

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи



РАДЕЕВ АРТЕМ ЕВГЕНЬЕВИЧ

**ФИЛОСОФСКАЯ АНАЛИТИКА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА:
ИСТОРИЧЕСКИЕ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ**

Специальность 09.00.04 – эстетика

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

доктора философских наук

Научный консультант:
доктор философских наук,
профессор Т.А. Акиндинова

Санкт-Петербург

2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ: ОТ ПРОБЛЕМЫ К ПОНЯТИЮ	18
Глава 1. Контуры проблемы эстетического опыта	18
§1. Постановка проблемы эстетического опыта и условия ее решения.....	18
§2. Возможность, действительность и необходимость решения проблемы эстетического опыта.....	25
§3. Выводы относительно контуров проблемы эстетического опыта.....	40
Глава 2. Контуры понятия эстетического опыта	42
Раздел 1. Историко-эстетический срез понятия эстетического опыта	42
§1. Введение к историко-эстетическому срезу понятия эстетического опыта.....	42
§2. «Эстетический опыт»: основные срезы и проблемы.....	44
§3. Теоретические выводы из историко-эстетического среза.....	87
Раздел 2. Теоретико-эстетический срез понятия эстетического опыта	90
§1. Введение к теоретико-эстетическому срезу понятия эстетического опыта.....	90
§2. Понятие эстетического опыта.....	91
§3. Строение, силы и стороны эстетического опыта.....	123
§4. Режимы эстетического опыта.....	146
Заключение первой части	177
ЧАСТЬ ВТОРАЯ. АНАЛИЗ ПОНЯТИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА	
В РЕЖИМЕ ЕДИНСТВА	180
Глава 1. Историко-эстетический срез понятия единства в эстетическом опыте	180
Введение к истории понятия единства в эстетическом опыте.....	180
Раздел 1. История понятия эстетического отношения	181
§1. Введение к истории понятия эстетического отношения.....	181
§2. Англо-американская традиция понятия эстетического отношения.....	183
§3. Отечественная традиция понятия эстетического отношения.....	191
§4. Теоретические выводы из истории понятия эстетического отношения.....	199
Раздел 2. История понятий эстетического события и эстетического эффекта	200
§1. Введение к истории понятия эстетического события и эффекта.....	200
§2. Грани понимания эстетического события в истории эстетики.....	202
§3. Грани понимания эстетического эффекта в истории эстетики.....	206
§4. Основные выводы.....	209

<i>Теоретические выводы из истории понятия единства в эстетическом опыте</i>	210
Глава 2. Теоретико-эстетический срез понятия единства в эстетическом опыте	212
<i>Раздел 1. Эстетическое отношение</i>	212
§1. Введение к теории понятия эстетического отношения.....	212
§2. Статика и динамика эстетического отношения.....	216
§3. Что такое эстетический опыт как отношение в режиме единства?.....	235
§4. Завершается ли эстетический опыт эстетическим отношением?.....	237
<i>Раздел 2. Эстетическое событие</i>	238
§1. Введение к теории понятия эстетического события.....	238
§2. Статика и динамика эстетического события.....	241
§3. Что такое эстетический опыт как событие в режиме единства?.....	256
§4. Завершается ли эстетический опыт эстетическим событием?.....	257
<i>Раздел 3. Эстетический эффект</i>	258
§1. Введение к теории понятия эстетического эффекта.....	258
§2. Статика и динамика эстетического эффекта.....	260
§3. Что такое эстетический опыт как эффект в режиме единства?.....	280
§4. Завершается ли эстетический опыт эстетическим эффектом?.....	282
§5. Основания и следы завершения эстетического опыта.....	283
Заключение второй части	289
ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. АНАЛИЗ ПОНЯТИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА В РЕЖИМЕ МНОЖЕСТВЕННОСТИ	293
<i>Введение</i>	293
Глава 1. Историко-эстетический срез понятия множественности	294
§1. Введение к истории понятия множественности в эстетическом опыте.....	294
§2. Делез и множественное.....	294
§3. Эстетика и множественное: основные грани.....	301
§4. Основные выводы из истории понятия множественности в эстетическом опыте.....	312
Глава 2. Теоретико-эстетический срез понятия множественности	313
<i>Введение</i>	313
<i>Раздел 1. Несообразное представление об эстетическом опыте</i>	314
<i>Подраздел 1. Эстетическое отношение</i>	314
§1. Введение к теории понятия эстетического отношения.....	314
§2. Статика и динамика эстетического отношения.....	316
§3. Что такое эстетический опыт как отношение в режиме множественности?.....	333

§4. Завершается ли эстетический опыт эстетическим отношением?.....	336
Подраздел 2. Эстетическое событие	338
§1. Введение к теории понятия эстетического события.....	338
§2. Статика и динамика эстетического события.....	338
§3. Что такое эстетический опыт как событие в режиме множественности?.....	358
§4. Завершается ли эстетический опыт эстетическим событием?.....	359
Подраздел 3. Эстетический эффект	361
§1. Введение к теории понятия эстетического эффекта.....	361
§2. Статика и динамика эстетического эффекта.....	363
§3. Что такое эстетический опыт как эффект в режиме множественности?.....	387
§4. Завершается ли эстетический опыт эстетическим эффектом?.....	389
§5. Основания и следы завершения эстетического опыта.....	390
§6. Выводы из несообразного представления.....	393
Раздел 2. Сообразное представление об эстетическом опыте	397
§1. Введение к сообразному представлению об эстетическом опыте.....	397
§2. Творительный режим в эстетическом опыте.....	399
§3. Несобственно-прямой режим в эстетическом опыте.....	401
§4. Безначальный режим в эстетическом опыте.....	405
§5. Синтетическое представление об эстетическом опыте.....	409
§6. Выводы из сообразного представления об эстетическом опыте.....	412
Заключение третьей части	414
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	416
§1. Введение к синтезу понятия эстетического опыта.....	416
§2. Необходимость режима единства и режима множественности для понятия об эстетическом опыте.....	417
§3. Сопоставление двух понятий эстетического опыта.....	419
§4. Поворот к Большой теории и понятие эстетического опыта.....	423
§5. Ключевые итоги.....	429
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	435
СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА	449

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

С момента своего основания эстетика опиралась на концепты, служащие отправной точкой всех теоретических построений. Этими концептами в разных моделях были «эстетическое», «чувственность», «эстетическая ситуация», «эстетическое событие», но также во многих моделях использовалось и понятие эстетического опыта. История эстетики предлагала самые разные варианты концептуализации эстетического опыта: одно время он связывался с эстетической незаинтересованностью, затем – с ангажированностью; было время, когда эстетический опыт трактовался исключительно в психологическом ключе, а затем – в антипсихологическом; наконец, одно время областью применения эстетического опыта считалась исключительно художественная сфера, но также существовала и тенденция, согласно которой эстетический опыт рассматривался через внехудожественные объекты по преимуществу. Это многообразие говорит не только о стремлении максимально точно определить основания эстетического опыта для последующего его применения в различных теоретических и практических областях, но и об исчерпанности классических способов осмысления эстетического опыта, а также о необходимости определения новых его оснований исходя из иных, актуальных подходов в философии.

Проблематика эстетического опыта представлена на сегодня в трех областях, в пределах которых формируется специфическое представление об актуальности. *Во-первых*, в самой эстетической теории проблематика эстетического опыта занимает одно из ключевых мест. Во многом споры о том, что такое эстетическое суждение или эстетическое отношение, каковы основания эстетического удовольствия, в чем специфика эстетического объекта находят свое обоснование именно через обращение к понятию эстетического опыта. От того, как именно будет понят этот опыт, какие именно черты и на каком основании будут ему приписаны, зависит и то, каким образом будет понято строение эстетики как философской дисциплины. Для современной эстетической теории понятие эстетического опыта стало минимальным элементом эстетического, от которого зависит понимание прочих проблем в эстетике. Поэтому внимание к этому понятию крайне необходимо для развития эстетической теории, для понимания тех процессов, которые имеют место в ней и для переоценки тем и проблем в истории эстетики в свете проблематики эстетического опыта. *Во-вторых*, за последние 30-40 лет можно наблюдать пристальное внимание к проблематике эстетического опыта во многих других дисциплинах. В педагогике диапазон необходимости обращения к тому, что такое эстетический опыт, простирается от представления о важности эстетического опыта для формирования личности до представления об особой роли эстетического воспитания в формировании человеческого как такового. Кроме того, в педагогике подчеркивается роль

эстетического опыта для развития познавательных способностей, выявляется тесная связь между «эстезисом» и «гнозисом» для становления человека. Помимо педагогики, большое внимание к проблематике эстетического опыта уделяется со стороны когнитивных наук, в частности, со стороны когнитивной психологии и набирающей обороты нейроэстетики. Это внимание вызвано стремлением предложить прочный естественнонаучный фундамент для исследований искусства и эстетической деятельности, и за счет обилия проведенных экспериментальных исследований когнитивные науки смогли сделать важные выводы относительно места эстетической реакции в повседневном опыте. Между тем само понятие эстетического опыта в когнитивных науках дано, как правило, в упрощенном виде (понимая его исключительно как опыт красоты и искусства), в связи с чем все сильнее ощущается необходимость концептуального анализа того, что же имеется в виду под эстетическим опытом. В этом свете актуальность темы исследования связана с прояснением оснований того, что же имеется в виду под эстетическим опытом, какова его специфика по сравнению с другими видами опыта и какие существуют способы анализа и воздействия на него. Наконец, *в-третьих*, понятие и круг проблем эстетического опыта играет большую роль в практической области. Нельзя сказать, что от прояснения того, что такое эстетический опыт, зависит само складывание его на практике, ибо связь между теорией и практикой в эстетике значительно сложнее. Но можно с уверенностью сказать, что ответы на многие вопросы о практике эстетического опыта (например, насколько эстетический опыт зависит от своего объекта, что является пределом эстетического опыта, какие существуют внутренние и внешние факторы, определяющие его существование и др.) зависят от того, как именно мы понимаем эстетический опыт и почему мы понимаем его именно так, а не иначе. Кроме того, увеличение форм деятельности человека, видов его активности все чаще вынуждает ставить вопрос о применимости эстетических критериев и о расширении границ нашего представления об эстетическом опыте, уточнении оснований, исходя из которых наш опыт складывается именно как эстетический. Поэтому прояснение понятия эстетического опыта актуально не только для эстетической теории или иных дисциплин, но и для самой же практики человеческой жизни, для уточнения роли и места эстетического опыта в жизненном мире.

Степень разработанности темы исследования

В отношении аналитики эстетического опыта в современной эстетике сложилось три традиции с характерным для них кругом проблем, их степенью разработки и способами решения – англо-американская, континентальная и отечественная. Первая традиция (основными представителями которой являются М. Бердсли, Н. Кэрролл, Р. Шустерман и др.) опирается на аналитическую философию и прагматизм. Для нее в большей степени характерно определение самого понятия эстетического опыта, выявление признаков, позволяющих называть тот или

иной опыт эстетическим, рассмотрение вопроса о соотношении эстетического опыта и эстетического объекта. Вторая традиция (основными представителями которой являются Т. Адорно, М. Дюфрен, Л. Ландгребе, Р. Ингарден и др.) опирается, как правило, на феноменологический или социально-критический подход. Для этой традиции в большей степени свойственно внимание к вопросам о строении эстетического опыта, определение внешних и внутренних факторов, необходимых для складывания этого опыта. Третья традиция (основными представителями которой являются С.Л. Франк, В.В. Бычков, М.С. Каган, Л.А. Закс и др.) в большей степени обращает внимание на духовную или ценностную составляющую эстетического опыта, рассматривает его в контексте возвышения над повседневным. Для этой традиции свойственно представление о том, что эстетический опыт – это одна из форм выхода за пределы имманентного, и потому анализ эстетического опыта в этой традиции – это, как правило, анализ того, за счет каких компонентов эстетический опыт становится проводником в область трансцендентного.

Несмотря на то, что эти традиции сформировались относительно независимо друг от друга, а также несмотря на то, что различие этих традиций в некоторых случаях носит условный характер, в пределах каждой из них следует выделить, во-первых, основные направления исследований, и, во-вторых, вопросы, ответы на которые необходимы для развития этих направлений. При этом граница между этими направлениями не сущностная, поэтому неудивительно, если один и тот же автор является репрезентантом сразу нескольких из них. *Первое* из направлений ориентировано на стремление определить, что же такое эстетический опыт, т.е. выяснить, по каким критериям можно отличить этот опыт от других, что делает эстетический опыт именно эстетическим и за счет чего его можно охарактеризовать именно как опыт. Проблеме определения эстетического опыта посвящены работы М. Бердсли, А. Берлеанта, Э. Виваса, Дж. Дики, М. Митиаса, В. Олдрича, Г. Осборна, Р. Шустермана и многих других в англо-американской философии, работы Т. Адорно, Р. Ингардена, Л. Ландгребе, А. Хаардта и других в континентальной традиции, работы В.В. Бычкова, А.П. Валицкой, А.В. Дранова, Н.И. Кияшенко, О.А. Кривцуна, С.А. Лишаева, Э.Г. Панайотиدي и других в отечественной традиции. История эстетики предложила самые разнообразные варианты ответов на вопрос о том, что же такое эстетический опыт. Так, в одних случаях эстетический опыт определяли через незаинтересованное отношение (Э. Вивас), в других – через эстетический объект (М. Бердсли), для одних особенностью эстетического опыта является восхождение (В.В. Бычков), для других – система кинэстетических движений (Л. Ландгребе). Однако сколь бы разнообразными ни были определения эстетического опыта, к ним следует подходить со стороны двух вопросов: не происходит ли в случае определения опыта сведение анализа опыта к анализу предмета этого опыта и не происходит ли сведение опыта к аксиологической его

составляющей? Ответы на эти вопросы позволяют выявить реляционную и аксиологическую ошибку в понимании эстетического опыта и сформировать такое понятие, которое, по возможности, сможет избежать этих ошибок.

Второе направление исследований в истории эстетики ориентировано на выявление внутренних особенностей эстетического опыта, на выяснение того, каковы моменты строения эстетического опыта, возможно ли выделить в нем разные стороны. В основе этого направления лежит представление, что эстетический опыт – это не одномоментный акт, а длящийся процесс с характерными для него этапами складывания и со сложностями функционирования каждого из них. В англо-американской традиции внимание ко внутренним особенностям эстетического опыта развивалось в работах А. Бама, М. Бердсли, Н. Кэрролла, М. Итона, Дж. Стольница, Д. Феннера и других, в континентальной традиции вопросу о внутренних особенностях эстетического опыта посвятили свои работы М. Дюфрен, Р. Ингарден, Х.Р. Яусс, в отечественной традиции этот вопрос стал предметом изучения в работах В.В. Бычкова, А.А. Грякалова, Е.М. Куроленко, Н.Б. Маньковской, С.Б. Никоновой и других. Для одних эстетический опыт – это процесс формирования собственного предметного содержания (Р. Ингарден), для других – это процесс выявления в объекте эстетических качеств (М. Бердсли), для третьих – это «экзистенциально-антропологический и герменевтический опыт работы с пределом» (А.А. Грякалов). Сколь бы различными ни были ответы на вопрос о внутренних условиях для складывания эстетического опыта, к ним следует подходить со стороны вопроса о том, за счет каких именно оснований то или иное условие выдвигается в качестве определяющего для понимания эстетического опыта, т.е. какую именно аксиоматику и проблематику относительно эстетического опыта выдвигают в качестве условий этого опыта. Ответы на эти вопросы позволят не только сформировать само понятие эстетического опыта, но и показать основания, на которые это формирование опирается. Кроме того, какими бы ни были ответы на вопрос о внутренних особенностях эстетического опыта, к ним следует подходить со стороны вопроса об основаниях выделения именно этих, а не других моментов строения, а также со стороны вопроса о том, до каких пределов возможно выделение моментов строения, следует ли за выделенным определить более тонкие его моменты или же это представляется излишним по какому-либо основанию.

Третье направление исследований связано с выявлением понимания эстетического опыта на основании таких представленных в истории эстетики понятий, как эстетическое суждение, эстетическое удовольствие, эстетическое отношение, эстетическое событие, а также с изучением отношения между эстетическим опытом и эстетическими категориями. Наиболее активно в пределах этого направления проявили себя такие авторы в англо-американской традиции, как Б. Нэней, Х.У. Гумбрехт, С.К. Саксена, Р. Скрутон, Р. Стекер, Дж. Стольниц, в

континентальной традиции такие авторы, как Т. Адорно, А. Бадью, Б. Дземидок, Л. Боровская, М. Гейгер, Ж. Рансьер, в отечественной традиции к этому направлению можно отнести таких исследователей, как А.В. Гулыга, С.А. Дзикевич, М.С. Каган, А.И. Щербакова и других. Для этого направления свойственно расширенное понимание эстетического опыта, например, как эстетического события (Х.У. Гумбрехт) или же как эстетического отношения (Дж. Стольниц), а также понимание эстетических категорий как наиболее универсальных выразителей эстетического опыта, понятого как эстетическое отношение (М.С. Каган). В этом случае проблематичным является как основание для такого толкования, так и вопрос о том, при каких условиях эстетический опыт возможно рассматривать как эстетическое событие или же эстетическое отношение, а также каково место эстетических категорий в отношении эстетического опыта.

Несмотря на то, что к целям и задачам данного исследования не относится сопоставление предлагаемой концепции эстетического опыта с представлениями о религиозном или этическом опыте, а также применение концепции к области эстетического воспитания и миру повседневности, все же некоторые исследования, которые были сделаны в пределах этого *четвертого* направления необходимо иметь в виду – при условии, что в них имеет место разработанная концепция эстетического опыта. Среди представителей англо-американской традиции наиболее близки к поставленным целям и задачам данного исследования работы Ю.Ф. Келина, Х.У. Гумбрехта, Дж. Купчика, В. Флюка, А.В. Фэирчайлда и многих других, среди представителей континентальной традиции – работы А. Пучкова, Ж. Рансьера и других, среди же отечественных исследователей, работы которых соотносятся с предлагаемым исследованием, необходимо учитывать результаты работ Т.А. Акиндиновой, И.В. Дотоль, В.В. Прозерского, Е.И. Шапинской и других. В каком бы отношении ни рассматривался в этих работах эстетический опыт – в его тесной связи с проблемами эстетики окружающей среды (В.В. Прозерский) или же в его связи с типами событийности в мире повседневности (Х.У. Гумбрехт), основными вопросами относительно этого направления исследований являются вопросы о границах применимости концепции эстетического опыта, а также вопросы о типах соотношения теоретического и практического в отношении эстетического опыта.

Наконец, все эти направления столь разнообразны по своим вариациям, что не случайно в истории эстетики возникло *пятое* направление исследований, связанное со стремлением показать, что само понятие эстетического опыта является искусственным и ничего не означающим, что от него можно легко отказаться в пользу просто «эстетического» и что, в конечном счете, эстетический опыт – это миф (Дж. Дики, В. Кенник, Ф. Коулмен). Не принимать во внимание это нигилистическое направление при стремлении разобраться с тем, каковы современные формы аналитики эстетического опыта, было бы ошибкой, но в то же

время следует обратить внимание и на саму аргументацию того, почему же следует отказаться от понятия эстетического опыта.

Таким образом, в истории эстетики проблематика эстетического опыта представлена в разных формах ее осмысления, но ни одна из этих форм не является полной, она представляет понимание эстетического опыта с какой-то определенной стороны, к которой, в свою очередь, возможен целый ряд вопросов, требующих дальнейшего развития. Именно в качестве ответа на поставленные вопросы и предпринимается данное исследование.

Объект и предмет исследования

Объектом исследования являются философско-эстетические концепции эстетического опыта в их многообразии.

Предметом исследования является философское понятие эстетического опыта как чувственного опыта формы многообразного и связанное с ним представление о сторонах, режимах, силах эстетического опыта и о моментах его строения.

Цели и задачи

Целью диссертационного исследования является ответ на вопрос, как возможно понимание эстетического опыта на основе современной истории и теории эстетики.

Для достижения поставленной цели исследования необходимым является решение следующих задач:

1) рассмотреть в историко-эстетическом ключе основные подходы к пониманию эстетического опыта, определить основания, на которых базируются существующие способы его понимания; выявить ключевые исследования по данной проблеме, проанализировать их с учетом развития и специфики современной эстетики, обосновать с историко-эстетической позиции возможность использования тех или иных понятий для аналитики эстетического опыта (понятия эстетического отношения, эстетического события, эстетического эффекта как основных понятий для характеристики строения эстетического опыта);

2) выявить «болевы́е точки» существующих подходов, определить недостатки, свойственные различным моделям понимания эстетического опыта и предложить методологию, по возможности преодолевающую указанные недостатки;

3) определить те моменты в историко-эстетических моделях понимания эстетического опыта, которые могут служить основой для дальнейшего теоретико-эстетического подхода;

4) сформировать проблему эстетического опыта, выявить аксиоматику и проблематику этой проблемы как условия возможности и рассмотреть соотношение истории, теории и практики как условия действительности и необходимости этой проблемы;

5) предложить понятие эстетического опыта и его философскую аналитику, раскрыть аспекты этого понятия и определить границы его применимости на основании историко-эстетических моделей, а также предложенной методологии исследования;

6) привлечь к философской аналитике эстетического опыта современные, ранее не вводимые в рамках эстетического анализа концептуальные схемы, такие как: активное и реактивное в эстетическом опыте, статичная и динамичная стороны эстетического опыта, формы строения эстетического опыта, режимы эстетического опыта. Все эти понятия рассматривались в истории эстетики лишь спорадически и без отдельного внимания к аналитике эстетического опыта, задачей же является дать интегральное понимание эстетического опыта, учитывающее различные его аспекты;

7) проанализировать многообразие форм эстетического опыта в их взаимодействии, т.е. изучить активную и реактивную силы эстетического опыта, провести концептуальный анализ статичной и динамичной сторон эстетического опыта (с определением качества эстетических представлений как статичной стороны и эстетических переживаний как динамичной стороны опыта), выявить основные формы строения эстетического опыта (его основание, такие моменты его строения, как эстетическое отношение, эстетическое событие и эстетический эффект, его условия завершения), рассмотреть два режима эстетического опыта (единство и множественность); каждый из названных моментов подвергнуть детальной концептуальной проработке;

8) раскрыть значение полученных результатов для истории и теории эстетики.

Научная новизна

1. Доказана возможность и необходимость построения целостной концепции эстетического опыта, основанной на понятии эстетического опыта как чувственного опыта формы многообразного и на выделении в эстетическом опыте таких его составляющих, как строение, силы, стороны и режимы.

2. Изложены основные понятия, формирующие концептуальное поле понимания эстетического опыта в историко-эстетическом и теоретико-эстетическом срезам.

3. Раскрыты новые аспекты понятия эстетического опыта как испытывания и эстетической реакции, как представления и переживания, как перехода от эстетического отношения через эстетическое событие к эстетическому эффекту и как действия режимов единства и множественности. Впервые предлагается подробный и детализированный анализ эстетического опыта, не сводящий последний к одной из его форм («незаинтересованность», «событие», «дистанция» и т.п.), а учитывающий разнообразие его строения, особенности разных его сторон, сил и режимов исходя из современных эстетических исследований, а также с учетом тех достижений, которые сделала классическая эстетическая теория.

4. Изучены особенности режимов единства и множественности в функционировании эстетического опыта, благодаря чему было артикулировано многообразие форм удержания и ускользания в опыте.

5. Проведено историко-эстетическое исследование основных понятий для определения границ эстетического опыта: «эстетическое отношение», «эстетическое событие», «эстетический эффект», благодаря чему стала возможной интеграция различных подходов к пониманию эстетического опыта в истории эстетики.

6. Проведено теоретико-эстетическое исследование основных понятий, входящих в предложенное понимание эстетического опыта и введены понятия отношения, события и эффекта для характеристики эстетического опыта в режиме единства и понятие аффекта для характеристики эстетического опыта в режиме множественности. Эти понятия расширяют и углубляют понимание эстетического опыта как одного из ключевых понятий эстетической теории.

Методология и методы исследования

Методология данного исследования определяется его целью и задачами, прежде всего – рассмотрением возможности понимания эстетического опыта на основе современной истории и теории эстетики. Поскольку вопрос о возможностях связан, главным образом, с *кантовским критическим методом*, то последний является одной из составляющей методологии. Принимая при этом, что история философии предлагала различные интерпретации самого критического метода у Канта, следует уточнить границы понимания критического метода. Во-первых, в данном случае он понимается как движение по проведению различий, основанных на определении границ возможной аналитики, ибо если и возможен анализ предмета, то именно как разложение его и как движение по разложенному. В то же время, само это проведение различий уместно лишь в той степени, в какой, с одной стороны, оно соответствует задачи по решению какой-либо проблемы, и, с другой стороны, оно проводится до тех пределов, за которыми стираются границы между самим различием и смешением. Во-вторых, этот метод будет пониматься и как метод чистоты. Учитывая ту сложность, на которую указывал Кант – что не существует эмпирических критериев отличия чистого от эмпирического – метод чистоты в данном случае понимается, с одной стороны, как определение того, что мешает чистому состояться, с другой стороны, как движение от нечистого. В качестве конкретного воплощения критического метода в работе выделяется ряд ошибок, который может быть свойственен пониманию эстетического опыта и который мешает состояться этому пониманию, и предлагается серия различий, ориентированных на избегание ошибок и продвигающихся в соответствии с целью исследования. Предложенное исследование является, помимо всего прочего, критикой эстетического опыта.

Далее, поскольку одной из задач является формирование проблемы эстетического опыта и введение понятия на ее основании, то другим методом, ставшим одной из составляющей предложенной методологии, является *гегелевский диалектический метод*. Учитывая, что, как и в первом случае, в истории философии были предложены различные варианты понимания гегелевской диалектики, парадигмальным для данного исследования является понимание диалектики как имманентного перехода от одного определения мышления к другому, т.е. определение в пределах понятия тех моментов, которые входят в него, и демонстрация способов перехода от одного момента понятия к другому, а также способов перехода от одного понятия к другому без привлечения (по возможности) для объяснения этого перехода каких-либо внешних моментов. В качестве конкретного воплощения диалектического метода в работе вводится рабочее определение эстетического опыта, определяются моменты строения, сторон, сил и режимов и демонстрируется (там, где это возможно), как одни моменты строения переходят в другие, как соотносятся между собою различные силы эстетического опыта и т.п. Предложенное исследование также является и диалектикой эстетического опыта.

Кроме того, поскольку одной из задач является анализ многообразия форм эстетического опыта в их взаимодействии, а одним из методов по аналитике многообразия без единства, но во взаимодействии ее компонентов, является шизоанализ, то третьим методом, ставшим одной из составляющих предложенной методологии, является *делево-гваттарианский шизоаналитический метод*. Вследствие того, что возможны различные понимания шизоанализа, парадигмальным для данного исследования является понимание его как метода анализа множественности посредством трех синтезов – коннективного синтеза производства, дизъюнктивного синтеза регистрации и конъюнктивного синтеза потребления. В качестве конкретного воплощения шизоаналитического метода в работе вводится представление о трех формах становления удержания и ускользания и соответствующих им моментов статики и динамики эстетического опыта. Данное исследование – это также и шизоанализ эстетического опыта.

Названные три составляющие определяют способ работы с проблематикой эстетического опыта при теоретико-эстетическом срезе. Поскольку же работа ориентирована на проведение не только теоретико-эстетического, но и историко-эстетического среза понимания эстетического опыта, то для этого необходимо использовать герменевтику. Из всего многообразия герменевтических стратегий наиболее соответствующей для данного исследования является стратегия поиска голоса образцового автора, предложенная У. Эко, ибо именно она исходит из того, что в каждом тексте имеются недоговоренности, вынуждающие реципиента встать в активную позицию и посредством интерпретации определять границы образцового автора, поэтому четвертым методом как составляющей предложенной

методологии является *эковский рецептивный метод*. В качестве конкретного воплощения этого метода в работе вводится представление об историко-эстетическом срезе понимания эстетического опыта как основы для теоретико-эстетического среза.

Несмотря на то, что названные составляющие во многом противоположны друг другу, их единство в данной работе определяется разными областями применения: критический метод используется в тех случаях, когда необходимо провести различия и преодолеть возможные ошибки в понимании эстетического опыта; диалектический и шизоаналитический метод используются в тех случаях, когда необходимо продемонстрировать переход от одного момента понимания к другому; рецептивный метод используется в том случае, когда необходимо выявить основания для теоретических положений относительно какого-либо понимания эстетического опыта.

Положения, выносимые на защиту

1. В отношении понимания эстетического опыта возможны реляционная, аксиологическая и эпитомическая ошибки, избегать которые необходимо для формирования понятия эстетического опыта. Понимание эстетического опыта как чувственного опыта формы многообразного позволяет избегать названных ошибок и, тем самым, не сводить понимание эстетического опыта к его оценке, а также к эстетическому объекту.

2. В эстетическом опыте возможно выделить три момента его строения – эстетическое отношение, эстетическое событие и эстетический эффект – с характерными особенностями складывания каждого из этих моментов.

3. В эстетическом опыте возможно выделить статическую и динамическую стороны; первую следует рассматривать как эстетическое представление, вторую – как эстетическое переживание с характерными особенностями складывания каждой из них.

4. В эстетическом опыте возможно выделить активную его силу (испытывание) и реактивную (реакция), при этом эстетическую реакцию можно рассматривать как остановку эстетического опыта.

5. В эстетическом опыте возможно выделить режим единства и режим множественности, при этом первое характеризуется процессами удержания, второе – процессами ускользания. Возможен анализ двух режимов эстетического опыта, прослеживая формы удержания и ускользания на каждом из моментов складывания эстетического опыта. Кроме того, при анализе режима множественности следует отличать сообразное представление об эстетическом опыте от несообразного. Первое характеризуется понятием эстетического аффекта, второе – формами эстетического отношения, события и эффекта в режиме множественности.

6. Внимание к понятию эстетического опыта, понятого как чувственный опыт формы многообразного, позволяет решить ряд проблем в эстетической теории – таких как статус

эстетического объекта, внехудожественные формы эстетического опыта, место эстетической реакции в опыте.

Теоретическая и практическая значимость работы

Теоретическая значимость диссертационного исследования характеризуется рядом положений. *Во-первых*, в диссертации доказана возможность построения целостной философско-эстетической концепции эстетического опыта, понятого как чувственный опыт формы многообразного; концепция основана как на историко-эстетическом исследовании форм понимания эстетического опыта, так и на теоретико-эстетическом исследовании строения, сил, режимов и сторон опыта. *Во-вторых*, в диссертации изложены основные понятия, формирующие концептуальное поле понимания эстетического опыта в историко-эстетическом и теоретико-эстетическом срезе, за счет чего ставится принципиально новый вопрос о месте проблематики эстетического опыта в современной эстетической теории. *В-третьих*, в диссертации раскрыты новые аспекты понимания эстетического опыта со стороны его сторон, сил, режимов и моментов строения; каждый из этих аспектов проанализирован с точки зрения целостного понимания эстетического опыта. *В-четвертых*, в диссертации подробно изучены особенности режима единства и множественности в эстетическом опыте, благодаря чему артикулировано многообразие форм удержания и ускользания в опыте. *В-пятых*, проведено историко-эстетическое исследование основных понятий для определения границ эстетического опыта: «эстетическое отношение», «эстетическое событие», «эстетический эффект», благодаря чему стала возможной интеграция различных подходов к пониманию эстетического опыта в истории эстетики, а также проведено теоретико-эстетическое исследование основных понятий, входящих в предложенное понимание эстетического опыта и введены понятия отношения, события и эффекта для характеристики эстетического опыта в режиме единства и понятие аффекта для характеристики эстетического опыта в режиме множественности.

Практическая значимость характеризуется тем, *во-первых*, что разработаны и внедрены методологические принципы исследования эстетического опыта как проблемного поля для современной эстетики; тем, *во-вторых*, что определены перспективы применения результатов и выводов исследования к выявлению комплексных тенденций в сфере современной философии; тем, *в-третьих*, что создана концептуальная модель, которая может быть использована в философских исследованиях при изучении различных форм опыта (прежде всего – религиозного и художественного); тем, *в-четвертых*, что представлено направление дальнейшей разработки темы диссертации в ряде гуманитарных наук и при проведении психологических и когнитивных исследований эстетического опыта. Кроме того, результаты диссертации могут быть использованы при историко-философском рассмотрении форм опыта,

а также при обращении к анализу места эстетического опыта в современности, а содержание диссертации может быть основой для ряда курсов по истории философии и эстетики.

Степень достоверности и апробация результатов

Достоверность результатов исследования определяется следующими моментами: предложенная концепция основана на разработанной методологии и историко-эстетическом и теоретико-эстетическом срезе понимания эстетического опыта; основные тезисы исследования базируются на материалах, охватывающих фундаментальные достижения в области философско-эстетической мысли в России и за рубежом; использованы данные исследований, полученные представителями ведущих направлений современной эстетики; установлена взаимосвязь полученных теоретических выводов с результатами современных российских и зарубежных эстетических исследований; использованы новейшие источники по изучению проблематики эстетического опыта.

Результаты исследований были апробированы при подготовке и проведении курсов «Эстетика», «Современная эстетика», «Проблема эстетизма в современной философии», «Философия XX века», читавшихся в Санкт-Петербургском государственном университете. Также результаты исследования прошли апробацию в рамках постоянно действующего открытого семинара по философии кино «Смотреть Делеза» (СПбГУ, 2006-2016 гг.), а также открытого научного проекта «Эстетические среды» (СПбГУ, 2007-2012 гг.).

Кроме того, результаты исследования были апробированы в рамках ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» по теме «Анализ соотношения современной философии искусства и художественных практик», в рамках грантов РГНФ №12-33-01018 «Стратегии производства в эстетической теории: история и современность», №12-03-00533 «Роль экологической эстетики в сохранении ценностей культуры», №13-03-00429 «Концептуализация «Homo aestheticus» в современной эстетике», а также в рамках НИР СПбГУ (2011 г.) «Статус чувственности в современной эстетической теории».

Также результаты исследования были представлены в различных выступлениях на международных и всероссийских конференциях, в том числе: XX Международный конгресс по эстетике (Сеул, 24-09.07.2016), доклад «Concept Of Aesthetic Experience And Question Of Grand Theory In Aesthetics»; международная конференция «Культура и религия» (Гейдельберг, 15-19.04.2015), доклад «Aesthetics and Religion: on the complexities of "and"»; международный форум «Актуальная эстетика-II» (Санкт-Петербург, 15-26.05.2014), доклады «Чистота чувства в трактовке Когена: при чем здесь искусство?», «О концепте несобственно-прямой чувственности»; всероссийская конференция «VII Кагановские Чтения. Художественный хронотоп: новые подходы» (Санкт-Петербург, 18.05.2013), доклад «От хроноса к Эону, от топоса к территории в эстетике»; международная конференция «Проблематизация Homo

aestheticus в современной культуре» (Вроцлав, 11-13.05.2013), доклад «What Knows Contemporary Aesthetics on sensibility?»; международная конференция «Воспроизведение как произведение искусства» (Санкт-Петербург, 11-13.11.2013), доклад «Беньямин и производство эстетического» и другие.

Всего автором опубликовано 50 научных работ. Основные результаты диссертационного исследования были представлены в 2 коллективных монографиях, 16 статьях, опубликованных в научных изданиях из перечня российских рецензируемых научных журналов ВАК РФ, в которых должны быть опубликованы научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук, а также в 20 публикациях в журналах, сборниках трудов и материалах конференций.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ: ОТ ПРОБЛЕМЫ К ПОНЯТИЮ

Глава 1. Контуры проблемы эстетического опыта

§1. Постановка проблемы эстетического опыта и условия ее решения

А) Что такое постановка проблемы?

Что бы сегодня ни понималось под проблемой, трудно отделаться от убеждения, что для того, чтобы что-то стало именно проблемой, а не вопросом, задачей или затруднением, должны сложиться несколько условий. Во-первых, проблема подразумевает *проблемное поле*, исходя из которого какой-либо вопрос и становится проблемой. Вопрос о том, что такое эстетический опыт – это всего лишь вопрос, на который можно дать разные ответы. Проблема же того, что такое эстетический опыт – это указание на определенное проблемное поле, исходя из которого эта проблема существует. Например, проблема эстетического опыта может состоять в том, что имеется какое-то особое состояние, называемое опытом, в котором «имеются» некие эстетические компоненты, наличие которых и позволяет говорить о том, что этот опыт – эстетический, и тогда проблема эстетического опыта – это проблема того, какие именно компоненты отличают эстетический опыт от других видов опыта. В этом случае проблемным полем является многообразие опытов и наличие эстетических компонентов, на пересечении которых и возникает представление об эстетическом опыте. Или, например, проблема эстетического опыта может состоять в том, что имеется какое-то неуловимое состояние, которое не сводится ко всем другим состояниям и которое мы ценим именно за то, что в этом состоянии что-то особенное производится, и в таком случае возникает вопрос: как же мы вообще можем об этом опыте что-либо сказать, если он настолько неуловимый, не является ли он настолько фантомным, что всякая теория должна сложить перед ним свое оружие? В этом случае проблемным полем является представление о выражении какого-либо состояния и представление о том, что есть нечто невыразимое в нашем опыте, и на границе того и другого возникает проблема того, что же такое эстетический опыт.

Очевидно, что проблемное поле не существует как нечто замкнутое исключительно на себе, могут существовать разные проблемные поля, а между ними могут существовать самые разные отношения. Но важно и то, что проблема, какой бы она ни была, не покрывает собою все проблемное поле: проблема не исчерпывается ответом – ответ, скорее, указывает на то новое, что может быть произведено на проблемном поле, какие новые горизонты раскрываются на этом поле. И это – второе условие для того, чтобы проблема была именно проблемой, а не задачей, требующей своего решения: проблема *продуктивна*, проблема буквально «пробрасывает вперед», раскрывает то, что без этой проблемы раскрыто быть не может и тем самым открывает новые измерения самого же проблемного поля. Задачу можно решить,

проблему же, если и можно разрешить, то только потому, что за разрешением открываются новые аспекты проблемного поля; задача подразумевает точку, проблема же – запятую. Например, задача в отношении того, что такое эстетический опыт, подразумевает какой-либо окончательный ответ (например, что этот опыт – духовное состояние в виде незаинтересованности). Проблема же подразумевает, что возможно «пробросить» ответ, что эстетический опыт – чувственный опыт формы многообразного, подразумевая, что за этим «пробросом» открываются новые проблемные поля.

Наконец, важным условием для того, чтобы что-либо было проблемой, является ее особая настоятельность по преодолению. Проблема, как и затруднение, подразумевает настоятельность преодоления, но если второе исходит из того, что природа этой настоятельности – в том, *что* преодолевается, то для первого природа настоятельности – в том, что *преодолевается*. И это – третье условие для того, чтобы имело место не затруднение, а именно проблема: в случае с затруднением важно, чтобы то, что выступает моментом затруднения, было преодолено; в случае же с проблемой важно само движение по преодолению то одного, то другого. Например, выходом из затруднения в отношении того, что такое эстетический опыт, может быть стремление дать его определение (ибо, как можно предположить, затруднительно двигаться дальше, если не дано определение эстетического опыта). Напротив, решением проблемы в отношении того, что же такое эстетический опыт, может быть не столько стремление дать его определение, сколько само определение границ этой проблемы, выявление «подводных камней» этой проблемы, стремление дать если не окончательное, то хотя бы рабочее определение того, что же такое этот опыт. Для решения проблемы важен не столько выход из затруднения, сколько само движение по преодолению затруднения.

Проблема – это нечто большее, чем вопрос, задача или затруднение, проблема – это и есть производство этого большего. Но само это производство выражается в том, что проблема все же в том или ином виде решаема, ибо если проблема не подразумевает ее решения, то это не проблема, а тупик. И то, каким образом решится проблема, зависит от позиции, с которой она решается.

Если нечто (например, эстетический опыт) стало проблемой, то решать ее можно с самых разных позиций – психологии, социологии, антропологии, когнитивных наук. Но в каком случае проблема может быть разрешена философски? При всем многообразии вариантов ответа на этот вопрос, будем придерживаться того взгляда, что проблема решается в том случае, если сложилось понимание того, что это за проблема, какие компоненты в нее входят, как соотносятся моменты этой проблемы между собой и с тем, что к этой проблеме не относится. Если принять, что то, что производится пониманием – это и есть понятие, то в таком случае придется признать, что философское решение какой-либо проблемы – это формирование

понятия, связанного с этой проблемой. При этом производство понятия – вовсе не единственный философский способ того, как можно решить проблему: само производство понятия подразумевает выделение проблемного поля, проведение ряда философских ходов, которые и будут способствовать тому, чтобы понятие сформировалось.

Как бы то ни было, в самом общем смысле слова, проблема, если она поставлена, может быть решена философски не как ответ на вопрос, не как решение задачи и не как преодоление затруднения, а как формирование понятия этой проблемы.

В) Какова проблема эстетического опыта?

С эстетическим опытом в нашей жизни мы встречаемся довольно часто. Так, выглянув за окно, нас может заинтересовать температура на улице, но может, например, и то, как оригинально сочетаются между собою изгиб тропинки и контуры дома напротив. Или, прислушавшись к тому, что происходит на улице, наше внимание может быть обращено к тому, кто и с какой целью издает эти звуки, но может быть также обращено и к тому, каким образом один звук переходит во второй, тот – в третий, образуя тем самым звуковую композицию. Наконец, придя в музей, нас может увлечь какая-либо моральная история, заложенная художником в картину – а может увлечь и сочетание различных вариантов темного цвета на холсте, то, насколько не просто светлые тона на картине переходят в темные. Во всех этих случаях вторые альтернативы являют собою примеры эстетического опыта.

Как же проанализировать эстетический опыт? Можно ли сказать о нем что-либо внятное или он являет собою ту область субъективного, которую невозможно проанализировать? Нужно ли говорить что-то о нем – или же эстетический опыт относится к тем предметам, слова о которых обречены на то, чтобы плестись в хвосте его дела?

Трудно подобрать более адекватный эпитет для понятия эстетического опыта, чем *туманный*. Этот эпитет сопутствует всему, что так или иначе связано с эстетическим опытом, и потому его понятие даже без дальнейшей экспликации вызывает множество вопросов. Существует ли вообще эстетический опыт и если да, то чем отличается эстетический опыт от чувственного? Что в эстетическом опыте относится к «опыту», а что – к «эстетическому»? Каковы границы эстетического опыта и понятия о нем, как определить, что присуще самому опыту, а что – лишь нашему представлению о нем? Эти и многие другие вопросы буквально преследует всякого, вознамерившегося хоть что-то сказать об эстетическом опыте – и ответы на эти вопросы далеко не ясны.

Основания этой туманности можно найти как в недостаточной разработанности аналитики понятия эстетического опыта, так и в непростой истории его складывания в эстетике. Но нельзя не указать и на другие основания, за счет которых туманность понятия эстетического опыта усиливается вплоть до полной неразличности. Прежде всего – это иллюзия того, что каждый

исходя не из теории или истории, а из собственной практики полагает, что обладает понятием эстетического опыта. Это понятие напрямую связано с практикой, с тем, что каждый из нас переживал какие-то состояния, которые может назвать эстетическим опытом. Однако есть вероятность, что то, что мы принимаем в собственной практике за эстетический опыт, таковым не является, или вероятность того, что то, что мы понимаем под эстетическим опытом, является лишь одним (и, возможно, не самым существенным) его моментом. Иначе говоря, из того, что эстетический опыт дан в самом же опыте, вовсе не следует, что те данные опыта, с которыми мы имеем дело, являются данностью эстетического опыта, и тем более не следует, что нам дано понимание этого опыта. В одном и в другом случае мы становимся заложниками ошибки в понимании эстетического опыта: еще до того, как мы сформировали какое-либо понятие об этом опыте, у нас уже имеется ошибка в приписывании этому опыту черт исходя из собственного опыта. Туманность понятия эстетического опыта связана не столько с разнообразными его трактовками, сколько в неизбежности подхода к этому опыту со стороны самого же опыта (т.е. практики), и этот подход уже сам по себе является туманным. В таком случае к проблеме эстетического опыта следует также отнести и такой вопрос: если и существует эстетический опыт, то как возможно его понятие? Как возможно понять, о самом ли эстетическом опыте мы говорим или только о том, что, как нам кажется, является этим опытом? На основании чего возможно отличить понятие эстетического опыта и подход к нему?

Наравне с ошибкой приписывания опыту того, что мы испытываем, может иметь место и другая, состоящая в предвосхищении того, что имеется в понятии эстетического опыта. Очевидно, что туманность понятия может вынуждать различать за смутными его контурами что-либо известное нам, вынуждать трактовать эстетический опыт на основании того, с чем мы имеем дело и за пределами этого опыта, что нам близко и понятно. Казалось бы, нет ничего проще рассматривать эстетический опыт в его отношении с эстетическим объектом – но не приписываем ли мы этому опыту то, что, возможно, ему и не свойственно? Какова необходимость воспринимать те смутные контуры, которые при встрече с эстетическим объектом у нас возникают, за эстетический объект? В каком смысле вообще эстетический опыт и эстетический объект связаны? Как бы мы ни ответили на эти вопросы, мы должны понимать, что есть вероятность ошибки предвосхитить в понятии эстетического опыта то, что ему не свойственно – и, в то же время, должны понимать, что требуются какие-то дополнительные условия для того, чтобы то, что мы различаем в понятии эстетического опыта, именно к нему и относилось.

С этим же связано и то, что в силу туманности понятия эстетического опыта имеется ошибка возложить на это понятие то, что, возможно, ему не свойственно. Например, кто-то может допустить, что посредством особого состояния, называемого эстетическим опытом, можно

отличать высокое искусство от низкого, область духовного от области материального, необычайное от повседневного. Но, как и в предыдущих случаях, есть вероятность того, что возлагая на эстетический опыт функцию по проведению этих различий, мы впадаем в ошибку приписывания опыту того, что ему не свойственно, или же в ошибку приписывания опыту черт нашего собственного опыта, по каким-то причинам нами называемого эстетическим. И если допустить, что возможно впасть в эту ошибку, то остается проблема того, что же следует возлагать на эстетический опыт, какие различия ему свойственны и на каком основании.

Итак, дело не только в туманности понятия эстетического опыта, но и в туманности оснований подхода к нему. И преодолеть как то, так и другое можно посредством формирования самого этого понятия, по возможности, преодолевая ошибку обращения к собственному опыту, ошибку предвосхищения, ошибку возложения или же каких-то иных ошибок, которые по мере формирования этого понятия могут возникнуть, – вот какова проблема эстетического опыта. И тогда, по аналогии с небезызвестной трудной проблемой сознания, можно сказать, что и в отношении эстетического опыта существует *трудная проблема*: как не ошибиться в понимании эстетического опыта? Как не свести «эстетический опыт» к уже-понятному или уже-испытанному, не скатиться в иллюзию, что то, что мы называем эстетическим опытом, действительно им является? Как не приписать эстетическому опыту то, что ему не свойственно и как избежать возложения на понятие эстетического опыта функций, ему не свойственных?

Было бы крайне наивно полагать, что возможно решить проблему эстетического опыта, дав какой-либо ответ, и нет никакой гарантии, что какое бы решение этой проблемы ни предлагалось, оно не будет лишено тех или иных ошибок. Но если и нет никакой гарантии того, что предпринимаемое исследование само избежит ошибок в понимании эстетического опыта, то, по крайней мере, следует *двигаться* в сторону такого понимания, которое, по возможности, было бы лишено ошибок. Как движение в сторону чистоты подразумевает не столько однозначное отличие чистого от нечистого, сколько стремление элиминировать нечистое, точно так же и движение в сторону понимания эстетического опыта подразумевает не однозначное формирование его понятия, но стремление избавлять это понятие от ошибок, которые по ходу анализа понятия эстетического опыта будут вскрываться.

Итак, что будет, если всерьез отнестись к проблеме эстетического опыта? Что будет, если стремиться избежать ошибок в подходе к понятию эстетического опыта (не считая ошибок в самом этом понятии, о которых будет идти речь ниже)? При каких условиях возможно решать проблему эстетического опыта?

С) Условия решения проблемы эстетического опыта

К условиям решения проблемы эстетического опыта можно отнести как сами определяющие условия, так и способы, посредством которых эта проблема решается. И на вопрос о том, на основании каких условий и какими способами возможно решать проблему эстетического опыта, ответить необходимо прежде всякого анализа понятия эстетического опыта, иначе туманность так и останется непроясненной.

Проблема эстетического опыта определяется через ускользание от ошибок в его понимании. В свою очередь, об ошибке можно говорить только при условии, что удерживается различие ошибки и не-ошибки. Следовательно, именно наличие различий, в конечном счете основанных на том, чтобы избегать какой-либо ошибки в понимании, является определяющим условием для решения проблемы эстетического опыта. Иначе говоря, при формировании понятия эстетического опыта неизбежно одно – стремление различать и стремление различать в различаемом, чтобы яснее представало само движение по ускользанию от ошибок в понимании эстетического опыта.

Но можно согласиться с теми, кто возразит, что чистых различий не существует: как только возникает различие одного и другого, так тут же возникает и сомнение в том, насколько оно не является переходным, насколько вообще «одно» может существовать без «другого», не следует ли, напротив, не столько «делить», сколько «умножать», т.е. искать формы перехода одного в другое, а не их формы различия.

Действительно, возразить на аргумент, что чистых различий не существует, невозможно – ровно потому, что нет ничего «чистого», в том числе и различий. Но из того, что не существует чистых различий, вовсе не следует, что в решении проблемы нет необходимости ориентироваться на чистоту различия. Ибо следует различать разделение и различие: первое относится к объекту, второе – к подходу к нему, первое подразумевает, что имеется что-то в самом объекте, за счет чего мы разделяем его и отделяем от другого объекта, второе же подразумевает, что именно для того, чтобы понять объект, вводятся те или иные различия, а то, насколько эти различия связаны с самим объектом – это, в данном случае, не столь и существенно. Иначе говоря, различие *инструментально*, оно связано со стремлением внести ясность в понимание объекта (что вовсе не подразумевает, что объект при этом является ясным). И чистота состоит не в том, что чистое отличается от нечистого, а в том, что в чистом имеется стремление исключать нечистое. Поэтому различие чего-либо в проблеме эстетического опыта возможно, и оно ориентировано не на то, чтобы одно чем-то отличалось от другого, а на то, чтобы в одном имелось стремление удерживать именно это одно, а не что-то другое.

Однако на такое инструментальное понятие различия можно возразить, что и оно подразумевает наивность различия если не в объекте, то в подходе к нему. Но в том-то и дело, что различие не может не быть наивным: когда мы утверждаем, например, что в отношении эстетического опыта следует различать активную его силу и реактивную, то, несмотря на то, что это именно различие, а не разделение, оно подразумевает, что все же имеется устойчивый ряд признаков, по которым мы различаем одно и другое. Поэтому, если полагать, что решение проблемы эстетического опыта состоит в стремлении избегать ошибок в его понимании, если, далее, это избегание возможно при наличии различий и если, наконец, различия, понимая их инструментально, связаны с наивностью самого же различия, то остается признать, что решение проблемы эстетического опыта состоит, в конечном счете, в принятии наивности самого же различия. «Наивность» в данном случае – не оценочное понятие, а описательное, состоящее в том, что признается инструментальная чистота тех различий, на которых может быть основано решение проблемы эстетического опыта. Иначе говоря, если понимать наивность как необходимый момент для любой продуктивной деятельности¹, то решить проблему эстетического опыта возможно только при принятии серии наивных различий, подразумевающих свою чистоту.

Более того, следует также принять, что для последующей аналитики понятия эстетического опыта определяющим условием является не только само различие как таковое, но и различие данного и заданного. Современная философия с ее стратегиями подозрительности выработала устойчивое представление, что за всяким данным (в нашем случае – за данностью эстетического опыта) находится нечто заданное (история, «эпистемы», социально-экономические формации, бессознательное и др.), которое и определяет условия существования данности и без внимания к которым невозможно анализировать само же данное. Анализ данности в таком случае предстает как анализ заданности и способов определения им чего-либо данного. Безусловно, стратегия подозрительности позволяет разобраться во многом. Однако нельзя не признать, что эта стратегия подразумевает ясность самого же данного: именно потому, что мы знаем историю искусства, можно выделить в ней различные ее эпистемы, именно потому, что у нас есть устойчивое представление о субъекте, можно находить моменты его заданности бессознательным и т.д. Данность предстает как нечто ясное (что не отрицает того, что эта ясность иллюзорна), и потому возможны стратегии заданности по отношению к нему. В случае же с эстетическим опытом трудно говорить о его ясности: как само его понятие, так и подходы к нему основаны на его туманности. Поэтому допускать, что существуют какие-

¹ А. Рылева в своем исследовании «О наивном» показывает, что о наивном можно говорить не только как о результате творчества, и не только как о его сопутствующем моменте, но также можно рассматривать наивное «как фундаментальное первоначальное действие, свойственное каждому человеку, положенное в основу акта «вижу-делаю» [98, 212]. Несмотря на то, что А. Рылева в большей мере заинтересована в раскрытии антропологических моментов наивности, можно согласиться с ней, что в основе наивности лежит «простота» как основа деятельности.

либо моменты заданности эстетического опыта преждевременно – пусть прежде сам «эстетический опыт» предстанет ясным. Следовательно, для решения проблемы эстетического опыта необходимо принимать не только чистоту различий как таковых, на которых возможно построить его понимание, но и такое существенное различие, как различие данного и заданного – и решать проблему эстетического опыта так, как если бы ничего заданного для этой проблемы не существовало.

Итак, если признать в качестве определяющего условия для решения проблемы эстетического опыта различие как таковое, а также различие данного и заданного, то каковы способы, посредством которых эта проблема решаема?

Проблема может быть решена как возможность ее решения, как действительность и как необходимость, т.е. способом, посредством которого решаема проблема эстетического опыта, является различие возможности, действительности и необходимости решения этой проблемы. В самом деле, если решение состоит, в конечном счете, в том, чтобы сформировать понятие эстетического опыта, то следует различать, с одной стороны, само формирование этого понятия (действительность), с другой – условия этого формирования (возможность), с третьей – то, каким образом эти условия представлены в сформированном понятии (необходимость). При этом определяющим является не только сама чистота различия этих трех способов, но и то, что за каждой из их данностей не подразумевается ничего заданного.

*§2. Возможность, действительность и необходимость
решения проблемы эстетического опыта*

А) Возможность решения проблемы эстетического опыта

При каком условии решаема проблема эстетического опыта, т.е. как возможно сформировать его понятие?

Вообразим спор между двумя эстетиками о том, как следует понимать эстетический опыт. Один, например, будет утверждать, что «человек испытывает эстетический опыт в определенный отрезок времени, если и только если большая часть его ментальной активности в этот отрезок времени находилась в единстве и привела к удовольствию через форму и качество объекта (представленных в чувстве или в воображении), на которых концентрируется первоначальное внимание» [138, 5], другой же с этим пониманием не соглашается. Если бы мы присутствовали при их споре от начала до конца, то, независимо от того, чем бы этот спор завершился, возможно его представить в виде трех смысловых блоков. Сначала проponent настаивает на том, что именно так и необходимо понимать эстетический опыт, ибо в таком понятии схватываются все необходимые и достаточные условия для понятия, оппонент же, напротив, утверждает, что эти условия вовсе не являются необходимыми и достаточными. Несложно заметить, что этот блок строится вокруг *необходимости* понимания определенного

эстетического опыта. Затем проponent, чтобы раскрыть эту необходимость, предлагает обратиться к составляющим этого определения и рассмотреть, почему же он вообще именно так понимает эстетический опыт. Он рассмотрит, что такое единство и какова его роль в опыте, он определит, что такое форма и качество объекта. Оппонент же будет исходить из того, что вовсе не эти моменты входят в понятие эстетического опыта, что это понятие подразумевает и такие случаи, под которые это понятие не подходит и поэтому необходимо определить опыт иначе. При всем том, что первый блок от второго отличается не сильно, можно заметить, что если в первом блоке речь шла о необходимости определенного понимания эстетического опыта, то во втором блоке речь идет о том, что же, собственно, представляет собою этот опыт, т.е. спор идет о его *действительности*. Но если спорящие будут достаточно настойчивы, то они спросят друг друга: а почему, собственно, именно эти компоненты входят в это понятие эстетического опыта, исходя из каких предположений именно так и определяется опыт? И далее проponent выскажет свои предположения, что безусловно эстетический опыт связан с единством, формой и объектом, это – *sine qua non* для любого понятия эстетического опыта. В свою очередь, оппонент выдвинет предположение, что, хотя он и согласен с понятием формы, но все же вовсе не обязательно выдвигать понятие единства в качестве условия понимания эстетического опыта. Для одного минимальными условиями, при которых вообще возможно говорить об эстетическом опыте, является одно, для другого – другое. И если, далее, один спросит, а при чем тут вообще единство в случае с понятием эстетического опыта, то разговор уже пойдет не столько о самом опыте, сколько о понятии единства и о том, как его следует понимать, но, в любом случае, спор упирается в то, что для проponentа единство выступает безусловной *возможностью* для понятия эстетического опыта, для другого же единство таковым не является.

Не составит труда заметить, что этот воображаемый спор шел от необходимости через действительность к обнаружению возможности. В этом примере возможность понятия определяется тем, что представляется несомненным для самого этого понятия, т.е. наличием аксиом в понимании. И на этом примере видно, что возможность понятия определяется серией аксиом, лежащих в его основе, т.е. к возможности решения проблемы эстетического опыта относится его *аксиоматика* (как ряд несомненного в понимании) и *проблематика* (как круг проблем, основанный на этом несомненном).

Итак, сформировать понятие эстетического опыта возможно, если обозначить аксиоматику и проблематику, связанную с этим понятием. Замечу, что эта аксиоматика относится не к понятию эстетического опыта, а к возможностям решения проблемы эстетического опыта, т.е. определять параметры этой аксиоматики следует исходя не из какого-либо представления об эстетическом опыте, а из того, что само это понятие возможно.

Несомненно, первой аксиомой является то, что эстетический опыт вообще существует. Новейшая история эстетики знает ряд возражений против этой аксиомы – это и заверения В. Кенника, что поиск сущности того, что такое эстетический опыт, является попыткой, обреченной на провал [3, 95], это и утверждения Дж. Дики, что эстетический опыт – это фантом [165], это и современные нейроэстетические исследования, утверждающие, что «эстетический опыт» – лишь «определенные нейронные процессы, лежащие в основе эстетического поведения» [217, 3].

Между тем, если и возможно решение проблемы эстетического опыта, если и возможен выход из тумана, если, наконец, и возможна аналитика эстетического опыта, то лишь при допущении, что он каким-либо образом все же существует (каким именно – это предмет отдельных исследований), что есть в нем то, что позволяет называть его именно опытом и что он чем-либо отличается от иных возможных опытов (и потому есть в нем то, что делает опыт эстетическим). Именно это – способ существования опыта, основания отличия опыта от иных, в каком смысле опыт и в каком смысле эстетический – и составляет первый круг проблематики эстетического опыта, в основе которой – *аксиома существования* этого опыта. История эстетики XX в. знает немало примеров отстаивания этой аксиомы – это и работы М. Бердсли, вызвавшие во второй половине XX в. волну критики и опровержений, но в то же время инициировавшие само обсуждение того, что же такое эстетический опыт, это и исследования М. Дюффрена, в которых обосновывается идея существования эстетического опыта среди многообразия форм человеческой активности, это и работы Р. Шустермана, провозгласившие существование эстетического опыта как особого состояния, особенности которого выводятся из самого характера протекания этого опыта, и рассматривающих произведение искусства, связанное с этим опытом, как процесс и становление опыта. Ряд этих и аналогичных рассуждений из истории эстетики XX в. позволяет заключить, что именно аксиома существования эстетического опыта составляет первое, хотя и не единственное основание для возможности решения проблемы эстетического опыта, да и для любой теории эстетического опыта вообще.

Другой аксиомой является представление о том, что аналитика этого опыта вообще возможна, т.е. имеются основания для того, чтобы раскладывать представление об опыте на составляющие. И, как и в первом случае, существуют, безусловно, сомнения в том, что аналитика эстетического опыта возможна, что может существовать адекватный аналитический аппарат для этого анализа, что вообще этот опыт познаваем в каком-либо виде. Как правило, эти сомнения опираются на кантовское понятие незаинтересованности, которое своей значимостью для эстетики, но в то же время апофатичностью по формулировке позволяет многим заявить, что эстетический опыт непознаваем; кроме того, в основе этих сомнений лежит

представление, что «посредством эстетического опыта... мы воспринимаем бесконечное в конечном, сверхчувственное в чувственном, абсолютное в его проявлениях» [140, 73], из чего можно заключить, что познание эстетического опыта лишь отчасти схватывает выражающееся в нем бесконечное. Можно встретить и рассуждения о том, что эстетический опыт настолько уникален и неповторим, что никакая аналитика относительно него невозможна. Если перефразировать знаменитое изречение М. Вейца, то можно сказать, что со стороны этих критиков аналитика эстетического опыта представляет собою тщетную попытку определить то, что определить невозможно. Между тем, если и может существовать аналитика эстетического опыта, то только в виде подхода, состоящего в разложении этого опыта на определенные моменты (а именно разложение и имеется в виду в первую очередь, если идет речь об анализе). Каковы моменты этого опыта, имеется ли у него строение, сингулярен ли эстетический опыт или же подразумевает ряд фаз как моментов строения – все это составляет второй круг проблематики эстетического опыта, в основе которого – аксиома о возможности самой аналитики опыта. К тем, кто отстаивает аксиому возможности аналитики эстетического опыта следует отнести самых разных эстетиков – от Р. Ингардена, предложившего феноменологию складывания эстетического опыта, до Б. Уайта, выдвинувшего идею о возможности создания «эстетиграмм» эстетического опыта [252]. Именно допущение этой *аксиомы возможности* позволяет проводить анализ строения эстетического опыта, без чего немислимо формирование понятия эстетического опыта и теория эстетического опыта в целом.

Наконец, следует признать и третью аксиому, состоящую в том, что аналитика эстетического опыта необходима. Безусловно, существует целый ряд теоретиков, выдвигающих сомнения в том, это если и существует эстетический опыт, если и возможна его аналитика, то никакой необходимости в ней нет, поскольку этот анализ оперирует понятиями, никак не соотносимыми с художественной практикой или же с процессами, имеющими место в современности. Особенно сильным выглядит это сомнение у Дж. Дики при рассмотрении такой формы эстетического опыта, как эстетическое отношение. В ставшей хрестоматийной работе «Миф об эстетическом отношении» Дики показывает, что это понятие (а вместе с ним и все рассуждения об эстетическом опыте) не дает ничего или почти ничего для анализа искусства, а потому все попытки угнаться за тем, что же имеется в виду под эстетическим опытом – пустые и не имеющие отношение к действительности [169, 64]. Более спокойным сомнением относительно аналитики эстетического опыта может служить позиция У. Эко, согласно которой если и есть необходимость в анализе каких-либо эстетических проблем, то иных, нежели проблема эстетического опыта; эта проблема вторична, поскольку не столько об эстетическом опыте, сколько об эстетической коммуникации необходимо вести речь при анализе эстетических проблем [126, 85].

Между тем аналитика эстетического опыта не может не допускать своей необходимости, основание которой видится в том, что есть что-то настолько исключительное в самом опыте, что его анализ необходимо провести как для самой эстетики, так и для многого из того, что выходит за пределы ее проблемного поля. Этой необходимостью, исходя из самой же эстетической теории, может выступать предмет эстетического опыта (называемый эстетическим объектом) или же производящий характер эстетического опыта; из того же, что выходит за пределы проблемного поля эстетики, необходимостью этой аналитики может выступать влияние эстетического опыта на иные формы опыта и в целом на различные виды активности человека. В самом деле, существует ли эстетический объект, с которым связан опыт, и если да, то каков статус этого объекта? Что прежде – эстетический опыт или же объект, с ним связанный? Имеется ли необходимость атрибутировать этот объект как художественный? Выражает ли понятие эстетического опыта особое практическое измерение эстетики? Все это составляет третий круг проблематики эстетического опыта, прояснить который возможно, только если допустить *аксиому необходимости* аналитики эстетического опыта. И история современной эстетики знает примеры раскрытия этой необходимости: в последних работах В.В. Бычкова и Н.Б. Маньковской постоянно говорится о необходимости анализировать эстетический опыт для понимания современной арт-практики [21], А.В. Фэйрчайлд рассматривает необходимость понимания «парадигм эстетического опыта» для изучения современных арт-институтов [181] и т.п.

Можно заметить, что названные три аксиомы замкнуты в своей модальности: первая исходит в анализе из существования эстетического опыта, вторая – из возможности анализа, третья – из его необходимости. Все они – своеобразный ответ на знаменитое сомнение Горгия: вместо «ничего не существует» утверждается, что существует эстетический опыт; вместо «ничего не познаваемо» утверждается, что возможна аналитика эстетического опыта; вместо «знание не передаваемо» утверждается, что аналитика эстетического опыта может претендовать на всеобщность, т.е. она необходима. В то же время очевидно, что названные три аксиомы тесно связаны между собою и являются не тремя разными векторами развития понятия эстетического опыта, а единым сгустком проблем, дискуссии вокруг которых составили одну из ярчайших страниц в истории эстетики XX в.

Таким образом, в решение проблемы эстетического опыта возможно внести ясность, если на уровне возможности этого решения различать аксиоматику и проблематику, выделять три аксиомы и соответствующие им круги проблем.

Эти аксиомы – минимальное, что следует принять, чтобы проблема эстетического опыта была решаема. Но, в то же время, нет никакой необходимости выходить за пределы этого минимального и принимать в качестве аксиомы, например, что эстетический опыт – это опыт

трансцендентного. Если же окажется, что минимального набора аксиом недостаточно, чтобы проблема эстетического опыта была решаемая, то впоследствии следует вернуться к вопросу об аксиоматике и проблематике и произвести ее пересмотр.

В) Действительность решения проблемы эстетического опыта

На основании чего формируется понятие эстетического опыта? Если говорить о том, как формируется философское понятие эстетического опыта, то мы лишены привилегии обращаться к экспериментальным данным как основаниям этого формирования. Что в таком случае есть у нас на вооружении?

Если представить, что некий аналитик выдвинет какой-либо тезис относительно эстетического опыта, то реакцией на этот тезис будет либо уход от обсуждения (опираясь при этом на максимум «Обо всем, что связано с эстетическим опытом, не спорят»), либо, напротив, стремление разобраться и проанализировать, что же имелось в виду и почему. Во втором случае, т.е. при обсуждении того, как возможно или необходимо понимать какой-либо аспект эстетического опыта, мы опираемся либо на собственное представление о практике этого опыта (например, полагаем, что какие-то наши состояния и есть эстетический опыт), либо на какое-либо теоретическое положение, кажущееся нам несомненным (например, полагаем, что суть эстетического опыта – это отсутствие практического интереса), либо на какие-либо данные из истории эстетики (например, доверяем тому, что сказал об эстетическом опыте Кэрролл, Ингарден или же доверяем собственным выводам из знания каких-либо эстетических теорий).

На этом примере видно, что основаниями для наших суждений об эстетическом опыте вообще и основанием для решения проблемы эстетического опыта в частности могут быть практика, теория или история. Рассмотрим детальнее эти основания.

У каждого из нас есть представление об эстетическом опыте на основании той *практики*, которую дает нам ежедневный жизненный опыт. Казалось бы, именно это может выступать основанием для формирования понятия и аналитики эстетического опыта. Однако тут и кроется та опасность, избежать которую необходимо, чтобы анализ опыта не превратился в его чудовищную противоположность. И опасность кроется вовсе не в том, что у каждого из нас свой собственный, не сводимый к другим опыт, а (как уже отмечалось при постановке проблемы эстетического опыта) в сомнительном и поспешном предположении, что то или иное состояние в нашей практике относится к эстетическому опыту. Дело не в том, что у нас имеется субъективный эстетический опыт, а в том, что то субъективное, которое есть у нас, мы полагаем эстетическим опытом.

Чтобы раскрыть это, возьмем простой пример. Часто можно встретить убеждение, что именно переживание прекрасного и составляет особенность эстетического опыта. Однако на вопрос, почему же мы полагаем, что переживаем нечто прекрасное, и почему это переживание

и есть эстетический опыт, можно услышать в лучшем случае тавтологические суждения, в худшем – непонимание самого вопроса. Простое сомнение, выражающееся, например, в утверждении, что мы не думаем, что наш собеседник переживает нечто прекрасное, или же в предположении, что «переживание прекрасного», о котором говорит собеседник, является лишь риторическим штампом, вызывает у слышавшего это скорее агрессию, чем понимание.

Между тем, очевидно, что существует разница между субъективными состояниями, по тем или иным причинам называемыми эстетическим опытом, и самим эстетическим опытом. Если мы основываем наши представления об эстетическом опыте на практике, то придется допустить, что мы можем оказаться в ситуации, противоположной Журдену из «Мещанина во дворянстве»: если Журден не знал, что сорок лет говорил прозой, то в нашем случае, наоборот, есть вероятность, что мы не знали, что то, что мы называли эстетическим опытом, им не являлось. Если это допущение верно, то полагать практику в качестве основания формирования понятия эстетического опыта и его аналитики невозможно.

Иными основаниями могут быть теория и история. Даже если оставить без рассмотрения, что же такое теория, каковы ее необходимые признаки, чтобы отличить ее от простого построения, а также что такое история, каковы особенности исторического рассмотрения и чем история отличается от рассказа, следует уточнить: всякая ли теория и история может считаться надежным основанием аналитики эстетического опыта? История эстетики наполнена различными теориями, и, если допустить, что любая теория может быть положена в основу анализа, это вернет нас к хаотично разбросанному полю идей и подходов к эстетическому опыту, от которых следует так или иначе отказаться, поскольку это поле само по себе ничего не дает.

Следовательно, должно быть в *теории* как возможном основании формирования понятия эстетического опыта что-то такое, что дает аналитике этого понятия развиваться дальше. Собственно, в этом утверждении уже и заложен ответ на вопрос о том, какая именно теория может быть основанием, – та теория, которая является продуктивной для аналитики эстетического опыта.

Безусловно, само понятие продуктивной теории требует подробного уточнения и разбора. Но если не полностью раскрыть, то, по крайней мере, обозначить те моменты, которые необходимы для ответа на вопрос о формировании понятия эстетического опыта, возможно. Эти моменты связаны между собою (от наличия предыдущего зависит последующий), и раскрыть их надежнее посредством одного примера, который и по сей день принимается как общепринятый в теории эстетического опыта.

Итак, в первую очередь, продуктивной можно считать ту теорию, которая последовательно раскрывает новое проблемное поле (новые области, новые «болевые точки», новые смысловые

парадоксы). Продуктивная теория не столько объясняет существующее, сколько методично указывает на нечто невиданное. Например, можно считать непродуктивным подход, согласно которому эстетический опыт – это, в первую очередь, опыт искусства. В какой-то момент такая теория открывала новые проблемные поля, много новых концепций было создано в отношении искусства, и художественное измерение эстетического опыта позволяло определить такую «болеву точку» опыта, как его неизменное соотношение с чем-то внешним (эстетическим объектом). Однако со временем стало ясно, что такая теория перестала быть продуктивной, поскольку ничего нового к представлению об эстетическом опыте уже не добавляется: само понятие искусства расширило свои границы, так что определение эстетического опыта через него перестало что-либо добавлять к последнему; изменилось представление об эстетическом объекте, так что сведение его к объекту искусства также перестало что-либо новое добавлять в отношении эстетического опыта. С этой точки зрения определение эстетики через философию искусства, а эстетического опыта через опыт художественный следует признать непродуктивным.

С этим же связан и второй момент: продуктивной можно считать ту теорию, которая иначе, чем как это представлялось прежде, действует в области практики. Теория не может быть бездейственной, и тип ее действия должен быть отличен от того, каким представлялось действие теории ранее. Например, можно считать непродуктивным подход, согласно которому эстетический опыт – это опыт искусства, также и на том основании, что на практике иные, внехудожественные типы эстетического опыта оказываются сведенными к опыту искусства. Очевидно, что практика эстетического опыта значительно богаче, чем практика опыта искусства: полагать, что есть в эстетическом опыте что-то, что не вмещается в опыт искусства, представляется куда более продуктивным для теории, чем полагать, что нет ничего в эстетическом опыте, что не было бы связано с опытом искусства.

Наконец, продуктивной можно считать ту теорию, которая производит собственные концепты (или, по крайней мере, создает условия для их производства), выстраивает новые ходы, чем способствует собственному развитию. Следствием того, что теория нашла определенное проблемное поле, а также смогла определить способ действия на практике, являются новые концепты, без которых теория обойтись не может. Например, можно считать непродуктивным подход, сводящий эстетический опыт к опыту искусства, также и на том основании, что никаких новых ходов и концептов этот подход предложить не может; тот или иной теоретик, определяющий эстетический опыт через опыт искусства, в большей степени сводит к уже известной модели какие-либо данные, чем создает новые модели как таковые. При этом возможно, что это сведение в какую-то историческую эпоху создавало условия для того, чтобы производились новые концепты, необходимые для теории. Однако следует признать, что

представление об эстетическом опыте ушло далеко вперед и, с этой точки зрения, утверждение, что он является опытом искусства, является анахронизмом и шагом назад.

Три указанных момента продуктивности (новое проблемное поле, новый способ действия на практике, новые концепты, способствующие развитию теории), в конечном счете, связаны с тем, что теория может не столько объяснять старое, сколько создавать новое, и тому расхожему мнению, что теория является объяснительной моделью, следует противопоставить тезис, что теория – это модель производительная.

Может ли быть *история* возможным основанием для формирования понятия эстетического опыта? Если в данном случае под историей понимать опору на историю эстетики для решения проблемы эстетического опыта, то относительно истории как основания следует выдвинуть ряд сомнений.

Во-первых, если мы ссылаемся для подтверждения своих идей об эстетическом опыте на те или иные имена, то не сложно усомниться в обоснованности этого: почему именно те, а не другие имена выступают авторитетом? Всякой ссылке в виде «Как сказал...», «Как верно заметил...» можно с легкостью противопоставить «А другой сказал...», «А другой иное заметил...» Очевидно, что доверие каким-либо именам в истории эстетики основано на каком-то ином основании, нежели авторитет. Иначе говоря, при опоре на какое-либо имя из истории эстетики подразумеваются не столько обоснованные выводы, принадлежащие этому имени, сколько определенные основания, исходя из которых это имя предстает в качестве авторитета.

Во-вторых, представление об истории как совокупности объективных данных, из которых мы можем черпать какие-либо теоретические выводы, не сложно подвергнуть сомнению, поскольку сама выборка того, что следует относить к истории, а что нет, принадлежит теоретику. Показательной в этом отношении является фигура Г. Когена – исходя из одних оснований он занимает важное место в истории эстетики [2], исходя из других – его эстетика настолько периферийна, что нет необходимости даже упоминать его работы [30]. Спор между сторонниками одной позиции и другой – это не спор о том, действительно ли Г. Коген занимает важное место в истории эстетики, а спор о том, исходя из каких представлений об эстетической теории одни фигуры мы причисляем к ее истории, а другие нет.

В-третьих, принимая какой-либо тезис из истории эстетики в качестве основания наших представлений для суждений об эстетическом опыте, мы, как правило, абстрагируем его от того историко-эстетического ряда, которому этот тезис принадлежал. Например, если кто-либо утверждает, что кантовская «субъективная всеобщность» и есть главная характеристика эстетического опыта, то этим вырывается понятие Канта из того строя, которому оно принадлежало, тем самым лишая его смысла и потому обесценивая саму ссылку на Канта. Если мы имеем в виду именно кантовское понятие, то, очевидно, нам приходится принять и его

аналитику прекрасного и возвышенного, и его разделение на эмпирическое и трансцендентальное, и многое другое, без чего «субъективная всеобщность» у Канта не мыслима. Если же мы не имеем в виду именно весь этот комплекс кантовских понятий, то нет и смысла опираться на него.

Эти три сомнения (в том, что имена не могут выступать авторитетами, в том, что за всякой историей стоит теория и в том, что мы абстрагируем понятия) объединяет предположение, что за всяким историко-эстетическим утверждением скрывается какое-то теоретическое положение, и именно его следует обсуждать и разлагать на составляющие.

Однако тезису, что за всякой историей находится теория, легко противопоставить и обратное – что за всякой теорией находится история.

В самом деле, если мы говорим о формировании понятия эстетического опыта и его анализе, то сами понятия «эстетический», «опыт», «аналитика» сформированы в рамках определенных исторических условий, и именно эти условия будут всякий раз определять то или иное теоретическое построение. И если верно, что в истории нет ничего, что прежде не было бы в теории, то верно и то, что теории нет ничего, что не имело бы основания в истории.

Этот тупик может показаться безвыходным, и в таком случае само различие истории и теории будет бессмысленным. Однако полагаю, что все же имеется основание, позволяющее придерживаться этого различия и отстаивать приоритет теории перед историей при выяснении того, на чем может быть основано формирование понятия эстетического опыта.

Дело в том, что само понятие теории в данном случае может браться в разных смыслах – как теория объяснительная и продуктивная. Если для того, чтобы продуктивная теория могла действовать, нет необходимости определять, что стоит за этой теорией (ибо продуктивная теория имеет дело не с объяснением существующего, а с созданием нового), то для существования объяснительной теории, напротив, важно, что стоит за нею, ибо от этого зависит способ ее объяснения. Иначе говоря, моменты заданности имеют отношение к тому, что есть, в том числе и к объяснительной теории, в то время как моменты данности связаны с тем, что является новым, в том числе и с продуктивной теорией. Например, если мы имеем дело с теорией, объясняющей, что такое эстетическое удовольствие, то для такой теории важно, насколько она задана (в т.ч. историей), насколько за тем или иным положением можно найти какой-либо авторитет или историческую традицию. Если же мы имеем дело с теорией, создающей новое (новые проблемы, новые ходы, новые концепты) относительно (посредством, в связи, по поводу) эстетического удовольствия, то в этой теории не важно, что она задана, в ней мы имеем дело с данностью, т.е. с продуктивностью.

Таким образом, если различать продуктивную и объяснительную теории, то можно признать, что для первой не имеет значения, чем она задана, важно лишь, как она производит, в то время

как для второй крайне важно, чем она может быть задана и потому она напрямую связана с историей как одной из форм заданности. Если для продуктивной теории история выступает вспомогательным элементом, позволяющим создавать новое проблемное поле, находить новые способы действия на практике и создавать новые концепты, развивающие теорию, то для объяснительной теории, напротив, история (как и другие формы заданности) выступает необходимым элементом.

Чтобы эти рассуждения не показались отвлеченными, покажу на примере, как действует положение о том, что только в качестве обслуживающего компонента продуктивности теории может какой-либо историко-эстетический тезис выступать основанием аналитики опыта. Н. Кэрролл в одной из своих работ отстаивает положение, согласно которому среди концепций эстетического опыта следует выделить те, во-первых, которые ориентированы на ценности, те, во-вторых, которые предполагают расширение эстетического (т.е. введение в эстетический опыт в качестве составного элемента моральных или познавательных установок) и те, в-третьих, для которых важно само содержание эстетического опыта [153, 165]. В каком случае это положение Кэрролла может быть основанием для формирования понятия эстетического опыта? Это положение *не могло бы быть* основанием, если бы оно исходило, например, из ссылки на то, что кто-либо (условный Кант) предлагал выделять такую триаду как ценность, расширение и содержание, из чего якобы следует, что все концепции следует делить на этом основании. Это не могло бы быть основанием потому, что в данном случае не прояснено, почему именно из условно-кантовского деления необходимо исходить, чтобы утверждать эти три типа эстетического опыта. Также *не могло бы быть* это положение основанием, если бы оно исходило из якобы объективного представления об истории эстетики, из которой можно увидеть именно эти три типа концепций. Это не могло бы быть основанием потому, что за «объективным» представлением об истории эстетики скрывается положение, что в эстетическом опыте представлены ориентация на ценности, на моральные и познавательные элементы и на содержание – положение, которое само по себе требует теоретического обоснования. Но это положение *могло бы быть* основанием, если бы сначала было раскрыто теоретическое положение о том, что эстетический опыт – это триединство ценности, морально-познавательных элементов и содержания, а затем показано, каким образом это положение значительно продвигает эстетическую теорию в том или ином направлении, каким образом из этого положения следует целый ряд новых проблем, указывающих на различные проблемные поля и позволяющие создавать какие-либо концепты относительно них. В случае с Кэрроллом мы имеем дело с представлением об объективной истории эстетики. Рассмотрев три возможных подхода к эстетическому опыту, Кэрролл делает вывод, что именно третий подход позволяет преодолеть крайности первых двух, а также преодолеть позицию как радикального, так и

«умеренного» автономизма эстетического опыта. Для радикального автономизма характерно положение, что у произведения искусства есть только эстетические качества, с которыми и имеет дело наш эстетический опыт, в то время как умеренный автономизм исходит из того, что «есть много качеств у произведения искусства – не только эстетические, но и религиозные, моральные, политические, познавательные. Все эти качества можно испытывать и подвергать оценке, когда мы встречаемся с произведением искусства. Тем не менее, когда мы относимся к произведению искусства эстетически, уместно только его эстетическое измерение» [153, 170]. Однако обе позиции представляются Кэрроллу ложными, поскольку именно ориентация на содержание делает наш опыт эстетическим.

Эти выводы Кэрролла можно было бы считать обоснованными, если бы были раскрыты те теоретические основания, из которых исходит американский эстетик, и в таком случае историко-эстетический разбор подходов к эстетическому опыту служил бы вспомогательным элементом для этой теории. В данном же случае мы имеем классический вариант объяснительной модели, которая не столько открывает новое, сколько объясняет существующее, и потому к этой модели легко применимы вопросы о той или иной заданности (чем задана подборка имен, характеризующих описанные выше три ориентации, почему не рассмотрены иные варианты понимания эстетического опыта, исходя из какого основания полагается, что эстетический опыт связан напрямую с произведением искусства и т.п.).

Таким образом, если принять разделение на продуктивную и объяснительную теорию, то опора на историко-эстетический материал в вопросе об эстетическом опыте возможен в том случае, если требуется уточнить и прояснить какие-либо моменты продуктивной теории. Историю следует рассматривать в связи с этими моментами продуктивности теории: история способствует теории в создании нового проблемного поля, история способствует теории в нахождении новых способов действия на практике и история способствует теории в создании новых концептов, развивающих саму же теорию. Например, при аналитике эстетического опыта имеет смысл основывать ее на истории эстетики, чтобы определить, действительно ли создается новое проблемное поле или же «все новое – хорошо забытое старое», действительно ли иначе действует на практике какая-либо теория, действительно ли имеются основания для создания новых концептов.

Чтобы подытожить сказанное, вообразим возможный спор относительно какого-либо аспекта эстетического опыта. Если один спорящий утверждает, например, что эстетический опыт – это соотношение чувственного и сверхчувственного, а другой с ним активно не соглашается, то этот спор имеет смысл в том случае, если раскрыть основания представления об эстетическом опыте у спорящих. На вопрос первому «На основании чего он это утверждает?» могут быть три ответа: либо потому, что «таков мой опыт, я именно так и

переживаю эстетический опыт – как соотношение чувственного и сверхчувственного», либо потому, что «таковы мои теоретические гипотезы, я их вывожу таким-то образом», либо потому, «что вся история об этом же и говорит: и у Канта это есть, и у Гегеля». Очевидно, что первое основание, т.е. практика, не может приниматься во внимание, т.к. имеется возможность того, что именуемое эстетическим опытом им не является. Второе основание, т.е. теория, может подразумевать как объяснительную модель, так и производительную, для чего требуются уточняющие вопросы: почему именно соотношение, а не что-то другое; в каком смысле чувственное и сверхчувственное; как на практике работает это соотношение и т.д. Третье основание, т.е. история, может приниматься во внимание при условии данности теории, для чего вновь придется обратиться к вопросам о том, что такое соотношение между чувственным и сверхчувственным, почему именно это соотношение кладется в основу и т.д.

Но при всей очевидности того, что основание решения проблемы эстетического опыта, если решение претендует на продуктивность, необходимо искать в теории, зачастую в истории эстетики можно наблюдать, как теория подменяется ее историей или же практикой, или же как теория предстает не столько продуктивной, сколько объяснительной моделью. И, возвращаясь к примеру с аналитиком, который выдвигает какой-либо тезис относительно эстетического опыта, следует заметить, что стремление разобраться в этом тезисе может быть основано не столько на истории или практике, сколько на теории этого опыта, каким бы наивным ни представлялось само разделение на теорию, историю и практику.

С) Необходимость решения проблемы эстетического опыта

Если принять, что необходимость – это та возможность, которая не может быть не действительной, то в самом общем виде необходимость решения проблемы эстетического опыта состоит (1) в выделении в теории аксиоматики и проблематики эстетического опыта, (2) в раскрытии их проблемного поля, (3) в представлении этого раскрытия через продуктивный характер теории и (4) в определении сопутствующей роли практики и истории для теории. Если удастся раскрыть все эти моменты, то удастся и показать необходимость формирования понятия эстетического опыта.

Первые три момента зависят от того, как сложится само разворачивание проблемы и формирования понятия эстетического опыта, т.е. их необходимость – в самом исследовании, а не в условии, его предворяющем. Четвертый же момент относится к тому, что предшествует исследованию, и потому ему необходимо уделить особое внимание.

Если мы говорим о сопутствовании практики и истории для теории, то нужно различать два движения по сопутствованию – пересекающееся и параллельное, с тем смысловым уточнением, что первое, в отличие от второго, подразумевает воздействие на то, чему сопутствуется. В

нашем случае речь идет о пересекающемся воздействии истории и практики на теорию и потому следует уточнить способы этого воздействия.

Можно допустить, что при сопутствовании существует, как минимум, три способа воздействия. Во-первых, одно может предварять действие другого, т.е. выступать его *подготовкой*. Например, мы можем предварять работу по формированию понятия эстетического опыта историческим его определением или же определением границ практического представления о нем. Во-вторых, одно может уточнять действие другого, т.е. выступать его *детализацией*. Например, мы можем детализировать понятие эстетического события, если, после того, как оно будет дано в теоретическом виде, уточнить, как оно соотносится с историей эстетики или же как оно работает на практике. Наконец, в-третьих, одно может пояснять действие другого, т.е. выступать *комментарием*. Например, если будет дано понятие эстетического аффекта, то возможно его пояснить каким-либо практическим примером или найти ему аналоги в истории эстетики. Безусловно, чистым это различие подготовки, детализации и комментария не является, но важно то, что положения теории зависят от того, каким будет сопутствование в виде подготовки и не зависят от того, будет ли дана детализация или комментарий, т.е. для формирования понятия эстетического опыта крайне важно определить, что и при каких условиях подготавливает это формирование, а что его детализирует или комментирует – вопрос факультативный.

Очевидно, что все три типа сопутствования могут быть даны в случае отношения теории и истории и далеко не все – в случае отношения теории и практики. В самом деле, теория понимания эстетического опыта не может обойтись без истории в самых принципиальных моментах своего разворачивания: невозможно говорить о понятии эстетического опыта, не принимая во внимание всей той сложной его истории, которая представлена в истории эстетики. По ходу дальнейшего разворачивания такими же принципиальными моментами окажутся понятия эстетического отношения, эстетического события и эстетического эффекта, а также представление о множественности в истории эстетики – в каждом из этих случаев история должна быть подготовкой к теории. В части наиболее сложных вопросов история должна выступать детализацией теории понятия эстетического опыта. Например, при рассмотрении того, что такое режим единства и режим множественности, необходимо предварительно дать теоретическое рассмотрение этих режимов, а затем обратиться к истории эстетики, чтобы уточнить, какие дополнительные оттенки в понимании этих режимов она дает. Наконец, в части менее сложных вопросов, но имеющих свое значение как для истории, так и для теории эстетики, история должна выступать комментарием теории понятия эстетического опыта. Например, при затрагивании вопроса о том, в каком смысле возможно применять

понятие незаинтересованности для понимания эстетического опыта, уместен комментарий к тому, какие смысловые оттенки «незаинтересованности» имеются в философии Канта.

Итак, во всех трех типах воздействия история может сопутствовать формированию понятия эстетического опыта. В каком же типе воздействия возможно представить практику для формирования понятия эстетического опыта?

В свете вышесказанного очевидно, что практика не может быть подготовкой для этого формирования (ибо ссылка на субъективный опыт не может выступать в качестве основания для формирования понятия эстетического опыта); не может также практика быть и детализацией (ибо в наиболее сложных моментах ссылка на практическое скорее запутает, чем уточнит теоретические положения). Но нет ничего невозможного в том, чтобы практика выступала комментарием к формированию понятия эстетического опыта, ибо комментарий, хотя и не является необходимым для самой теории, все же может быть сопутствующим для понимания теоретического положения. Поскольку же основным вариантом практического комментирования является пример, то именно посредством примеров практика может выступать сопутствующим моментом для теории эстетического опыта.

Итак, если следовать изложенным выше формам сопутствования истории и практики по отношению к теории, то четвертый момент для необходимости решения проблемы эстетического опыта так же осуществим, как и предшествующие. При этом во внимание необходимо принимать то, как история сопутствует теории, в то время как внимание к сопутствованию практики выполняет факультативную роль. В то же время следует помнить, что вся эта триада лишь в методологическом плане являет собою основание для решения проблемы эстетического опыта: еще до того, как введено какое-либо понятие о нем, мы подразумеваем, что сформировать его возможно через три основания. Поэтому неверно полагать, что одно основание чем-то хуже или недостаточно представляет эстетический опыт: если речь идет именно о формировании понятия, если речь идет именно о решении проблемы эстетического опыта, то опора на теорию является решающей. Если же, например, такой проблемы не стоит, если существенно не решить эту проблему, а именно испытывать этот опыт – в таком случае, возможно, определяющим является какое-то иное основание (хотя какое именно – предмет отдельного исследования).

Как бы то ни было, при условии, что речь идет о том, чтобы понять, что такое эстетический опыт, никак не обойтись без понятия о нем; если же речь идет о чем-то ином в отношении эстетического опыта, то понятие, возможно, и не является необходимым для этого. История, теория и практика – это перспективы, в свете которых что-то определенное раскрывается в самом же эстетическом опыте. И если принять, что именно понятием *среза* мы обозначаем такую перспективу, то в отношении эстетического опыта возможны как минимум три среза –

исторический, теоретический и практический. Понятие среза, столь часто используемое в гуманитарных науках², подразумевает, как минимум, три составляющих: во-первых, определенный угол среза, с помощью которого нечто раскрывается в срезаемом; во-вторых, возможность иных срезов, способных раскрыть нечто иное в срезаемом; в-третьих, что сам угол среза принадлежит не срезаемому, а срезающему. Последнее позволяет не разделять, но различать срез и сторону: в понятии стороны не схватывается, насколько она принадлежит предмету или подходу к нему; срез же подразумевает, что он существует исключительно в подходе к предмету.

В таком случае возможно более точно обозначить отношение теории, истории и практики к формированию понятия эстетического опыта путем понятия среза. Поскольку же для этого формирования практика играет факультативную роль, то для необходимости решения проблемы эстетического опыта следует придерживаться историко-эстетических и теоретико-эстетических срезов понятия эстетического опыта или каких-либо его аспектов – и проблема эстетического опыта предстанет как нечто по необходимости решаемое.

§3. Выводы относительно контуров проблемы эстетического опыта

Описание круга того, каким же образом решается проблема эстетического опыта – возможность, действительность и необходимость – можно считать исчерпанным. Но имеется еще одно дополнение, позволяющее уточнить особенности раскрытия проблемы.

Дело в том, что туманность понятия эстетического опыта связана не только с особенностями предмета или подхода к нему, но и с особенностями языка, на котором мы можем об этом предмете говорить. Невозможно не учитывать того, что именно посредством языка дана сама возможность поставить проблему эстетического опыта, и потому от того, что это за язык, зависит и то, как эта проблема будет решаться. Проблема, которую подметила философия языка и которая в наиболее радикальной форме выразилась в вопросе Э. Бенвениста о том, понимаем ли мы, что определяя свойства объекта, мы устанавливаем лишь сущность языка [9, 111], в отношении «эстетического опыта» звучит еще угрожающе: понимаем ли мы, что провести границу между тем, что мы приписываем понятию эстетического опыта, и тем, что относится к языку, на котором мы говорим об этом опыте – если не невозможно, то крайне затруднительно?

Уйти в область исследования языка, на котором мы говорим об эстетическом опыте, и ответить на этот выпад со стороны философии языка – значило бы заняться совершенно другим исследованием, пусть и связанным с предлагаемым. Но чтобы не совершать этого ухода, и, в то

² Истоки термина «срез» можно найти еще у Прокла в его понятиях «чин» и «цепь» (см.: [94, 273-274]). Если этому понятию не придают специфического значения, то чаще всего его используют как синоним таких понятий, как стороны или измерение, и о срезе говорят для обозначения различия вертикального и горизонтального или же различия синхронии и асинхронии. Если же понятию среза придается какое-то специфическое значение, то оно встречается в случаях, когда уместен анализ какого-либо строения (структуры, формы) при допущении, что срез раскрывает лишь какой-то определенный аспект строения, а не его как таковое. Именно в таком смысле говорят о срезе такие мыслители, как М.К. Мамардашвили [78, 82], Ю.М. Лотман [76, 192], Г.П. Щедровицкий [121, 260].

же время, не замалчивать языковые аспекты нашей проблемы, уместно обозначить те из них, которые, как можно предположить, скажутся на последующем исследовании понятия эстетического опыта. Эти аспекты можно разделить на негативные и позитивные. Рассмотрим лишь самые принципиальные из них.

К негативным относится, в первую очередь, та сложность, что в разных языках по-разному выражается «опыт». Сложность эта связана с размываемой границей между «опытом» и «переживанием»³. На уровне здравого смысла можно принять, что «опыт» в большей степени относится к какому-то состоянию как таковому («опыт любви», «опыт искусства»), в то время как «переживание» в большей степени связано с длительностью состояния («переживание любви», «переживание искусства»), хотя и эти коннотации могут меняться в зависимости от контекста. Чтобы избежать туманности, неизбежно определение понятие «опыта» если не на уровне дефиниции, то на уровне рабочего определения.

С этой же сложностью связан и перевод терминов на русский язык. Немецкие «Erfahrung» и «Erlebnis», несмотря на их близость русским «опыт» и «переживание», каждый раз требуют уточнения, какой же смысловой оттенок имеется в термине. В английском же языке «переживание», хотя и передается как «living experience», чтобы отличить его от просто «experience», порождает новые проблемы (например, при переводе «переживания» как «living experience» формируется представление, что «переживание» – это частный случай «опыта»; и хотя можно допустить, что при определенной перспективе так оно и есть, все же «Erfahrung» и «Erlebnis» затрагивают разные смысловые поля). Эту сложность также необходимо будет иметь в виду и решать ее ad hoc.

К позитивному же моменту следует отнести то, что особенности русского языка действительно позволяют схватить многообразие различных оттенков в «эстетическом опыте». Вызвано это тем, что для схватывания различных оттенков «эстетического опыта» необходимы различные языковые формы, связанные с действием. В русском же языке существует множество способов репрезентации действия как посредством глаголов, так и посредством многообразных отглагольных существительных. Так, для характеристики «эстетического опыта» многое прояснится, если мы обратим внимание на то, что одним из значений «опыта» является «испытывание», которое, в свою очередь, можно будет отличить от «выпытывания» и т.д. Такая «доступность» отглагольных существительных в русском языке крайне продуктивна для аналитики эстетического опыта. Кроме того, с репрезентацией действия связано и

³ На сложность различия «опыта» и «переживания» в отношении «эстетического опыта» обращает также внимание Х.У. Гумбрехт. По его мнению, «опыт» в большей степени относится к толкованию, а «переживание» – ко встрече с предметом, к сосредоточенности на нем: «Переживание, или Erleben, подразумевает, что, с одной стороны, уже состоялось чисто физическое восприятие (Wahrnehmung), а с другой стороны, что за ним еще только последует опыт (Erfahrung) как результат актов толкования мира» [36, 104]. Как бы то ни было, само различие «опыта» и «переживания» зависит от задачи, исходя из которой это различие вводится.

многообразии приставочных глаголов (и, соответственно, отглагольных существительных)⁴. Например, для формирования понятия эстетического опыта будет важно то, что русский язык позволяет схватить отличие между «выхватыванием» и «перехватыванием», между «схватченностью» и «захваченностью». Внимание к многообразию репрезентаций действия в русском языке делает его поистине уникальным не только для словообразования вокруг «эстетического опыта», но и для понимания того, что же такое этот опыт.

Какой же, в конечном счете, предстает *трудная проблема эстетического опыта*? Она действительно трудная, ибо требует не столько ответа, сколько трудной серии проходов по проблемному полю, не столько решения задачи, сколько трудного разрешения в виде продуктивности ходов, не столько преодоления затруднения, сколько трудного дела по преодолению затруднений. Ибо ошибки, от которых должна ускользнуть эстетическая теория, если она хочет сформировать понятие эстетического опыта – это не то, что можно преодолеть, но то, что нужно преодолевать, не то, от чего можно ускользнуть, но то, от чего следует ускользать. В этом и состоит залог чистоты понятия эстетического опыта – находиться в процессе самого же производства этой чистоты путем преодоления ошибок. И если окажется, что для этой чистоты сами же различия возможности, действительности и необходимости, или же аксиоматики и проблематики, или же истории, теории и практики следует преодолеть в пользу иных различий, то это ни коим образом не свидетельствует о том, что наше решение проблемы эстетического опыта зашло в тупик – напротив, это является признаком того, что сама проблема не стоит на месте и что дело производства понятия эстетического опыта все еще составляет достоинство философской работы.

Глава 2. Контуры понятия эстетического опыта

Раздел 1. Историко-эстетический срез понятия эстетического опыта

§1. Введение к историко-эстетическому срезу понятия эстетического опыта

Понятие эстетического опыта прочно вошло в современный обиход: им активно пользуются философы, психологи, педагоги; в последнее время все более активными стали исследования эстетического опыта представителями когнитивных наук. Ссылки на эстетический опыт можно встретить в повседневности (будь то при посещении музея или походе в кино), об эстетическом опыте мы с легкостью судим, когда пытаемся объяснить, что же случилось с нами, когда мы замороженно смотрим на закат солнца или водную рябь. Распространенность этого понятия отчасти можно связать с тем, что оно оказалось более удобным, нежели «эстетическое

⁴ Подробное исследование роли приставочных глаголов в русском языке и «системности семантики приставки» дано в труде М.А. Кронгауза «Приставки и глаголы в русском языке: семантическая грамматика», в котором автор приходит к выводу не только о том, что сочетаемость приставки с глаголом семантически мотивирована, но и том, что «приставка, по существу, является одним из автономных семантических центров высказывания, а иногда даже целого текста» [68, 239]. Это исследование во многом способствует формированию понимания эстетического опыта, приведенного ниже.

отношение», «эстетическое удовольствие» или иные понятия, отчасти же с тем, что философия и гуманитарные науки в целом в XX в. расширили представление о самом опыте, вследствие чего, помимо «эстетического опыта», появились представления о «религиозном опыте», «историческом опыте», «опыте повседневности» и прочее. С этим связано и то, что литературы об «эстетическом опыте» слишком много: одних только статей из журналов «большой тройки» («British Journal of Aesthetics», «Journal of Aesthetics and Art Criticism», «Journal of Aesthetic Education») ⁵ – если взять за основу только те статьи, в *названии* которых имеется понятие эстетического опыта – на данный момент насчитывается более 100 (и это, разумеется, не считая, во-первых, статей, в названии которых нет этого понятия, но в которых разбирается эстетический опыт, во-вторых, статей за пределами «большой тройки» и книг). Если же учесть литературу не только на английском или русском, но и на других языках, то можно не сомневаться, что количество ее выражается четырехзначным числом.

Между тем распространение какого-либо понятия в той или иной языковой практике может определяться как его устойчивостью и очевидностью, так и, напротив, его неопределенностью (и потому удобством в использовании для тех или иных нужд). И ровно с *неопределенностью* понятия эстетического опыта можно с большой долей вероятности связать его повсеместность: именно потому, что так до конца и не определены границы этого понятия, оно с такой легкостью находит свое применение в самых разных областях.

При этом проблема представляется значительно большей, нежели вопрос о способах употребления: очевидно, что дело не столько в понятии, сколько в круге допущений и связанных с ними проблем, стоящих за самим же понятием. Так, если принимается в качестве очевидного, что эстетический опыт непременно связан с переживаниями относительно искусства, то тем самым подразумевается, что именно связанность с предметом составляет особенность эстетического опыта (что само по себе нуждается в отдельном исследовании). Или если утверждается, что эстетический опыт – это опыт прекрасного и возвышенного, то этим принимается в качестве несомненного, что именно разделение на прекрасное и возвышенное составляет основу эстетического опыта (что также должно подразумевать отдельный ряд обоснований). Или если заявляется, что эстетический опыт состоит в эстетической оценке, то тем самым допускается, что эстетическая реакция (и оценка как ее функция) является составной частью эстетического опыта (и чтобы ответить, так ли это, требуется дополнительное исследование).

Если принять, что определение понятия эстетического опыта выражается не только в определении границ этого понятия, но и в определении тех допущений, которые

⁵ При всем том, что журналы «большой тройки» репрезентируют одну традицию, нельзя не признать, что между ними существуют не только сходства, но и различия, проанализированные Т. Диффи [174].

подразумеваются в пределах тех или иных границ, то возможна ли вообще какая-либо определенность в отношении этого понятия или же его судьба – так и остаться кочующим от одного ареала употребления к другому без какой-либо надежды на определенность? И если вспомнить антиэссенциалистскую традицию в современной эстетике, призывающую относиться к понятию искусства как к открытому понятию [3, 43-60], то не следует ли, по аналогии с этим, признать, что понятие эстетического опыта по необходимости должно быть открытым, условия применения этого понятия являются поправляемыми, и вся задача исследователя – лишь в том, чтобы определять контексты, в которых это понятие используется, а вовсе не в том, чтобы работать и развивать проблемы, связанные с этим понятием?

Ответить на эти вопросы можно в трех вариантах – предложить теоретический срез, раскрывающий различные аспекты проблем, стоящих за понятием эстетического опыта; предложить исторический срез понимания эстетического опыта; раскрыть практическую сторону эстетического опыта. Согласно предложенной выше методологии, раскрою предварительно историческую сторону вопроса – с тем, чтобы теоретическая сторона предстала в ее полноте.

§2. «Эстетический опыт»: основные срезы и проблемы

А) Введение

Дать историю понимания эстетического опыта крайне сложно как потому, что эта история крайне многообразна, так и потому, что со временем терминологическая определенность понятий эстетики стала все больше размываться, и то, что одни именуют «эстетическим опытом», другие могут именовать «эстетической ситуацией», «эстетической установкой» и т.п. Чтобы преодолеть эти сложности, необходимо в том или ином виде предложить какое-либо основание для истории понимания. Таких оснований может быть четыре. Во-первых, возможно дать историю понимания эстетического опыта исходя из истории самого *термина*, чтобы была возможность определить если не пределы его многообразия, то, по крайней мере, пределы того, чем не исчерпывается это многообразие. Во-вторых, возможно дать историю понимания эстетического опыта исходя из различных историко-эстетических *традиций*, в пределах которых это понятие приобретало ту или иную степень разработанности, а вместе с этим – и новые сложности; это позволит определить если не суть, то, по крайней мере, специфику функционирования понятия (и проблем, за ним стоящим), в том виде, как оно сформировалось в пределах той или иной традиции. В-третьих, возможно дать историю понимания эстетического опыта на основе каких-либо *типологий* многообразия подходов к опыту с различной степенью их обоснованности; это позволит определить если не все возможные, то, по крайней мере, основные теоретические модели, в пределах которых возможно формирование представления об истории понимания эстетического опыта. Наконец, в-четвертых, возможно

дать историю понимания эстетического опыта на основе изучения *следов* этого понятия в истории эстетики, которые, согласно трасологии, в той или иной мере репрезентируют закономерность; это позволит определить если не вневременные характеристики эстетического опыта, то, по крайней мере, те, которые являются наиболее востребованными на данный момент.

Можно заметить, что предложенные четыре основания – термин, традиция, типология и след – являют собою движение от исторического к теоретическому. Иначе говоря, история понятия эстетического опыта тем более предстанет во всей ее ясности и отчетливости, тем более в ней будет прослежены теоретические срезы самой же истории. И в то же время было бы неверно исходить в этой истории только лишь из следов (как наиболее теоретического момента историко-эстетического среза), ибо каждый предыдущий момент служит прояснением для последующего.

А) «Эстетический опыт»: история термина

а) Предыстория «эстетического опыта»

Трудно точно определить, с какого момента стал использоваться термин «эстетический опыт». Но с кем бы мы ни связывали впервые использованный термин, необходимость именно от этой персоны вести отсчет проблематики эстетического опыта является сомнительной, ибо те черты, которые в последующей философии приписывали этому опыту, с легкостью можно обнаружить и в эстетических исследованиях более ранних авторов. Так, для объяснения того, что такое эстетический опыт, некоторые эстетики используют аристотелевское понятие катарсиса или же кантовское понятие незаинтересованности; безусловно, то и другое определило споры об эстетическом опыте на протяжении всего XX столетия (второе с большей обоснованностью, чем первое, ибо кантовское «эстетическое суждение» и «свобода от интереса» как один из его моментов – это без пяти минут «эстетический опыт», в связи с чем трудно не согласиться с теми, кто утверждает, что именно с Кантом связано становление проблематики эстетического опыта [216]). Кроме того, если не сам термин, то по крайней мере многие проблемы, которые так или иначе связаны с эстетическим опытом, представлены в явном виде у А. Шопенгауэра в его понятии эстетического созерцания (подробный разбор которого см.: [215]); имеются также попытки найти следы понятия эстетического опыта у Гегеля [148, 216-230].

Тем не менее, термин «эстетический опыт» возникает в эпоху «fin de siècle» – именно в это время в философии по-новому разгораются споры о том, что такое опыт; достаточно вспомнить, с одной стороны, традицию эмпириокритицизма, с другой – неокантианства, с третьей – феноменологии, с четвертой – традицию эмпирических исследований, также нельзя

не учитывать и становление понятия «психического опыта» в это время⁶. Борьба за опыт во многом определила философский ландшафт этой эпохи. И именно на фоне этой борьбы и находит свое рождение наш термин.

Иногда можно встретить утверждения, что как сам термин «эстетический опыт», так и его понятие были введены Дж. Дьюи, однако это неверно. По крайней мере, уже у Дж. Сантаяны в его работе «Смысл красоты» (1898) можно встретить упоминание «эстетического опыта» в смысле «опыта красоты»: «На самом деле именно из опыта красоты и счастья, из случайной гармонии между человеческой природой и нашей окружающей средой возникает наше представление о божественной жизни» [230, 9]. В его же работе 1904 г. «Что такое эстетика?» Сантаяна более определенно: «Эстетический опыт настолько обширен и случаен, он настолько тонко простирается над всей жизнью, что, как и сама же жизнь, он раскрывается для размышления в разверстых перспективах» [231, 322]. Как видно, у Сантаяны термин «эстетический опыт» возникает именно в контексте несведения его к каким-либо психологическим состояниям, и в то же время эстетический опыт рассматривается в контексте представления о нем в психологии: с одной стороны, эстетический опыт ускользает от того, чтобы быть объясненным какими-либо психологическими законами, с другой – именно психология может по-своему представить весь эстетический опыт [231, 323].

В последующие 10-20 лет «эстетический опыт» плотно входит в гуманитарный лексикон как минимум с трех сторон. Во-первых, ссылки на него можно часто встретить в тех или иных искусствоведческих работах. Во-вторых, термин «эстетический опыт» активно используется психологами: многообещающая в начале XX в. «психология эстетики» развивает идеи психологических оснований эстетического опыта (напр., Э. Пуффер ставит предметом своего исследования не то, что такое эстетический опыт, а то, «как прекрасный объект вызывает эстетический опыт, границы которого уже известны» [222, 35], а Э.К. Адамс рассматривает эстетический опыт как «кульминационную фазу развития всякой реорганизации» [132, 108] и определяет эстетический опыт через «эстетический момент», который, будучи моментом эмоциональным и активным, отличается как от следующего за ним рефлексивного опыта, так и от других форм психического опыта). В-третьих, термин «эстетический опыт» прочно закрепляется в эстетических исследованиях (при всей условности различия в начале XX в. между философскими и психологическими науками). Помимо работ Дж. Дьюи, оказавших наибольшее влияние на последующие философские теории эстетического опыта, следует также отметить и работу 1920 г. «Принципы эстетики» Д. Х. Паркера [221], в которой, несмотря на то, что синонимами к «эстетическому опыту» выдвигались «опыт искусства» и даже просто «красота» [221, 53], был предложен вариант рассмотрения эстетического опыта через его

⁶ Подробнее о понятии психического опыта в контексте философских споров об опыте см. [99].

компоненты и структуру, среди которых выделялись такие его элементы, как «единство в многообразии», «преобладание» и «равновесие» [221, 85]; и остается только удивляться, почему работа Паркера, во многом предвосхищавшая многие споры об эстетическом опыте, редко воспринималась последующими эстетиками как предмет серьезного разбора.

Как бы то ни было, за 10-20-е годы XX в. термин «эстетический опыт» становится общеупотребимым и, быть может, даже философски модным – так, что уже в 1920 г. американский психолог и архитектор Г.Р. Маршалл в обзорной статье «Некоторые современные эстетики» [209] большую часть своего анализа посвящает именно тем концепциям в философии и психологии, которые так или иначе затрагивают понятие эстетического опыта. Можно сказать, что к этому времени термин приобретает концептуальную нагрузку и уже не столько ведутся обсуждения относительно того, действительно ли существует эстетический опыт и понятие о нем, сколько обсуждаются способы теоретического подхода к тому и другому.

б) «Эстетический опыт» Дьюи

Именно на этом фоне предшествующих идей как относительно эстетического опыта, так и относительно опыта как такового в феноменологии⁷ и других направлениях начинает получать свое развитие концепция эстетического опыта Дж. Дьюи; следует также принять во внимание и то обстоятельство, что в 1902 г. вышла книга собрата Дж. Дьюи по прагматизму У. Джеймса – «Многообразие религиозного опыта» (хотя, безусловно, понятия религиозного опыта возникло задолго до Джеймса). Как бы то ни было, развернутое понимание эстетического опыта дано у Дьюи в работе «Искусство как опыт» (1934), при этом нельзя упускать из виду и те его работы, которые вышли значительно раньше и в которых понятию эстетического опыта также было уделено некоторое внимание. Уже в небольшой заметке 1905 г. «Снова о познавательном опыте» Дьюи утверждает, что «отличие между «непосредственным восприятием» и его материалом (данными) и «опосредованным осмыслением» и его методами (мышлением) всегда осуществляется в пределах опыта и только лишь ради него самого, опыта, который является прагматическим (а я бы добавил: эстетическим), несводимым к познавательному» [163, 710]. Уже здесь, во-первых, вводится представление о том, что эстетическим является тот опыт, который осуществляется ради него самого, и, во-вторых, проводится различие познавательного и эстетического опыта. В своей же ключевой философской работе – «Опыт и природа» (1925) – Дьюи предлагает заменить традиционное деление природы и опыта на более ясное представление о длительности между опытом и природой. При этом важно, как именно понимается сам же опыт: «Опыт – это не то, что испытывается, но природа – камни, деревья, животные, болезни, температура, электричество – это и есть опыт. Вещи, взаимодействующие

⁷ Об отношении теорий опыта Дьюи и Гуссерля см: [89].

определенным образом, суть опыт, он – то, что испытывается» [162, 4a]. Именно такое понимание опыта позволяет Дьюи утверждать, что за данностью природы находятся различные ее опытные формы, будь то наука или искусство. Нет смысла различать науку или искусство как формы опыта, «наука – это искусство, искусство – это практика, и если и имеет смысл проводить различия, то не между практикой и теорией, а между теми видами практики, которые не разумны, не внутренне присущие опыту и не непосредственно дающие наслаждение – и теми, которые полны наслаждения и смысла» [162, 358]⁸. И, помимо прочего, Дьюи вводит важное представление о том, что опыт может быть дан как искусство: «Опыт в форме искусства... решает многие проблемы, которые беспокоили философов, и более жестко и стремительно разрешает дуализмы... Опыт в форме искусства показывает взаимодействие в природе индивидуального и общего, случайного и закономерного» [162, 393]⁹.

Примечательно, что, вдохновившись именно этой работой, а не «Искусством как опытом», американский социолог Дж. Г. Мид пишет работу «Природа эстетического опыта», в которой также стремится рассматривать эстетический опыт как преодоление разделения между целями и средством: «Что для него [эстетического опыта – *A.P.*] специфично, так это его способность схватить наслаждение, относящееся к консуммации, или итогу предприятия, и придать средствам – инструментальным для этого предприятия объектам – и составляющим его актам что-то от той радости и того удовольствия, которые наполняют успешное осуществление» [80, 60].

Наконец, в работе «Искусство как опыт» Дьюи развивает саму концепцию эстетического опыта, которая, однако, не была представлена в четком и очерченном варианте, и можно лишь согласиться с Н. Кэрроллом, отметившим, что «феноменологическое описание эстетического опыта у Дьюи... звучит как абстрактный сценарий» [151, 50].

Но, несмотря на это замечание, все же определенная конкретность в понимании у Дьюи есть. Прежде всего – это утверждение, что для понимания эстетического опыта необходимо исходить не из объекта, с которым этот опыт связан, а из особенностей самого же опыта: «Даже какой-нибудь сырой опыт, если он действительно является неким опытом (*an experience*), значительно

⁸ Нельзя не обратить внимания, что в более ранней работе, «Реконструкция в философии», Дьюи схожим образом рассматривает соотношение науки и искусства: «В некотором смысле всякая форма познания есть акт искусства, поскольку всякое знание, включая самое рудиментарное, вроде того, что приписывают организмам, стоящим на низших ступенях эволюции, является отражением своего рода искусства, с которым живые существа отбирают и организуют материалы таким образом, чтобы они могли служить поддержанию процессов и операций, составляющих суть жизни. Отнюдь не метафорой представляется мне суждение о том, что всем животным хотя бы самую малость известно, как делается нечто подобного рода – благодаря их органической структуре и физиологическим процессам и связи этих последних с условиями вне организма. Поэтому, когда мы говорим, что наука, в отличие от других способов познания, есть искусство, то слово «искусство» употребляется здесь в несколько специфическом качестве. Операции поиска (*search*), составляющие искусство или ремесло, характерное для других способов познания, в науке вырастают в системный поиск, исследование (*research*)» [53, 351].

⁹ Неслучайно, что именно такое отношение между опытом и природой, т.е. отношение, подразумевающее за данностью природы ее опытные формы, позволяет современному эстетике Л. Гилмору трактовать саму работу «Опыт и природа» как трактат о возвышенном [185].

больше подходит к тому, чтобы дать ключ к внутренней природе эстетического опыта, чем какой-нибудь объект, отделенный от любого типа опыта» [161, 11].

Исходя из этого, ставится задача – показать связь эстетического опыта и повседневной жизни. Для этого Дьюи вводит понятие «*an experience*», «некий опыт», отличительными чертами которого являются длительность, а также завершенность и единство. Опыт – это именно процесс самого же опыта, т.е. испытывание: «Мгновенный опыт невозможен, как биологически, так и психологически. Опыт является продуктом, можно даже сказать двойственным продуктом, длительного и достигающего своей кульминации взаимодействия органического Я и мира. Ни на каком другом основании невозможно построить эстетическую теорию и критику» [161, 220]. Длительность опыта позволяет подчеркнуть не только его неодномоментность, но и его накапливаемость, т.е. воздействие на последующие моменты опыта¹⁰. В то же время «некий опыт» имеет место не только в том случае, если он длится – для него необходима и завершенность: если мы испытываем искусство как опыт, то это означает, что мы дошли в этом испытывании до определенной кульминационной точки, т.е. опыт себя исчерпал, а не просто прервался. Наконец, этой завершенности, по Дьюи, должно сопутствовать единство: «Враги эстетического – это не практическое или интеллектуальное. Враги – это банальное, дряблость утраты конца; подчинение условностям в практической или интеллектуальной деятельности. Жесткое воздержание, вынужденное подчинение, напряженность – с одной стороны, и рассеяние, непоследовательность и бесцельное послабление – с другой, суть отклонения в противоположное направление от единства некоего опыта.» [161, 40]

Итак, Дьюи формирует понятие эстетического опыта исходя из собственной теории опыта, не столько рассматривая эстетический опыт как нечто отличное от других форм опыта, сколько, напротив, трактуя виды человеческой активности (искусство, образование, наука) как формы опыта. Из этого следует, что для Дьюи эстетический опыт как опыт искусства – это не какое-то особое состояние в отношении искусства, а особое состояние в отношении опыта по поводу искусства. В конечном счете, утверждает Дьюи, следует различать *первичный* эстетический опыт и *художественный* эстетический опыт. Первичный эстетический опыт существует независимо от искусства: «Жизненный источник моей эстетической теории... состоит в том, что всякий полный опыт, всякий опыт, который проходит полный свой путь, является эстетическим в его завершенной фазе» [160, 56]. В случае же искусством мы имеем дело с более развитым опытом именно в его художественно виде.

¹⁰ Такое понятие опыта свойственно и образованию: именно если в том случае, когда в образовании имеет место опыт на основе принципов континуальности и взаимодействия, само образование можно считать успешным. См.: [52, 344].

Нельзя сказать, что Дьюи открыл эстетический опыт (вернее это открытие вести от Канта, хотя он и говорил об «эстетическом суждении», а не «эстетическом опыте»), но можно совершенно точно сказать, что именно Дьюи, несмотря на всех предшественников, довел проблематику эстетического опыта до формирования понятия о нем, чему поспособствовало внимание не столько к «эстетическому», сколько к «опыту». И потому вполне закономерно, что в последующие годы понятие о проблематике эстетического опыта начинают распространяться в разных областях, прежде всего – в психологии, педагогике, искусствознании и философии, при этом в последней начинают формироваться несколько традиций понимания эстетического опыта. Этот момент внимания на «опыте» в понятии эстетического опыта будет почти отвергнут – к сожалению, многие последующие эстетики предпочтут сконцентрировать внимание на том, что же делает эстетический опыт *эстетическим*, нежели на том, что делает его *опытом*.

Но при всех достоинствах теории эстетического опыта у Дьюи нельзя не отметить и тот недостаток, что опыт рассматривается скорее в прагматическом ключе, т.е. с точки зрения того, как способствует эстетический опыт развитию человечества, нежели с точки зрения собственно философской, т.е. с точки зрения условий возможности, действительности и необходимости этого понятия. С этим же связано и такое допущение относительно эстетического опыта, как его единство. Дьюи придерживается того традиционного (и не лишённого недостатка) взгляда, что именно единство может выполнять производительные функции, Дьюи даже не допускает, что формами производства в эстетическом опыте (и формами влияния на человечество, столь необходимыми для прагматизма) может быть связана не только с процессами единства, но и с процессами множественности.

Как бы то ни было, сама постановка проблемы – что существует не просто то или иное чувство, что существуют не просто эстетическое суждение или эстетическая оценка, но имеет место особое состояние, именуемое эстетическим опытом, и об этом опыте возможно судить на основании философского (в данном случае – прагматического) подхода – дала многое для развития понятия об этом опыте. И если не прямо, то косвенно и с оглядкой на Дьюи складывались самые разные традиции понимания эстетического опыта.

В) Три традиции понимания эстетического опыта

Даже беглый взгляд на различные концепции эстетического опыта в истории эстетики позволяет сделать вывод, что отчетливо выделяемы три традиции: англо-американская, континентальная и отечественная. Кроме того, особняком стоит вопрос о понимании эстетического опыта в т.н. восточных странах. При этом, конечно же, эти традиции неравномерны как по содержанию, так и по объему, что скажется на дальнейшем обращении к ним в этой работе.

а) Англо-американская традиция

Очевидно, что доминирующими направлениями в англо-американской традиции является аналитическая философия и прагматизм, при этом внимание первой в большей степени ориентировано на определение границ своего предмета, вторая же, по большей части, сконцентрирована вокруг определения способов воздействия предмета исследования на социальные процессы [115; 119]. В свою очередь, можно согласиться с Б. Дземидоком, что англо-американская аналитическая эстетика совсем не одномерна (несмотря на всю схожесть философской стилистики) и включает в себя такие направления, как анти-эссенциализм, перцептуализм и институциональная теория [3, 5-16]. И в пределах англо-американской традиции развитие проблематики эстетического опыта не проходило строго в том или ином направлении.

В 30-50-х гг. выходит целый ряд работ по анализу эстетического опыта, в той или иной степени повлиявших на становление проблематики в англо-американской традиции. Большое значение для понимания этого становления имеют работы Э. Виваса, в которых, среди прочего, «предлагается дефиниция эстетического опыта, которая удовлетворит элементарным логическим требованиям» [250, 628-629]. Рассмотрев вопрос об отношении эстетического опыта к эмоциям и эстетическому объекту, Вивас предлагает такое определение: «Эстетический опыт – это опыт сосредоточенного отношения, которое подразумевает интранзитивное схватывание имманентных смыслов объекта в их полной представленной непосредственности» [250, 631]; под интранзитивным схватыванием Вивас подразумевает, что «отношение настолько находится под контролем, что объект устанавливается в его непосредственности и конкретности посредством рефлексивных пересечений его смыслов и объективных характеристик» [250, 631]. Иначе говоря, эстетический опыт обладает устойчивым вниманием к объекту, и в этой устойчивости дана непосредственность самого же объекта. Это понимание эстетического опыта, безусловно, слишком абстрактное (ибо само представление об имманентности и транзитивности здесь дано без какой-либо связи с анализом самого эстетического опыта), но, тем не менее, то, что посредством эстетического опыта раскрывается нечто важное в объекте этого опыта, является существенным моментом для аналитики. Также следует назвать работу 1946 г. М.К. Нама «Эстетический опыт и его предпосылки» [212], в которой важны два момента: во-первых, Нам предлагает разделить все теории эстетического опыта на телеологические (для которых красота определяется интересами художника) и ателеологические (согласно которым красота существует независимо от цели); во-вторых, Нам предлагает рассматривать эстетический опыт через понятие чувства и утверждает, что «доминирующим чувством в эстетическом опыте является чувство экзальтации» [212, 486], следы которого он прослеживает в разных видах искусства. Здесь уже заметно не столько

обоснование того, что эстетический опыт действительно есть (чему, в большинстве своем, были посвящены работы до Дьюи), сколько предложение более детального представления об эстетическом опыте. Именно с детализацией представления об эстетическом опыте связаны и выходящие в это время работы относительно соотношения эстетического и морального опыта [135], а также относительно определения места эстетического опыта в религии [204].

Большое значение для понимания проблематики эстетического опыта в англо-американской эстетике имеет и теория эстетического опыта Н. Гудмена. В ряде своих работ (прежде всего – «Языки искусства» и «Способы создания миров») Гудмен развивает идею того, что эстетический опыт неверно трактовать как нечто непосредственное и невыразимое. Напротив, «эстетический опыт – это когнитивный опыт, отличающийся преобладанием определенных символических характеристик и о котором судят по стандартам когнитивной действенности» [187, 262], т.е. эстетический опыт – это форма понимания, основа которого – символы. Для выявления этих символических форм Гудмен вводит понятие «симптомов эстетического», т.е. признаков, посредством которых можно определять наличие эстетического опыта. К этим симптомам относятся синтаксическая плотность, семантическая плотность, относительная насыщенность, экзemplификация, многократная и сложная референция [33, 184]). Впрочем, сам же Гудмен подчеркивает: «Присутствие или отсутствие одного или нескольких из них [симптомов. – *A.P.*] не квалифицируют и не дисквалифицируют что-либо как эстетическое; равным образом степень, в которой эти симптомы присутствуют, не измеряет степень, в которой предмет или опыт является эстетическим. Симптомы, в конце концов, являются всего лишь подсказками; у пациента могут быть симптомы болезни, но не быть самой болезни, или наоборот» [33, 185]. Можно заметить, что гудмановский подход к эстетическому опыту движется в ином направлении, нежели у его предшественников: само понятие опыта здесь уже не играет никакой роли, речь идет о признаках, относящихся исключительно к семиотическому смысловому полю, и потому семиотика эстетического опыта у Гудмена предстает семиотикой эстетического как такового¹¹.

И все же, несмотря на названные и многие другие работы, ключевой для формирования этой традиции стала полемика между М. Бердсли и Д. Дики о природе эстетического опыта, развивавшаяся на протяжении двух десятилетий. Именно в ходе этой полемики удалось выявить аргументы «за» или «против» эстетического опыта, «болевыe точки» этого понятия и способы реакции на них. Без внимания к этой полемике невозможно сформировать

¹¹ Аргументы против семиотики эстетического опыта развивает также и Р. Шустерман (см. [237, 35-37]) и М. Вейц, хотя каждый из них – с разных позиций. Если Шустерман находит в гудмановском подходе к эстетическому опыту меньшее, чем в этом опыте можно найти, то Вейц – большее, ибо нет существует самой «сущности» эстетического опыта: «Утверждать, как это делает Гудман, что ничто не может считаться эстетическим опытом, если оно не подразумевает внимание, плотность, насыщенность или экзemplификацию – значит говорить о собственном использовании термина «эстетическое» и замалчивать ту фундаментальную и пока еще отбрасываемую истину об эстетическом. Ибо – увы! – этой истины не существует» [251, 487].

представление о современном понимании эстетического опыта, да и о понимании эстетического опыта вообще.

Основные моменты этой полемики выглядят так. В 1958 г. выходит книга М. Бердсли «Эстетика. Проблемы философии критики», работа, ставшая, по замечанию Б. Дземидока, «наиболее полным, фундаментальным и ясным обзором вопросов философской эстетики, появившихся в 50-е годы в мировой эстетике» [3, 129] (а Дж. Дики, несмотря на уничижительную критику концепции Бердсли, высказался еще сильнее: «Выход этой книги, полагаю, стал самым важным событием в аналитической эстетике XX столетия» [170, 175]). В этой книге, помимо других вопросов, немалое внимание уделено понятию эстетического опыта. Бердсли развивает концепцию, согласно которой в эстетическом опыте следует выделить ряд устойчивых черт: направленность на объект, интенсивность, единство. Направленность характеризуется концентрацией внимания на особенностях объекта. Интенсивность связана с направленностью и состоит в том, что иные объекты, по отношению к которым нет направленности, переживаются менее интенсивно, приглушаются. В свою очередь, единство подразумевает согласованность и завершенность: первое состоит в том, что одни элементы опыта связаны с другими, т.е. в опыте имеются моменты перехода от одного к другому, в опыте имеет место развитие, отсутствие «проломов», движение к кульминации; второе же состоит в том, что одни элементы опыта уравниваются другими, за счет чего достигается равновесие в эстетическом опыте [137, 527-528].

В то же время эстетический опыт, по Бердсли, напрямую связан с эстетическим объектом: объект вызывает эстетический опыт, хотя связь между опытом и его объектом «более тесная, ибо объект, который является воспринимаемым объектом, также появляется в опыте как его феноменально объективное поле» [137, 527]. Иначе говоря, этим и отличается объект эстетический от обычного, «повседневного»: его функция – в том, чтобы вызвать эстетический опыт. И в то же время, именно эстетический объект и служит предметом самого же эстетического опыта.

Конечно, такое представление было шагом вперед по сравнению со всем, что было написано об эстетическом опыте до этого. Позиция Бердсли выступила своеобразным обобщением того, что имели в виду под эстетическим опытом Э. Пуффер, Э. Вивас и другие аналитики эстетического опыта, так или иначе повлиявшие на Бердсли (см [170]). Но главное – Бердсли обобщил идеи Дьюи, с той разницей, что для Бердсли важно было не только выделить ряд черт эстетического опыта, но и связать его с эстетическим объектом; кроме того, для Дьюи любой опыт, при наличии определенных черт, является эстетическим (что не отрицает особого эстетического опыта по отношению к искусству), в то время как для Бердсли именно эстетический объект (который и является искусством) вызывает эстетический опыт.

Столь развернутое представление об эстетическом опыте у Бердсли вызвало резкую критику со стороны Дж. Дики, написавшего в 1965 г. работу «Призрачный эстетический опыт у Бердсли». Основным контраргумент Дики состоял в том, что если признать, что Бердсли отстаивает каузальную концепцию эстетического опыта (согласно которой эстетический опыт вызывается тем или иным художественным объектом), то Бердсли не различает *особенности объекта*, в отношении которого имеет место эстетический опыт, и *особенности самого же опыта*: черты, которые Бердсли приписывают опыту, на самом деле являются чертами объекта этого опыта. Это относится и к понятию единства, которым характеризует опыт Бердсли, это относится и к понятиям последовательности и завершенности [165, 132]. При этом, в критике понятия «единство опыта» Дики ополчается не только на Бердсли, но и на Дьюи (у которого это понятие играло важную роль): «У «опыта» обычный смысл, который легко понять и который не должен вводить в заблуждение. «Это был большой опыт» всего лишь означает: «Это (игра) была захватывающей» или «Это (постановка) была волнующей или трогательной» и так далее. «У меня был опыт, который я никогда не забуду» всего лишь означает: «Я всегда буду помнить игру (картину, пьесу и т.п.)» и так далее. Дьюи же, увлеченный своим идеалистическим лексиконом, подчеркивает артикль «an» в обычном слове «опыт» (an experience) и придает этому слову метафизический оттенок. Невинное словосочетание «опыт единства», используемое для обозначения того, что мы видим единство формы или слышим упорядоченность звуков, переворачивается и становится «единством опыта» [165, 135]. Поэтому под «единством опыта» как у Дьюи, так и у Бердсли имеется в виду «единство в опыте», т.е., в конечном счете, единство объекта опыта.

На этих возражениях полемика не закончилась. Стали появляться работы, поддерживающие Бердсли в этом споре. Например, Дж. Марголис ответил Дики, что для Бердсли крайне важно различать «иметь эстетический опыт» и «испытывать эстетический объект» [206, 345] (на что, в свою очередь, Дики, ответил, что именно Бердсли этого различия и не проводит [171, 231]). Последовала и череда ответов Бердсли.

В его работе «Пересмотр эстетического опыта» дается слегка измененная трактовка эстетического опыта – речь уже идет не о чертах этого опыта, а моментах его строения. И Бердсли устанавливает методологические основания для определения этого строения. Для этого он, во-первых, не принимает позицию, согласно которой эстетический опыт связан исключительно с удовольствием, ибо проблема не в том, что неудовольствие имеет такие же права на включение в эстетический опыт, как и удовольствие, а в том, что эстетический опыт являет собою нечто больше, чем удовольствие. Во-вторых, Бердсли отвергает позицию определения строения эстетического опыта через его объект. Напротив, пишет он, необходимо «отличить эстетический опыт от неэстетического посредством его собственных внутренних

качеств, благодаря которым и можно будет решить, является ли опыт эстетическим или нет, без обращения к вопросу о том, носителем каких качеств является объект этого опыта» [138, 5]. Исходя из этих позиций, Бердсли предлагает следующее строение эстетического опыта.

Во-первых, опыт складывается потому, что имеются чувственные объективные данные (например, оптические данные того, что происходит на небе: тот или иной цвет облаков и неба, а также их линии). Важна не столько сама явленность этих чувственных данных, сколько то, что они предстают в многообразии; даже если нам даны чувственные данные какого-то одного объекта, эстетический опыт может формироваться по отношению к данным этого объекта только в том случае, если выделяется в нем некоторое многообразие данных.

Во-вторых, с этими данными связываются субъективно переживаемые состояния (например, эмоция печали). Особенностью этих состояний является, по Бердсли, их интенсивность; эмоция должна каким-либо образом затрагивать того, кто ее испытывает, чтобы сложился эстетический опыт.

В-третьих, встреча объективных чувственных данных и субъективных состояний непременно формирует новое качество опыта, у которого Бердсли выделяет две черты: (1) единство, состоящее в усиленной концентрации субъективных состояний и целостностью объективных данных (например, облака на небе предстают как некая единая картина, по отношению к которым эмоция печали становится определенной и опознаваемой именно как печаль); (2) форма, состоящая в порядке связи этого качества опыта (например, картина облаков на небе становится картиной печали, в которой по тому, как даны облака на небе, можно выделить переходы одного оттенка печали в другой).

Наконец, в-четвертых, это новое качество опыта приводят к завершенности эстетического опыта в виде удовольствия или неудовольствия (например, в конечном счете, мы испытываем эстетическое удовольствие от этой картины облаков на небе).

Совокупность этих элементов позволяет выдвинуть Бердсли такое определение: «Человек испытывает эстетический опыт в определенный отрезок времени, если и только если большая часть его ментальной активности в этот отрезок времени находилась в единстве и привела к удовольствию через форму и качества объекта (представленных в чувстве или в воображении), на которых концентрируется первоначальное внимание» [138, 5]. Бердсли подчеркивает, что, несмотря на возможность расширительного толкования эстетического опыта, все же необходимые компоненты для того, чтобы опыт сложился, возможны именно в отношении искусства (как объекте, в котором в наиболее концентрированной форме встречаются субъективное и объективное).

Итак, согласно измененной позиции Бердсли, эстетический опыт представляет собою сложный конструкт, в котором в ходе взаимодействия субъективного и объективного

образуется новое качество, которое и вызывает удовольствие или неудовольствие. В этом свете становится понятно, почему невозможна редукция эстетического опыта к удовольствию: опыт значительно богаче, чем финальная его стадия. И изменение позиции в отношении эстетического опыта приводит к тому, что если поначалу понятия единства, завершенности и другие относились к эстетическому опыту как таковому, то затем эти черты Бердсли стал приписывать моментам строения этого опыта.

Но и на этом изменение позиции Бердсли не завершилось. В более поздних работах Бердсли признавал, что все же следует более точно определить эстетический опыт и отмечает: «Я все еще не уверен, что это понятие [эстетический опыт. – *A.P.*] следует отбросить как бесполезное, но оно требует дальнейшей тщательной разработки в виде критики Джорджа Дики, чье неумолимое наступление на излишне умноженные сущности приводит его к сомнению по вопросу о том, существует ли вообще эстетический опыт. Вместо этого я пытаюсь работать с понятием эстетического наслаждения, и это, быть может, правильный путь» [3, 163]. В другой работе Бердсли предлагает говорить не об эстетическом опыте, а об «опыте, имеющем эстетический характер», при этом сами черты этого опыта остаются схожими: направленность на объект, чувство свободы, отделенность аффекта, активное открытие, чувство цельности. Все эти характеристики – «симптомы «эстетического» в опыте» [139, 742]¹² и связаны с воздействием объекта, а не с тем, каким образом формируется эстетический опыт в его независимости от объекта. Следовательно, анализ эстетического опыта – это анализ эстетического объекта этого опыта, а также анализ эстетических ценностей, посредством которых и является в опыте эстетический объект.

Ответы Бердсли, в свою очередь, были оспорены Дики несколькими статьями [166; 167] (справедливости ради необходимо отметить, что по другим вопросам – например, в отношении т.н. «интенциональной ошибки» – Дики поддерживал Бердсли [173]), в которых предлагалось отказаться от понятия эстетического опыта, если уже не о нем идет речь, а об объекте и ценностях, с ним связанных. Итогом спора стал переход Бердсли от анализа эстетического опыта к анализу эстетического объекта, т.е. тому, что Дж. Дики назвал «эстетизмом», состоящим во «внимании к эстетическим качествам произведения искусства и утверждению, что художественная ценность – это функция только этих художественных качеств» [170, 176]¹³. В свете этого можно согласиться с Г. Фишером, что концепция эстетического опыта у Бердсли, в конечном счете, была необходима для формирования представления об аксиологической составляющей эстетического, и поскольку, под воздействием контраргументов Дики понятие эстетического опыта представлялось все более сомнительным, Бердсли с легкостью

¹² Понятие «симптома эстетического», вероятно, М. Бердсли взял у Н. Гудмена.

¹³ Более подробно разбор полемики между Бердсли и Дики об эстетическом опыте представлен у Г. Иземингера [192].

отказывается от него в пользу «эстетической ценности» или «эстетического удовольствия» [цит. по: 3, 145].

Какие выводы возможно сделать из полемики Бердсли – Дики? С точки зрения истории эстетики важно, что в ходе полемики сформировалось представление о том, что проблема эстетического опыта – это проблема эстетического объекта этого опыта, а также проблема эстетических ценностей, так или иначе связанных с объектами. При этом, как оказалось, в концепции Бердсли от понятия эстетического опыта можно легко отказаться как от чего-то менее очевидного в пользу очевидности эстетических ценностей и объекта. С точки зрения теории эстетики необходимо отметить причину этого отказа: именно такие характеристики эстетического опыта, как интенсивность и единство (и, соответственно, невнимание к особенностям складывания самого же эстетического опыта) позволили признать эту концепцию недостаточной.

Тем не менее, спор между Бердсли и Дики оказал настолько сильное влияние на последующее осмысление эстетического опыта в англо-американской традиции, что многое из того, что можно наблюдать в ней в последующие годы (в работах Г. Осборна, М. Митиаса, Н. Кэрролла и многих других), является реакцией на этот спор, вылившийся в дебаты о том, что же такое эстетический опыт и как соотносятся между собой эстетический опыт, объект и ценности. При этом, следует особо подчеркнуть, что в том или ином виде признается несомненная связь между эстетическим опытом и искусством, между эстетическим опытом и ценностью; утверждения о том, что эстетический опыт может быть рассмотрен вне этих связей, в этой традиции крайне редки и, к сожалению, не становятся предметом внимательного изучения.

И, тем не менее, в этой традиции сформировалось и такое направление понимания эстетического опыта, которое связано с преодолением его заикленности на искусство. Это выразилось, главным образом, в работах А. Берлеанта.

Основная его идея, которую он развивает в разных работах, начиная с «Эстетическое поле. Феноменология эстетического опыта», состоит в том, что существующие теории искусства, эстетического опыта и эстетических ценностей недостаточны для объяснения того массива жизненного опыта, в котором они существуют, а искусство следует рассматривать лишь как один из элементов этого поля. Искусство «возможно лишь определить через отсылку к тотальной ситуации, в которой проявляют себя объекты, деятельности, а опыт искусства – через обстановку, включающую в себя все перечисленное и даже больше. Это я и буду называть эстетическим полем, контекстом, в котором, активно и творчески переживаются (experienced) арт-объекты как нечто ценное» [143, 47].

Эстетическое поле включает в себя всю область чувственного – не только зрение и слух, но и т.н. низшую область чувственного, и потому эстетика как наука об *aesthesis*'е предметом своего изучения имеет не только чувственное в первом смысле слова (*sensuous*), но и чувственное во втором смысле слова (*sensual*) [145]. Но при этом чувственное восприятие – это не какое-то отдельное «чистое восприятие», а комплекс самых разных элементов эстетического поля. И именно с чувственным как *sensuous* было связано представление о незаинтересованности как отличительной черте эстетического опыта. Идее незаинтересованности Берлеант противопоставляет вовлеченность (*engagement*), которая и характеризует эстетическое поле; «незаинтересованность» же неадекватна эстетическому полю – она была плодом моральной философии XVIII в. и вместе с ней и должна уйти в прошлое. «Понятие эстетического поля заменило созерцательный, незаинтересованный подход к искусству на вовлеченное, синэстетическое, соматическое вхождение в сложную, но интегрированную ситуацию, содержащую художественные, ценностные и перформативные процессы [142, VIII].

В эстетическом поле взаимопереплетены искусство, эстетический опыт и эстетические ценности, при этом одно несводимо к другому. Такая общность «эстетического поля» близка по своему значению к «опыту» у Дьюи, и поэтому неудивительно, что единство этого поля позволяет Берлеанту утверждать, что «эстетический опыт – это опыт, который вершится ради него самого, и поэтому всякий внутренний опыт, в этом смысле, является эстетическим» [143, 144]. Но это не значит, что внутренне – отличительная черта эстетического опыта. В его отношении можно выделить целый ряд черт, комплекс из которых (всех или нескольких) и отличает эстетический опыт. Этими чертами, помимо внутреннего, являются: активно-рецептивное, чувственное, непосредственное, интуитивное, не-познавательное, уникальное и интегральное, и «когда эти черты в ситуации опыта преобладают как некая группа, этот опыт по преимуществу обладает эстетическим характером» [143, 188].

Как видно, Берлеант (как и многие последующие эстетики) дистанцируется от субстантивного подхода к эстетическому опыту: не наличие одного, двух или трех признаков составляют необходимое и достаточное условие для того, чтобы опыт назывался эстетическим, а наличие ряда черт позволяет говорить о том, что опыт имеет эстетический характер (допуская тем самым, что есть в этом опыте и внеэстетические моменты).

Однако помимо названных черт, есть еще одна, которая составляет, по Берлеанту, необходимо условие всякого опыта – его ценностный характер. «Ни один опыт не свободен от ценности, ибо все, с чем мы встречаемся или испытываем, окрашено нашими интересами, реакциями и вниманием» [141]. Это означает, что эстетический опыт, по сути своей, является опытом оценивания, при этом само оно трактуется достаточно широко (и как заинтересованность или внимание, и как реакция).

Такое понимание эстетического опыта позволяет Берлеанту развивать эстетику по ту сторону искусства, и это потустороннее он связывает, в первую очередь, с окружающей средой: именно в ней эстетическое поле представлено наиболее широко и именно в отношении окружающей среды, а не просто того или иного искусства, и следует проследить многообразие эстетического опыта.

Схожим образом ставит вопрос соотношения эстетического опыта и повседневности современный философ Г.У. Гумбрехт. Для него так же, как и для Берлеанта, эстетический опыт значительно шире понятия искусства, и даже если предположить, что искусство создается для эстетического опыта (предположение, требующего отдельного рассмотрения), эстетический опыт имеет отношение ко всему миру повседневного, вопрос только в том, как именно он имеет к нему отношение, в каких формах и за счет каких моментов самого же опыта.

Чтобы решить этот вопрос, Гумбрехт предлагает выделять в понятии эстетического опыта четыре момента. Прежде всего – это *содержание* эстетического опыта, т.е. «личные чувства, впечатления и образы, производимые нашим сознанием и недоступные нам в нашем специфическом повседневном мире». В этом моменте важно, что содержание именно производится в эстетическом опыте, а не берется опытом извне. От содержания опыта необходимо отличать другой его момент – *объект* эстетического опыта, т.е. все то, что вызывает чувства, впечатления и образы. Здесь важно то, что объекты даны опыту извне и существуют независимо от него. Далее, к моментам эстетического опыта относятся и его *условия*, т.е. «исторически специфические обстоятельства, от которых и зависит то, что опыт случается». В понятии условий важно, что они исторически обусловлены и также, как и объекты, независимы от испытывающего этот опыт. Наконец, существует и такой момент, как *эффекты* эстетического опыта, т.е. «следствия и трансформации, производимые эстетическим опытом и его содержанием и которые остаются действенными даже по ту сторону самого момента, в котором случился эстетический опыт». В понятии же эффекта важно, что он – это то, что остается от эстетического опыта, например, некое особое впечатление, которое так же, как и содержание, производится самим же опытом [188, 303].

Эти моменты эстетического опыта позволяют ответить на вопрос, как же относится этот опыт к миру повседневного. Формы этого отношения Гумбрехт называет модальностями и отмечает, что, хотя им рассмотрены три возможных модальности эстетического опыта в отношении повседневности, но вполне допустимы и иные.

Итак, первая, и, казалось бы, очевидная модальность, состоит в том, что эстетический опыт представляет собою *прерывание* повседневности. Эта модальность проявляет себя каждый раз, когда нечто обыденное прерывает свой привычный ход и в нем обнаруживается то, что словно вырывается из этого потока, это событие эстетического опыта можно сравнить с молнией,

которая вдруг окрашивает небо, или с эпифанией, проявлением в явленном чего-то, что в нем никак не представлено. Однако, утверждает Гумбрехт, хотя мы и можем иметь дело с такой модальностью, все же «прерывание уже не может быть адекватным понятием для обозначения отношения между этим опытом и повседневностью» [188, 310], ибо на смену ей приходит вторая модальность, более адекватная, согласно которой эстетический опыт представляет собою нечто постепенное (а не внезапное, как при первой модальности) и выражается в виде результата максимального *приспособления* объектов к их функциям; «это «медленные события» трансформаций, это тихие эпизоды, в которых бытие вещей буквально «врастает в нас»» [188, 312], т.е. постепенное проявление эстетических функций во всем том, что окружает нас. Но возможна и третья модальность, связанная с тем, что в мире повседневности имеются определенные ситуационные рамки, результатом переключения на которые и является эстетический опыт. Эта модальность имеет место там, где есть какая-либо институциональная среда в мире повседневности, позволяющая переключаться именно на эстетический опыт. Примером третьей модальности Гумбрехт называет спортивные зрелища, в которых присутствует, как и в первой модальности, моменты эпифании, но которые не столько вырывают нас из мира повседневного, но оставляют в нем же самом¹⁴. Можно заключить (хотя Гумбрехт и не говорит об этом), что третья модальность – своеобразный «синтез» между первыми двумя: в ней есть нечто и от первой модальности (эпифания), но есть и нечто от второй (постепенность складывания).

Все это позволяет Гумбрехту сделать вывод о том, что традиционное представление об автономном эстетическом опыте исчерпало себя, а будущее эстетического опыта – не за его прикреплением к искусству, а за различными конstellляциями эстетического опыта в повседневности.

При всей важности многих положений Гумбрехта (и то, что эстетический опыт не должен замыкаться понятием искусства, и то, что эстетический опыт является производительной формой опыта, конституируя собственное содержание и эффекты), все же следует признать, что многие положения Гумбрехта даны без какой бы то ни было дедукции: сколь бы интересными они ни были, они берутся как нечто само собою разумеющееся, они не *выводятся* из понятия эстетического опыта, а *притисываются* ему.

Итак, позиция Берлеанта и Гумбрехта (а сегодня ее поддерживают и другие эстетики, например, Р. Шустерман или А. Хаапала, но также многие и оспаривают ее¹⁵) сильно отличается от традиции споров вокруг эстетического опыта в аналитической философии. И с определенной долей условности можно признать, что если придерживаться различия на

¹⁴ Более подробно на вопрос, в каком же смысле спорт являет собою как эстетический феномен, Гумбрехт отвечает в отдельной книге [35].

¹⁵ Более подробно о современных спорах об отношениях эстетического опыта и повседневности см.: [225].

аналитическую и прагматическую линии в этой традиции, то для первой свойственно рассмотрение эстетического опыта в отношении искусства, в то время как для второй, поскольку искусство – это форма опыта, сам эстетический опыт не ограничивается представлением об искусстве¹⁶. В то же время общим для обеих линий выступило представление об оценочном характере эстетического опыта (за исключением Гумбрехта, у которого во всех трех модальностях оценочный характер эстетического опыта, если и имеет место, не является определяющим).

б) Континентальная традиция

К другому варианту понимания эстетического опыта можно отнести континентальную традицию, которая, однако, в еще большей степени не является чем-то единым: к ней относятся такие разные направления, как феноменологическая эстетика и социально-критическая эстетика.

К эстетическому опыту эта традиция подходит со следующими вопросами: возможно ли выделить в этом опыте определенные моменты, из складывания которых опыт и состоит – или же, напротив, эстетический опыт представляет собою нечто одномоментное и неразложимое? И если допустить строение эстетического опыта, то на основании чего возможно о нем говорить? Более того, если эстетический опыт – это именно процесс складывания этого опыта, то как этот процесс связан с эстетическим объектом? Является ли объект чем-то внешне данным этом опыту, формируется ли он имманентно в ходе складывания опыта или же в эстетическом опыте следует различать данное опыту и созданное им? Очевидно, что эти вопросы неизбежно сталкиваются с двумя «подводными камнями», наткнуться на которые рискует теория. С одной стороны, что открывает нам вопрос о строении эстетического опыта, какие новые горизонты проблемы будут схвачены (или же, напротив, вопрос о строении опыта – это вопрос вторичный по сравнению с иными)? С другой стороны, что позволяет вести речь о строении эстетического опыта, какие концептуальные схемы анализа возможно и необходимо привлекать, чтобы раскрыть этот вопрос (или же анализ опыта неотличим от его искусственного конструирования)? Эти вопросы в большей степени характерны для феноменологического подхода.

Как известно, основатель феноменологии не предложил никакой аналитики эстетического опыта, а анализ эстетических проблем у Гуссерля обычно ограничивается ссылкой на знаменитый §111 из Первой книги «Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии», где разбирается «Рыцарь, смерть и дьявол» Дюрера и вводится понятие образа-объекта [38, 341-344]). Из этого анализа, безусловно, трудно сделать какие-либо выводы

¹⁶ О том, что в прагматической философии эстетический опыт не ограничивался один только понятием искусства, говорит также и В. Флюк на материале работ Д. Дьюи, В. Изера и Г. Шваба. См [184].

относительно понимания эстетического опыта у Гуссерля, однако нельзя не признать, что само представление о соотношении образа и объекта играет важную роль в понимании особенностей эстетического (см.: [113]) и будет, безусловно, наиважнейшим для последующих представителей феноменологической эстетики. Кроме того, уместно в контексте эстетических проблем сопоставление гуссерлевской «нейтрализации» и кантовской «незаинтересованности» (см.: [202]).

Отсутствие явно обозначенного подхода к проблемам эстетики у Гуссерля усиливается еще и замечанием Хайдеггера относительно эстетики, в частности о том, что понятие опыта, скорее, уводит в сторону от рассмотрения того, что такое *искусство*: «Эстетика берет художественное творение как предмет, и притом как предмет чувственного восприятия, *aisthesis*, в широком смысле слова. Теперь такое восприятие называют переживанием (*Erleben*)... Все – переживание. Однако переживание, по-видимому, есть та стихия, в которой искусство гибнет» [114, 109], а также усилением роли понимания эстетического опыта как опыта герменевтического, т.е. как опыта, в котором вершится истина («в художественном опыте мы видим действие подлинного опыта, который не оставляет без изменений своего субъекта, и задаемся вопросом о способе бытия того, что таким образом познается», – писал Гадамер [26, 146]).

Несмотря на эти обстоятельства, в феноменологии в самых разных вариантах была представлена собственная аналитика эстетического опыта, что связано, во-первых, с исключительной ролью самого же понятия опыта в феноменологии¹⁷, и, во-вторых, со стремлением многих феноменологов показать действенность феноменологического подхода в разных областях, в том числе и в эстетике.

Наиважнейший анализ эстетического опыта дан, главным образом, в работах Р. Ингардена, М. Дюффрена и Л. Ландгребе (при этом, безусловно, поле феноменологических исследований в отношении эстетического опыта намного шире – это М. Гайгера, Н. Гартман, М. Анри и др.).

Как правило, об эстетике Ингардена пишут с точки зрения строения (слоев) того или иного произведения искусства. Однако сам же Ингарден ставит вопрос гораздо глубже: не о слоях эстетического объекта, а о моментах складывания эстетического опыта. Об эстетическом опыте Р. Ингарден пишет в разных работах, однако наиболее подробно вопрос о строении эстетического опыта представлен в книге «О познании литературного произведения». В ней в ходе обсуждения того, что же такое литературный объект, польский эстетик делает большое отступление, чтобы обсудить, что же такое вообще эстетический объект и как с ним связан эстетический опыт. Впоследствии это отступление было издано отдельной статьей

¹⁷ О роли различия на внешний и внутренний опыт у Гуссерля и о месте феноменологического анализа опыта см. [196].

«Эстетический опыт и эстетический объект»¹⁸. Рассмотрим более подробно этот вариант строения, чтобы понять оттенки феноменологического понятия эстетического опыта

Согласно Р. Ингардену, эстетический опыт – не одномоментное событие, а процесс, растянутый во времени и потому проходящий через определенные фазы. Эти фазы представляют собою взаимопереход активных и пассивных состояний эстетического опыта, в процессе которого формируется эстетический объект. Сама концепция строения эстетического опыта у Р. Ингардена представляет собою сложный конструкт, внутри которого выделяются ответвления, альтернативные возможности складывания и прерывания эстетического опыта, но схематично в эстетическом опыте, по Ингардену, отчетливо выделяются пять его фаз.

Первая фаза, с которой, собственно, и начинается эстетический опыт, представляет собою встречу с многообразием объектов (или же с многообразием в объекте). Если познавательное отношение к этому многообразию строится на выяснении реальности объекта, то, напротив, эстетическое отношение к нему строится на «заклучении в скобки» реальности объекта в данном многообразии, ибо от того, реален ли объект или нет, качество эстетического опыта не меняется. Ингарден много раз подчеркивает этот момент «заклучения в скобки», ибо для эстетического опыта совершенно не важно (по крайней мере, в начале его складывания), имеем ли мы дело с реальным объектом или же с продуктом нашей фантазии – эстетический опыт как в одном, так и в другом случае складывается одинаково. Это «заклучение в скобки» позволяет иметь дело не столько с реальным объектом, сколько с многообразием чувственных данных в опыте. Именно это «заклучение в скобки» приводит ко *второй* фазе эстетического опыта – формированию первичной эмоции. Что такое первичная эмоция? «Сначала первичная эмоция – это состояние возбуждения от качества, которое навязывается нам в воспринимаемом объекте... В дальнейшем первичная эмоция переходит в сложный эмоциональный опыт, в котором можно выделить следующие моменты: а) эмоциональное (и все же еще находящееся в зачаточном состоянии) непосредственное взаимодействие с испытываемым качеством; б) определенное желание обладать этим качеством и желание увеличить наслаждение, которое нам сулит это обладание; в) стремление к насыщению качеством и к упрочению обладания им» [190, 296]. В опыте может возникнуть множество препятствий, мешающих его складыванию, но если опыт проходит в благоприятных ему условиях, т.е. без препятствий, без перебивок эстетического опыта другими его видами, то первичная эмоция приводит к *третьей* фазе, состоящей в возвращении к созерцанию качеств, вызвавших эмоцию. «Этот феномен возвращения сам по себе весьма характерен. Он требует не только повторного обращения к прерванным [обыденным] занятиям и делам..., но – что более важно – он подразумевает и

¹⁸ В русскоязычном издании название этой работы переведено как «Эстетическое переживание и эстетический предмет» [59, 114-154].

повторное изменение отношения ровно к тому, с чем мы имели дело до того, как начался эстетический процесс» [190, 298]. Иными словами, для эстетического опыта важна не только дистанция по отношению к повседневному опыту занятий и дел, но и возвращение к ним на следующей стадии складывания эстетического опыта. Это позволяет увидеть, что в интерпретации Ингардена эстетический опыт – это не линейный процесс, преодолевающий пройденные фазы, а процесс спиралевидный, которому свойственно возвращение к тому, что уже было испытано, но на более развитой фазе складывания опыта. В свою очередь, это возвращение к созерцанию вызывает *четвертую* фазу, состоящую в формировании нового качественного ансамбля из тех качеств, что вызвали эмоцию и тех, что возникли из нее. Этой фазе соответствует окончательное формирование эстетического объекта, который, в первую очередь, видится в произведении искусства, ибо именно оно и являет собою новый качественный ансамбль качеств, испытываемых в эстетическом опыте. Наконец, заключительной, *пятой* его фазой является созерцание этого качественного ансамбля и создание ценностей качеств, которые и находят свое окончательное воплощение в произведении искусства: именно оно и является, по Ингардену, качественным ансамблем эстетически ценных качеств.

Итак, согласно Ингардену, не с реальным объектом имеет дело эстетический опыт, а с процессом формирования собственного эстетического объекта. При этом сопутствующим моментом каждой из фаз эстетического опыта является единство, производимое в каждой из них: именно потому, что первичная эмоция едина, возможно возвращение к созерцанию тех качеств, что вызвали эмоцию; именно потому, что имеется единство качественного ансамбля, возможно его созерцание как финальная фаза эстетического опыта. Очевидно, что это единство трактуется Ингарденом как необходимая составляющая эстетического опыта.

Схожий, хотя и не столь подробный анализ эстетического опыта с точки зрения процесса формирования этого опыта предлагает другой феноменолог – Л. Ландгребе. Его подход к эстетическому опыту основан на внимании к тому, что имеется в виду под анализом опыта: зачастую под ним могут понимать анализ того, на что ориентирован опыт, т.е. анализ предмета опыта. Однако «опыт никогда не является только опытом нечто, но всегда и внутренним опытом испытывающего опыт» [69, 209]. Обратившись к анализу того, что же именно имеет место при эстетическом опыте, Ландгребе приходит к выводу, что опыт связан с чувственной встречей, но она – не пассивное претерпевание, а сумма различных телесных движений (кинэстезий); в эстетическом опыте имеет место не простая аффицированность, но состояние, предполагающее «многообразие телесных движений, кинэстезий, которые могут нами осознаваться в их активности без всякой специально артикулированной рефлексии... Таким образом, не существует никаких совершенно нейтральных чувственных данных как начала

любого опыта» [69, 212]. Иначе говоря, чувственный опыт имеет дело с «системой кинэстетических движений, в которых наш мир открывается для нас» [69, 213], и эти движения первичны в чувственном опыте, они складываются прежде какой-либо рефлексии о них.

В свою очередь, эти движения могут быть подчинены цели, а могут представлять как свободная игра, и вот именно это, т.е. свободная игра кинэстетических движений, и составляет основу эстетического опыта: этот опыт имеет место в том случае, если движения в опыте (как создающего произведение искусства, так и воспринимающего) выступают как свободная игра, не подчиненная какой бы то ни было цели. Более того, именно потому, что в основе опыта находятся чувственные движения, возможно говорить о том, что эстетическом опыте важен и переход от предмета к его фону, атмосфере; не только сама направленность на предмет необходима для эстетического опыта, но и множественные переходы от предмета к тому, что его «окружает», переход от воспринятого к тому, что составляло «фон» для этого восприятия; «этот атмосферический характер – характер-«настроение» – имеет большое значение для эстетического опыта» [69, 214].

Ландгребе еще раз подчеркивает, что именно анализ того, что испытывается в самом опыте, а не анализ предмета этого опыта должен быть положен в основу понимания, однако «все эти моменты чувственного опыта не получают никакого отражения в традиционных анализах процесса его возникновения, как правило, пренебрегающих реальной значимостью этих моментов ввиду предпочтительной ориентации на восприятие материальных вещей в пространстве» [69, 215].

Таким образом, анализ эстетического опыта, согласно Ландгребе, состоит в заключении в скобки предметного мира и во внимании к тому, какие черты этому опыту присущи. Кроме того, Ландгребе (как и Ингарден) подчеркивает момент активности самого же эстетического опыта: не восприятием как аффицированием характеризуется этот опыт, а особым состоянием по конструированию свой собственной предметности. В то же время, очевидно, что Ландгребе не свободен от того допущения, что игра кинэстетических движений возможна именно по отношению к искусству, тем самым допуская, что все же определенные моменты этого предметного мира при анализе эстетического опыта в скобки быть заключены не могут¹⁹.

Иной вариант аналитики эстетического опыта представлен у М. Дюффрена. В его масштабной «Феноменологии эстетического опыта», а также в ряде других работ ставится задача не только раскрыть особенности эстетического опыта, но и показать значение эстетических проблем для развития философии и человека: «Эстетический опыт, вероятно, имеет основание там, где берут

¹⁹ Примечательно, что Р. Бубнер, другой немецкий эстетик, активно развивавший аналитику эстетического опыта, исходил из совершенно иных позиций (трактовка эстетического опыта вне искусства), но пришел к схожему представлению: во-первых, эстетический опыт характеризует «напряжение между чувственной затронутостью познавательной способности индивида, с одной стороны, и «творческим созданием», возникшим в результате деятельности рефлексивной способности суждения – с другой» и, во-вторых, эстетическому опыту свойственен избыток, который вносится в сам объект опыта. См. [39].

начало все дороги, которыми идет человечество: он прокладывает путь и деятельности, и науке. И это понятно: эстетический опыт пребывает в истоке, в той точке, где человек, перемешанный с вещами, испытывает свое родство с миром. Природа в нем раскрывает себя, и он способен читать великие образы, которые она ему поставляет. Будущее логоса готовится в этой встрече до всякого языка – здесь говорит сама Природа» [56, 156].

Изначально Дюфрен ограничивает рассмотрение эстетического опыта опытом искусства, и даже еще уже – опытом эстетического восприятия (оговариваясь при этом, что возможно понимание опыта и в его связи с художественным творчеством). В свою очередь, для этого восприятия, т.е. для эстетического опыта не существует ничего, кроме эстетического объекта: «Эстетическое восприятие одинаково нейтрализует и ирреальное, и реальное: когда я нахожусь в театре, реальное – актеры, декорации, зрительный зал – не является для меня действительно реальным, и ирреальное – разыгрываемая передо мной история – в равной мере не является для меня ирреальным, поскольку, не будучи жертвой обмана, я могу участвовать в спектакле, включиться в игру. Однако действительно реальным, тем, что «захватывает» меня, является «феномен», которого стремится достичь феноменологическая редукция: это – эстетический объект, его присутствие, объект, сведенный к чувственному» [56, 157]. В этом и состоит «феноменология эстетического опыта»: заключение в скобки различных черт объекта с целью обнаружения «феномена», т.е. снятие статуса реальности/ирреальности с объекта. С этим же связано и то, что Дюфрен развивает концепцию внеаксиологического понимания эстетического объекта: «Субъективизм подстерегает всякое ценностное суждение, включая суждения вкуса, высказывающиеся о красоте таким образом, что объективный критерий, который мы надеялись получить, тотчас предстаёт сомнительным. Кажется предпочтительным искать сущность эстетического объекта в другом месте, отказывая эстетическому качеству во всяком аксиологическом акценте и определяя эстетический объект через его структуру: либо сообразно производящему его действию, для которого выстраивается эстетика творения, либо согласно его появлению, для которого выстраивается эстетика эстетического опыта» [55, 170].

Феноменологическая редукция приводит к тому, что эстетический объект – это не просто произведение искусства, это произведение, воспринятое эстетически, и чтобы произведение искусства стало эстетическим объектом, требуется наличие особых процедур, заложенных в эстетическом восприятии. Иначе говоря, эстетический объект возможен только посредством эстетического восприятия, само же эстетическое восприятие действует именно как раскрытие эстетического объекта: взаимонаправленность того и другого и составляет эстетический опыт²⁰. Это позволяет установить соответствие структуры эстетического объекта структуре

²⁰ На принципиальную роль взаимопроницаемости опыта и объекта этого опыта у Дюфрена также обращает внимание и К.М.Долгов [49, 71].

эстетического восприятия: со стороны первого Дюфрен выделяет структуру «чувственное – репрезентированный объект – выраженный мир», со стороны второго – структуру «присутствие – репрезентация – рефлексия/чувство». Эстетический объект и эстетическое восприятие взаимосотносятся друг с другом по своей структуре, но при каком условии устанавливается это соотношение? Этим условием не может быть ни объект (ибо в таком случае выходит, что именно объект диктует своей структурой условия его восприятия, что неверно), ни восприятие (ибо в этом случае выходит, что объект целиком и полностью создается восприятием, что, по Дюфрену, также неверно).

Следовательно, этим условием может быть то, что дано еще до всякого эстетического опыта, но, тем не менее, то, что конституирует этот опыт; этим условием является особое аффективное а priori. И Дюфрен развивает свое понимание априоризма и выделяет, во-первых, телесное а priori, конституирующее жизнь тела; познавательное а priori, существующее на уровне репрезентации и конституирующее познание объективного мира; наконец, на уровне чувства существует аффективное а priori, раскрывающее жизненный мир. Аффективное а priori является тем условием, которое позволяет соотноситься эстетическому объекту и эстетическому восприятию. Более того, в аффективном а priori можно выделить два уровня – экзистенциальный, раскрывающий глубинное Я человеческой субъективности, и космологический, раскрывающий жизненный мир и историю; тем самым аффективное а priori становится условием, при котором раскрывается связь между миром объективного и субъективного, а аналитика эстетического опыта, основанная на признании аффективного а priori, становится «чистой эстетикой, которая часто была целью для ее исследователей» [176, 465].

И именно такое понимание эстетического опыта и позволяет Дюфрену утверждать глубинное значение эстетики для всей философии; эстетический опыт имеет онтологическое значение, поскольку в нем и выражает себя вся полнота представленного и выраженного мира.

Можно заметить, что Дюфрен, как и другие феноменологи, исходит из идеи редукции в эстетическом опыте и идеи моментов этого опыта. Однако представление о том, что эстетический опыт – это опыт искусства, берется Дюфреном как нечто само собою разумеющееся и, увы, не подвергается сомнению, что по меньшей мере странно: если необходимо редуцировать реальность эстетического объекта, то в таком же случае необходимо и редуцировать статус этого объекта как произведения искусства.

Как бы то ни было, для феноменологии эстетического опыта свойственно внимание к тем моментам эстетического опыта, которые характеризуют имманентный процесс его складывания; сам опыт рассматривается как форма, существующая вне зависимости от того

исторического или социального контекста, условия которых можно было бы в отношении опыта проследить.

Противоположным вариантом осмысления эстетического опыта в континентальной традиции является социально-критическая эстетика, выраженная, главным образом, в «Эстетической теории» Т. Адорно²¹. Здесь ставятся иные вопросы: насколько автономен как эстетический опыт, так и эстетический объект и что является условием для наших представлений об этой автономности? Насколько эстетический объект – это нечто самоотждественное? В этом случае также не избежать «подводных камней»: если допустить, что эстетический опыт и его объект конструируется чем-либо внешним, то насколько далеко могут простираться границы этого внешнего? И если предположить, что эстетический объект не тождественен самому себе, то насколько возможна его аналитика?

Адорно отстаивает взгляд, согласно которому идея автономности эстетической сферы является ложной позицией. По сути, в этом и состоит пафос «Эстетической теории» – с одной стороны, разрушать любые притязания эстетики и рефлексии об искусстве на оторванность от той идеологии, которые за ними стоят, с другой – показывать сложные отношения между имманентностью эстетической сферы и идеологией. Этот же пафос направлен и на проблематику эстетического опыта.

В своем анализе эстетического опыта Адорно исходит из того традиционного представления, что эстетический опыт напрямую связан с эстетическим объектом, которым и является произведение искусства. Но эта связь вовсе не является «невинной» как для опыта, так и для произведения искусства.

Прежде всего, эстетический опыт является именно опытом во всем многообразии его форм только потому, что существует произведение искусства, «эстетический опыт становится живым под воздействием объекта» [1, 256]. Но произведение искусства – это не какая-то застывшая форма, это не некое бытие, а становление: произведение находится в сложных отношениях с тем, что оно репрезентирует, оно – борьба со своим иным. Эту изменчивость произведения Адорно объясняет так: «Процессуальный характер произведений искусства конституируется в результате того, что они в качестве артефактов, сделанных руками человека, изначально принадлежат к «родному для них царству духа», но, чтобы стать идентичными самим себе, нуждаются в своем неидентичном, гетерогенном, еще неоформленном. Сопротивление, оказываемое им их инакостью (инобытием), от которой, однако, они целиком зависят, заставляет их артикулировать собственный язык формы, не оставляя неоформленным ни малейшего участка художественного пространства. Эта взаимность и составляет содержание их

²¹ Представление об эстетической концепции Адорно не может не учитывать спора «эстетика – политика», который имел место в 1930-е гг. между Т. Адорно, В. Беньямином, Б. Брехтом и Д. Лукачем. См. [133;177].

динамики; она в невозможности сгладить существующие противоречия, не затихающие ни в каком стабильном бытии» [1, 257].

Но есть и другой момент, заложенный в объекте эстетического опыта – произведение искусства возникает как потому, что оно подчиняется своей внутренней логике (законам художества), так и потому, что оно является продуктом идеологии. Взаимопересечение этих полей в произведении искусства является единством, которое и обеспечивает существование произведению искусству [1, 496].

Итак, объектом эстетического опыта является нечто, что не поддается однозначному схватыванию: произведение искусства – это нечто иное самому же себе, это сопротивление эмпирическому миру, это сопротивление собственной автономии, это сопротивление тому, чтобы быть объектом эстетического опыта.

С другой стороны, и субъект эстетического опыта не являет собою что-либо автономное. Адорно много страниц посвящает развенчанию идеала незаинтересованности или же «эстетического наслаждения», которое можно было бы допустить в качестве автономной черты эстетического опыта. Напротив, изначальная неавтономность субъекта и позволяет ему испытывать эстетический опыт: субъект неавтономен в эстетическом опыте как потому, что в нем черты его субъективности неотличимы от моментов идеологии, сформировавшей эту субъективность, так и потому, что субъективный характер эстетического опыта противостоит автономности субъекта: эстетический опыт «именно в силу априорного преобладания субъективности в нем, представляет собой движение, направленное против субъекта» [1, 491].

Если принять, что не наслаждением или незаинтересованностью характеризуется эстетический опыт (ибо то и другое – продукт идеологии), то какой в таком случае является отличительная черта эстетического опыта, которая, с одной стороны, была бы формой идеологии, с другой – противостояла ей. Адорно утверждает, что только понимание обладает такой чертой: именно понимание, которое имманентно эстетическому опыту, «должно сохранять подвижность, чтобы постоянно как бы находиться и внутри, и снаружи объекта, вопреки тому сопротивлению, которое встречает такая мобильность мысли» [1, 496-497]. Это означает, что эстетический опыт, если признавать его социальный характер, не может не подразумевать каких-либо рефлексивных процедур: именно рационализация эстетического опыта в его единстве со спонтанностью самого же опыта, каким бы противоречивым ни был этот союз, и составляет отличительную его черту; иные варианты, так или иначе склоняющиеся к автономизации эстетического опыта, уже одной своей формой автономности и являются продуктом социальных установок. Следовательно, эстетический опыт не может не быть связан с философией: если он и возможен, то именно как критическая рефлексия о нем самом и о произведении искусства: «Философия присуща всякому эстетическому опыту, если только он

не является чуждым искусству, варварским. Искусство ждет собственного истолкования. Оно методично осуществляется в процессе конфронтации исторически сложившихся, традиционных категорий и моментов эстетической теории с художественным опытом, который оба они стараются взаимно урегулировать» [1, 501]. Нетрудно заметить сходство в радикальном обобщении того, что такое эстетический опыт, между прагматизмом Дьюи и социальной критикой Адорно: если для первого всякий опыт является эстетическим, то для второго всякий эстетический опыт является философией; если для первого искусство – это опыт, то для второго эстетический опыт – это философия: «подлинно эстетический опыт должен стать философией или он вообще не существует» [1, 192].

Таким образом, в эстетическом опыте, по Адорно, заложена двойная двойственность: в нем есть своя двойственность со стороны произведения искусства, и в нем есть иная двойственность со стороны субъекта. Такая парадоксальность (или, как говорит Адорно, «диалектичность») эстетического опыта позволяет утверждать его социально-изменяющийся характер: «Эстетический опыт кристаллизуется в отдельном произведении. Однако никакой эстетический опыт невозможно изолировать, сделать независимым от непрерывности познающего сознания. Точечное, атомистическое несовместимо с этим опытом, как и со всяким другим, – в отношении к произведениям искусства, рассматриваемым как монады, обязательно приносится сила того, что уже сформировалось в эстетическом сознании за пределами отдельного произведения. В этом разумный смысл понятия «понимание искусства» [1, 385]. Эстетический опыт – это не процесс постепенного складывания его моментов, это не стерильная модель, существующая в своей Кастилии, закрытой от всего внешнего мира; это процесс борьбы со своими собственными условиями, это парадоксальность субъекта эстетического опыта вместе с парадоксальностью самого же произведения искусства, выраженная в форме постижения искусства; «эстетический опыт означает постижение того, что не существовало до этого ни в духе, ни в мире, возможность, обещанную ее невозможностью. Искусство – это обещание счастья, которое никогда не исполняется» [1, 200].

Такое понимание эстетического опыта, как можно было увидеть, подразумевает в качестве своего условия, что эстетический опыт – это именно опыт произведения искусства, а поскольку последнее идеологически сконструировано, то и эстетический опыт не может не быть формой социальной практики. Тот важнейший момент, который смогла вскрыть теория эстетического опыта Адорно, состоит в том, что если допускать в качестве условия, что существует эстетический объект, внешний самому процессу складывания эстетического опыта, то вне социального контекста такой опыт и его объект рассматривать невозможно.

Итак, в центре внимания этой традиции оказались вопросы, в большей степени связанные с внутренними (феноменология) или внешними (социальная критика) моментами эстетического

опыта. Как и в англо-американской традиции, здесь признается в качестве несомненного, что существует прямая связь между эстетическим опытом и искусством (хотя выводы из этой связи делаются иные); в то же время следует признать относительно меньшее в этой традиции внимание к проблематике эстетической ценности.

с) Отечественная традиция

Для отечественной традиции осмысления эстетического опыта характерно предположение, что эстетический опыт необходимо рассматривать в связи с противопоставлением эмпирического (имманентного) и внеэмпирического (трансцендентного), и в качестве наиболее адекватного понятия, соответствующего эстетическому опыту, в отечественной традиции вводится понятие духовности. Безусловно, прав В.В.Бычков, утверждавший, что «эстетический опыт и искусство занимали важнейшее место в мировоззрении практически всех неоправославных мыслителей начиная с Вл. Соловьева» [18, 325] и потому представления об эстетическом опыте (хотя и не все пользовались именно этим термином) можно найти у большого числа представителей этой традиции. Однако поскольку для картины того, как формировалось это представление важны не столько те или иные рассуждения о красоте или искусстве, сколько именно специфическое понимание того, что речь идет именно об особом опыте, то следует уделить внимание именно тем, для кого понятие эстетического опыта являлось предметом специального внимания. Наиболее отчетливо это понимание представлено в работах С.Л. Франка и В.В. Быčkova.

В ряде своих работ – прежде всего в «Непостижимое. Онтологическое введение в философию религии» и «Реальность и человек» (в которой, как пишет Франк, дана более зрелая и углубленная формулировка его философской системы [111, 208]) – эстетический опыт трактуется Франком как один из моментов, позволяющий перейти от имманентного к трансцендентному, т.е. посредством эстетического опыта раскрывается «инородное измерение бытия», «сверхмирная реальность». Чтобы показать это и чтобы продемонстрировать «непредвзятое описание содержания эстетического опыта», Франк обращается к опыту красоты, под которым он и понимает эстетический опыт и который позволяет указать «на наличие в составе опыта самой реальности в ее конкретно-сверхлогическом существе» [111, 263].

Вслед за Б. Кроче Франк понимает красоту как выразительность, но придет этому понятие иное, нежели у Кроче, значение: «Когда мы воспринимаем что-либо «эстетически», то это значит, что вместе с данными чувственного опыта мы воспринимаем, как бы в глубине их, что-то иное, не чувственное. Прекрасное прекрасно потому, что «выражает» что-то, «говорит» нам о чем-то за пределами определяемых чувственных данных; в силу этого оно означает что-то особо значительное, что отсутствует в содержании обычного опыта объективной

действительности. Оно не есть просто грубый слепой факт, как бы насильно навязывающийся нам, вынуждая нас считаться с ним во всей его неосмысленности и внутренней чуждости нам. Оно, напротив, «чарует», внутренне пленяет нас тем, что имманентно свидетельствует о наличии некоей последней, внутренне осмысленной, близкой нашему собственному существу глубины» [111, 265]. Итак, красота – это выражение чего-то иного, нежели сами данные опыта. Как же определить, что же это иное? Франк продолжает: это иное невозможно выразить логически (ибо в таком случае «превратили бы эстетический опыт во что-то ненужное, в простой дубликат обычного, логически выразимого опыта»). Следовательно, заключает Франк, то, что выражает красота – это также и то, что логически невыразимо, т.е. красота выражает невыразимое и потому эстетический опыт – это опыт потустороннего: «Прекрасное с точки зрения нашей логической мысли принадлежит к объективной действительности – прекрасное лицо или тело есть принадлежность «организма», прекрасный ландшафт есть структура поверхности земли, прекрасная статуя, картина, здание, симфония составлены целиком из обычных чувственных элементов действительности, – в самом эстетическом опыте изымается из состава объективной действительности, обретая некое самодовлеющее значение. В земном становится видимым и осязаемым что-то неземное, «небесное», что-то родственное потаенным, скрытым от мира глубинам нашей души, нашей в себе сущей, себе самой раскрывающейся реальности» [111, 265]. Такое качество прекрасного Франк называет «душеподобным»: как душа выражает себя в телесных движениях, мимике, слове и т.п., так и красота есть нечто душеподобное: красивый предмет выражает нечто невыразимое в нем, с тем только уточнением, что в опыте красоты сохраняется понимание, что красивый предмет лишь выражает невыразимое, но не является им самим: прекрасная статуя, хотя и воспринимается как нечто иное, чем кусок мрамора, все же не является этим иным, а так и остается куском мрамора. И вместе с тем то, что выражает эстетический опыт – это не что-то индивидуальное, принадлежащее тому или иному человеку, это реальность как нечто безличное. Это особая, эстетическая реальность, которая «лишена личного центра самосознания, личной активности выражения; не она сама умышленно себя выражает, она только невольно выражается; словом, она есть нечто иное, чем «душа» или «внутренняя жизнь»» [111, 268]. Для Франка очень важно показать, что красота являет собою момент «сродства» между внутренним и внешним, т.е. опыт красоты – это не просто некоторое интимное переживание (т.е. внутренний опыт), а единство внутреннего и внешнего – единство, в котором стираются грани между внешним и внутренним, субъективным и объективным. И хотя «красота как таковая не есть сама то истинное, онтологически прочное и глубинное единство, которого мы ищем» [112, 433], все же эстетический опыт, поскольку он, согласно Франку, синонимичен опыту красоты, является знаком приближения именно к тому единству, которое и пронизывает реальность; «красота есть

только отблеск «рая», онтологической укорененности всей реальности в божественном всеединстве; этот отблеск чарует нас в нашем грешном, падшем, раздираемом внутренним противоборством «земном» бытии, дает утешающий намек на возможность совсем иного бытия — и, тем самым, на онтологическую первооснову этой возможности» [112, 433].

Итак, эстетический опыт, согласно Франку – это способ обнаружения реальности в ее «сверх-логической конкретности» (впрочем, это обнаружение осуществляется не только через опыт красоты, но также и через опыт общения, а также нравственную жизнь); эстетический опыт – это опыт предвосхищения божественного всеединства. Безусловно, Франк был не уникален в такой трактовке эстетического опыта – по сути, большинство представителей русской религиозной эстетики в том или ином виде трактовали эстетический опыт (хотя и не пользовались таким термином) как форму опыта духовного.

Схожую постановку вопроса об эстетическом опыте отстаивает В.В. Бычков. В своих работах он придает понятию эстетического опыта большое значение и утверждает, что эстетика «и возникла-то как наука именно для этого – для изучения своего собственного предмета, который, если хотите, и есть чистый эстетический опыт, свободный от всякой прагматики и утилитарности» [20, 174].

В анализе эстетического опыта, определяемого как «совокупность неутилитарных интуитивных отношений субъекта к действительности, имеющих созерцательный, игровой, выражающий, изображающий, декорирующий и тому подобный характер» [19, 123], В.В. Бычков раскрывает два аспекта – феноменолого-рецептивный, связанный с «сущностными характеристиками» эстетического опыта и представленный как трактовка моментов его строения; и метафизический, связанный с трактовкой эстетического опыта как восхождения к «метафизической реальности»; оба этих аспекта тесно связаны между собой.

Прежде всего, у эстетического опыта как форме отношения субъекта к действительности имеются «чувственно-рецептивные, практически соматические явления». На их основе возникает «чисто духовная составляющая» – эстетическое сознание, являющее собою «совокупность рефлексивной вербальной информации» и «поле духовно-внесознательных, как правило, невербализуемых или трудно вербализуемых процессов» [19, 124].

Эстетическое сознание выражается, в свою очередь, в форме эстетического восприятия, которое, по В.В.Бычкову, представляет собою четыре фазы – эстетическая установка как «сознательно-внесознательная настроенность субъекта на эстетическое восприятие»; первичная эмоция как «комплекс еще не вполне определенных эмоционально-психических процессов общей позитивной тональности»; духовно-эйдетическая фаза, при которой возникает эстетический предмет и при которой происходит выключение из повседневной жизни и погружение в «эстетическое пространство субъект-объектного отношения»; эстетическое

созерцание, при котором происходит отрешение от переживаний и предмета и на которой складывается духовное эстетическое наслаждение (а не просто удовольствие, которое сопутствует каждой фазе). Третья фаза является центральной для эстетического опыта, а вместе с четвертой они образуют «глубинные духовные процессы». В то же время четвертая фаза – это «идеал эстетического опыта» и достигать этой фазы могут лишь некоторые «мастера эстетического опыта» [21, 181-187].

Это строение эстетического опыта, по В.В. Бычкову, напрямую связано с метафизической его стороной, ибо именно на метафизическую реальность и направлен эстетический опыт: цель эстетического опыта – анаagogическая, т.е. «восхождение к полноте бытия, к контакту и гармонии с Универсумом» [22, 609]. Метафизическая реальность, утверждает В.В.Бычков, подразумевает две духовных сферы: духовную реальность и духовные уровни сознания реципиента. Если первое является предметом веры, то второе имеет место в каждом метафизическом опыте, видом которого и является опыт эстетический [17, 13]. Как бы то ни было – эстетический опыт очень схож с опытом литургическим [22, 218]. А без этой метафизической составляющей, утверждает В.В.Бычков, эстетический опыт профанируется, и примечательно, что такую тенденцию по неверному толкованию эстетического опыта отечественный автор связывает именно с Дьюи: «Именно Дьюи был одним из тех, кто начал теоретическую кампанию по дискредитации эстетического опыта, его профанации, отказу от его высочайшей метафизической роли в человеческой жизни. И сегодня мы пожинаем результаты этого. Словом «эстетика» называются парикмахерские и косметические салоны, а на художественные выставки несут самый настоящий мусор, скопившийся у подножия гор от пикников туристов, забывших об эстетическом опыте и высоком облагораживающем эстетическом действии Природы на человека, т.е. реализуют метафору Дьюи буквально» [20, 168]. Это означает, что наличие эстетического опыта (с его анаagogической функцией) свидетельствует о том, что мы имеем дело с настоящим произведением искусства

Итак, эстетический опыт, согласно В.В.Бычкову, обладает своим строением о тесно связан с областью духовного; именно эстетический опыт «помогает человеку обрести свое место в Универсуме, ощутить себя органической частью природы, не сливающейся с ней, но обладающей своей личностной самобытностью и свободой в общей структуре бытия» [19, 123].

Как у С.Л. Франка, так и у В.В. Бычкова эстетический опыт не может не состояться, если его не рассматривать как опыт духовный. Более того, допущение духовного В.В.Бычкову необходимо именно для того, чтобы обосновать, что эстетический опыт шедевров искусства разительно отличается от эстетического опыта продуктов массового потребления. Это позволяет по-своему решить проблему соотношения эстетического опыта и его объекта: именно то и является эстетическим объектом, что в том или ином виде вызывает анаagogическое

состояние. Но почему именно эстетический опыт удостоверяет отличие между шедевром и нешедевром? Из каких его особенностей следует, что именно через эстетический опыт (а не через какие-либо установки, внешние ему) пролегает это различие? Иначе говоря, представление о том, что эстетический опыт есть опыт духовный, само по себе является допущением, никак с понятием эстетического опыта не связанным: не этот опыт является духовным, а в ходе его испытывания возникает стремление признать его духовным – и, в таком случае, само это стремление связать эстетический опыт с опытом духовным само по себе должно стать предметом отдельного исследования. Для понимания эстетического опыта гипотеза о его духовности является внешней.

d) выводы

Безусловно, названными тремя традициями поле исследований относительно понятия и круга проблем эстетического опыта далеко не исчерпывается. Так, заслуживает отдельного внимания проблематика эстетического опыта в восточных странах – прежде всего, Японии, Китае и Индии (см., например, о связи понятия «раса» и эстетического опыта в работе Г.Х.М. Тампи [248], об отношениях понятий «моно но аваре», «ваби», «саби» и др. в японской эстетике с представлениями об эстетическом опыте в работе Ю. Сайто [229] или о следах «эстетического опыта в странах Древнего Востока [128, 97-126]). Общей тенденцией этих исследований является соотнесение понятия эстетического опыта (прежде всего – в том виде, как оно сформировалось в англо-американской и континентальной традициях) с близкими ему национальными аналогами. Однако внимание к восточным традициям требует отдельного специального исследования, основанного на целом ряде условий, внимание к которым не входит в задачи этой работы.

Но безусловно и то, что в самом подходе выделить три традиции в понимании эстетического опыта есть свои плюсы и минусы.

Если понимать ключевой момент не как сложившееся основание, посредством которого один момент отличается от другого, а как основание складывающееся, посредством которого возможно говорить о стремлении, свойственном тому или иному моменту, то к *плюсам* подхода на основе выделения традиций относится то, что стало возможным выявить ключевые моменты этих традиций и на основании этого найти общее и различное в них.

Ключевым моментом англо-американской традиции в понимании эстетического опыта стало стремление определить границы между эстетическим опытом и эстетическим объектом, стремление найти то специфическое, что отличает эстетический опыт от иных форм опыта. Ключевым моментом континентальной традиции стало стремление выявить моменты самого строения эстетического опыта, а также определить те внешние компоненты, которые этот опыт обуславливают. Наконец, ключевым моментом отечественной традиции стало стремление

выявить духовные компоненты эстетического опыта, а также стремление определить отношение опыта к внеэмпирическим основаниям. Сами ключевые моменты с легкостью могут кочевать от одной традиции к другой, но приведенный выше анализ показал, что традиции отличает все же стремление держаться именно этих моментов.

Это позволяет найти общее и различное в традициях. В самом деле, всем им свойственно в той или иной мере понимание тесной связи между эстетическим опытом и произведением искусства – с одной стороны, и связи между эстетическим опытом и оценкой – с другой. Можно сказать, что в общих своих проявлениях все три традиции следуют пониманию эстетики как философской науке об искусстве и красоте. В то же время именно отечественной традиции свойственно подчеркивание «внемирности» эстетического опыта, его устремленность в область трансцендентного; напротив, англо-американской и континентальной традиции свойственно в большей степени внимание к имманентным чертам эстетического опыта. В свою очередь, в континентальной традиции в меньшей степени дано представление об аксиологическом измерении эстетического опыта, в то время как в англо-американской и отечественной традициях это, как правило, подразумевается как нечто само собою разумеющееся. Наконец, англо-американской традиции свойственно в большей степени, нежели двух другим, выявление того, что делает опыт эстетическим, в то время как для отечественной и континентальной традиции важнее стремление определить сам характер опыта.

Также посредством представления о традициях возможно выделить ключевые проблемы, с которыми современная эстетика в том или ином виде столкнется.

Первая из этих проблем – это проблема негативного эстетического опыта. Следует ли трактовать эстетический опыт исключительно как позитивный опыт (например, эстетическое удовольствие), исключая из области эстетического опыта любые негативные его проявления? Так, в концепции М. Бердсли прямо утверждается, что оставлять за эстетическим опытом признание негативных моментов – это «чувственный мазохизм» [138, 10] – позиция, которая отнюдь не исключительна для истории эстетики. С этим же связано и то, насколько эстетический опыт подразумевает позитивные и негативные его моменты, не следует ли рассматривать его исключительно как нейтральный опыт, лишь под воздействием внешних причин приобретающий позитивную или негативную окраску. Наконец, по каким признакам в целом можно отличить позитивный момент от негативного?

Второй проблемой является проблема оценочного измерения эстетического опыта. Во-первых, насколько оценка в пределах опыта является необходимой и если да, то за счет каких условий? Во-вторых, следует отличать оценку, имеющую место в самом опыте (например, оценка чего-либо как прекрасного) и оценку самого опыта (когда опыт оценивается как нечто, существующее ради него самого) – насколько один и другой момент оценочного измерения

эстетического опыта различаются в том или ином подходе и при каких условиях имеет место одно (оценка в опыте), а при каких – другое (оценка опыта)?

Наконец, третьей является проблема эстетического объекта. Что первично – опыт объекта или объект опыта? Как возможно определить эту первичность и на каком основании производится само различие одного и другого? С этим же связана и проблема искусства: является ли искусство исключительным эстетическим объектом и если да, то за счет каких условий? Насколько необходимо понимать этот объект как искусство или же возможны иные, внехудожественные формы эстетического объекта? В конце концов, возможно ли вообще определить искусство, и если да, то какую роль и почему в этом определении играет эстетический опыт, а если нет, то в чем необходимость эстетического опыта в отношении искусства?

Все эти проблемы составляют основной круг рассмотрений в обозначенных выше традициях. Но в выделении традиций понимания эстетического опыта имеются и свои очевидные минусы.

Прежде всего – это абстрактный характер самого понятия традиции. Очевидно, что хотя традиции развивались относительно независимо друг от друга²² (прежде всего – в силу языкового барьера), что видно как по тому, кто является предметом споров в этих традициях, так и по самой стилистике этих споров, все же неверно утверждать, что только в пределах той или иной традиции формировалось представление об эстетическом опыте. Во-первых, сама традиция не была настолько замкнутой на себе, что не подразумевала никаких пересечений (например, В.В. Бычков многое для своих идей об эстетическом опыте находит у Дюффрена или Ингардена, а для Адорно свое значение имели идеи Дьюи). Во-вторых, языковой барьер не мешал, тем не менее, развиваться основным направлениям одной традиции в другом языковом и территориальном ареале (например, в США активно развивалась феноменологическая эстетика, в т.ч. и в отношении аналитики эстетического опыта²³). К этому же относится и возможность сменять ареалы обитания для многих западных философов и ученых, как это было, например, в случае с Х.У. Гумбрехтом.

Далее, представление об эстетическом опыте через традиции обладает и тем недостатком, что в основе его лежит относительно случайная и неполная выборка того, что следует отнести к той или иной традиции. Так, среди представителей англо-американской традиции, очевидно,

²² Интересно, что еще в 1951 г. Т. Манро отмечал, что американская эстетика находится в изоляции и призывает различными путями преодолеть ее [211]. За прошедшее время именно англо-американская эстетика вышла из изоляции (в силу разных причин – как внешних, так и внутренних для философии), в то время как остальные традиции во многом пребывают в относительном изоляционизме и по сию пору.

²³ Наиболее интересными в этом плане являются работы Юджина Ф. Келина, предложившего «формулу эстетического опыта»: (поверхность чувств – смутное чувство) – (глубина опыта – определенное чувство) = общая выразительность, где «←» означает отношение между компонентами. Бесспорно, что сами компоненты этой формулы представляют собою упрощение моментов эстетического опыта, но само стремление дать понимание опыта через отношение между его элементами является важным феноменологическим достоинством аналитики эстетического опыта. Подробнее о формуле эстетического опыта Келина см. [190].

есть немало тех, кто предлагает свое видение проблематики, не вписывающейся в философской мейнстрим (например, А. Берлеант); такую же особенность не сложно увидеть и в двух других традициях.

Наконец, подход через традиции не дает полного представления о том проблемном поле, с которым связано понятие эстетического опыта, ибо для этого представления следует опираться не на то, каким образом те или иные идеи циркулировали в каком-либо интеллектуальном пространстве, а на то, как сказались эти идеи на дальнейшем развитии проблематики эстетического опыта, а также на то, каким образом возможно представить все многообразие подходов к эстетическому опыту на основании самой же проблематики.

Именно поэтому следует обратить внимание на то, как заявила о себе проблематика и понятие эстетического опыта посредством двух других срезов – типологий и следов.

С) Типология форм осмысления эстетического опыта

Если признать, что для формирования истории понимания эстетического опыта описанные выше срезы были недостаточны, то остается одно: допустить (пусть и в качестве гипотезы) какую-либо теоретическую модель понимания в качестве определяющей и проследить те или иные моменты ее формирования в истории эстетики. Иначе говоря, чтобы история того, каким же образом понимался эстетический опыт, предстала достоверной, необходимо исходить из определенной *типологии* форм осмысления эстетического опыта. Именно в таком виде можно найти несколько моделей в современной эстетике, предложенной целым рядом авторов в англо-американской эстетике, что связано, прежде всего, с тем, что именно в этой традиции (при всей ее условности) ведутся сегодня споры о том, что же такое эстетический опыт. Итак, кратко представлю эти подходы и сделаю на их основе вывод о том, какие же моменты необходимо выделять для того, чтобы адекватно анализировать историю понимания эстетического опыта.

Американский эстетик Дж. Шелли в работе «Понятие эстетического» [234], опираясь на классическое для философии науки разделение на интерналистские и экстерналистские теории, выделяет во всем историческом многообразии форм понимания эстетического опыта две большие группы, первой из которых свойственно внимание к внутренним особенностям эстетического опыта, вторая же ориентирована на особенности объекта, внешнего по отношению к эстетическому опыту. Первый подход заявил о себе, прежде всего, в работах Дж. Дьюи и раннего М. Бердсли, в то время как второй подход наиболее ярко отразился в поздних работах М. Бердсли, а также в целом ряде современных исследований эстетического опыта. Шелли отмечает, что сам переход от интерналистского подхода к экстерналистскому был неизбежен, поскольку само допущение возможности определить смысл «эстетического» только через анализ внутренних особенностей эстетического опыта оказалось сомнительным (при этом другое допущение интерналистского подхода – что эстетическая ценность определяется

ценностью эстетического опыта – остается во многом несомненным). Шелли показывает, что многие споры о том, что же составляет суть эстетического опыта, так или иначе определяются тем, в какой степени эстетический опыт подразумевает, с одной стороны, эстетический объект, а с другой – эстетическую ценность. Схожее представление о том, что в истории эстетики сложилось два главных способа понимания эстетического опыта, излагает в ряде своих работ другой американский эстетик Г. Иземингер, выделяя два исторически сложившихся понимания эстетического опыта: феноменологическое и эпистемическое [192]: первое ориентировано на анализ тех качеств эстетического опыта, которые следуют из самого представления об этом опыте (например, эстетическая оценка), второе – на анализе тех качеств, которые не выводимы из этого представления (например, каковы особенности эстетического объекта).

Совершенно иную картину истории понимания эстетического опыта рисует в своих работах крупнейший современный американский эстетик Н. Кэрролл. В ряде своих работ [150; 151; 152; 153] Кэрролл настаивает на том, что в истории эстетики неизбежно выделяемы три подхода к эстетическому опыту на основании того, на что этот подход ориентирован: на аффект, на ценность или на содержание (подчеркивая при этом, что названные подходы могут существовать как в чистом виде, так и в смешанном). Первый подход, который «склонен определять эстетический опыт посредством определенных опытных данных (*qualia*)» [150, 147], представлен в различных концепциях эстетического удовольствия или шире – «эстетической эмоции»; намеки на такое понимание эстетического опыта есть уже у Канта, в явном же виде это представлено у Дьюи или Бердсли. Второй подход связывает эстетический опыт с представлением, что именно посредством того, что есть нечто, что ценится ради него самого, и отличается эстетический опыт от неэстетического. Именно в этом контексте вводятся такие понятия как «незаинтересованность» (Кант) или дистанция от практического (А Шопенгауэр, Э. Баллоу). Наконец, для третьего подхода существенно иное: внимание к тому, какими чертами обладает объект этого опыта; не из-за тех или иных особенностей складывания опыта, а из-за некоторых черт самого объекта тот или иной опыт становится эстетическим (приближение к такому пониманию эстетического опыта можно найти у А. Баумгартена, в явном же виде оно представлено, например, у Н. Гудмана). Примечательно, что в работах К. Белла, подчеркивает Кэрролл, можно найти следы всех трех подходов: Белл вводит понятие эстетической эмоции (отсылающее к первому подходу), Белл говорит о том, что эта эмоция ценна сама по себе (что отсылает ко второму подходу) и, наконец, трактует эстетический опыт через понятие значимой формы (что подразумевает третий подход). Рассмотрев различные аргументы «за» и «против» того или иного подхода, Кэрролл заключает, что именно третий подход является «самым перспективным направлением для будущих исследований эстетического опыта» [150, 168].

Какова же суть содержательно-ориентированного подхода к эстетическому опыту? Эстетический опыт следует определить через содержание этого опыта, т.е. посредством указания на его черты; именно потому и имеет место эстетический опыт, что в объекте этого опыта выделяются определенные черты. Соответственно, вопрос в том, какие это черты и в каком смысле их можно выделить.

Прежде всего, эстетический опыт имеет дело с *формальными* чертами, т.е. с тем, как сделано произведение искусства (еще Кэрролл эти качества называет дизайном): «Там, где наш опыт произведения искусства пытается распознать его структуру или форму, там имеет место оценка дизайна. И если наш опыт произведения искусства или часть нашего опыта связана с оценкой дизайна, если наш опыт в целом или часть его нацелена на обнаружение структуры произведения, то такой опыт является эстетическим» [151, 59]. Однако формальная черта не является единственным основанием для эстетического опыта: таким основанием может также выступать и *экспрессивные*, а также *эстетические* черты объекта. «Обратим внимание, например, на легкость или изящество шпиля или на стихотворный надрыв... Внимание не только к весу, форму или размеру вазы, но и к проявлению ее элегантности является эстетическим опытом» [151, 59]. В этом случае уже не форма, а определенное качество (экспрессивное или эстетическое) выступает чертой эстетического опыта: «легкость», «изящество», «надрыв» – все это не является формальными чертами эстетического опыта, но, тем не менее, составляет черты эстетического опыта: мы действительно испытываем эстетический опыт, когда обращаем внимание на «легкость» или же «надрыв».

Итак, с одной стороны – оценка дизайна, с другой – определение качеств (экспрессивных или эстетических) и составляют три черты эстетического опыта, при этом необходимо не наличие всех черт в опыте, чтобы определить его как эстетический, достаточно наличие хотя бы одной из них. Но вместе с тем для эстетического опыта необходимо не только наличие этих черт, но и определенное понимание того, что именно с этими чертами имеет дело опыт: без акта понимания тех или иных черт эстетический опыт также не может состояться. Иными словами, черты схватываются в акте понимания того, что именно эти черты (например, форма) является содержанием эстетического опыта (пусть и при этом у испытывающего опыт может не хватать знаний о том, что ту черту, которую он воспринимает, следует назвать формой. И, таким образом, окончательная формулировка понятия эстетического опыта звучит так: «У человека имеется эстетический опыт по отношению к произведению искусства, только если его отношение связано с пониманием формальных и/или экспрессивных и/или эстетических качеств и/или имеется рефлексивное отношение названных качеств (или одного из них) произведения искусства к его зрителю. Т.е. вы испытываете эстетический опыт, если у вас

имеется отношение к одной из этих черт или их комбинации с пониманием этого... Встреча хотя с одним из этих условий достаточно для эстетического опыта» [152, 172].

Необходимо обратить внимание на то, что речь в данном случае идет именно об эстетическом опыте произведения искусства, но Кэрролл при этом подчеркивает, что отождествление опыта искусства и эстетического опыта недопустимо: неверно считать, что не существует эстетического опыта вне опыта искусства, а также неверно считать, что не существует искусства вне эстетического опыта (ту или другую возможность допускали многие его предшественники). И в то же время Кэрролл подчеркивает, что его содержательно-ориентированный подход имеет в виду в первую очередь искусство, а как он относится к объектам за пределами искусства, должно стать предметом отдельного исследования.

Но если посредством эстетического опыта мы не можем определить статус искусства (ибо одно не определяется через другое), то возможно найти другую связь между эстетическим опытом и искусством: поскольку искусство, утверждает Кэрролл, в той или иной мере воплощает цели искусства, то выделенные черты являются *способами*, посредством которых артикулируются и воплощаются цели искусства: «Иметь эстетический опыт по отношению к искусству – значит относиться с пониманием к «как» (the how) искусства, т.е. созерцать, как искусство работает» [153, 174], т.е. эстетический опыт – это встреча с «как» искусства.

Можно согласиться с Кэрроллом, что этот подход позволяет избежать ряда крайностей, в которые впадали предшествующие теории эстетического опыта. Так, предложенный подход преодолевает проблему негативного эстетического опыта (ибо так понятый эстетическом опыт является нейтральным), а также частично преодолеть проблему ценностного измерения эстетического опыта (ибо так понятый эстетический опыт не принимает во внимание опыт, оценку самого опыта). Но все же главной сложностью, которая осталась на поверхности рассмотрения эстетического опыта у Кэрролла, является само разделение на формальные, экспрессивные и эстетические черты эстетического опыта. Если в отношении формальных черт сомнений быть не может – мы действительно встаем на путь эстетического опыта, если в чувственном опыте имеем дело с формой многообразного (следует только лишь выяснить, в каком смысле «чувственный», «опыт», «форма» и «многообразное»), то в отношении двух других черт (объединяемых Кэрроллом как «определение качеств») возникают сомнения: насколько необходимым является допущение еще и этих моментов для эстетического опыта. Эти сомнения связаны с рядом моментов. Прежде всего, если принять разделение на оценку опыта (опыт как то, что совершается ради него самого) и оценку в опыте (опыт оценки как прекрасного и т.п.), то каково место оценки в опыте в предложенном подходе? Исходя из сказанного Кэрроллом выходит, что определение качеств и есть результат оценки предмета опыта: мы говорим о «легкости» или «надрыве» именно как оценках того, что имеет место в

опыте; эти понятия – не описательные, а оценочные (т.е. являются не представлениями об объекте, а представлениями об отношении субъекта к объекту). Если это так, то концепция Кэрролла состоит в утверждении, что в эстетическом опыте имеет место созерцание формы предмета и/или эстетическая оценка этого предмета – и в таком случае проблема оказалась не решенной, необходимо вновь обращаться к тому, что же делает эстетическую оценкой именно эстетической, насколько эстетическая оценка необходима в эстетическом опыте.

Можно предположить, что Кэрролл сам подходит к тому, что именно форма является необходимым и достаточным условием для того, чтобы сложился эстетический опыт, ибо, в конечном счете, Кэрролл утверждает, что именно с «как» (the how) искусства и имеет дело эстетический опыт, т.е. с его формой (другое дело, что сам Кэрролл относит к этому «как» не только форму, но и выразительные/эстетические черты, что, как я постарался показать, является излишним в отношении эстетического опыта)²⁴. Примечательно, что кэрролловская трактовка эстетического опыта вызывала возражения за то, что она слишком узкая и потому необходимо предложить широкий взгляд на эстетический опыт, согласно которому в него необходимо включать когнитивные и моральные качества [186]. На это следует возразить, что само введение когнитивного и морального как необходимого элемента для эстетического опыта подразумевает дополнительного обоснования, иначе есть опасность совершить ошибку и выдать желаемое за действительное. Кроме того, следует возразить на то, что кэрролловское понимание является узким, ибо ровно наоборот – оно само является широким, ибо вводит экспрессивные и эстетические качества в понятие эстетического опыта.

Как бы то ни было, значение концепции Кэрролла велико, ибо она – наряду с некоторыми другими современными теориями – поднимает вопросы об эстетическом опыте на новую высоту, имеющей отношение не только к эстетике, но и ко многим социальным проблемам. Как пишет сам же американский эстетик, «мораторий на дискуссию об эстетическом опыте в гуманитарных науках нужно прекратить не только потому, что эстетический опыт релевантен политическому анализу, но и потому, что к нашей компетенции как публики и как преподавателей относится весь диапазон реакций на искусство, включая эстетический опыт» [151, 62].

В работах еще одного крупнейшего представителя англо-американской эстетики, Р. Шустермана [119; 234; 236] также предлагается оригинальное представление о том, каким же образом следует осмыслить многообразие подходов к пониманию эстетического опыта, и так же, как и в случае с Кэрроллом, Шустерман дает типологию, подводя ее под собственное

²⁴ Важно отметить, что Р. Стекер в споре с Кэрроллом сформировал свою «минимальную концепцию» эстетического опыта – это «опыт отношения к формам, качествам или осмысленным особенностям вещей, при этом относясь к ним лишь ради них самих или ради самого же опыта» [241, 4]. Как видно, расхождения с Кэрроллом именно в моменте оценки опыта, прочие же моменты схожи с кэрролловскими.

понимание эстетического опыта. Прежде всего, Шустерман настаивает, что неслучайно в последнее время все чаще раздаются предложения отказаться от понятия эстетического опыта как туманного и во многом не столько объясняющего, сколько запутывающего предмет эстетического анализа. Во-вторых, Шустерман показывает, что именно то, каким образом анализировался эстетический опыт в истории эстетики, показывает сторону, в которую необходимо двигаться дальше. Для этого Шустерман рассматривает варианты анализа эстетического опыта по вниманию к тому или иному аспекту эстетического опыта (так же, как и Кэрролл, допуская, что эти варианты могут быть и смешанными). Прежде всего, несложно заметить в истории эстетики пристальное внимание к удовольствию или оценке в эстетическом опыте (К. Белл, Дж. Дьюи, М. Бердсли). Далее, многие аналитики (Г. Иземингер, Н. Гудман) исходят из допущения того, что эстетический опыт возможно определить феноменологически, т.е. анализ субъекта опыта и особенностям интенционального объекта этого опыта. Также в истории эстетики несложно проследить отличие между трансформационными и демаркационными теориями, имея в виду, что первые расширяют эстетический опыт путем рассмотрения его в отношении новых практик или событий (Дж. Дьюи), в то время как вторые занимают позицию, что не следует выходить за пределы представлений о том, что эстетический опыт так или иначе связан в первую очередь с искусством (М. Бердсли). Кроме того, в истории эстетики эстетический опыт рассматривался через соотношение чувственного восприятия и знания (М. Бадд), уделяя внимание вопросу, в какой степени одно предшествует другому, необходимо ли для опыта опознание того, какой именно объект воспринимается, насколько этот объект реален. Далее, для характеристики эстетического опыта также выделялось и понятие единства опыта (Дж. Дьюи, М. Бердсли), а точнее – понятие завершенности и целостности опыта; для этого эффекта единства сам эстетический опыт не может состояться. Также в истории эстетики представлен и вариант определения эстетического опыта через интенсивность чувств (Л. Толстой, К. Белл), при этом не столько то, на что направлено чувство важно в эстетическом опыте, сколько само переживание степени напряженности. Наконец, важен в истории эстетики и такой аспект понимания эстетического опыта, как вопрос о его активности или пассивности: Дж. Дьюи, Г.-Г. Гадамер, Т. Адорно и многие другие подчеркивали, что в эстетическом опыте важно испытывание эстетического опыта как в смысле активной оценки происходящего, так и в пассивном смысле (испытывания на себе определенного состояния). Свою типологию форм осмысления эстетического опыта Шустерман в провокативной манере заключает утверждением, что если признать все эти характеристики эстетического опыта, то имеются все основания для того, чтобы эстетической теории двигаться дальше и расширять само

представление об этом опыте в ту сторону, чтобы рассматривать сексуальный опыт как один из видов эстетического опыта [234, 93].

Таким образом, если Шелли и Иземингер предлагают рассматривать все многообразие понимания эстетического опыта через две модели (обращения к внутренним особенностям опыта и к тому, что является внешним для него), то Кэрролл и Шустерман трактуют историю понимания намного сложнее: как борьба трех направлений в истории эстетики (Кэрролл) и как плавный переход от одних характеристик эстетического опыта к другим (Шустерман). Исходя из этого возможно дать собственное представление о многообразии походов к эстетическому опыту. Но для этого необходимо рассмотреть последний срез – след, чтобы это представление было как можно более адекватным.

D) «Эстетический опыт» и историко-эстетический след

Наконец, еще одним вариантом того, каким же образом дать представление об истории понимания эстетического опыта, могло бы послужить такое основание, как *след* в истории эстетики. В самом деле, зачастую о том, что причастно к истории какой-либо науки, а что нет, судят на основании таких следов, как степень обращения к тому или иному автору, его цитируемость. При всей сомнительности в том, что цитируемость имеет значение для понимания истории в философских науках (см., напр., [83]), нет никаких препятствий к тому, чтобы учитывать, среди всего прочего, степень цитируемости как один из факторов для представления о том, как формировалась история понимания эстетического опыта.

Среди существующих на сегодня баз данных, на основе которых возможно как осуществлять поиск по различным комбинациям запросов, так и определить степень цитируемости того или иного автора или источника, наиболее полными являются Web of Science и Scopus. Кроме того, существуют и поисковые системы научных публикаций, наиболее полной из которых на сегодня является Google Scholar. И если обратиться к этим ресурсам, то возможно принять во внимание те работы, которые на сегодня составляют основной предмет разбора, и потому они – *sine qua non* для представления о том, каков же на сегодня образ философской аналитики эстетического опыта. Следует учесть при этом, что за основу анализа необходимо взять, во-первых, лишь самых цитируемых авторов и их работы и, во-вторых, лишь те из них, которые связаны именно с проблематикой философского анализа эстетического опыта (т.е. работы по психологии, социологии, когнитивистике и т.п. во внимание братья не будут). При этом можно допустить, что среди этих работ окажутся те, кто уже был рассмотрен выше и потому нет необходимости повторять их анализ.

Итак, согласно Google Scholar (по состоянию на октябрь 2016 г.) наиболее цитируемым автором по проблематике эстетического опыта является лидер Констанцской школы рецептивной эстетики Х.Р. Яусс и его работа «Эстетический опыт и литературная

герменевтика» [193], вышедшая в 1977 г. Эта работа во многом способствовала закреплению понятия эстетического опыта в Германии в этот период²⁵.

В ключевом эссе этой книги, «Набросок теории и истории эстетического опыта», Яусс трактует эстетический опыт как опыт искусства и выделяет три стороны в нем: «пойэзис» (как продуктивная сторона эстетического опыта), «эстезис» (как его рецептивная сторона) и «катарсис» (как его коммуникативная сторона). Каждая из этих сторон связана с той или иной стороной искусства: «пойэзис» и «эстезис» относятся к продуктивной или рецептивной роли не только автора в произведении, но и самого же реципиента, «катарсис» же выступает посредником между тем и другим в виде коммуникативного поля для возможных действий автора и реципиента. При этом коммуникативная сторона эстетического опыта связана не только с возможностью сообщаемости между автором и реципиентом, но и с миром другого, исторического другого, для которому эстетический опыт может быть передан.

Но само выделение этих трех сторон в эстетическом опыте необходимо не только для того, чтобы показать, что в трех разных смыслах может функционировать эстетически опыт, но и для того, чтобы обнаружить дополнительный элемент, который является общим всем этим трем компонентам и потому являющийся как бы подложкой эстетического опыта. Таким элементом Яусс находит эстетическое наслаждение: эстетический опыт имеет место в том случае, если имеет место не толкование произведения искусства, а наслаждение от него. Наслаждение – это не пассивное состояние (потребление), а активное, выражающееся в дистанции от мира повседневности. Наслаждение, утверждает Яусс, уводит реципиента от повседневности: вместо действия, субъект теряет собственную самость и в акте наслаждения становится зрителем, читателем; эстетический опыт позволяет нам «увидеть что-то по-новому и предлагает посредством его функции открытия наслаждения от полноты присутствующего. Он уносит нас в другие миры воображения» [193, 10]. И трем сторонам эстетического опыта соответствуют три формы наслаждения: «пойэзис» связан с наслаждением от создания мира как произведения; «эстезис» связан с наслаждением от возможности схватывания мира в его многообразии; «катарсис» связан с наслаждением согласия и последующих актов коммуникации. Эстетический опыт, особенно со стороны «катарсиса» – это не опыт личного переживания, а опыт встречи с историческим другим посредством искусства. В другой своей работе Яусс так описывает эту встречу с другим: «Опыт человека в производительном и рецептивном общении с искусством – еще раньше, по происхождению сообщает то, что религиозный ритуал скрывает от непосвященных, что политический или юридический документ умалчивает или заглушает. Эстетическому предмету свойственно то, что он одновременно открывает и сохраняет

²⁵ Немецкий историк философии М. Вишке замечает, что «понятие эстетического опыта – ключевое понятие, которое маркирует дискуссии по эстетике в Германии в конце 60-х – начале 70-х годов» [253, 136], и работа Яусса стала если не итогом этих дискуссий, то, по крайней мере, их авангардом.

исторического другого, когда позволяет изобразить не один субъективный опыт мира, но делает его (опыт. – *Прим. перев.*) понятным в игровом пространстве искусства как опыт самого себя в опыте другого» [131, 105].

Теория эстетического опыта Яусса во многом сопротивляется концепции Адорно (критике которого Яусс посвящает много страниц в «Эстетическом опыте и литературной герменевтике», в которой само понятие эстетического наслаждения подвергалось критике как продукта буржуазного взгляда на мир. Для Яусса эстетический опыт (и эстетическое наслаждение) возможно рассматривать вне идеологического контекста, но в то же время невозможно его понимать вне его связи с «историческим другим». Стремление ко всеобщности, о котором писал еще и Кант, Яусс не отделяет от представления об эстетическом опыте и наслаждение – это не индивидуальное наслаждение от опыта искусства, а наслаждение разделенное (по крайней мере, со стороны «катарсиса» опыта). И проблема, которую ставит Яусс – это, во-первых, понимание эстетического опыта с разных его сторон; во-вторых, представление о наслаждении как основе эстетического опыта; в-третьих, понимание эстетического опыта как уход от мира повседневности; в-четвертых, понимание опыта как встречи с другим. Впрочем, всем этим моментам сопутствует то предположение, что эстетический опыт – это именно опыт искусства, т.е. чтобы этот опыт состоялся, именно понимание того, что в опыте имеется встреча с искусством, конституирует сам опыт. Следовательно, эстетическому опыту в трактовке Яусса уже должно предшествовать познавательное отношение к объекту, чтобы его можно было опознать как искусство, и в таком случае тот автономизм, о котором говорит Яусс, не работает: слишком много условий, внешних для самого же эстетического опыта, должно сложиться, чтобы нечто было принято как искусство, и уже на основании этих условий возможен эстетический опыт как «пойэзис», «эстезис» и «катарсис». Это – часто встречающаяся проблема автономизма: если признавать эстетически опыт как нечто автономное, то нет необходимости связывать его с опытом искусства, иначе сама идея автономности оказываться под сомнением.

Согласно же базам данных Web of Science и Scopus наиболее цитируемыми авторами по проблематике эстетического опыта являются Р. Шустерман и Н. Кэрролл, разбор теорий которых был осуществлен выше.

К сожалению, отечественные базы данных (в т.ч. национальная информационно-аналитическая система РИНЦ) по состоянию на данный момент не дают возможности составить адекватное представление о степени востребованности проблематики эстетического опыта с точки зрения цитируемости. Тем не менее, если использовать различные варианты работы с РИНЦ, то наиболее цитируемым автором, так или иначе касающимся проблематики эстетического опыта, является В.В. Бычков, обзор концепции которого также дан выше.

При всей проблематичности наукометрического подхода к формированию представления об эстетическом опыте в истории эстетики, связанного с целым рядом причин, среди которых следует назвать, во-первых, то, что такой подход дает лишь представление о том, к чему в современности приковано наиболее внимание, а также, во-вторых, то, что несложно допустить очевидный разрыв между количеством цитирования и качеством самой работы, все же можно сделать вывод, что предложенный срез «эстетического опыта», по крайней мере, не прошел мимо наиболее цитируемых работ по данной проблематике.

§3. Теоретические выводы из историко-эстетического среза

Теоретические выводы из представленной истории понятия можно представить в виде четырех моментов: во-первых, общие выводы относительно проблематики эстетического опыта; во-вторых, частные выводы относительно отдельных ее аспектов; в-третьих, выводы относительно возможной модели подходов к эстетическому опыту и, в-четвертых, выводы относительно дальнейшего теоретико-эстетического среза понятия эстетического опыта.

Что касается *первого* момента (общее о проблематике), то легко заметить, что наиболее устойчивым представлением об этом опыте (со стороны традиций, типологий и со стороны следов в истории эстетики) является его непосредственная связь с искусством, с ценностью и с эстетическим объектом. Это означает, что сколь бы традиционной или радикальной ни была теория эстетического опыта, она лишь в том случае имеет право на существование (по крайней мере – сегодня), если она выражает свое отношение к названным трем аспектам. Иначе говоря, вопросы о ценности, искусстве и эстетическом объекте являются своего рода лакмусовой бумажкой, посредством которой возможно определить, насколько та или иная теория эстетического опыта обоснована. Этот вывод важен в том числе и для того, чтобы представлять многообразие подходов к эстетическому опыту в виде какой-либо единой модели.

Что касается *второго* момента (частное о проблематике), то среди многообразия тем, проблем и их решений отдельно хотелось бы выделить вопрос о строении эстетического опыта. Наиболее ярко решение этого вопроса выявилось в концепциях Бердсли, Ингердена и В.В.Бычкова, поэтому необходимо их сопоставить, чтобы сделать теоретические выводы.

К принципиальным различиям этих концепций можно отнести, в первую очередь, то, что в феноменологическом варианте (Ингарден) эстетический опыт складывается спиралевидно с характерным возвращением к уже испытанному, но на более высокой стадии, в то время как в варианте аналитической философии (Бердсли) эстетический опыт складывается линейно с постепенным усилением субъективного и объективного в опыте, в варианте же концепции В.В.Бычкова эстетический опыт также складывается как переход на более высшие уровни, как восхождение («анагоге»). Также различаются эти три концепции и тем принципиальным моментом, что для первой концепции характерно чередование пассивного и активного в опыте,

в то время как для второй опыт характеризуется, напротив, постепенным увеличением активной его стороны (в виде интенсивности), в третьей же вопрос об активности или пассивности в эстетическом опыте в явном виде не ставится. Наконец, следует отметить и то различие, что прохождение по всем моментам складывания эстетического опыта у Ингардена и Бердсли является необходимым и достаточным, в то время как у В.В.Бычкова для складывания эстетического опыта достаточно пройти по трем его моментам, четвертый же принадлежит лишь «мастерам эстетического опыта».

Но есть между этими концепциями и ряд общих моментов. Во-первых, обращает на себя внимание то, что во всех трех подходах эстетический опыт рассматривается как постепенное формирование своего собственного объекта: Ингарден прямо утверждает, что эстетический объект и есть результат складывания эстетического опыта, Бердсли настаивает на формировании нового качества в опыте, отличного от первичных чувственных данных, В.В.Бычков говорит о духовно-эстетической фазе (центральной для эстетического опыта), на которой и возникает эстетический объект. Это сходство позволяет сделать вывод, что вопрос о строении эстетического опыта подразумевает не столько введение тех или иных различий в моменты складывания этого опыта, сколько прослеживание того, как производится новое качество в ходе формирования эстетического опыта. Во-вторых, немаловажной общей чертой в представленных подходах является переход от многообразия чувственных данных к единству опыта. Ингарден, Бердсли и В.В.Бычков настаивают на том, что началом эстетического опыта может выступать только одно: чувственные данные в их многообразии (например, множество линий облаков). Но точно так же все три эстетика утверждают, что в ходе эстетического опыта постепенно формируется само единство опыта (единство качественного ансамбля и единство эмоции у Ингардена; единство нового качества опыта у Бердсли, единство «эстетического пространства субъект-объектного отношения» у В.В.Бычкова). Из этого можно заключить, что понятия многообразия и единства во многом являются определяющими для объяснения того, как складывается эстетический опыт. Наконец, в-третьих, общим для трех концепций является то, что сам эстетический опыт понимается как определенное состояние, которое необходимо проанализировать с точки зрения его строения, чтобы имелись достаточные основания для отличия эстетического опыта от неэстетического. Это означает, что аналитика эстетического опыта – это не редукция его к одной из фаз, а последовательное разворачивание моментов складывания эстетического опыта с вниманием к каждому из моментов.

Безусловно, каждая из этих концепций может вызывать несогласие. Так, у Бердсли дано слабое обоснование самого единства опыта: оно, скорее, постулируется исходя из представления о встрече чувственных данных и субъективных состояний (что и вызвало критику со стороны Дики). Точно так же и у Ингардена наличие первичной эмоции берется как

самоочевидное, в то время как можно предложить массу сомнений относительно нее (возможно ли вообще первичная эмоция, не является ли первичная эмоция продуктом предшествующих ей эмоций, почему первичная эмоция по необходимости связана с возбуждением от качества объекта?). У В.В.Бычкова сама идея «анагоге» и сближение эстетического опыта и метафизического берется как нечто само собою разумеющееся. Сомнительным является и сведение, в конечном счете, эстетического опыта к опыту искусства у всех трех эстетиков. Тем не менее, следует предположить, что именно с учетом той работы, которая была проделана в феноменологической, аналитической и отечественной традициях, следует в дальнейшем выстраивать аналитику строения эстетического опыта. Иначе говоря, какие концепции бы ни возникали в дальнейшем для объяснения того, как формируется эстетический опыт, они не могут не затрагивать вопросы относительно трех моментов: вопрос относительно многообразия чувственных данных, относительно перехода от многообразия к единству в опыте и относительно необходимости анализа строения опыта для его определения.

Что касается *третьего* момента (модель), то с учетом всего вышесказанного, а также закладывая основу для дальнейшего теоретического среза понятия эстетического опыта, можно утверждать, что все многообразие философских подходов к эстетическому опыту связаны, в конечном счете с вопросом о том, внешними или внутренними факторами определяется этот опыт. В этом смысле можно согласиться с Шелли, что существуют интерналистские и экстерналистские подходы к эстетическому опыту. Для первых важно определить, какие внутренние факторы формируют опыт (например, в феноменологии Р. Ингардена), для вторых важно найти те внешние условия, в пределах которых и складывается как сам опыт, так и представления о нем (например, в социально-критическом подходе Адорно). В свою очередь, в многообразии интерналистских подходов следует различать те, для которых важно определить эстетический опыт через объект («объектный» подход) и те, для которых именно особенности самого складывания опыта являются определяющими («опытный» подход). В свою очередь, среди «объектных» подходов следует отличать те, для которых искусство является необходимым и достаточным условием для формирования эстетического опыта (например, в феноменологии М. Дюффрена), от тех, для которых эстетический опыт определяется внехудожественными основаниями (например, в эстетике Х. У. Гумбрехта). Среди же «опытных» подходов следует отличать те, для которых опыт характеризуется его ценностными основаниями (например, в подходе А. Берлеанта), от тех, для которых опыт определяется вне его аксиологического измерения (например, при некоторых оговорках, в подходе Н. Кэрролла).

Сама эта модель, конечно же, не охватывает полностью того многообразия, которое сложилось на сегодня в философии относительно эстетического опыта. Более того, различия в этой модели (как, впрочем, и в моделях, описанных выше) не являются чистыми и возможны

различные комбинации и переходы от одного «лагеря» к другому. Тем не менее, эта модель необходима для того, чтобы более точно представить специфику того подхода, который будет предложен ниже.

Наконец, что касается *четвертого* момента (дальнейшая теория), то очевидно, что какой бы подход ни был бы предложен в дальнейшем, он не может не затрагивать вопрос о границах понятия эстетического опыта, вопрос о способах его анализа и вопрос об отношении этого анализа как к истории, так и к практике эстетического опыта.

Раздел 2. Теоретико-эстетический срез понятия эстетического опыта

§1. Введение к теоретико-эстетическому срезу понятия эстетического опыта

Предложенный историко-эстетический срез позволяет предположить, что понятие эстетического опыта по необходимости сталкивается с целым рядом вопросов, от решения которых зависит дальнейшая аналитика.

Прежде всего – это вопрос о самом же понятии эстетического опыта. Возможно ли дать это понятие? Поскольку понятие и определение различны между собою, то где пролегает граница между тем и другим в отношении «эстетического опыта»? Далее, если и возможно дать это понятие, то какова его действительность, на каких основаниях это понятие покоится и не являются ли эти основания воздушным замком, способным разрушиться от первого же дуновения сомнения? И какова необходимость этого понятия для теории, истории и практики эстетики?

Помимо названных, следует перечислить еще и те вопросы, на которые уже было указано выше: каково строение эстетического опыта (если оно вообще есть), каков объект эстетического опыта (если он вообще есть), каково отношение эстетического опыта к ценностям (если они вообще есть)? Поверх же этих вопросов накладывается еще и проблема метода: что позволяет нам говорить о строении опыта (или же уходить от этого вопроса), что позволяет нам говорить об объекте эстетического опыта (или отказываться отвечать на этот вопрос), что позволяет нам соотносить эстетический опыт и эстетические ценности (или что позволяет нам отказываться их соотносить)?

Перечисленное – лишь малая часть того, на что придется отвечать (или объяснять, почему нет ответа), если аналитика эстетического опыта претендует на право на существование. Но какими бы ни были эти вопросы, перед нами в истории эстетики имеются самые разные ответы на них (и возможные сложности, следующие из этих ответов), поэтому историко-эстетический срез служит важным подспорьем и основанием для дальнейшего продвижения аналитики. Однако основание решения – это не само решение, и потому вопросы, если они возникают, должны быть решены именно теоретически и без оглядки (в ходе самого решения) на историю проблемы – история же выступит дополнением и уточнением того или иного решения.

Предложенное в этой части является пропедевтикой к анализу понятия эстетического опыта, задача которой – выявить те пределы, в которых *возможно* разворачивание анализа понятия эстетического опыта; *само же* его разворачивание будет дано в последующих частях.

§2. Понятие эстетического опыта

А) Условия для анализа понятия эстетического опыта

Понятие чего-либо может быть дано, если имеется его анализ, а также если анализ подводит к синтезу этого понятия. В свою очередь, анализ – это не просто разложение чего-либо, ибо разложенное должно каким-либо образом и соотноситься друг с другом, поэтому анализ какого-либо понятия означает, что имеют место два состояния: во-первых – разложение предмета анализа на разные его части; во-вторых – движение понимания вдоль разложенных частей²⁶. С первым, т.е. анализом как *разложением*, как правило, проблем не возникает: достаточно лишь предположить, что выделенные части различны в каком-либо аспекте и, в то же время, предположить, что имеется основание для этого выделения, чтобы разложение состоялось. Второе же, т.е. анализ как *движение*, напротив, часто упускают из виду, полагая, что движение не столь существенно в анализе. Рассмотрю по отдельности разложение и движение, чтобы в дальнейшем опираться на выделенные компоненты анализа.

а) Анализ как разложение

Чтобы разложить что-либо, достаточно выделить основание (пусть и произвольное) для разложения и провести само разложение. Чтобы имело место именно *разложение* чего-либо, а не его *смешение*, само разложение должно быть последовательным, т.е. опираться на определенное основание, и подразумевать порядок разложения, смешение же, напротив, подразумевает, что имеет место непоследовательность в разложении, т.е. имеются разные основания для разложения или же не соблюдается его порядок (в логике, как известно, разложение обозначается как деление по одному основанию и как полнота деления). Это означает, что каким бы ни был анализ, он не должен подразумевать смешения. Мы говорим, например, что имеет место разложение понятия эстетического опыта, если выделим в этом понятии моменты по какому-либо основанию и покажем порядок этого выделения. Если же имели место разные основания или же не был соблюден порядок выделения в этом понятии, то мы в этом случае имеем дело со смешением. Даже в лермонтовском «смешались в кучу кони, люди» схватывается именно этот смысл смешения, а неразложения: здесь описывается процесс, при котором имеется непоследовательность в разложении.

²⁶ Многообразие толкований понятия анализа дано у М. Бинли [136]. Он отмечает, что сколь бы запутанными ни были трактовки понятия анализа, они восходят, в конечном счете, к двум традициям: платоновской, для которой анализ – это поиск дефиниций, и аристотелевской, понимающей анализ как движение к первым причинам; отчасти эти две традиции соответствуют двум выделенным моментам понятия анализа – разложение и движение по разложенному. Также на схожее представление об анализе указывали и литературоведы, вводя понятия «анатомии» и «физиологии» рассказа (см., например, [25, 301]).

В свою очередь, в самом понятии разложения следует различать разделение и различие: первое относится к предмету, второе – к подходу к нему. Конечно, многое говорит о том, что за всяким разделением стоит то или иное различие и потому нет разделений как таковых. Однако в таком случае верно и обратное: в той степени, в какой позволительно говорить, что за разделениями стоят различия, в той же степени можно сказать и то, что за различиями стоят разделения. Различие разделения и различия необходимо не для того, чтобы установить право первенства за одним из них, а для того, чтобы показать, что за ними стоят разные аналитические процедуры. В случае разделения подразумевается, что никакой подход не повлияет на то, что разделяется в предмете; в случае с различием же подразумевается обратное: именно от того, какое различие вводится, зависит и изменение самого подхода к предмету. Мы разделяем красный цвет и зеленый, имея тем самым в виду, что само это разделение никак не влияет на сам цвет, хотя, возможно, что в ходе анализа нам удастся показать, что это разделение все же каким-либо образом сказывается на предмете и тогда придется признать, что мы не разделяем, а различаем зеленый цвет и красный. Мы различаем «раннего» Ницше и «позднего», имея в виду, что мы многое поймем в философии Ницше, если введем именно это различие, хотя, возможно, что в ходе анализа его философии нам удастся обнаружить, что во многом «ранний» и «поздний» Ницше – это не столько различие, сколько разделение на «разных» Ницше.

Это различие (а не разделение) различия и разделения необходимо для того, чтобы понимать, что разделение подразумевает неизменность, в то время как различие подразумевает серийность. Для того, чтобы разделение состоялось, необходимо нечто, не изменяющееся в зависимости от того, что разделяется в предмете; до тех пор, пока не предъявлено изменяющееся, разделение остается именно разделением, а не различием. Для того же, чтобы состоялось различие, необходимо предъявить серийность, т.е. изменчивость подхода к предмету; до тех пор, пока не предъявлена серийность, различие остается разделением, а не различием.

Поскольку различия в подходе к предмету существуют как серия, то в пределах этой серии также необходимо иметь в виду свои различия, пересекающиеся или непересекающиеся друг с другом. Иначе говоря, не только следует различать разделения в предмете и различия в подходе к нему, но и в последних следует различать пересекающиеся (не исключают друг друга) и параллельные (исключающие) различия. Возможны как такие подходы к предмету, которые пересекаются друг с другом в каком-либо отношении (дополнения, причинности), а возможны и такие подходы к предмету, при которых выделяются непересекающиеся различия (противоречия, противоположности). В первом случае мы говорим, что различаем, например, в подходе ко всей философии Ницше «раннюю» его философию и «позднюю». Во втором же

случае мы различаем, что можем рассмотреть всю философию Ницше как «атеизм» или же как «новую религиозность» – в этом случае мы понимаем, что одно раскрывается, если подходить к его философии под одним углом, и совершенно другое – если подходить под другим (впрочем, это не отрицает того, например, что в ходе анализа будет показано, что между его «атеизмом» и «новой религиозностью» существует не столько отношения противоположности, сколько подчинения).

В свою очередь, как исключаяющие, так и неисключаяющие различия возможно представить в виде серий различий, основанных либо на особенностях предмета, либо на особенностях подхода к предмету. Первое исходит из того, что необходимо выделить особые различия в подходе к предмету, поскольку предмет обладает определенными качествами. Второе же исходит из обратного: особые различия в подходе к предмету выделяются не потому, что они каким-либо образом связаны с самим же предметом, а потому, что есть определенная необходимость в самом подходе к предмету, которая и позволит что-то особое обнаружить в нем. В первом случае утверждается, что различие в подходе к предмету основано на какой-либо особенности самого предмета: сама философия Ницше такова, что для анализа ее необходимо выделить какое-либо различие в подходе. Во втором случае утверждается, что различие основано не на предмете, а на самом же подходе к нему: например, из философии Ницше никак не следует различие таких понятий, как активная и реактивная сила, но если мы все же предложим это различие в качестве основы подхода к его философии, то мы, возможно, откроем то, что ранее при анализе не открывалось.

Итак, если говорить об анализе как разложении, то следует, во-первых, различить в разлагаемом разделении в предмете и различие в подходе к предмету, следует, во-вторых, различить в подходе исключаяющие и неисключаяющие различия и следует, в-третьих, выделить различия, основанные на предмете или на подходе к нему.

b) Анализ как движение

Одного только разложения для того, чтобы имел место анализ, недостаточно, ибо если допустить, что анализ есть лишь разложение и ничего более, то он предстанет пустым, не отвечающим на вопрос, зачем же, собственно, предпринимался анализ и что из разложенного следует. Поэтому анализ подразумевает не только разложение, но и движение, и чтобы что-либо проанализировать – мало разложить, необходимо проделать движения понимания по разложенному.

Как же определить, что в процессе анализа имеет место именно движение, а не стояние на месте, не пустое жонглирование составными частями понятия и не перегонка этих частей из одной стороны в другую, словно гоняют вагоны на полустанке из одного тупика в другой?

Мы упустим многое из виду, если не выделим в понятии движения две стороны – движение-против и движение-за.

Под «против» можно иметь в виду самое разное – и отторжение, и неприятие, и непринятие в расчет. Иногда говорят, что «против» – это одна из форм «за» (уместно вспомнить политическую максиму «нет тех, кто против, есть те, с кем мы не договорились»), иногда – что «против» не имеет в виду никакого «за» (уместно вспомнить поэтическую формулу «я всегда буду против»). И чтобы разобраться с «против» как моментом движения, возможно различать два варианта того, что может иметься в виду под «против», которые будут уместны в дальнейшем анализе.

Во-первых, быть против чего-то – значит представлять (в теории или практике) нечто как вторичное. Смысл вторичного – в его непринципиальности, т.е. в возможности обнаружить условие за обусловленным. В этом смысле быть против чего-то – значит считать что-то настолько незначительным, что оно не заслуживает даже внимания. Например, если кто-то говорит, что он *против* философии космизма (на словах или на деле, в теории или на практике), то имеет в виду, что представляет этот тип философии настолько незначительным, что нет необходимости его разбирать. Или если говорю, что я *против* того, чтобы смотреть отечественную мелодраму, то имею в виду: «Как я могу смотреть это, когда еще не весь Годар просмотрен!». Наконец, можно говорить, например, что Ницше *против* Гегеля, имея в виду, что он даже не считает нужным с ним спорить. Во всех этих случаях быть против чего-то (космизм, мелодрама, Гегель) – значит представлять это нечто как вторичное.

Во-вторых, быть против чего-то – значит представлять нечто как невозможное (под невозможным здесь понимается классическое его толкование, т.е. невозможное как противоречивое: нечто представляется невозможным, если оно противоречит либо самому себе (внутреннее противоречие), либо чему-то, кажущимся несомненным (внешнее противоречие)). Так, я говорю, что я *против* такого-то закона, или имея в виду его несостоятельность, поскольку его разделы противоречат друг другу, или имея в виду, что он не соответствует тем нормам, которые я считаю правильными. В этом смысле можно говорить, например, что Гегель *против* Канта, имея в виду, что он находит противоречие его идей каким-то собственным представлениям. В этих примерах быть против чего-то (закона или Канта) – значит находить это нечто как невозможное, т.е. противоречивое.

Таким образом, быть против чего-то, т.е. находиться в движении-против – значит представлять его как вторичное или противоречивое. Я вполне допускаю, что кто-то может быть против сказанного тут, но это против будет выражено или в форме противоречивости (несогласованности одного с другим или противоречия тому, что *на самом деле* значит

«против» или эстетический опыт) или в форме вторичности (несущественности сказанного тут по сравнению с тем, что следует видеть в понятии «против» или понятии эстетического опыта).

В свете сказанного несложно выделить и смысл движения-за. «За» – значит мыслить нечто как первичное и как необходимое. Так, я говорю, что я за философию Ницше, имея в виду, что вижу в ее положениях или в тех проблемах, о которых в ней толкуется, что-то такое, что представляется мне куда более первичным, чем, скажем, проблема соотношения сущности и субстанции. Также я могу говорить, что я за философию Делеза, имея в виду чуть иное, чем просто первичное: я имею в виду, что она представляется мне вполне обоснованной и крайне необходимой.

Но часто говорят, что утверждать что-либо (т.е. говорить «за») куда сложнее, чем отрицать (т.е. говорить «против»), что критиковать куда легче, чем выдвигать позитивное. И причина этого в том, что движение-против представляется куда более естественным и первичным, чем движение-за: естественней ничего не делать, чем делать что-то, первичнее отсутствие действия, чем оно само; всякое же действие есть противодействие. Иными словами, движение-за требует больших усилий, в нем должен быть избыток, поскольку само оно является преодолением движения-против. Поэтому при понимании движения-за мало совершить инверсию движения-против, мало выделить в «за» первичность и необходимость, должно быть что-то большее, чтобы «за» действительно было «за», а не пустой негацией «против». Что же это большее?

Во-первых, поскольку движение-за подразумевает сопротивление, то в нем важен не столько результат этого «за», сколько само движение в сторону «за». Важно то, что само это движение в сторону «за» представляется продуктивным уже само по себе, безотносительно к тому, станет ли движение-за действительно этим «за» или же оно всего лишь недалеко уйдет от «против». Хорошо известная этическая максима Макмерфи из «Пролетая над гнездом кукушки» – «Зато я хотя бы попытался» – схватывает именно этот момент движения-за. Здесь дело не в том, что участие важнее результата, а в том, что движение-за подразумевает именно обращенность к самому движению-за: именно тем, что Макмерфи «хотя бы попытался», в последствии другие достигли большего, чем он.

Во-вторых, движение-за подразумевает и прямо обратное: не столько обращенность к самому движению-за, сколько предполагаемый результат (победу), который именно потому, что он предполагается, уже достижим, а достижение его – лишь вопрос времени и обстоятельств. Например, в известной фразе В. Молотова «Наше дело правое, враг будет разбит, победа будет за нами» схватывается именно этот аспект движения-за: победа уже предполагается как свершившаяся, но необходимо предпринять усилия, чтобы ее достичь. В некоторых случаях этические предписания строятся на необходимом характере уверенности, без которой невозможна победа, достижение целей и совершение благих поступков:

уверенность и есть предположение того, что правильность уже достигнута, хотя для ее реализации и требуются усилия.

Таким образом, быть за что-то – значит не только представлять его как первичное или необходимое, но и представлять движение к результату, а также и сам результат. Если допустить, что кто-то может быть за сказанное тут, и под этим «за» будет иметься в виду или первичность (что сказанное важно для понимания эстетического опыта) или необходимость (что именно так и следует понимать эстетический опыт). Но также, возможно, будет иметься в виду и что-то иное: кто-то выскажется за написанное тут, подразумевая, например, что эти идеи кто-то должен был высказать безотносительно того, к чему они привели; или же подразумевая, что даже если и есть в этой работе несостыковки, работа верная, поскольку достигла той самой цели, которую должна была достичь.

Пожалуй, самую универсальную формулу того, что такое движение-против и движение-за, дал М.Ганди в известной максиме: «Сначала тебя не замечают, потом над тобою смеются, затем с тобою борются, затем ты побеждаешь». «Тебя не замечают» – это первый смысл «против», т.е. полагание чего-то как настолько мелкого и незначительного, что о нем даже не стоит и говорить; «над тобою смеются» – это второй смысл «против», т.е. полагание чего-то как настолько нелепого и противоречивого, что вызывает лишь смех. И если ровно эти же смыслы соответствуют первым двум моментам движения-за (первичное и необходимое), то два других момента движения-за удачно схвачены во второй части этой максимы. «С тобою борются» – здесь речь идет о борьбе, о самом движении борьбы, борьбы, быть может, и без выигрыша, но уже потому и становящейся позитивной, что она – борьба. «Ты побеждаешь» – а здесь легко заметить четвертый момент движения «за», движение предполагаемой, но пока не свершенной победы.

Следовательно, движение анализа подразумевает, что есть что-то, от чего отталкивается этот анализ, т.е. момент негативного, преодолением которого и служит само движение. Иначе говоря, чтобы движение имело место, необходимо, чтобы было то, *против* чего это движение движется: что стоит тот анализ, в котором нет того, против чего он восстает? И хотя движение как движение-против составляет необходимый момент анализа, оно не может выступать целью: если движение предстает исключительно как движение-против, то оно приводит к порочному кругу – за одним «против» следует другое, за другим – третье; одно невозможное и вторичное приводит к другому невозможному и вторичному. Лишь в том случае, когда негативное рассматривается как потенциал²⁷, оно приводит к завершению анализа: анализ состоялся в том случае, если разложению сопутствует движение, не только «против», но и «за».

²⁷ Понятие негативного потенциала для теории и практики разрабатывал почти забытый сегодня итальянский марксист Й. Агноли. Его тексты почти не доступны, но имеется интервью с Й. Агноли в фильме М. Мишковски «Негативный потенциал». При этом, вне всякого сомнения, это понятие несложно сопоставить с «негативной диалектикой» Адорно.

Между тем движение-за не может представлять как окончательное – именно потому, что оно движение, оно не подразумевает окончательной формы; анализ – это не столько окончательное определение того, что есть, сколько движение вдоль определенного, ибо мысль требует движения, а не точки (и принцип Дж.Вико «*verum – factum*» указывает именно на это).

В случае с анализом понятия это подразумевает, что движение имеет место не только в том случае, когда есть то, против чего оно восстает, но и в том случае, когда имеет место то, за что анализ движется, хотя это движение-за для анализа и не может быть окончательным.

Таким образом, чтобы анализ понятия состоялся, необходимо, *во-первых*, выделить негативное в этом анализе, т.е. то, против чего этот анализ движется; необходимо, *во-вторых*, ввести позитивное в этом анализе, т.е. то, за что этот анализ движется; наконец, необходимо, *в-третьих* (с учетом двух форм движения) разложить это понятие (с учетом разных форм разложения).

Иначе говоря, анализ – это не только разложение предмета. Как отмечалось выше, для разложения не требуется основание разложения и само действие по разделению или различению. Но разложить в таком случае – еще не значит проанализировать, ибо анализ должен быть продуктивным, чтобы состояться. Продуктивность анализа (например, продуктивность понимания) подразумевает также и анализ как движение, потому только при проведении разложения и движения анализ может считаться состоявшимся.

с) Пределы анализа

Но утверждение о том, что анализ состоит в разложении и движении понимания по разложенному, носит абстрактный характер, если не ответить на вопрос: каковы пределы анализа? Ибо если возможно что-либо разложить, то возможно и разложить разложенное, и если возможно движение по разложенному, то возможно и движение по движению по разложенному. В этом случае анализ может обернуться пустым разложением и пустым движением, может превратиться в пародию на самого себя. Очевидно, что у анализа должен существовать предел, чтобы само разложение и движение состоялись.

На вопрос о пределах анализа можно ответить, если различить в этом понятии *исчерпанность* (внутренний предел) и *ограниченность* (внешний предел). В первом случае анализ достигает своих пределов, если те условия, которые были заданы для анализа, завершили свое действие, во втором же случае имеет место предел анализа, при котором условия самого же анализа своего действия не завершили.

Чем же именно в таком случае является предел анализа как исчерпанность? Поскольку анализ имеет место в том случае, если возможно в нем выделить разложение и движение, то именно с этими двумя сторонами анализа и следует связывать представление об исчерпанности анализа.

В самом деле, в основе анализа как разложения лежит его отличие от смешивания. Это значит, что как только что-либо будет разложено до таких пределов, что невозможно будет отличить разложение от смешения – так тут же мы имеем дело с пределом анализа как разложения. Иначе говоря, анализ – это не просто разложение, это еще и разложение разложенного, которое, в свою очередь, также необходимо разложить, и это следует продолжать до тех пор, пока разложенное невозможно будет отличить от смешенного. Если в ходе анализа будет достигнут такой момент разложения, что уже невозможно будет сказать однозначно, а не со смешением ли мы в этом случае имеем дело, то это будет означать, что далее анализировать невозможно.

В свою очередь, в основе анализа как движения лежит отличие движения-за от движения-против. Как и в первом случае, пределом анализа как движения будет невозможность отличить движение-против от движения-за. Анализ дошел до своих пределов, если в ходе анализа будет утрачено то, *против* чего и то, *за* что он движется; если анализ как движение уже не держится различия движения-против и движения-за, а становится просто движением, в котором «против» и «за» неразличимы, то это будет означать, что далее анализировать невозможно, ибо движение без движения-против и движения-за – это не движение.

Таким образом, анализ можно считать исчерпанным, если достигнуты возможности его разложения и движения, т.е. внутренние пределы, а потому и дальнейший анализ бессмысленен. Соответственно, анализ можно считать ограниченным, т.е. достигшим своего внешнего предела, если сами возможности разложения и движения не достигнуты. Анализировать, т.е. разлагать до тех пор, пока само разложенное будет неразличимо, и анализировать, т.е. делать движение-против и движение-за до тех пор, пока «за» и «против» будут неразличимы – это и есть пределы анализа²⁸.

d) Выводы

Итак, анализ состоится в том случае, если учитывать: моменты движения-против и движения-за анализа; моменты разложения анализа; моменты внутреннего предела анализа.

Как видно из сказанного выше, неверно думать, будто эти моменты возможно рассмотреть независимо друг от друга. А это означает, что единого способа изложения анализа не существует. В каких-то случаях анализ лучше начинать с моментов движения, в каких-то – с моментов разложения; вполне допустим и тот анализ, который начинается с указания пределов самого же анализа. Каким же в таком случае должен быть анализ понятия эстетического опыта?

²⁸ Терминологически предложенный подход по доведению анализа до смешения близок к микрофеноменологии, тем более, что именно в современной эстетике микрофеноменологию эстетических качеств развивает Р. Линд. Однако в его случае под микрофеноменологией подразумевается «гипотетическая реконструкция молниеносной и тонкоуловимой динамики феноменального поля» [199, 395], что подразумевает, главным образом, обращение ко временным структурам опыта; предложенный же выше подход о пределах анализа понятие времени не затрагивает.

Как уже было показано, само это понятие не является новым для эстетической теории. Но, в то же время, есть подозрение, что в его отношении сложилось столько мифов, что кажется само собой разумеющимся, что для анализа понятия эстетического опыта в первую очередь необходимо уделить внимание движению-против, которое, в свою очередь, поможет сформировать движение-за, а эти моменты, в свою очередь, позволят осуществить моменты разложения и внутреннего предела анализа. В таком случае анализ будет представлен полностью, если, во-первых, будет выделен ряд ошибок, которые можно допустить относительно этого понятия (движение-против), если, во-вторых, будет введено рабочее определение эстетического опыта (движение-за) и если, в-третьих, будет обозначен контур этого определения (разложение).

В) О трех ошибках в понимании эстетического опыта

а) Об ошибке аксиологической редукции эстетического опыта

Почти сразу же с момента возникновения эстетики установилось представление о том, что существенной (если не главной или единственной) чертой эстетического опыта является *эстетическое суждение*. Идея о том, что эстетический субъект судит (как бы разносторонне мы ни понимали само «суждение»), довлеет над всей историей эстетики, и постепенно становится само собой разумеющимся, что именно через акт эстетического суждения мы находимся в эстетическом отношении к объекту.

Между тем следует заметить, что эстетический опыт ничуть не перестает быть опытом, если он найдет свое выражение в иных формах, кроме суждений. Более того, можно предположить (а позже и предложить обоснование этого), что сведение эстетического опыта к эстетическому суждению значительно обедняет первый (и, как можно допустить, «облагораживает» второе): суждение следует рассматривать лишь как один из возможных компонентов эстетического опыта. Сама категория суждения подразумевает, что иные формы выражения эстетического опыта чем-либо уступают суждению (меньшей общностью, меньшей обоснованностью, меньшей выразительностью), однако в ничуть не меньшей степени выражают эстетический опыт сжатые кулаки или покраснение в лице. В конце концов, речь идет всего лишь о выражении эстетического опыта, и невозможно считать, что одно выражает лучше, чем другое: сможет ли кто-либо утверждать, что испытавший эстетический опыт и выразивший его в танце испытал нечто гораздо менее сильное или выразил гораздо менее адекватно свой опыт, нежели тот, кто вынес суждение?

Производным от сведения эстетического опыта к суждению о нем является и характерное для истории эстетики сведение эстетического опыта к *эстетическим категориям*. То сомнительное представление, что всякой науке должны быть свойственны особые категории, добралось и до эстетики, на основании чего сложился пантеон эстетических категорий. Это

представление связано, вероятно, не столько с особым вниманием к понятию категории, сколько с псевдонаучным предубеждением, что всякая наука «базируется» на «системе категорий» и проблематика т.н. эстетических категорий становится *sine qua non* для эстетики и ее изложения. В этом ракурсе академическая эстетика стала формировать представление о том, что должна существовать особая «система эстетических категорий», и в XIX-XX вв. предлагаются целые парады эстетических категорий, в том или ином виде характеризующих многообразие эстетики. Более того, в пределах этих «парадов» формируется свой фетиш, категория, занявшая исключительное место по сравнению с другими – категория прекрасного. Этот фетиш до сих пор как на любительском, так и, зачастую, на профессиональном уровне связывает эстетику с «наукой о красоте».

Следует учитывать, что в двух смыслах может идти речь об эстетических категориях. Под ними, во-первых, имеются в виду понятия, которыми оперирует эстетика – и в этом случае выделение категорий в особый ранг этих понятий (с оговоркой, что это наиболее универсальные или же наиболее приемлемые понятия) – излишнее, поскольку в таком случае любое понятие, с которым оперирует эстетика, имеет право называться эстетической категорией. Во-вторых, под ними может иметься в виду особый способ выражения эстетического опыта в виде суждения – и в таком случае иным, не менее категориальным способом выражения, наряду с «как это прекрасно!» может быть и простое «ах!»: высказать «ах!» от восхода солнца ничуть не менее содержательно и выразительно, чем «как это прекрасно!». При этом возможно, что «ах!» и «как это прекрасно!» имеют в виду разное – но это ничуть не принижает достоинства «ах!» как возможной эстетической категории. Эстетические категории – это прокрустово ложе эстетического опыта.

Кроме того, даже если признать за особыми эстетическими категориями право на существование, фетиш прекрасного является результатом очень большого упрощения. Даже у Канта наравне с «категорией» прекрасного (с учетом того, что он не пользовался термином «категория» в третьей «Критике») выделяется еще и возвышенное. И хотя последующая эстетика пыталась расширить представление об эстетических категориях, добавив в их ряд «трагическое», «комическое», «поэтическое» и прочие, «эстетика как философия красоты» на долгие столетия закрепляется в качестве приоритета (причины этого закрепления – предмет отдельного исследования), а потому и в качестве упрощения эстетического опыта.

Своеобразным итогом сведения эстетического опыта к суждению или категории стало представление о нем как об *эстетической оценке*. Между тем *очевидно*, что это не так. Насколько же бедным должен быть эстетический опыт в любой из его форм, если он вмещается в эстетическую оценку; сам эстетический опыт значительно богаче, в нем есть самые разные аспекты, и оценка – далеко не самая главная и существенная его сторона. Если эстетический

опыт и не находит своего выражения в оценке, то это нисколько не умаляет его с точки зрения самого процесса испытывания; оценка – не цель опыта, не его результат и не его основа, оценка может сопутствовать опыту, но может и вовсе не приниматься во внимание.

Основой сведения эстетического опыта к его оценке является укоренившееся представление о том, что эстетика является ветвью аксиологии, т.е. представление если не о прямой, то, по крайней мере, тесной связи эстетического опыта с эстетической оценкой (при этом, как отмечалось выше при анализе понятия эстетического опыта в истории эстетики, как минимум в двух смыслах возможна аксиология эстетического опыта – как в смысле оценки в опыте, например, оценки чего-либо как прекрасного, так и в смысле оценки самого же опыта, т.е. представления о нем как о чем-то ценном самом по себе). Аксиологическое измерение эстетического опыта исходит из различия познавательного и оценочного отношения к объекту: первое основано на представлении об объекте, второе – на отношении субъекта к объекту. Между тем в свете вышесказанного очевидно, насколько неверно трактовать эстетический опыт аксиологически: не в выражении оценки состоит опыт, а в самом испытывании. И как неверно под «произведением искусства» иметь в виду «хорошее произведение искусства», точно так же неверно и под «эстетическим опытом» иметь в виду «опыт, связанный с удовольствием и вызывающий положительную оценку».

Полагаю, что сказанного вкратце достаточно, чтобы обозначить этот аксиологический редукционизм в эстетике (ниже будет предложено различать активные и реактивные силы в эстетическом опыте, и поэтому к вопросу об эстетической оценке еще придется вернуться).

Обобщая эту ошибку, можно сказать, что несомненной заповедью эстетического опыта является: *не судить и не гоняться за красотой и не оценивать, а испытывать (и анализ опыта не подменять анализом оценки этого опыта)*.

Преодолением этой ошибки было бы дескриптивное, а не оценочное понимание эстетического опыта, т.е. такое, которое не подразумевало бы, что сам опыт есть нечто ценное и что в опыте имеет место оценка чего-либо, но подразумевало бы внеаксиологический анализ самих же моментов этого опыта.

b) О реляционной ошибке в эстетике

Одной из самых распространенных ошибок в эстетической теории является смешение опыта с тем, к чему относится, т.е. с его объектом. Это смешение схоже с тем, что в этике Дж.Э. Мур называл «натуралистической ошибкой», согласно которой неправомерно отождествлять «добро» с каким-либо естественным качеством (например, «пользой»). Точно так же и в

эстетике при решении эстетических вопросов обсуждение «эстетического опыта» подменяется обсуждением объекта, к которому этот опыт относится, т.е. совершается реляционная ошибка²⁹.

Если мы хотим изучить, что такое движение руки, то было бы неверно вместо этого изучать, чего же рука в этом движении касается. И был бы странным тот, кто под изучением движения руки понимает изучение, например, мяча, которого эта рука касается. Если мы хотим понять, что такое зрение, то должны изучать процессы, происходящие в этом акте зрения, а не то, на что это зрение направлено. Если мы хотим узнать, что такое пищеварение, то должны выяснить как происходит этот процесс, а не то, какая пища для пищеварения идеальна. В каждом из этих случаев второе может быть изучено именно потому, что мы прежде изучили первое.

Однако в случае с эстетикой почему-то вместо обсуждения того, что же такое эстетический опыт, зачастую предлагают обсуждать, с чем связан этот опыт, на что он направлен. Нельзя сказать, что эта ошибка типична для эстетики (в иных областях несложно увидеть смешение анализа проблемы с анализом предмета проблемы, подмену состояния предметом этого состояния – именно против этого смешения возникают требования различать мыслимое содержание и референт или зримое содержание объекта и сам объект). Между тем есть несколько устойчивых воплощений этой ошибки в эстетике.

Одно из них – это определение эстетического удовольствия (при всей неопределенности того, как связано эстетическое удовольствие и эстетический опыт) через рассмотрение объекта этого удовольствия. Очевидно, что это разные модусы проблемы: то, каковы условия возможности эстетического удовольствия, то, каков его строй и каков характер его протекания – с одной стороны, и то, что его вызывает, то на что он направлен – с другой. В первом случае мы имеем дело с анализом самого удовольствия, во втором – с анализом того, что возможно и вне удовольствия и лишь по отношению к чему данное удовольствие представляется; подменять анализ удовольствия анализом его предмета – это то же, что вместо анализа дождя анализировать землю, на которую он проливается. Схожую ошибку можно наблюдать и при неразличении эстетического отношения и предмета этого отношения (например, подменять анализ понятия незаинтересованности – при условии, что оно характеризует эстетическое отношение – анализом того, что может и не может вызывать состояние незаинтересованности). Наиболее же типичным вариантом этой ошибки является понимание эстетического опыта исключительно через его эстетический объект, под которым часто понимают искусство. Как неверно подменять анализ зрения анализом, например, красного предмета, также неверно и подменять анализ эстетического опыта анализом искусства. Несомненно, искусство может и

²⁹ Эту ошибку можно было бы также назвать и интенциональной, подразумевая, что смешивается анализ опыта анализом объекта, на который направлен этот опыт. Но, во-первых, сам вопрос о направленности в опыте потребовал бы дополнительного прояснения и, во-вторых, в традиции англо-американской эстетики уже имеет место такое понятие как интенциональная ошибка, состоящая в понимании искусства через интенции автора или реципиента этого искусства (обзор спора об «интенциональной ошибке» см.: [203]).

должно стать предметом анализа в том числе и с точки зрения понятия эстетического опыта, но это вовсе не означает, что только с искусством связан эстетический опыт (как и то, что только с красным предметом связано зрение).

Однако в чем же все-таки основание такой ошибки и почему с такой настойчивостью в эстетике предлагается эта подмена? Нет ли у стремления под анализом эстетического опыта понимать анализ объекта этого опыта причины, столь необходимой для эстетического анализа, что само это стремление предстает как нечто естественное и необходимое?

Можно в разных моментах находить основание этой ошибки: например, полагать, что эстетический объект (и, в частности, искусство) является настолько уникальным и несводимым к другим видам объектов, что анализ этого объекта исчерпает и анализ опыта этого объекта; или же, например, полагать, что поскольку существует настолько тесная связь между опытом и объектом этого опыта, что анализ одного подразумевает анализ другого. Возможно, существуют и другие моменты, в том или ином виде обосновывающие сведение одного к другому. Однако на основании изложенных выше концепций эстетического опыта можно заметить и другую тенденцию, столь устойчивую в эстетике, что ее можно воспринимать, скорее, как закономерность, нежели как частный случай.

Смысл этой тенденции – это подмена действительного желаемым в случае с понятием эстетического опыта. Приведу пример того, как действует эта подмена.

Допустим, я люблю манную кашу. Мне нравится ее вкус настолько, что многое в моей жизни с ней связано – и какие-то воспоминания, и ожидания от того, что она ждет меня дома, и само ее поедание. Можно сказать, что манная каша в определенном смысле структурирует мою жизнь, и многое в ней я так или иначе соотношу с тем, насколько это повлияет или не повлияет на место манной каши в моей жизни.

А теперь допустим, что я как эстетик занимаюсь изучением эстетического опыта: читая различные тексты, проживая различные состояния я понял, что это что-то важное и интересное – эстетический опыт. И вот в какой-то момент я начинаю размышлять об эстетическом опыте и с удовольствием для себя обнаруживаю, что он очень связан... с манной кашей! Ну конечно же, есть что-то такое в эстетическом опыте, что очень связывает его с манной кашей – он так же, как каша, существует повсюду, я так же, как кашу, ценю его «ради него самого», есть даже что-то схожее в строении эстетического опыта (его длительности или его исключительности) и строении манной каши (длительности поедания или исключительности вкуса каши). В конце концов, у меня не остается никаких сомнений, что эстетический опыт, хотя и может быть связан с чем-то иным, но именно по отношению к манной каше является самым настоящим эстетическим опытом. Или, иначе говоря, манная каша и есть настоящий объект эстетического

опыта, посредством внимания к тому, что такое манная каша, мы наконец-то и понимаем, что такое эстетический опыт.

Конечно же, этот пример абсурден – но только до тех пор, пока мы говорим о манной каше. Если же мы заменяем ее на «искусство», то пример уже не предстает нелепым, хотя сама механика сведения эстетического опыта к предмету этого опыта и выдавание желаемого за действительное сохраняется. Или другой пример «проблемы манной каши и эстетического опыта». Допустим, кому-нибудь из эстетиков очень хотелось бы, чтобы эстетический опыт был связан с областью трансцендентного, с областью, уводящей в дальние дали. Но при чем тут эстетический опыт? Однако этот эстетик скажет, что, несомненно, эстетический опыт и есть то, что уводит к области трансцендентного, ибо *так оно и есть*, а все аргументы про это «так оно и есть» будут сводиться к тому, что в противном случае, т.е. без допущения его связи с областью трансцендентного, мы в эстетическом опыте пропускаем что-то важное, т.е. представление о связи с трансцендентным (как и с манной кашей) выводится не из действительного, т.е. самого понятия эстетического опыта, а из желаемого, т.е. из стремления видеть во многом (в том числе и в эстетическом опыте) следы трансцендентного.

Конечно же, трудно (если вообще возможно) провести грань между желаемым и действительным, но, по крайней мере, возможно хотя бы в негативном смысле слова придерживаться этого различия: в анализе эстетического опыта стремиться не к тому, чтобы иметь дело только с действительным, а к тому, чтобы как можно в большей степени минимизировать в этом анализе проявления желательного т.е. минимизировать саму аксиоматику эстетического опыта (о которой речь шла выше) и расширять ее проблематику³⁰.

Итак, обобщая эту ошибку, можно сказать, что в эстетике зачастую могут смешивать анализ опыта анализом предмета этого опыта, при этом второе имеет место потому (по крайней мере, в том числе), что смешивается желаемое и действительное: то, что хотят видеть в опыте, выдают за то, что в нем есть. И тогда другой заповедью эстетического опыта будет *иметь дело (как в испытывании опыта, так и в его анализе) с самим опытом, а не с его объектом*.

Преодолением этой ошибки было бы такое понимание эстетического опыта, которое исходило бы из самих особенностей этого опыта, а не из объекта этого опыта, и, по возможности, минимизировало бы сведение действительного к желаемому при анализе этого опыта.

с) Об этимотической ошибке в эстетике

Изложенные две ошибки относятся к *предмету* анализа в случае с понятием эстетического опыта. Но есть и другая ошибка, связанная с *методологией* этого анализа.

³⁰ О схожем понимании «догм в эстетике» (хотя и о другом содержании догм) говорил и А. Берлеант. См. [10; 144].

Смысл этой ошибки состоит в смешении области *исследования* с областью ее *изложения*. Очевидно, что то, как существует предмет и то, как он представляется (в том числе и посредством изложения) – это не одно и то же. Порядок разворачивания эстетической проблематики вовсе не обязательно соответствует порядку изложения этого разворачивания. Например, если удобно представить эстетику состоящей из определенных разделов, то это вовсе не означает, что именно эти разделы (как и переходы между ними) составляют особенности разворачивания эстетической проблематики, ибо изложение требует направленности на понимание, а потому и линейности (в рамках рационалистического представления о понимании), в то время как сам круг проблем эстетики вовсе не обязан подчиняться этому представлению.

Стандартным воплощением этой ошибки, состоящей, в конечном счете, в сведении чего-либо к краткому и удобному для этого изложению (и потому названной эпитомической по аналогии античными эпитомами) является подмена эстетики как области исследования эстетикой как учебной дисциплиной, а аналитики эстетического опыта – аналитикой того, что является понятным в этом опыте. И хотя на уровне здравого смысла многие согласны с тем, что физика – это не учебник по физике, в вопросе об особенностях эстетики может встречаться подмена ее учебником по эстетике. К счастью, той крайней формы этой ошибки, состоящей в том, что обсуждение предмета исследования подменяется обсуждением способов преподавания дисциплины, эстетика лишена. Но все же очевидно, что требуется каждый раз отличать способы работы с проблемой от способов ее изложения. Иначе говоря, следует признать ту *очевидность*, что порядок изложения проблем (в т.ч. эстетики) не обязательно соответствует порядку самих этих проблем, т.е. область исследования не следует подменять тем, как удобнее ее излагать; исследование проблемы должно вестись независимо от того, как его удобнее излагать. В самом крайнем ее выражении эта ошибка состоит в сведении эстетического опыта к упрощенному его изложению («эстетика как учебник по эстетике»). И, в таком случае, обобщая эту ошибку, можно сказать, что другой несомненной заповедью эстетического опыта является: *иметь в виду эстетический опыт, а не его доступное изложение*.

Преодолением же этой ошибки было бы такое понимание эстетического опыта, которое основано не на сведении непонятного к доступному для понимания, а на обращении к непонятному и определении границ этого непонятного – с тем, чтобы максимизировать саму же область понятного.

d) Выводы

Важно отметить, что изложенные ошибки носят не столько асерторический, сколько гипотетический характер – задача была не показать, как какой-либо эстетик совершает ту или иную ошибку (хотя и несложно было бы подвергнуть некоторые тексты из истории эстетики

такому анализу), а предположить возможности совершения этих ошибок в анализе эстетического опыта и в каком-то смысле уберечь предложенное ниже от этого.

Но можно отметить, что в ставшем академическим штампом определении эстетики как «философской науки о красоте и искусстве» совершаются сразу три ошибки – сведение эстетического опыта к аксиологическому его измерению («красота»), сведение опыта к объекту этого опыта («философия искусства»), сведение порядка опыта к порядку его изложения («философская наука»).

Сказанное не отрицает того, что возможны и иные ошибки. Так, в различных эстетических теориях может иметь место ошибка подмены простого сложным или ошибка неразличения истории и теории. Однако, поскольку эти ошибки свойственны не только аналитике эстетического опыта и не только эстетике в целом, то их следует лишь иметь в виду, но нет смысла подробно на них останавливаться.

Вместе с тем, названные три ошибки имеют ряд общих черт между собою. Помимо тех, что уже отмечались (что первые две из них имеют дело с анализом опыта, т.е. того, какие различия необходимы для самого испытывания опыта и его анализа, а третья имеет дело с методологией этого анализа опыта, т.е. с отличием самого опыта от его анализа), следует указать и на ту черту, что первая ошибка имеет дело с границей между протеканием эстетического опыта и его оценкой, вторая же и третья ошибки подразумевают границу внутри порядка опыта. Кроме того, общее же между всеми тремя ошибками – в том, что они исходят из определенных различий внутри понятия эстетического опыта как испытывания: испытывания и оценки (в первом случае), испытывания и объекта (во втором), порядка испытывания и порядка изложения этого порядка (в третьем).

Таким образом, если предлагать анализ как движение-против, то следует предложить подход, лишенный, по возможности, этих ошибок (или, по крайней мере, учитывающий их). Выводы же о том, насколько предложенное ниже избегает этих трех «не-» (не-оценка, не-объект и не-учебник), возможно будет сделать лишь в конце рассмотрения понятия эстетического опыта.

С) Что такое рабочее определение?

Чтобы анализ имел движение, необходимо не только раскрыть его негативную сторону (движение-против), но и позитивную (движение-за). В свою очередь, движение-за не подразумевает окончательной формы. Если понятие в отношении чего-либо не является окончательным, мы называем такое понятие *рабочим* (или говорим о нем как о рабочем определении). Следовательно, анализ понятия эстетического опыта – это, в первую очередь, формирование его рабочего определения. И чтобы двигаться дальше, а также чтобы была

возможность дать это понятие, необходимо предварительно выяснить, что же это такое – рабочее определение.

В работах ряда методологов, программистов, социологов и теоретиков менеджмента уже представлены попытки определить, что же такое рабочее определение: диапазон этих попыток может быть как широким – рабочее определение как «открытое определение, которое может изменяться в зависимости от нового прозрения и понимания» [154, 162], так и узким – рабочее определение как «суть значения, к которому большинство определений чего-либо относится» [223, 16]. Также для определения рабочего определения одни вводят различие рабочего и операционального определения [223, 16], другие же предлагают подход, согласно которому рабочее определение переходит либо в реальное определение, либо в аллюзию [158, 223].

Рабочее определение, несомненно, связано с работой мысли, но, увы, зачастую за рабочее определение выдается неточность самой же работы мысли, и вся специфика рабочего определения заменяется на оперирование с неточным. В этой связи необходимо прояснить особенность самого рабочего определения, ввести рабочее определение самого же рабочего определения, чтобы была возможность дать представление о рабочем определении эстетического опыта.

Для этого следует различать в акте мысли, с одной стороны, рабочее *движение* и рабочее *определение* и, с другой стороны, *рабочее* определение и *завершенное* определение. Рабочее движение мысли – это движение возможностей, не предполагающих завершения; рабочее движение – лишь начало движения в сторону определения, оно еще не знает определенности, не знает своего предмета, оно знает лишь чистую стихию беспокойства. Рабочее определение схоже с рабочим движением этим же моментом беспокойства, но отличается предполагаемым завершением; рабочее определение мысли – это именно направленность на завершенность, на доведение движения возможностей до факторов необходимости.

Различить рабочее определение и завершенное гораздо сложнее. Чтобы эту сложность преодолеть, возможно выделить *три момента определения*, лишь один из которых соответствует рабочему.

Первый из них основан на *различии*: мы мыслим объект как отличный от другого по тому или иному основанию. В этом случае я говорю, что объект определяется, но лишь в том смысле, что по отношению к нему мыслятся как иные какие-либо другие объекты. Назовем это определение объекта как *ясное*: ясно помыслить что-либо – значит отличить его от иного. Например, передо мной лежит книга. Ясное определение книги подразумевает, что я отличаю книгу от стола, отличаю от прочих предметов, пусть даже весьма сходных с книгой; в ясном определении книги мыслится именно то многообразие не-книги, от которой книга отличается.

Второй момент определения основан на *сочетании*: мы мыслим объект как сочетание различных его моментов. В этом случае я также говорю, что объект определяется, но имеется в виду нечто иное: в самом же объекте сочетаются друг с другом различные его моменты, я выделяю в объекте часть и целое, виды и подвиды, основания и следствия. Назовем это определение объекта как *отчетливое*: отчетливо помыслить что-либо – значит сочетать в нем разные его моменты. Например, отчетливо определить книгу – значит выделить в книге левую и правую стороны, видеть толщину книги, понимать, о чем эта книга; в отчетливом определении книги мыслится многообразие моментов самой книги, отличающихся друг от друга.

Следует, полагаю, выделить и третий момент определения, основанный на *точности*: мы мыслим объект в его неповторимости и вместе с тем в его всеобщности. В этом случае я говорю, что объект определяется, но лишь в том смысле, что он мыслится как нечто уникальное, становящееся универсальным. Назовем это определение объекта как *яркое*: ярко помыслить что-либо – значит схватить его уникальность, именно поэтому становящуюся универсальной. Например, ярко определить книгу – значит заметить что-то уникальное в этой книге, что-то такое, что есть именно в этой книге и нигде больше – и в то же время это уникальное книги становится чем-то общим, становится, быть может, символом или знаком каких-то идей или событий.

Таким образом, движение определения подразумевает баланс между различием и сочетанием: без первого невозможно ясно схватить то общее в предмете, посредством чего оно различается от другого предмета; без второго невозможно отчетливо определить то особенное в предмете, что составляет его суть. Но есть и третье в движении определения – уже не ясное или отчетливое, а яркое. Яркое – то индивидуальное в предмете, благодаря чему предмет переходит из модуса единичного в модус всеобщего. Мыслить ясно, отчетливо и ярко – таковы три основных способа определения предмета. Ясное подразумевает то общее в предмете, благодаря чему оно отличается от всего иного. Отчетливое подразумевает то особенное в предмете, благодаря чему в нем самом выделяются различные его моменты. Яркое подразумевает то индивидуальное в предмете, которое возвращается ко всеобщему и тем самым завершает круг определения предмета. В этом смысле высшей точкой определения предмета является схватывание его яркости: нечто настолько уникальное, что именно в своей уникальности оно становится всеобщим.

Если ясное и отчетливое в предмете – определения, давно схваченные и подмеченные в истории мысли, то яркое не удостаивалось такой чести, хотя примеров из той же истории мысли мы можем найти предостаточно. Так, с ярким связаны знаменитые «концептуальные персонажи»: они уникальны, они принадлежат даже не столько индивидуальному ходу мысли

какого-либо мыслителя, сколько индивидуальному оттенку этого хода – и, в то же время, концептуальные персонажи (назовем лишь некоторые из них – Заратустра, «раб» и «господин», «мыслящий тростник») приобрели характер всеобщего. На такой яркости определения строится, например, мысль С.Кьеркегора или поэзия М.Ю.Лермонтова, кинематограф Ф.Гарреля или живопись К.Васильева – в каждом из этих случаев схватывается нечто единичное, которое именно потому, что оно единичное, предполагает опыт всеобщего. Наконец, ярким примером яркого является идея харизмы в сфере социального: притягательность харизмы и состоит в уникальном характере действий, становящихся универсальными.

Если вернуться к понятию рабочего определения, то нетрудно заметить, что оно схватывает лишь ясное и отчетливое в предмете; яркое – удел законченного определения. Мыслить ясно и отчетливо – таково условие для рабочего определения; мыслить ярко – таково условие для законченного определения мысли. И в таком случае рабочим определением будет то, которое сочетает в себе, с одной стороны, движение мысли, направленную на завершенность, с другой стороны – ее ясность и отчетливость; ясное и отчетливое движение мысли к завершенности – вот рабочее определение рабочего определения мысли.

Сказанное позволяет уточнить само понятие анализа, приведенное выше, ибо следует, в свете различия между рабочим и завершенным определениями, различать свершенный и завершенный анализ. Анализ можно считать *свершенным*, если имеет место переход от движения-против через движение-за к разложению. *Завершенным* же анализ будет иметь место в том случае, если имеет место переход от рабочего определения к завершенному, т.е. будет предложено такое разложение, которое даст возможность привести определение не только в его ясности и отчетливости, но и яркости.

D) О трех рабочих определениях опыта

Чтобы дать рабочее определение эстетического опыта, необходимо, во-первых, представить его в виде движения, предполагающего завершение, и, во-вторых, определить его ясно и отчетливо, т.е. в серии различий и сочетаний. Полностью же раскрыть понятие эстетического опыта возможно, только если продвинуться от рабочего его определения к завершенному. Дополнительным же условием для рабочего определения эстетического опыта является необходимость дать рабочее определение опыта как такового.

Представить движение относительно понятия опыта как такового можно в виде серии подозрений. Поскольку же наиболее адекватной формой выражения подозрения является вопрос, то несложно предложить ряд вопросов к понятию опыта, которые в той или иной мере относятся к понятию эстетического опыта. В самом деле, одно ли и то же имеют в виду под

«опытом», когда говорят об эстетическом опыте и религиозном опыте³¹? Возможно ли представить опыт как движение или же он являет собою событийность, однажды случившуюся и невозпроизводимую? Может ли опыт иметь дело с единичным или же всякий опыт – это опыт общего? Не следует ли занять «романтическую» позицию относительно опыта, согласно которой опыт невыразим и непередаваем, или же относительно опыта более действенной является «конструктивистская» позиция, согласно которой опыт – такой же продукт деятельности, как сахар и купорос?

Следует признать, что разрешить эти подозрения относительно опыта возможно, если допустить как минимум три возможных представления о нем.

Во-первых, опыт можно понимать как определенное состояние, схватываемое в своей исключительности, т.е. как *испытывание*. Именно в этом смысле говорят, например, об опыте любви, имея в виду, что этот опыт связан с особым состоянием, в котором раскрывается то, что никаким иным путем не способно раскрыться. Для этого понимания опыта важен скорее процесс, чем результат, важно само его наличие, чем какие-либо «дивиденды». Поскольку для этого понимания опыта важна исключительность, то именно в пределах этого понимания можно различать, например, опыт эстетический от опыта религиозного или исторического. В то же время привязка к исключительности создает напряженность как характерную черту испытывания: испытывание – это интенсивный вариант опыта.

Во-вторых, опыт можно понимать как возможное основание для достоверности. Именно в этом случае говорят, что «опыт – лучший учитель», или «опыт покажет». Это понимание опыта связано с количеством и качеством испытанного, приводящего к определенному результату, и оно противоположно предыдущему: опыт в этом случае нужен для того, чтобы вывести определенные следствия и сделать выводы. Для этого понимания характерно представление о *выпытывании* данных из предмета опыта, сам же опыт нацелен на данные, выходящие за пределы конкретного опыта. В рамках этого понимания опыта различается, например, эмпирическое от трансцендентального, чистое от нечистого, изменчивое от постоянного. Связанность с объемом выпитанного создает представление о концентрированности этого понимания опыта: выпытывание – это экстенсивный вариант опыта.

Из сказанного также становится ясно, что наиболее точно границу между испытыванием и выпытыванием можно проследить по степени всеобщности: испытывание – это опыт единичного, в то время как выпытывание – это опыт всеобщего. Опыт любви невозможно представить иначе как опыт единичного (вот-этой-любви), в то время как фразу «опыт – лучший учитель» невозможно понять иначе как то, что в результате опыта складывается нечто

³¹ О том, что понятия эстетического и религиозного опыта легко сопоставить не только на теоретическом уровне, но и на историческом, отмечал Х. У. Гумбрехт. См. [188, 300-301].

всеобщее (в данном случае – научение). Впрочем, это не отрицает того, что испытывание может стать фактором выпытывания, а выпытывание может привести к опыту как испытыванию, т.е. возможно быть опытным в любви или возможно, что то, чему научил нас опыт, создаст условия для единичного опыта.

В-третьих, возможно понимание опыта и как упражнения по схватыванию отдельных моментов. Именно в этом случае мы ссылаемся на «Опыты» Монтеня или на музыкальные опыты. Это понимание опыта схватывает его не как средство или как цель, а исключительно как занятие, могущее привести к определенным результатам, но и без этих результатов воспринимающееся полноценным, т.е. как *попытка*. Этому пониманию опыта свойственны два «не-»: с одной стороны – это незавершенность самого акта протекания опыта; с другой стороны – это невозможность вследствие этого сделать однозначные выводы из данных опыта. Опыт как попытка – это колебание между единичным и всеобщим без возможности остановиться на чем-либо одном. Поэтому когда кто-либо пишет «Эстетические опыты», то нужно понимать, что речь в них может идти об опыте как попытке писать на эстетические темы – попытке, которую невозможно завершить и из которой невозможно сделать однозначные выводы, но от этого не утачивающую своей значимости именно как опыт.

Несмотря на то, что в разных аспектах возможно представить опыт (как испытывание, как выпытывание и как попытка), нетрудно заметить, что между ними существует определенное отношение. Дело в том, что лишь через испытывание возможно выпытывание, но никак не наоборот, т.е. только в том случае, если имел место опыт любви (как испытывание), он может чему-то научить (как выпытывание); выпытать из любви без ее испытывания невозможно (по крайней мере, если речь идет об опыте). Опыт как испытывание предшествует опыту как выпытыванию: всеобщее возможно только на останках единичного, в то время как единичное не предполагает для своего свершения всеобщее. В свою очередь, попытка как перебирание единичного и всеобщего подразумевает плавный переход от испытанного к выпытанному, складывающихся в самом опыте как попытке, и потому не зависит от одного и другого: попытка сама создает свои единичное (но удерживаемое как единичное и переходящее во всеобщее) и всеобщее (не удерживаемое как всеобщее и переходящее в единичное). Следовательно, можно уточнить различие трех смыслов опыта, если заметить, что существует опыт как завершенный (испытывание и выпытывание) и как незавершенный (попытка).

Таким образом, как минимум в трех вариантах возможно представить рабочее определение опыта. В первом случае (испытывание) в эстетическом опыте важно единичное (исключительность), во втором (выпытывание) – общее (объем выпытанного), в третьем (попытка) – колебания между единичным и общим (незавершенность и неоднозначность). Все три смысла в равной мере принадлежат рабочему определению опыта, но возможно ли

выделить какой-либо один (или два) из них, который и имеется в виду в первую очередь, если говорят об эстетическом опыте?

В каком же смысле «опыт», если он – «эстетический»?

То, что именно *опыт как испытывание* имеется в виду прежде всего, если заходит речь об эстетическом опыте, видно из двух причин.

Во-первых, как уже отмечалось, в основе опыта как выпытывания и как попытки лежит опыт как испытывание: чтобы выпытать какие-либо данные из эстетического опыта, а уж тем более, чтобы реализовать какую-либо попытку относительно этих данных, необходимо прежде испытать что-либо. Без испытывания эстетический опыт не может состояться, в то время как выпытывание и попытка – лишь вторичные составляющие опыта.

Вместе с тем, из одного только указания на то, что в основе опыта как выпытывания лежит опыт как испытывание, явно не следует, что именно испытывание имеется в виду в первую очередь под эстетическим опытом, поскольку возможно привести целый ряд иных опытов, в основе которых также лежит испытывание, но именно опыт как выпытывание имеется в виду в первую очередь под ним (например, упомянутый выше опыт научения). Следовательно, требуется более весомое основание для того, чтобы заявить, что эстетический опыт – это, прежде всего, опыт как испытывание.

Этим основанием может быть то, что эстетический опыт имеет дело с чем-либо единичным. Возможно, с разными единичными имеет дело этот опыт, быть может, само это единичное не настолько простое, каким может показаться на первый взгляд, но все же именно опыт как испытывание чего-либо единичного предполагает эстетический опыт³². В испытывании единичного в эстетическом опыте важен именно сам процесс, т.е. само складывание этого опыта во всем его многообразии, важна игра испытываемых переживаний (хотя, безусловно, переживание – это не единственная форма складывания эстетического опыта как испытывания). Как о любящем мы говорим только в том смысле, если он испытывает особое состояние уникальности переживаемого, а не в том, что для него важен результат, к которому приводит этот опыт, так и об испытывающем эстетический опыт мы говорим в том случае, если имеет место переживание чего-либо единичного и именно удержание в этой единичности позволяет эстетическому опыту складываться. При этом, конечно же эстетический опыт и иные формы опыта как испытывания различаются между собою, но лишь в той степени, в какой они по-разному (исходя из разных оснований) испытывают единичное: эстетический опыт в одном смысле имеет дело с единичным, психический опыт – в другом, религиозный – в третьем.

³² Эта опора на единичное согласуется с эстетической теорией: на то, что именно единичное подразумевается в эстетическом, указывали такие разные эстетики, как Кант (в понятии субъективной всеобщности), И.Гете (в понятии индивидуальности), Б.Кроче (в понятии единичного), Т.Адорно (в понятии эстетически единичного), М.Джей (в понятии противостояния унификации и тотализации [47]), П. Рикер (в понятии сингулярности в эстетическом опыте [227, 32]).

Таким образом, в виде предварительного указания можно заметить, что в том смысле имеется в виду «опыт», если он «эстетический», что это испытывание особой встречи с единичным. Поэтому представлять движение по определению эстетического опыта далее, т.е. отвечать на вопрос, что же имеется в виду под «эстетическим», если он «опыт», имеет смысл в том случае, если уделить внимание тому, в какой же именно форме испытывается единичное в эстетическом опыте, что именно делает с единичным опыт, что он становится эстетическим.

Е) Контуры рабочего определения эстетического опыта

а) Чувство – чувственность – чувствительность

Итак, в каком смысле в случае с «эстетическим опытом» речь идет об *опыте*, сказано. В каком же смысле речь идет об «эстетическом»?

Поскольку «эстетическое» – это одно из обозначений «чувственного», то нет ничего удивительного в том, что в отношении самого «чувственного» в истории эстетики предлагались разные варианты аксиоматических различий, связанных с задачей, стоящей перед исследователем (см., например, [92; 145]).

Исходя из задачи формирования понятия об эстетическом опыте возможно признать в качестве аксиомы отличие чувств, с одной стороны, от ощущений, а с другой – от чувственности и чувствительности.

В отношении отличия чувств от ощущений аксиомой будет то, что ощущения имеют дело с данными органов чувств, чувства – с данными ощущений³³. Но под «имеют дело» в одном и в другом случае имеется в виду разное. Ощущения *имеют дело* с данными органов чувств в том смысле, что они воспроизводят эти данные, т.е. являются пассивными по отношению к данным; чувства *имеют дело* с данными ощущений в том смысле, что они перерабатывают эти данные, т.е. являются активными по отношению к этим данным. И хотя чувства вторичны по отношению к ощущениям, все же именно они действуют, в то время как ощущения претерпевают. Ощущения в этом смысле несчастны, они как бы зажаты двумя активностями – с одной стороны, на них действуют органы чувств, с другой – по отношению к данным ощущений действуют чувства. Следует также заметить, что выделение чувств как действующих приводит к тому, что по крайней мере на уровне основания эстетического опыта нет необходимости вводить различия на «высшие» и «низшие» чувства – к эстетическому опыту в такой же мере могут относиться зрительные или слуховые данные, в какой и данные обоняния, осязания и вкуса, а также комбинация как однородных данных ощущений между собою, так и данных ощущений разного рода. Однако то, что эти данные *могут* относиться к эстетическому опыту, вовсе не означает, что они *смогут* это: чувства по поводу тех или иных данных

³³ Схожее отличие чувств от ощущений предлагал И. Кант. См. [65, 123].

ощущений должны проделать сложный путь, чтобы войти в эстетический опыт (путь это напрямую связан с формой, о чем будет сказано чуть ниже).

В отношении отличия чувств от чувственности и чувствительности также следует придерживаться аксиом, однако в силу их большей связанности с последующим анализом приходится подвергнуть эти аксиомы более подробному раскрытию. В качестве аксиомы можно выдвинуть то положение, что *чувство* активно, в то время как *чувствительность* реактивна. Чувствительность, в отличие от чувства, подразумевает куда более сложное действие: для чувствительности важен не столько сам чувственный опыт, сколько реакция на него: есть чувственный опыт прослушивания «Фантазии ре-минор» Моцарта, а есть чувствительная реакция на этот опыт. В то же время, следует заметить, что чувствительность – это остановка самого действия чувственного опыта, но при этом нельзя сказать, что чувствительность бесчувственна. Чувствительность – это иной чувственный опыт, выполненный не как действие, а как реакция на него. Именно поэтому требуется уточняющее понятие, означающее, что и чувство, и чувствительность имеет дело с опытом чувственного. Таким понятием является *чувственность*: и чувство и чувствительность чувственны, но все же у них разная чувственность: чувственность чувства – это действие, чувственность чувствительности – это реакция. Чувственный опыт прослушивания «Фантазии ре-минор» обладает своей активной чувственностью, но есть также своя, реактивная чувственность и у чувствительности от этого чувственного опыта прослушивания – неразличение этих двух видов чувственности грозит, в конечном счете, вылиться в неразличение активного и реактивного (а это различение, как будет показано ниже, играет большую роль в аналитике эстетического опыта). Таким образом, различие чувства и чувственности необходимо только в том случае, если допускать, что возможно иное, чувствительное измерение чувственности. Во всех же иных случаях чувство и чувственность могут выступать как синонимы.

b) О месте многообразия в эстетическом опыте

Второй момент аксиомы для раскрытия рабочего определения эстетического опыта связан с многообразием в пределах этого опыта. Можно допустить в качестве аксиомы и то, что эстетический опыт связан с чем-то как единым и как многим – на пересечении этих двух элементов строится как сам опыт, так и его данные. В свою очередь, многообразие (как функция единого и многого) может подразумевать не только отношения единого и многого, но и отношения многого и многих и в таком случае придется признать, что как минимум два типа многообразия связаны с двумя разными понятиями об эстетическом опыте; именно допущение многообразия как одной из составляющих понятия эстетического опыта позволяет избежать реляционной ошибки в эстетике: такие понятия, как единое и многое, лишены этой ошибки (поскольку понятия о том и другом не подразумевает объекта).

Допущение этой аксиомы приводит к тому представлению, что в эстетическом опыте не дано единство – только многообразие (что не отменяет формирования единства из этого многообразия). И именно с этим представлением связан третий момент аксиомы, подразумевающий форму этого многообразия: эстетическим чувственный опыт многообразия становится в том случае, если это многообразие упорядочивается определенным образом. И если принять, что то, благодаря чему многообразное упорядочивается определенным образом принято называть *формой*, то именно в форме многообразия следует искать еще один момент для формирования понятия об эстетическом опыте. При этом, безусловно, в разных смыслах можно вести речь об упорядочивании определенным образом (и эта разница, в конечном счете, позволить разъяснить различие двух режимов эстетического опыта). Иначе говоря, чувственный опыт имеет дело с потоком многообразия своих данных; этот чувственный опыт становится эстетическим, если вносится порядок в это многообразие, т.е. испытывается не столько само многообразие, сколько его форма.

с) Рабочее определение эстетического опыта

Таким образом, исходя из предложенного выше, рабочим определением эстетического опыта будет *чувственный опыт формы многообразного*. С какими бы сторонами этого опыта мы ни имели дело, какие бы силы ни имелись в виду, какие бы режимы эстетического опыта ни допускались, наконец – с каким бы именно моментом строения эстетического опыта мы ни имели дело – в каждом из этих случаев именно чувственный опыт формы многообразного удостоверяет то, что речь идет об эстетическом опыте.

Приведем пример того, как работает это определение. Например, передо мною лежит шариковая ручка. Для эстетического опыта достаточно, чтобы, во-первых, имело место многообразное в чувственных данных (например, многообразие оттенков синего у этой ручки или многообразие ее контуров). При этом в многообразии этих чувственных данных – так, как оно дано в опыте – нет никакого основания для того, чтобы оно было подведено под то или иное понятие: действительно ли это ручка или только мне кажется, что это ручка, ручка ли это или карандаш – для того, чтобы сложился эстетический опыт это не имеет никакого значения, в нем необходимо само многообразие. Но оно – лишь первое условие, ибо чтобы действительно сложился этот опыт, само это многообразие должно предстать как та или иная форма (например, я созерцаю то, как оттенки синего переходят друг в друга или созерцаю движение контура в ручке – нижняя ее часть уже, срединная часть чуть шире, верхняя снова уже). Чем с большим многообразием самих форм многообразия в чувственных данных я имею дело, тем с большей настойчивостью складывается мой эстетический опыт ручки. Однако в каком смысле «имею дело»? Именно чувственный (а не чувствительный) опыт формы многообразного и позволяет сложиться моему эстетическому опыту в отношении ручки. Но что такое в данном

случае чувственный опыт – в рабочем определении пока схватить невозможно, ибо само многообразие этого чувственного (а не чувствительного) требует отдельного последующего разбора. Как бы то ни было, именно в качестве чувственного опыта формы многообразного складывается эстетический опыт.

Хотелось бы отметить, что в таком минималистском понимании эстетического опыта³⁴ содержатся лишь четыре условия: (1) чтобы было дано многообразное, (2) чтобы была дана его форма; (3) чтобы имел место именно опыт как испытывание и (4) чтобы имел место именно чувственный опыт. В нем нет ни представления о том, какой именно объект этого опыта дан (ручка или «Возвращение блудного сына» Рембрандта), ни представления о том, что этот опыт связан с той или иной оценкой, ибо с точки зрения самого понятия эстетического опыта имеет ли дело с ручкой или Рембрандтом – не имеет значения, что не отрицает того, что именно опыт картин Рембрандта включает в этот опыт много иного, например, исторические или нравственные идеи (которые, однако, в само понятие эстетического опыта не входят). Возможно, нам бы очень хотелось, чтобы эстетический опыт подразумевал, например, понятие искусства или нравственные идеи, но все это (и многое иное) – то, что лишь *может* входить в это понятия как его внешний элемент, но отнюдь не входит в него как внутренний.

Такое понятие об эстетическом опыте позволяет вернуться к вопросу о том, в каком смысле речь идет о суждении в эстетическом опыте: всякое ли эстетическое суждение подразумевает оценку (предписание) и возможно ли внеоценочное (описательное) суждение в пределах этого опыта?

Для ответа на этот вопрос нужно обратиться к тому, в каком смысле речь идет об опыте. Напомню, что опыт понимается как испытывание, состояние, связанное с единичностью. И хотя пока не раскрывается основание этой исключительности (к вопросу об этом можно будет вернуться после рассмотрения строения эстетического опыта), все же будем считать очевидным, что эстетический опыт, поскольку он – опыт как испытывание, имеет дело с чем-то единичным. Вместе с тем, характер этого единичного – не просто быть единичным, но таким, которое в то же время представляется как всеобщее. Следовательно, *любое* суждение об этом единичном также предполагает всеобщность. Всякое эстетическое суждение, даже если оно носит описательный характер, уже одним только тем, что оно эстетическое, т.е. основано на эстетическом опыте, становится суждением предписывающим: даже если кто-либо описывает данные своего эстетического опыта относительно, например, стоящего передо мной письменного стола (при условии, что это описание связано с эстетическим опытом, т.е. основано на чувственном опыте формы многообразного) – является суждением

³⁴ Понятие «минималистское» используется для того, чтобы отличить предложенное от «минимальной концепции» эстетического опыта Р. Стекера, цитированной выше.

предписывающим: описывая именно так стол, суждение, тем самым, предлагает именно этот чувственный опыт формы многообразия считать всеобщим, ибо эстетический опыт имеет дело с единичным как принципом всеобщего.

Г) Способы анализа понятия эстетического опыта

Каким же образом проводить анализ эстетического опыта? Не в меньшей ли степени он может претендовать на успех, чем анализ сантиметра шелкового чулка? Как минимум одно условие и две его производных мешают этой возможности состояться – субъективность этого опыта как условие и ускользание от определенности и невозможность проверки данных этого опыта как производные.

Можно вспомнить, как в известном советском фильме на фразу «Это не эстетично!» прозвучал ответ: «Зато дешево, надежно и практично!». В этом ответе – если произвести инверсию – схватывается ровно то, что свойственно понятию об эстетическом опыте и его анализе и потому составляет условия его невозможности. В самом деле, как то, так и другое не являются «дешевыми» – в том смысле, что экономика мышления и аналитического аппарата работает не за понятие опыта и его анализ, а против него, и развитие этого понятия и его анализа не достигаются «дешевыми» путями. Во-вторых, это понятие и его анализ обладают «ненадежностью» – в том смысле, что крайне сложно удержать этот опыт в пределах аналитического внимания, не скатившись в свободный переход от одного типа опыта к другому или не поддавшись соблазну подменить понятие эстетического опыта тем, что хотелось бы видеть в нем. А это значит, что надежность понятия и его анализа гарантировать трудно, даже если строго придерживаться тех оснований, что задаются в начале. Наконец, понятие эстетического опыта и его анализ не «практичны», поскольку не удостоверяются практикой, но, напротив, служат основанием для внедрения в саму практику. Но также стоит говорить о непрактичности и в том смысле, что расширение представления об эстетическом опыте на самом деле оборачивается еще большим его удалением от практики: чем более мы гоняемся за эстетическим опытом, тем в большей степени он ускользает от нас. В цитируемой фразе схватываются все три условия и его производные, мешающие состояться понятию об эстетическом опыте: субъективность, неопределенность и непроверяемость.

Преодолеть это можно двумя путями – либо предпринимать усилия по преодолению самих препятствий, либо двигаться в ином направлении – так, как если бы эти препятствия относились к чему-то иному. Преодолеть эти препятствия не представляется возможным: лишь из самых сомнительных оснований (впрочем, выдвигаемых в некоторых вариантах современной эстетической теории) можно предполагать, что возможно преодолеть субъективность эстетического опыта и найти «объективные законы красоты», что возможно найти определенность данных эстетического опыта и что возможно эти данные сделать

проверяемыми. В конце концов, следует признать, что аналитика понятия эстетического опыта с легкостью разваливается, если начать говорить о его «субъективности». Поэтому выход только один – предложить подход, который «отложит» эти препятствия в сторону и будет рассматривать понятие эстетического опыта, не беря во внимание его субъективность, его неопределенность и его непроверяемость.

Для реализации этого подхода нужно взять за основу понятие анализа, предложенное выше. Поскольку анализировать – значить разлагать и двигаться по разложенному, то анализ понятия эстетического опыта возможен, если предложить подход, основанный, во-первых, на серии различий, и, во-вторых, на стремлении избежать трех ошибок в эстетике, о которых шла речь.

Итак, при анализе этого понятия необходимо, во-первых, различать разделение в предмете и различия в подходе к нему – анализ, основанный на разделении в понятии, получит наименование анализа *строения* эстетического опыта. В эстетическом опыте следует выделять абрис его строения, чтобы понимать, что этот опыт подразумевает разные его моменты, что опыт представляет собою не какой-либо хаотический процесс и не сводится к одному из своих моментов, но что ему свойственен определенный порядок складывания со своими отдельными моментами, не сводящимися друг к другу. В свою очередь, в вопросе о каком-либо строении следует отличать, идет ли речь о фундаменте, о самих моментах этого строения или о моменте завершения, поэтому при анализе строения эстетического опыта следует отдельно рассмотреть (1) основание этого опыта, (2) те конкретные последовательные моменты, которые на этом основании покоятся, и (3) вопрос о завершении эстетического опыта.

Необходимо, во-вторых, при анализе понятия эстетического опыта различать неисключающие различия от исключаящих – анализ неисключающих различий получит наименование анализа *сил* эстетического опыта. В эстетическом опыте следует выделить разные его силы, чтобы понимать, что сам опыт не являет собою однозначного и линейного процесса испытывания, но что возможны в нем злокачественные образования, грозящие разрушить сам опыт, но, тем не менее, эти образования сосуществуют с силами, дающим возможность опыту протекать. Иначе говоря, полагаю, что в эстетическом опыте помимо той «светлой» силы, которая способствует его протеканию, есть и иная сила, «темная», препятствующая протеканию и складыванию самого этого опыта.

Необходимо, в-третьих, учитывать, что исключаящие различия могут быть различиями, основанными на особенностях самого предмета либо различиями, основанными на подходе к предмету – анализ первого получит наименование анализа *сторон* эстетического опыта, анализ второго – анализа *режимов*. В эстетическом опыте следует выделить несколько сторон, чтобы понимать, что о нем можно говорить с разных ракурсов, сосуществующих, но по-разному представляющих эстетический опыт, поскольку каждая из сторон представляет опыт лишь под

своим углом. Но также в эстетическом опыте следует и выделять разные его режимы, которые так же, как и стороны, представляют его по-разному, но если анализ сторон будет опираться на особенности самого же опыта, то анализ режимов будет исходить из определенной необходимости; такой необходимостью является выделение режимов единства и множественности.

Таким образом, чтобы избежать упрощенного и редуцированного понятия об эстетическом опыте, следует выделить четыре различия – определить строение опыта, выявить силы, выделить стороны и выделить режимы.

Возможно ли проанализировать названные аспекты в их единстве или же следует провести четыре разных анализа для полной картины? И тот, и другой путь в равной мере могут претендовать на полноту анализа, однако из соображений экономии мышления все же необходимо выбрать первый путь, т.е. найти возможности для того, чтобы представить названные аспекты в их единстве. Усмотреть эту возможность следует только в том случае, если выделить основу анализа и то, что ему сопутствует. К вопросу о том, какие из названных аспектов составляют первое, а какие – второе, следует вернуться после их обзора. В то же время сам обзор также должен следовать определенному порядку. Этот порядок уже был изложен выше: сначала обзор строения, затем – сил, после этого – сторон и, наконец, режимов эстетического опыта.

Однако прежде чем приступить к этому обзору, необходимо рассмотреть возможности не только анализа, но и синтеза понятия эстетического опыта, а также предупредить дальнейшее возможными контраргументами, ответы на которые позволят яснее представить само дальнейшее изложение.

G) Возможности синтеза эстетического опыта

Чтобы сложилось представление о чем-либо, одного анализа предмета представления не достаточно, ибо анализ, если его понимать как разложение и движение (и сколь бы полными ни были то и другое), не дает представление о том, каким же образом сопологаются моменты анализа друг с другом, а также с тем, что находится за пределами предмета представления. Следовательно, помимо анализа предмета представления, должен также иметь место и его синтез.

Чтобы дать синтез чего-либо, необходимо, во-первых, иметь дело с разложенными в ходе анализа моментами, и, во-вторых, необходимо соположение разложенного друг с другом в каком-либо единстве (ибо представление не может не быть единством). Иначе говоря, именно на основании того, что был дан анализ чего-либо, именно на основании того, что были выделены различные моменты этого анализа, возможно сопоставление разложенного в их единстве.

Между тем, само это сопоставление может быть как внутренним (т.е. сопоставление разложенного на основании представления, присущего самим же моментам разложенного), так и внешним (сопоставление на основании того, что моментам разложенного не присуще). Например, если не только дать анализ представления того, что такое стол, но и его синтез, то возможно это как на основании внимания к тому, какие моменты анализа были выделены в представлении о столе, так и на основании внимания к тому, как представление о столе сопоставляется с тем, что столом не является (например, сопоставление его с лампой).

Таким образом, чтобы представление о понятии эстетического опыта было полным, должна иметь место не только аналитика, но и синтетика этого представления. В свою очередь, последнее может быть как внутренним, т.е. выражаться в каком-либо представлении, синтезирующем в себе все моменты проанализированного в эстетическом опыте, так и внешним, т.е. выражаться в представлении, синтезирующем проанализированное со всем тем, что могло бы иметь какое-либо отношение к нему. Последнее потребовало бы значительно больших усилий и вышло бы за пределы данной работы, поэтому следует придерживаться лишь необходимости, что после того или иного анализа моментов эстетического опыта, давать еще и синтез, выраженный в каком-либо представлении. В то же время, чтобы не путаться в понятиях, следует придерживаться того представления, что как аналитика, так и синтетика являются составными частями анализа какого-либо представления, поэтому там, где идет речь об анализе, не только о разложении и о движении по разложенному идет речь, но и о соположении.

Н) О возможных внешних контраргументах против анализа понятия эстетического опыта

Против анализа – независимо от того, на чем он основан и к каким выводам приводит – могут выдвигаться самые разные контраргументы. Одни из них – внутренние, основанные на аргументах против самого анализа; другие – внешние, в основе которых лежат аргументы против самой постановки вопроса относительно эстетического опыта.

Поскольку возможности рассмотреть внутренние аргументы нет, то представлю (как на основании собственного опыта, так и на основании того, какие аргументы выдвигались в истории эстетики) возможный абрис внешних контраргументов против анализа понятия эстетического опыта.

К этим возможным контраргументам принадлежат следующие:

- А) эстетический опыт невыразим;
- В) эстетический опыт больше, чем слова о нем;
- С) анализ понятия эстетического опыта излишен для самого опыта;
- Д) эстетический опыт (и анализ его понятия) является искусственным.

В первых трех контраргументах абрис очерчивает романтическую позицию в отношении эстетического опыта, согласно которой этот опыт – нечто настолько интимное, что анализ в его отношении непременно окажется не у дел (опыт больше, чем его выражение; опыт больше, чем слова о нем; опыт больше, чем его анализ); последний же контраргумент инспирирован различного рода концепциями подозрения, согласно которым за эстетическим опытом непременно стоит какое-либо доопытное к нему основание (наиболее встречающиеся: бессознательное, идеология, аффект, мозг), и потому анализ без учета этого основания является эфемерным.

Рассмотрим подробнее каждый из этих контраргументов.

О невыразимости эстетического опыта утверждается исходя из того, что у каждого есть свой способ встречи с этим опытом, и именно эта индивидуальность опыта, несводимая ни к каким формам всеобщности, позволяет рассматривать сам анализ как нечто невозможное. Однако это не так. Следует признать, что в какой-то степени он все же выразим, иначе мы даже не смогли бы о нем говорить. То, что он крайне индивидуален, говорит не столько о невозможности анализа понятия о нем, сколько о его сложности. В конце концов, и опыт зрения в такой же степени индивидуален, как и эстетический опыт, но это не мешает никому анализировать способность зрения с разных сторон.

О том, что эстетический опыт есть нечто большее, чем слова о нем (в т.ч. и анализ) возможно утверждать на основании предыдущего контраргумента, добавляя к нему бессилие именно посредством слов или понятий очертить, что такое эстетический опыт (оставляя при этом, например, возможность выразить эстетический опыт в изобразительной или пластической форме). Однако это не так. О том, что эстетический опыт есть нечто большее, чем слова о нем, возможно говорить лишь при условии, что что-то об этом опыте все же известно. Собственно, анализ понятия об эстетическом опыте на этом и построен – рассмотрении того, что же все же можно сказать об эстетическом опыте.

О том, что анализ излишен для самого опыта, утверждается исходя из пропасти, которая обнаруживается между словом и делом, опытом и рефлексией о нем. Однако вопрос о том, насколько анализ понятия эстетического опыта может сказываться на самом опыте – предмет отдельного разговора, но даже исходя из сказанного выше ясно, что утверждать излишность анализа возможно при условии, если опыт сам по себе очевиден. Между тем, нет более сложного понятия в эстетике, нет понятия, в отношении которого было сделано множество спутанных утверждений, чем сам «эстетический опыт». Поэтому об излишности имеет смысл говорить, когда будет восполнен недостаток в этом понятии.

Вопросу же о том, что эстетический опыт (и его анализ) является искусственным, следует уделить особое внимание.

В самом деле, сконструировано ли наше представление об эстетическом опыте? Существует ли возможность определить, что в этом представлении является доопытным, а что – нет? Насколько возможно проводить «чистый» анализ, не учитывая, например, его историческую обусловленность?

Чтобы рассмотреть этот контраргумент, выделим две его составляющие. Во-первых, этот аргумент основан на подозрении, что само представление об эстетическом опыте сконструировано, т.е. возможно существование множества моментов, обуславливающих его существование. Например, существует историческое *a priori*, а потому эстетический опыт – это обусловленное историей образование. Или существует бессознательное *a priori*, а потому эстетический опыт во многом зависит от тех процессов, которых происходят по ту сторону сознания. Во-вторых, этот аргумент основан на подозрении, что сам анализ понятия об эстетическом опыте сконструирован, т.е. аналитик выдает за анализ то, что является лишь проекцией его интеллектуальных фантазий.

Рассмотрим первый момент, согласно которому эстетический опыт сконструирован.

Что вообще подразумевает утверждение, что за чем-либо находится какое-либо основание? Очевидно, что утверждать это возможно при условии, что ясно понимается само основание или ясно усматривается связь между основанием и тем, что на нем покоится.

Что касается ясного усмотрения того или иного доопытного основания для эстетического опыта, то этот момент можно оставить без рассмотрения, т.к. это предмет отдельного исследования – что такое идеология, бессознательное и т.п. как возможные основания. Поэтому для ответа на аргумент о том, что эстетический опыт сконструирован, можно выделить лишь момент ясного усмотрения связи между тем или иным основанием и эстетическим опытом.

Однако крайне сомнительно выглядела бы позиция того, кто осмелился утверждать, что эстетический опыт ни с чем не связан, что он существует в башне из слоновой кости или обитает в Касталии. Очевидно, что это не так и что существует множество различных отношений между ним и идеологией, ним и бессознательным и т.п. Но ровно в той же мере очевидно, что для того, чтобы изучить это отношение, должно быть дано само изучаемое. Дано ли оно? Так ли очевидно, что такое эстетический опыт, спустя два столетия, как эстетика заявила о себе? Не стоит ли допустить ту наивность, что мы все еще мало знаем про эстетический опыт, чтобы заявлять о его основаниях? Иначе говоря, утверждения, что есть несомненное основание, стоящее за эстетическим опытом, сами покоятся на крайне сомнительном понимании того, что такое эстетический опыт. Из него делают чучело, мумию, его сильно упрощают – и только в силу этого ищут его основание.

С этим же связано и то затруднение, согласно которому каждый из нас сам по себе обладает знанием того, что такое эстетический опыт. Действительно, у каждого случались «события

встречи» с произведением искусства или с каким-либо природным явлением – и эти события именовались эстетическим опытом. Или каждому свойственна какая-либо рефлексия об искусстве – и эта рефлексия именовалась эстетическим опытом. Или каждый обладает своим способом эстетической оценки – и эта оценка именовалась эстетическим опытом. Однако то, другое или третье имеет лишь отдаленное отношение к самому эстетическому опыту. В одном случае опыт рассматривался лишь как его малая часть (событие), в другом опыт трактовался через эстетический объект (искусство), в третьем под опытом имелась в виду его оценка. Но ни то, ни другое, ни третье не указывает на опыт как таковой. Это означает, что во всех трех (и им подобных) случаях мы имеем дело не со знанием того, что такое эстетический опыт, а с отдаленным представлением о нем по какому-либо его фрагменту. Иллюзия знания того, что такое эстетический опыт исходя из собственного опыта – одна из трудностей, которых необходимо преодолевать каждый раз, когда речь идет об эстетическом опыте.

Однако из того, что возможно возразить на аргумент о сконструированности эстетического опыта на основании неясного представления о самом эстетическом опыте, еще не следует, что невозможно усмотреть его какое-либо доопытное основание; но это усмотрение должно быть произведено лишь после проведенной аналитики, чтобы не было шансов спутать какое-либо доопытное основание с одним из моментов самого опыта.

Предложенные выше ответы на гипотетические контраргументы сами носят гипотетический характер, ибо чтобы было возможно ответить ассерторически, необходимо само понятие эстетического опыта разложить на его составляющие, проанализировать их – и исходя уже из этого отвечать (а не предполагать ответы). Поэтому обращение к строению, силам, сторонам и режимам эстетического опыта неизбежно, чтобы анализ понятия эстетического опыта состоялся. В то же время формированию рабочего определения каждого из моментов понятия эстетического опыта неизбежно должно предшествовать объяснение характера этого момента (для того, чтобы понять, каково строение эстетического опыта, следует дать рабочее определение строения и т.д.), ибо в противном случае различные моменты грозят утратить свою определенность.

§3. Строение, силы и стороны эстетического опыта

А) О рабочем определении строения

Анализ в качестве одного из своих условий подразумевает разложение. В самом простом варианте разложение – это выделение компонентов строения. Но лишь в том случае можно быть уверенным, что анализ строения был дан полностью, если (в качестве предварительного условия) были выделены основные его элементы и в ходе анализа учитывалось, какой же именно из этих элементов в данный момент подвергается разложению.

Полагаю, что для адекватного разговора о строении необходимо различать в понятии о нем *строй* строения и его *основание*. Это различие несложно провести, если обратить внимание на разницу принципов: принципом основания является неизменность, принципом строя – порядок. В самом деле, основание, если оно является именно основанием чего-либо, не может изменяться, ибо основание для того и выступает основанием, что на нем как неизменном выстраивается все строение. Но то, что основание не может изменяться, вовсе не означает, что невозможна смена оснований: одно основание в силу каких-либо причин отходит в прошлое и вместо него воздвигается иное основание. Строй же отличается от основания не тем, что он изменчив (он может быть в такой же степени неизменным, как и основание), а тем, что в нем имеет место порядок, покоящийся на основании – именно посредством порядка мы отличаем строй от нагромождения (т.е. от беспорядка, покоящегося на основании). И хотя порядок столь легко подвергнуть сомнению и усмотреть, что как во всяком порядке есть элементы нагромождения, так и в любом нагромождении есть элементы порядка, все же отвергать на этом основании понятие порядка для аналитики строения бессмысленно, ибо лишь потому и возможно говорить о строении, если выделяется в нем строй как один из моментов строения. Поэтому будем считать, что в той мере, в какой мы усматриваем порядок в строении, мы имеем дело с его строем, в той же мере, в какой не усматриваем – мы имеем дело с нагромождением.

Между тем, возможно привести и другое основание для отличия порядка от нагромождения строения. Дело в том, что второе обладает эффектом незавершенности: к каждому элементу нагромождения возможно примыслить любой другой элемент – и нагромождение останется нагромождением. В то время как порядок подразумевает завершенность: если к строю примыслить любой другой элемент, то само представление о порядке изменится. Следовательно, границу между порядком и нагромождением возможно также усмотреть и посредством такого элемента строения, как его *завершение*. Лишь в том случае возможно говорить о строении, если порядок строения завершается каким-либо моментом – это может быть отдельный момент строения или же составная часть лишь строя строения; без завершения же строения само строение, пусть и обладает порядком, грозит вновь вылиться в нагромождение. Таким образом, помимо различия в строении на строй и основание следует также учесть и различие на строй строения и его завершение.

Наконец, у различия основания и строя есть и то важное уточнение, что основание в том или ином виде должно иметь отношение ко всему строению, строй же не может выходить за пределы собственного основания: если мы имеем дело с таким строем, то либо это разрушающийся строй (и потому разрушающееся строение), либо это строй, не имеющий отношения к данному основанию.

Таким образом, в строении чего-либо необходимо выделять основание строения, строй строения и его завершение, в последнем же случае остается открытым вопрос, является ли выделенное завершение отдельным моментом строения или же оно являет собою составную часть одного из моментов строя.

В) О рабочем определении строения эстетического опыта

а) Основание эстетического опыта

Рассмотрение строения эстетического опыта подразумевает два основных аспекта (рассмотрение основания и рассмотрение самого строения) и один дополнительный (рассмотрение завершения). Представить адекватное строение эстетического опыта трудно, ибо трудно выдержать дистанцию между активным и реактивным в вопросе о строении опыта. Также следует помнить и тот завет, что порядок изложения не обязательно соответствует порядку дела.

Чем же является то неизменное в эстетическом опыте, что имеет отношение ко всему строению, т.е. каково основание эстетического опыта?

Этот вопрос – самый большой для теории эстетического опыта, поскольку, с одной стороны, именно в зависимости от ответа на него выстраивается тот или иной образ этого опыта, а, с другой стороны, история уже выдвигала ряд ответов с той или иной степенью обоснованности, что также необходимо учитывать.

Тем не менее, ответ на этот вопрос необходимо дать, чтобы продвигаться дальше. Но ответ этот не может не покоиться на определенных аксиомах, необходимость которых обосновать невозможно, но можно предположить, что именно принимая эти аксиомы, мы продвинемся дальше в деле.

Выше уже отмечалось, что рабочим определением эстетического опыта является *чувственный опыт формы многообразия*. Именно с этими моментами рабочего определения и следует связывать вопрос об основании эстетического опыт; нет необходимости искать это основание в том, что не входит в это понятие (например, в области трансцендентного или духовного).

Неизменным в эстетическом опыте является его отношение к чувственности. Можно в самых разных смыслах находить в эстетическом опыте следы интеллектуальной деятельности, выяснять, какие иные способности участвуют в испытывании этого опыта и рефлексии о нем – но нельзя не признать, что до тех пор, пока мы допускаем наличие чувственности в качестве основания этого опыта, мы имеем дело именно с эстетическим опытом. Например, в отношении ряда зеленых ламп складывается эстетический опыт, если именно чувственность составляет одно из оснований этого опыта.

Неизменным в эстетическом опыте, далее, является его отношение к испытыванию. Разумеется, возможно говорить об эстетическом опыте в иных смыслах понятия опыта, но именно отношение к единичному составляет основание для иных его пониманий. Например, в отношении того же ряда зеленых ламп складывается эстетический опыт также и на том основании, что имеет место именно испытывание этого ряда ламп, т.е. отношение к нему как единичному, ставшему всеобщим.

Неизменным в эстетическом опыте, далее, является его отношение к многообразию, т.е. к переходу от одного испытанного к другому. Только потому, что многообразное в эстетическом опыте лежит в его основании, можно говорить об испытывании этого опыта. Например, крайне важно, что в отношении ряда зеленых ламп эстетический опыт складывается также и на том основании, что имеет место именно многообразие как самих ламп, так и различных элементов в них.

Наконец, неизменным в эстетическом опыте является и его отношение к форме. Эстетический опыт складывается также и на том основании, что многообразие каким-либо образом упорядочивается, т.е. предстает как форма, ибо форма – не столько составная часть самого опыта, сколько его основание. Например, крайне важно, что многообразие зеленых ламп предстает как форма, т.е. порядок, выделяемый в том или ином отношении.

Таким образом, если имеют место все четыре элемента основания для эстетического опыта – чувственное, опыт, многообразие, форма – то тем самым заложены все основания для того, чтобы опыт сложился. Но поскольку все же различаются основание опыта и его строй, то анализ основания – лишь часть аналитики строения эстетического опыта.

b) Вопрос о выведении представления о строении эстетического опыта

Что такого есть в эстетическом опыте, что позволяет говорить о его строении?

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо выполнить два условия: во-первых, необходимо придерживаться самого понятия эстетического опыта (пусть при этом и данного как рабочее определение), и, во-вторых, следует определить моменты, на основании которых возможно выведение представления о строении эстетического опыта и по возможности рассмотреть эти моменты.

Что касается первого условия, то с ним сложностей нет: под эстетическим опытом следует понимать чувственный опыт формы многообразного (со всеми уже обозначенными выше и еще не обозначенными ниже различиями в понимании каждого из компонентов этого определения).

В том же, что касается второго условия, то, опираясь на изложенное выше, можно предположить, что существует три момента, на основании которых возможно вывести представление о строении опыта: история, теория и практика. Однако при всей очевидности и неизбежности обращения к названным моментам, в данном месте все же приходится

рассмотрение их отложить в сторону и сам вопрос о выведении представить лишь как гипотезу. Связано это с тем, что о строении можно говорить либо если дано целое (и вывести из него представление об отдельных его моментах по какому-либо основанию), либо если даны отдельные моменты (и вывести из них представление о целом). Однако как в одном, так и во втором случае имеется опасность спутать *ratio cognoscendi* и *ratio essendi*, т.е. спутать то, что представляется об эстетическом опыте (независимо от того, как он существует) с тем, что в нем дано (независимо от того, как он представляется), при этом обозначенная опасность возможна как в первом случае (когда дано целое), так и во втором (когда даны отдельные моменты). В то же время первая опасность представляется большей, нежели вторая потому, что само выделение оснований для отдельных моментов предполагает больше допущений, нежели выведение целого из отдельных моментов. Следовательно, выход для представления о строении эстетического опыта может быть только один: дать (в качестве допущения) представление о том или ином моменте этого строения, выводя из этого целое. Напротив, уже после того, как будет дано целое этих моментов, возможно будет произвести выведение отдельных это моментов не как допущение, а по тому или иному основанию необходимости (история, теория или практика).

с) Моменты строения эстетического опыта

Само строение должно не рассыпаться, т.е. в каждом из своих моментов опираться на основание, и не должно быть нагромождением, т.е. между моментами нагромождения должен быть порядок.

аа) Эстетическое отношение

Если основанием здания эстетического опыта является чувственный опыт формы многообразия, то первым моментом, вырастающим из этого основания, должно быть чувственное отношение к этой форме многообразия, т.е. *эстетическое отношение*: встреча с формой многообразия вызывает необходимость занять активную позицию в отношении к этой форме, т.е. встать в эстетическое отношение к ней. Но в чем необходимость этой активности? Ссылки на то, что чувство активно, а чувствительность реактивна, недостаточно, поскольку речь в данном случае идет не просто о формировании чувственного опыта, а о складывании опыта эстетического. Следовательно, именно в форме многообразия должна быть необходимость эстетического отношения.

Дело в том, что многообразие как таковое представляет собою довольно странное «зрелище»: одно многообразное сочетается с другим, то – с третьим и т.д., грозя увести это многообразие в дурную бесконечность. И очевидным вариантом совладать с этим многообразием в чувственном отношении к нему (впрочем, более основательная аналитика эстетического опыта может показать, что этот вариант является не единственным) является

привнесение формы для этого многообразия: из потока многообразного *выхватывается* одно, второе, третье, между ними образуется форма и именно к этой форме складывается эстетическое отношение. Например, эстетический опыт начинает складываться с того, что дано какое-либо чувственное многообразие (например, многообразие линий на письменном столе), в котором нет никакого порядка (одни линии беспорядочно сочетаются с другими линиями). К этому чувственному многообразию складывается эстетическое отношение, состоящее в том, что из многообразного выхватывается то одно, то другое, между выхваченными моментами образуется форма, к которой и формируется эстетическое отношение (например, линии на письменном столе образуют рисунок, в котором можно выделить левые и правые блоки линий).

Можно найти имя для этого выхватывания из потока многообразия и складывания отношения к форме этого многообразия – *примечательность*, и тогда эстетическое отношение предстает как примечательность формы многообразия. Примечательность отлична от привлекательности: во втором случае из многообразия улавливается качество, еще до схватывания воспринимаемое как нечто особое в определенном смысле, в первом же случае речь идет о возможности формирования многообразного под тем или иным порядком: привлекательными могут быть цены, поскольку мы уже знаем, что дешево, а что нет, привлекательным может быть какой-либо предмет, если подразумевается, что нам известно что-либо положительное о его качестве; примечательными же могут быть облака на небе, поскольку, как только мы взглянули на небо, мы еще не знаем, какая форма из этого потока облаков образуется, примечательными могут быть линии на столе, поскольку из них могут образовываться различные сочетания.

bb) Эстетическое событие

Первым моментом эстетического опыта является эстетическое отношение, построенное на выхваченности, однако эстетическим отношением опыт исчерпываться не может: примечательное построено на переходе одной возможности в другую и если примечательное не приобретет определенность, то и сам эстетический опыт превращается в дурную бесконечность перебирания одних и других моментов примечательного. Примечательное становится определенным через привнесение единства, т.е. через формирование эстетического события, при котором возможные варианты примечательного образуют единство (например, линии на письменном столе, пройдя через выхваченность то одной формы этих линий, то другой, образуют единую композицию узора этих линий). Как правило, именно эстетическое событие мы имеем в виду, когда говорим об эстетическом опыте. Если мы говорим, что что-то случилось с нами или что-то мы почувствовали и если имеется в виду именно эстетический опыт, то как в одном, так и в другом случае имеется в виду, прежде всего, некое схваченное единство. И потому если эстетическое отношение характеризуется выхваченностью формы

чувственно многообразного, то эстетическое событие – это удержание единства формы многообразного, т.е. *схваченность* этой формы. И эстетическое событие как момент эстетического опыта – это не просто нечто неоткуда взявшееся, это не «снег на голову», это закономерный продукт эстетического отношения.

сс) Эстетический эффект

Но эстетическое событие, несмотря на его центральность для эстетического опыта, имеет такую особенность, как осадок: если действительно нечто стало для нас эстетическим событием, то оно не проходит бесследно. Этот осадок является эстетическим эффектом (например, эстетический эффект от события узора линий на письменном столе). В каких бы формах ни выражался эстетический эффект (эстетическое удовольствие или неудовольствие, эстетическое наслаждение или отторжение), он не может быть нейтральным, он выражает ту или иную степень испытывания в эстетическом опыте (и даже если не достигаются эти полюса в эстетическом опыте, тем не менее допускается большая или меньшая степень приближения к ним). Поэтому характеристикой эстетического эффекта (в отличие от выхваченности эстетического отношения и схваченности эстетического события) является захваченность: осадок эстетического эффекта захватывает испытывающего его (например, событие узора линий на письменном столе захватывает своим единством так, что это находит свое выражение в легкой улыбке как относительно небольшой, но все же положительной степени эффекта).

Таким образом, в эстетическом опыте с точки зрения его строения важна последовательность, эстетическое отношение, эстетическое событие и эстетический эффект разделены между собою в определенном порядке. Так, эстетический эффект складывается именно потому, что в основе его лежит отношение и событие (без отношения и события эффект является скорее искусственным для процесса эстетического опыта). В свою очередь, эстетическое событие складывается именно потому, что в его основе лежит отношение (без эстетического отношения событие также является искусственным для процесса эстетического опыта). Наконец, эстетическое отношение складывается именно потому, что по отношению к чувственному многообразию образовалась форма.

Отношение, событие и эффект суть разные моменты эстетического опыта, в основе которых лежат разные процессы самого же опыта (выхваченность, схваченность и захваченность). Кроме того, можно выделить своеобразный центр эстетического опыта – эстетическое событие, к которому, с одной стороны, приводит эстетическое отношение и из которого, с другой стороны, следует эстетический эффект. Все это позволяет сделать вывод, что эстетический опыт – не одномоментный акт, сложный процесс с характерным для него строением³⁵.

³⁵ В психологии также поднимается вопрос о строении эстетического опыта. Наиболее развернутая в этом отношении является концепция С. Марковича, согласно которой следует выделять очарование эстетическим объектом, оценку символической реальности объекта и эстетическую эмоцию (как сильное чувство единства эстетического объекта и эстетической оценки) [207].

d) Вопрос о завершении эстетического опыта

Возможно ли завершить эстетический опыт, так сказать, естественным путем, т.е. исходя из того, как он складывается? Или же следует утверждать, что сам по себе опыт не знает границ, но прекращается лишь под воздействием внешних причин? Все эти вопросы требуют к себе отдельного внимания.

Ответ на вопрос о завершении эстетического опыта будет иметь свой смысл, если ответить на вопрос об основаниях и о следах этого завершения. Однако полностью ответ на этот вопрос можно дать лишь после подробной аналитики эстетического опыта, ибо от того, каково будет представление о строении опыта, зависит и ответ на вопрос о его завершении. Полностью же представить вопрос о строении можно после выполнения всех предварительных условий анализа.

Но уже сейчас можно отметить, что каким бы ни был ответ на вопрос о завершении эстетического опыта, он должен учитывать по крайней мере два обстоятельства, которые, тем не менее, возможно представить лишь в серии вопросов (ответы на которые будут даны в ходе более подробной аналитики).

Во-первых, уже отмечалось выше, следует отличать завершение опыта и его остановку как общее от частного. Остановка подразумевает действие реактивных сил эстетического опыта, но как же обстоят дела с силами активными? Приводят ли они с такой же необходимостью к завершению опыта, является ли это завершение остановкой или все же складываются иные, внеостановочные формы завершения?

Во-вторых, в вопросе о завершении следует также учитывать и то, к чему приводит это завершение – насколько завершение эстетического опыта проходит бесследно? Может ли эстетический опыт оставлять *следы* – если нет, то почему, а если да, то какие именно следы эстетического опыта следует выделить и как соотносятся следы с последующим эстетическим опытом?

Ответить на эти вопросы возможно только при условии полноценного рассмотрения аналитики эстетического опыта. И независимо от того, как ниже она будет представлено, можно сделать предварительный вывод о том, что мы многое поймем в эстетическом опыте, если будем мыслить его не столько в понятиях объекта, с которым он связан (а как соотносятся между собою объект, предмет опыта и опытные данные – это предмет дальнейшего последующего исследования) сколько в понятиях строения самого же опыта.

Несмотря на некоторую схожесть этой идеи с предлагаемой здесь концепцией, необходимо отметить принципиальную разницу в установке: для Марковича важно показать механизм, заложенный в психологии искусства, для данного же исследования существеннее проблема эстетического опыта и формирование его понятия без принятия во внимание «психологии» или «искусства».

Таким образом, различение в эстетическом опыте моментов его строения позволяет анализировать этот опыт вне его соотнесения в объектом или с ценностями; мы многое поймем, если сможем понимать эстетический опыт не как нечто одномоментное, а как определенный процесс, проходящий в своем складывании определенные моменты, также уделяя при этом внимание как основанию этого процесса, так и его завершению.

С) Рабочее определение силы

Понятие силы позволяет многое объяснить в представлении об эстетическом опыте, однако требуется определенная доля аккуратности в его использовании, поскольку в слишком разных смыслах его могут употреблять. В то же время, это понятие крайне необходимо для анализа понятия эстетического опыта, если понимать опыт как испытывание, ибо последнее подразумевает действие.

В самом простом смысле слова сила – это действие (в то время как слабость – это бездействие). Мы говорим, что что-то обладает силой, если оно действует, т.е. проявляет эту силу: сильный (в моральном смысле) человек – не тот, у кого есть моральные качества (которые могут себя проявить, а могут и остаться в возможности), а тот, кто поступает морально; мы говорим о сильном тексте, если то, о чем в нем сказано, не просто могло бы содержать какие-то важные для нас идеи, но именно в нем-то они и содержатся.

Вместе с тем, следует понимать, что есть та сила, которая толкает саму силу дальше – и та, то мешает силе действовать; существует действие, *способствующее* своему существованию и действие, ему *препятствующее*. В первом случае имеет место то действие, в котором не делимы его возможность и его действительность: сильный человек не просто обладает моральными качествами, он и поступает морально, в нем возможность поступать морально неотделима от самого морального поступка, т.е. сам моральный поступок и есть приведение в действительность моральных качеств; точно так же в чем-либо сильный текст содержит в себе некоторые идеи (действительное), отсылающее к каким-либо возможностям промыслить их, а эти возможности, в свою очередь, снова находят свое продолжение в тексте; в сильном тексте возможности его идей неотделимы от их действительности. В этой нераздельности легко заметить не только переход от возможности в действительность, но и обратно – переход от действительного к его возможностям: чем чаще моральный человек совершает моральных поступков (действительность), тем большими моральными качествами он будет обладать (возможность), чем более сильными предстают идеи текста, тем большими возможностями они обрастают. Именно в этом смысле и можно говорить, что действие способствует своему существованию.

Однако есть и тот вариант силы, который препятствует ее существованию. В этом случае имеет место то действие, в котором возможность силы и ее действительность разделены:

возможное не приводит к действительному или же приводит, но вовсе не потому, что оно – возможное этого действительного, а по какой-то иной причине, точно так же действительное действует не потому, что сложилось его собственное возможное, а по какой-то иной причине, и действительное не отсылает к его возможностям. Как минимум в двух смыслах можно говорить о сильном в моральном смысле человеке, но не потому, что у него есть его собственная сила, а в смысле разрыва у него возможности и действительности – это и тот, кто, не обладая моральными качествами, все же совершает моральные поступки, а также и тот, чьи моральные поступки не формируют никаких моральных качеств от этого поступка; в случае же с книгой ситуация аналогичная: идеи текста (как действительное) не формируют никаких возможностей вокруг этих идей, а также сами эти идеи текста вызваны вовсе не возможностями этих идей, а какой-либо иной причиной.

Как же тогда возможно действие в виде препятствия существованию? Ибо если в действии разделяются его возможности от его существования, то, очевидно, в силу разрыва это должно было бы привести к отсутствию самого действия. Между тем все же препятствие существованию (как сила) и отсутствие силы (как слабость) – это разные вещи. Следовательно, должно быть в действии, препятствующему существованию, то, благодаря чему оно остается все же именно действием, а не отсутствием его. Иначе говоря, разрыв между действительным и возможным должен быть чем-то сцеплен, в противном же случае будет иметь место уже не сила, а слабость.

Полагаю, что в разных областях разное может выступать этим скрепляющим моментом между действием и его возможностью. В каких-то случаях им может служить какое-то иное действие, в каких-то – оценочное суждение, возможны и такие варианты, когда разрыв между возможным и действительным будет сцепляться за счет чего-то совершенно внешнего, некоей *deus ex machina*, привлеченной только для того, чтобы этот разрыв скрыть. Но в любом случае речь идет уже о некоем теновом двойнике самой же силы: в действии, способствующем существованию, есть лишь два момента – само действие и его возможности; в действии же, препятствующем существованию, речь идет как минимум о трех элементах – возможности, действительности и *сцеплении*, т.е. том, благодаря чему разрыв между одним и другим будет скрываться.

Каким бы ни было это третье, можно заметить такую его особенность, как противоположность отношению между действительным и возможным в варианте действия, способствующего существованию. В самом деле, в действии, способствующем его существованию, картина действия очень простая: есть возможность, переходящая в ее действительность, которая, в свою очередь, вызывает новую возможность. В случае же с действием, препятствующем существованию, картина значительно сложнее: есть возможность,

по каким-то причинам не приводящая к действительности (или же действительное, по каким-то причинам не вызывающее его возможности); есть, далее разрыв между тем и другим; есть наконец, сцепление, благодаря которому этот разрыв скрывается, чтобы действие оставалось действием. Но чтобы это сокрытие произошло, должна иметь место двойная инверсия: здесь имеет место противоположность между неразделенностью в первом варианте силы и разделенностью во втором. Именно поэтому третий элемент, скрывающий эту противоположность, сам, в свою очередь, должен быть противоположен отношению между возможным и действительным. Другими словами, в случае со вторым вариантом силы мы словно встречаемся с известным математическим принципом «минус на минус дает плюс»: чтобы первый «минус» (разрыв) привел, в конечном счете, к чему-то положительному, т.е. «плюсу» (действию), он усиливается другим «минусом» – противоположностью самому отношению между возможным и действительным.

Думаю, не будет ошибкой, если назвать действие, способствующее его существованию, *активной* силой, чтобы тем самым отличить его от силы *реактивной*, т.е. препятствующей его существованию. Уже из самого понятия реактивного видно, что оно подразумевает более сложный вариант действия: не просто переход от действия к его возможностям, а разрыв между тем и другим и сокрытие этого разрыва в виде сцепления. Нужно ли это сокрытие? Кажется более естественным отказ от сложностей всего реактивного в пользу простоты активного, от того, чтобы «городить огород», лишь бы действие предстало силой. И уж если реактивное случилось, то кажется правильным уход от реактивного в форме отказа от него, пересмотра причин, приведших к разрыву между действительным и возможным (точно ли эти возможности имеются в виду, когда речь идет о действительном? точно ли то, что считается действительным, является таковым? точно ли не берутся возможности, приводящие к другому действительному?), возвращение к простоте активного, чтобы эту простоту усиливать дальше. И хотя кажется естественным активное силы, а не его реактивное, все же зачастую одно подменяет другое

Как же отличить активную силу от реактивной? И то, и другое действует, но в разных смыслах. Активная сила проста, поскольку в ней есть лишь переход от возможности к действительности и анализ этого варианта силы предстает как анализ того, что же именно в каждой из областей выступает возможным и действительным. Реактивная же сила куда более сложная, поскольку в ней есть разрыв между возможным и действительным и сцепление, скрывающее этот разрыв, и потому анализ этого варианта силы – это анализ того, в чем же именно являет собою разрыв, какие именно сцепления для сокрытия этого разрыва предъявляются и каким образом происходит двойная инверсия, чтобы реактивное предстало бы именно как сила, а не как слабость.

Однако почему реактивное все же препятствует существованию? Реактивную силу очень хорошо представить не только как существующую, но и развивающуюся в своем существовании за счет сцепления. Однако само это развитие все же основано не на активном, а на реактивном. Дело в том, что поскольку сила – это действие, то оно подразумевает и противодействие; действие есть в том случае, если есть противодействие этому действию. Но в каком смысле противодействие? Можно представить, что в одном случае смысл противодействия – это переход от движения-против к движению-за, при котором имеет место сила, направленная на то, чтобы развивать себя за счет движения против себя. В другом случае смысл противодействия – это остаться в состоянии движения-против, что возможно только в том случае, если имеет место сила, направленная не на то, чтобы развивать себя, а на то, чтобы ослаблять другую силу. Активная сила – это сила еще и в том смысле, что это движение-против себя, и потому есть движение-за собственную силу. Реактивная сила – это сила в смысле движения-против другой силы, а потому и нет движения-за собственную силу: реактивная сила лишь то движение-против приводит к движению-за, которое было направлено на одно и то же, здесь же движение-против одного, а потому и не может привести к движению-за другого. Все активное стремится к тому, чтобы сделать сильнее себя, все реактивное стремится к тому, чтобы сделать слабее других и тем самым предстать как сильное – но в этой силе нет движения-за, поэтому эта сила – лишь потому, что она двигается против других сил, т.е. борется с ними и в процессе борьбы их ослабевает и потому сама предстает как сила.

Можно сказать, что реактивная сила не только подразумевает сокрытие разрыва между возможным и действительным и сцепление для этого, но также и подразумевает ослабление другой силы и представление себя как сила, а иное – как слабость. Но ни сцепление, ни ослабление иной силы не является силой как действием, способствующим существованию. Сцепление сцепляет, но не убирает разрыв; ослабление иной силы если и усиливает собственную, то только лишь в виде движения-против, но не движения-за.

Таким образом, активному следует противопоставлять не только пассивное, но и реактивное. Пассивное – это отсутствие действия (слабость), само же действие следует трактовать как активную и реактивную силу. Сила – это действие, существующее как активное (неразделение возможности и действительности действия) и как реактивное (разрыв между одним и другим и сцепление в этом разрыве); но также сила – это и противодействие, направленное либо против себя (а потому и за себя) – в активной силе, либо против иного (а потому и против себя) – в силе реактивной³⁶.

³⁶ Схожее понятие активного и реактивного развивал Ж. Делез. См. [43, 102-161].

D) Рабочее определение сил эстетического опыта

Эстетический опыт действует (поскольку он понимается как испытывание), а потому следует отличать в нем активную его силу от реактивной, следует избегать путаницы между тем и другим и следует, в конечном счете, быть каждый раз внимательным к тому, не вымещается ли активное эстетического опыта реактивным.

Уже из самого понятия реактивного видно, что помимо самого действия эстетического опыта существует и реакция на него – *эстетическая реакция*³⁷. Если активная сила состоит в самом процессе протекания эстетического опыта, т.е. испытывания этого опыта, то эстетическая реакция – это та сила опыта, которая связана с разрывом этого протекания и с представлением сцепления для этого разрыва.

Какие элементы испытывания эстетического опыта как силы можно выделить, чтобы была возможность отличить активное эстетического опыта от реактивного?

Эстетическому опыту – если его рассматривать вне соотнесения с иными возможными опытами – способствует только одно: переход возможностей в пределах этого опыта к действительности и наоборот. В чем же конкретно этот переход состоит?

Не имея возможности на этом предварительном этапе развернуть подробнее аналитику оснований эстетического опыта (это можно будет сделать позднее, когда будут рассмотрены различные стороны и моменты строения эстетического опыта), предположу в качестве допущения, что эстетический опыт действует, если имеет место переход от единичного ко всеобщему и обратно. Мы говорим, что эстетический опыт находится в действии, т.е. испытывается (представляется или переживается), если единичное в нем настолько предстает как единичное, что испытывается как всеобщее. Испытывать эстетический опыт в самом простом смысле слова и значит испытывать нечто единичное (вот этот вид из окна), которое настолько предстает единичным, что именно в этой своей единичности оно приобретает черты всеобщности: этот вот вид из окна ставится окном как таковым – это и есть один из моментов действия эстетического опыта. Или испытывать эстетический опыт по отношению к закату Солнца значит испытывать, как этот закат в своей неповторимой единичности приобретает черты всеобщности: единичный закат испытывается как закат как таковой. Этот переход ко всеобщему в эстетическом опыте, в свою очередь, вызывает обратное движение к единичному: вид из окна как таковой теперь уже предстает как нечто единичное, вновь стремящееся приобрести черты всеобщего, закат как таковой в то же время предстает как нечто единичное,

³⁷ Понятие эстетической реакции в истории эстетики со временем заместилось другими – «эстетической оценкой» или «эстетическим отношением», хотя первое все же несводимо ко вторым. Но примечательно, что два наиболее крупных теоретика эстетической реакции – Дж. О. Урмсон и Л.С. Выготский – хотя исходили из разных оснований, пришли все же к тому общему представлению, что эстетическая реакция является следствием того, с чем имеет дело опыт, но не сводятся к нему. См. [249].

вновь стремящееся приобрести черты всеобщего. В этом случае активное предстает как неразделение возможного и действительного в эстетическом опыте.

Напротив, эстетическая реакция подразумевает разрыв перехода возможного и действительного, а у этого разрыва по необходимости должно быть сцепление, скрывающее его. В свою очередь, сцепление должно быть противоположным самому процессу взаимоперехода возможного в действительное. Если в случае с испытыванием эстетического опыта его чертой является переход от единичного ко всеобщему и обратно, то сцепление эстетической реакции может быть только в одном – в переходе от всеобщего к единичному без возможности движения обратно. В таком случае эстетическая реакция – это тот случай силы, при которой нечто всеобщее является настолько всеобщим, что посредством него представляется всякое единичное – именно это мы и называем *эстетической оценкой*. Если вернуться к примеру с закатом Солнца, то эстетической реакцией на закат является суждение о нем с позиции понятий прекрасного, возвышенного или прочих – вместо того, чтобы испытывать закат в своей неповторимости, эстетическая реакция судит о нем с позиций всеобщего.

Если активная сила эстетического опыта – это единичное, ставшее всеобщим, то реактивная сила – всеобщее, «подмявшее» под себя единичное. Активная сила эстетического опыта вводит единичное, но как принцип всеобщего; реактивная сила эстетического опыта вводит всеобщее, но как принцип всякого единичного. Можно закрепить, что реактивное имеет место в тех случаях, когда единичное *судится* с позиций общего; активное имеет место в тех случаях, когда единичное *испытывается* как всеобщее.

Вместо того, чтобы *испытывать*, реактивное опыта *судит*. Реактивное эстетического опыта – это виртуальный двойник активного: этот двойник ищет все способы заменить собою активное эстетического опыта, он стремится к тому, чтобы составной частью этого опыта было не столько переживание или представление, сколько оценка. Опыт как оценка – вот что такое реактивная сила эстетического опыта. Поэтому когда говорят: «Ах, как прекрасен это закат!» следует заметить, что в этом суждении эстетический опыт как действие подменяется опытом как реакцией, ибо суждение – это реактивная сила.

Из этой особенности эстетической оценки как сцепления между возможным и действительным в эстетическом опыте следует и такая немаловажная деталь реактивной силы эстетического опыта, как его остановка: сам акт протекания эстетического опыта (будь то в виде переживания или представления) *останавливается* путем внесения в этот опыт *суждения*. В каком смысле эстетическая реакция является остановкой эстетического опыта?

Эстетическая оценка не подразумевает переход от единичного обратно ко всеобщему: именно потому, что происходит подмена испытыванием опыта его оценкой, последнее

приводит к остановке опыта. Каждый раз, когда вместо того, чтобы испытывать эстетический опыт, мы выносим оценку испытанного, последнее предстает как всеобщее, под которое «подмято» всякое единичное опыта, и у единичного нет никаких шансов стать тем единичным как принципом всеобщего: надо всем, что могло бы быть испытано в единичном, висит эстетическая оценка. Как это ни парадоксально, эстетическая оценка – это действие эстетического опыта, но в форме остановки этого опыта и вынесения суждения о нем.

При этом нужно понимать, что завершение эстетического опыта и его остановка – не одно и то же. Вполне можно допустить (и лишь позже получится это обосновать), что завершение может происходить не только в форме реакции, но также и в силу исчерпанности самого эстетического опыта (исчерпанность связи между действием и возможностью и исчерпанность типов многообразия), а также в силу прекращения самого действия. Можно по крайней мере предположить, что существует три варианта завершения эстетического опыта:

- вариант, при котором опыт исчерпал все связи действия и возможности и все типы многообразия (*исчерпанность* опыта);
- вариант, при котором действие отделяется от его возможности по внешней для эстетического опыта причине (*прерывание* опыта);
- вариант, при котором действие отделяется от его возможности по внутренней для эстетического опыта причине (*оценка* опыта).

Итак, с точки зрения сил, действующих в эстетическом опыте, следует отличать само испытывание опыта (как действие, в котором не отделяется действительное этого опыта от его возможности, т.е. в котором единичное испытывается как всеобщее) от его эстетической реакции как остановки эстетического опыта (как отделение действительного от его возможности) и суждения об опыте (как суждение о единичном с позиции всеобщего).

При выделении этих двух сил кажется естественным задаться вопросом о том, возможно ли их совмещение (их «диалектическое единство»). Однако отношение между активным и реактивным несколько сложнее. Смысл активного – действовать, т.е. осуществлять взаимопереход действительного и его возможностей; смысл же реактивного – не действие, а реакция, подразумевающая отличие между действительным и возможным. Основа существования активного – переход, основа существования реактивного – невозможность перехода. Но следствием этой невозможности является также и противодействие иной силе, т.е. самому же протеканию опыта. Иначе говоря, смысл реактивного в эстетическом опыте – не только подменять само протекание опыта суждением о нем, но и создавать основания для представления, что никакой иной возможности для опыта, кроме как выражения его в форме эстетической оценки, не существует. Смысл реактивной силы эстетического опыта – не только в том, чтобы реагировать на испытывание, но и в том, чтобы саму эстетическую оценку

представлять как испытывание. Если для активного нет ничего кроме самого испытывания, то для реактивного существует не только испытывание, но и оценка и потому имеет место стремление ослабить испытывание (остановить опыт) и вместо испытывания представлять силу опыта как оценку. Можно сказать, что активная сила эстетического опыта «слепа», она обращает внимание лишь на сам опыт, в то время как реактивная сила эстетического опыта очень «зряча», она следит за различием между испытыванием и оценкой – с тем, чтобы подменить первое вторым³⁸.

Таким образом, различение активной и реактивной сил в эстетическом опыте позволяет как минимум удерживать во внимании тот момент, что эстетический опыт – это не только его аксиологическое измерение, что есть в этом опыте что-то по ту сторону оценки и что основным в этом опыте является все же само испытывание, а не его оценка. Эстетический опыт как оценка, безусловно, заслуживает своего внимания, но все же в первую очередь эстетический опыт – это испытывание как активная его сила, и лишь затем эстетический опыт – это оценка как сила реактивная.

Полный анализ понятия эстетического опыта состоял бы в анализе как активной, так и реактивной его сил. Однако поскольку, согласно вышесказанному, реактивное – это вторичное по отношению к активному, то последующее изложение коснется лишь основной, активной силы эстетического опыта.

Тем не менее, следует отметить ряд особенностей эстетической реакции, чтобы иметь их в виду при анализе активной силы эстетического опыта.

Формы проявления эстетической реакции крайне разнообразны. И все же в этом многообразии возможно выделить иерархию эстетических реакций на основании того, что наиболее точно соответствует задаче эстетической реакции – представлять всеобщее, подчиняющее себе единичное.

Прежде всего, для этой задачи наиболее подходящей является вербальная форма эстетической реакции (поскольку вербальное напрямую связано со всеобщим – по крайней мере, в европейском ареале мысли). Исходя из этого в мире эстетических реакций необходимо различать вербальные и невербальные формы. Например, эстетической реакцией на вид из окна могут быть сжатые кулаки или какие-либо телодвижения, но могут быть и какие-либо словесные выражения, при этом, очевидно, второе будет в большей степени соответствовать задаче представлять единичное как подчиненное всеобщему.

В свою очередь, среди вербальных форм выражения необходимо различать реакции, ставшие устойчивыми в том или ином виде практике эстетического опыта, и те, которые устойчивыми

³⁸ В этической сфере подобное отношение проанализировал Ницше, рассмотрев «мораль господ» и «мораль рабов»: первой свойственно одно – действовать, в то время как смысл второй – реагировать, при этом так, чтобы ослаблять все то, что действует. См. [85, II, 149].

не стали. Наиболее устойчивые вербальные формы получили наименование категорий, поэтому можно уточнить сказанное, отметив, что среди вербальных форм выражения следует различать категориальные и некатегориальные эстетические реакции. Например, эстетическая реакция на вид из окна может быть выражена в такой некатегориальной форме, как «ах!», а может – в категориальной форме «это прекрасно!». Отличие между одной и другой формой реакции – не в том, что «прекрасное» выражает что-то большее или иное, чем «ах», а в том, что «прекрасное» по разным причинам в практике эстетического опыта вошло в пантеон эстетических категорий, в то время как «ах» не вошло.

В то же время не следует думать, что эстетические категории неразличимы и выражают одну и ту же форму эстетической реакции. Историко-эстетическая традиция сформировала круг этих категорий, который крайне подвижен в зависимости от той или иной исторической обусловленности. При этом, какие бы эстетические категории ни выдвигались в качестве выразителей эстетического опыта, они обладают тремя устойчивыми чертами, указывающими на их реактивный характер.

Первая черта – эстетические категории носят оценочный характер. Оценка – это самый распространенная форма реакции: вместо того, чтоб испытывать, опыт подменяют оценкой. Например, вместо того, чтобы испытывать эстетический опыт вида за окном, он этот опыт заменяется оценкой вида за окном, т.е. вводится разрыв между возможностями опыта и его действительностью в виде вербальной реакции.

Вторая черта – эстетические категории носят характер субъективной всеобщности. Оценка подразумевает суждение с позиций всеобщего и предполагает, что она не столько выносится на основании единичного испытывания, сколько на основании какого-либо всеобщего, под которое подпадает единичное. Например, оценка «какой прекрасный вид из окна» подразумевает не столько суждение о чем-то единичном в этом виде из окна, сколько суждение о том, что есть что-то прекрасное в мире, в том числе и этот вид из окна.

Третья черта – эстетические категории существуют в своих противоположностях. Отчасти это связано с двойственным характером эстетического эффекта (эстетический эффект не может быть нейтральным и подразумевает ту или иную степень эстетического опыта), отчасти – с тем, что категории являются наиболее универсальными, а потому и наиболее абстрактными формами эстетической реакции, а абстрактное, как правило, существует в своих противоположностях. Например, оценка «какой прекрасный вид из окна» подразумевает, кроме всего прочего, также и то, что этот вид из окна мог бы быть и безобразным.

Исходя из этого можно назвать такие наиболее часто встречаемые в истории эстетики пары эстетических категорий: прекрасное – безобразное; возвышенное – приземленное; поэтическое – прозаическое; трагическое – комическое. Как правило, первым двум парам история эстетики

уделяет большее значение (что связано как с авторитетом И. Канта, введшего эти категории, так и с условиями возникновения эстетики во второй половине XVIII в., когда полагалось, что именно в этих категориях наиболее полно выражена эстетическая реакция). Но, как уже было сказано, какие бы основания для эстетических категорий ни вводились, они носят исторический характер. Например, нет категории прекрасного вообще, скорее, существуют различные исторические трансформации понимания эстетической реакции, формой выражения которого являются различные понимания категории прекрасного. Это означает, что невозможно в эстетической теории поставить вопрос «Что же, в конечном счете, имеется в виду под той или иной эстетической категорией?», поскольку категория – это устойчивая вербальная форма, имеющая отношение не к особенностям эстетического опыта, а способу выражения реакции у конкретного субъекта конкретной исторической эпохи.

Таким образом, различие активной и реактивной сил в эстетическом опыте позволяет как минимум удерживать во внимании тот момент, что эстетический опыт – это не только его аксиологическое измерение, что есть в этом опыте что-то по ту сторону оценки, что, наконец, эстетическая оценка скорее останавливает опыт, чем способствует его развитию. Мы многое поймем, если сможем понимать эстетический опыт не столько в понятиях реактивного (эстетическая реакция), сколько в понятиях активного (испытывание).

Е) Рабочее определение стороны

Совершенно очевидно, что слишком часто приходится прибегать к понятию стороны при анализе опыта: мы с легкостью говорим, что есть что-то в опыте «с одной стороны», а есть «с другой». Но само наличие общезначимого словоупотребления, при котором понятие стороны означает то же, что и моменты или элементы, еще не указывает на необходимость этого понятия для аналитики опыта. Должно быть в самом понятии стороны то, что подразумевало бы необходимость рассмотрения эстетического опыта через это понятие.

Что значит выделить стороны у чего-либо? И у всего ли могут быть стороны?

Трудно говорить о стороне, если она не подразумевает *разницу* между сторонами: если есть сторона, то, значит, есть и то, что находится по ту сторону этой стороны, т.е. нечто потустороннее. Это *первое* условие для того, чтобы иметь дело со стороной и это же – первое условие для понятия стороны чего-либо: что-либо необходимо рассматривать с разных сторон, если предполагается разница между ними, т.е. предполагается, что помимо предложенного рассмотрения возможно (или необходимо) иное, в котором раскрывается то, что с предложенной стороны не раскрыто. Если утверждается, что мы имеем дело с одной стороной Луны, то тем самым подразумевается, что есть и нечто по ту сторону предложенной стороны и там, в рассмотрении потустороннего, возможно, есть что-то иное, с этой стороны не явленное.

В то же время, эту разницу возможно провести только при условии, если у стороны имеется *граница*, в пределах которой представлена сторона: если есть сторона, то есть и границы этой стороны, за которой есть нечто потустороннее. И это – *второе* условие для того, чтобы иметь дело со стороной и оно же – второе условие для понятия стороны чего-либо: что-либо необходимо рассматривать с разных сторон, если имеется представление о границах того, что находится по эту сторону: именно потому, что мы знаем, что есть границы нашего рассмотрения одной стороны Луны, вызывает возможность представления о том, что есть и нечто по ту сторону рассмотренного нами.

Далее, *потустороннее* может выступать либо определенной со своей границей стороной, либо просто безграничным потусторонним: отличие между другой стороной и безграничным потусторонним возможно провести в том случае, если у иной стороны также обнаруживаются границы. И это – *третье* условие для того, чтобы иметь дело со стороной: если предполагается потустороннее, то необходимо выяснить, имеются ли у него границы в том же смысле, в каком мы говорим о границах того, что дано по эту сторону. Если мы говорим о разных сторонах Луны, то должны каждый раз выяснять, где границы каждой из ее сторон.

Наконец, для того, чтобы представление о сторонах имело свою обоснованность, необходимо выделить *связь*, на которой построено отношение между выделенными сторонами. Иначе говоря, мало выделить разные стороны в чем-либо, необходимо еще и показать, как эти стороны связаны между собою, иначе легко может сложиться и то обстоятельство, что выделенное в качестве потустороннего будет иметь отношение не к нашей стороне, а к какой-то иной. Это – *четвертое* условие для того, чтобы иметь дело со стороной: чтобы можно было выделить разные стороны, должна быть найдена связь между ними, т.е. основание, исходя из которого мы говорим, что эти стороны соотносятся друг с другом. Если мы говорим об обратной стороне Луны, то мы должны также показать и то, в каком именно смысле она обратная – это просто противоречие тому, что есть на этой стороне Луны или следует выделить какие-то иные, более сложные отношения между сторонами.

Таким образом, понятие стороны подразумевает, во-первых, разницу между посю- и потусторонним; во-вторых, предел, в границах которого сторона существует, в-третьих, нечто отличное от предложенной стороны и, в-четвертых, связь между разными сторонами. Это значит, что выделение стороны в чем-либо исходит из того, что, во-первых, имеется различие. Например, если мы говорим о сторонах конфликта, то это значит, что имеется какое-то различие сторон в каком-либо вопросе. Далее, во-вторых, выделение стороны в чем-либо исходит также из того, что у чего-либо имеются свои пределы. Например, в случае со сторонами конфликта важно и то, что по крайней мере одна из сторон имеет нечто определенное, различающееся с другой стороной. Кроме того, в-третьих, выделение стороны в

чем-либо подразумевает также и то, что у того, что отлично от предложенной стороны, также могут иметься свои границы. В случае с конфликтом важно, помимо прочего, выделить также и то, имеется ли у другой стороны своя определенность или же имеется в виду нечто неопределенное. Наконец, в-четвертых, выделение стороны в чем-либо подразумевает и определение отношения между сторонами. В случае с конфликтом важно, в каком отношении выступают стороны конфликта – противоречия, противоположности, подчиненности, дополненности.

Из названных условий для понятия стороны следует, что каждая из сторон представляет что-либо лишь отчасти. И как невозможно вывернуть на одну сторону аверс и реверс, так же и невозможно одновременно представлять что-либо с разных сторон: нам в каждом случае дается лишь одна из сторон, переход же к другой возможен, если сложились все условия для аналитики сторон, в т.ч. и дано представление о связи между сторонами.

И все же из того, что каждая из сторон дает лишь частичное представление, вовсе не следует, что это представление дается сторонами в равной степени. Ибо возможно как то, что эта степень совпадает, так и то, что совпадения нет. В таком случае остается открытым вопрос о том, на каком основании и в отношении чего возможно определить, в какой степени одна сторона дает представление по сравнению с другой.

Очевидно, что сопоставить стороны между собою возможно при двух условиях – во-первых, если дано представление о каждой из них, и, во-вторых, если дано целостное представление о том, сторонами чего эти стороны выступают (при этом какова природа этого целостного, дана ли она как сумма сторон или же она является чем-то большим, чем их сумма – предстоит решать в каждом отдельном случае в зависимости от подхода к этим сторонам). И именно на основании того, что имеется данность сторон и данность целого, возможно определить, в какой из сторон в большей степени представлено целое. Следовательно, для анализа сторон мало их выделить по какому-либо основанию, необходимо еще и каждый раз уточнять, в равной ли степени стороны представляют целое, и если нет – какая из сторон является аверсом, а какая – реверсом. Различие первого и второго лишь в том, что аверс в большей степени представляет целое по какому-либо основанию, т.е. именно аверс является основанием для того, чтобы представить как целое то, сторона у чего выделяется.

Иначе говоря, для полной аналитики сторон мало учитывать (1) разницу между посю- и потусторонним, (2) предел, в границах которого сторона существует, (3) нечто отличное от предложенной стороны, (4) связь между разными сторонами, необходимо также еще и (5) определять, имеется ли возможность определить стороны как аверс и реверс.

F) Рабочее определение сторон эстетического опыта

Какие же стороны возможно выделить в эстетическом опыте? Очевидно, что это выделение должно быть основано на особенностях самого опыта и на представлении о понятии стороны.

Уже отмечалось выше, что эстетический опыт следует понимать не как выпитывание или попытку, а как испытывание. Сам характер испытывания подразумевает, что речь идет о процессе, связанном с исключительностью. С каких же сторон можно представить процесс?

Мы можем по-разному понимать процесс. Для кого-то в процессе важно *движение*, переход от одного к другому, для кого-то – то, *что* именно происходит с тем, что находится в процессе. Это значит, что, с одной стороны, процесс – это последовательность различных моментов, сохраняющих единство перехода. Например, если мы говорим о процессе развития человека, то имеются в виду различные моменты (детство, юношество и т.д.), которые переходят один в другой; анализ этого процесса – это анализ перехода одного момента в другой. Но точно так же, с другой стороны, процесс – это разные моменты, сохраняющие многообразие, несводимое к единству. Например, можно говорить о том же процессе развития человека, имея в виду, как различные моменты этого процесса остаются неизменными в процессе (во взрослом осталось что-то от ребенка). *С одной стороны*, процесс – это последовательность различных моментов, сохраняющих единство перехода; *с другой стороны*, процесс – это разные моменты, сохраняющие многообразие, несводимое к единству (поскольку отношение между этими моментами основано на различии). Следовательно, о процессе можно говорить с *динамической* точки зрения, выделяя в нем последовательность различных, но не разных моментов; с другой стороны, о процессе можно говорить со *статической* точки зрения, выделяя в нем разные, но не различные моменты. В первом случае важно уделить внимание последовательным моментам и особенностям их перехода друг в друга; во втором случае важно уделить внимание различиям моментов и невозможности представить их как переход одного другого. И в том, и в другом случае речь идет об испытывании, которое подразумевает напряженность своего собственного процесса, поэтому в первом случае мы имеем дело с напряжением перехода, во втором – с напряжением различия.

Представляется очевидным, что рефлексия об эстетическом опыте предстанет более адекватной, если сконцентрирует свое внимание скорее на напряженности перехода (динамике), чем на напряженности различия (статике). Но памятуя, что следует избегать эпитомической ошибки и что существует различие области исследования и изложения этой области, предложу для более ясного изложения начать анализ эстетического опыта со стороны статики, перейдя затем к динамике.

Если рассматривать эстетический опыт с его статической стороны, то моменты этой стороны можно обозначить как *эстетические представления*.

Что такое эстетическое представление? Это определенная застывшая форма эстетического опыта, по которой мы опознаем, что есть в этой статичной стороне что-то иное, нежели просто статика. Эстетическое представление – это словно «фотография» эстетического опыта, в которой сохраняется напряжение, но не потому, что мы видим движение, а ровно наоборот – потому, что мы видим напряжение различия того, что есть и того, чего нет. Иначе говоря, мы схватим, что такое эстетическое представление, если выделим два момента – само статическое положение (стазис) и положение, иное ему (противостазис). Оба эти момента существуют в своем различии, сохраняя свое многообразие. Например, имеется эстетический опыт в отношении звуков за окном. Этот опыт подразумевает, что складывается эстетическое представление об этих звуках, эти звуки предстают в многообразии своей формы и формируют к ним эстетическое отношение. Однако то, что складывается в представлении, т.е. стазис этих звуков за окном (например, то, как неожиданно в этих звуках сочетается звук автомобиля со звуком птиц), поскольку оно рассматривается в пределах эстетического опыта, подразумевает и обратное – противостазис этих звуков за окном (не то, что эти звуки сочетаются между собою, а то, что постоянно в звук за окном вмешиваются компоненты, противоположные сочетанию звука автомобиля со звуком птиц).

Эстетические представления дополняют друг друга, поэтому если мы выделяем стазис как одно представление в эстетическом опыте, то непременно где-то соседствует и противостазис как противоположное представление; одному эстетическому представлению сопутствует другое, эстетического представления самого по себе, не предполагающего свою разницу, не существует. Если мы мыслим об эстетическом опыте в понятиях представления, то нам непременно приходится выделять в нем (если воспользоваться метафорой фотографии далее) не только позитив, но и негатив.

Таким образом, одному эстетическому представлению сопутствует другое, эстетического представления самого по себе, не предполагающего какую-либо другую сторону, не существует.

Если же рассматривать эстетический опыт с его динамической стороны, то моменты этой стороны можно обозначить как *эстетические переживания*.

Статика как сторона эстетического опыта основана на напряжении *различия*, то динамика как другая сторона эстетического опыта основана на напряжении *перехода*: не сами моменты составляют динамическую сторону эстетического опыта, а именно напряженность перехода от одного момента к другому. Это напряжение подразумевает, что имеет место переход предыдущего момента в последующий, а в последующем остаются моменты предыдущего. Эстетическое переживание – это не «фотография» эстетического опыта, это его «кино». Для представления о переходе важно, чтобы удерживался промежуток: это может быть как

промежуток самого *перехода* между двумя моментами, так и промежуток *момента* между двумя переходами. В таком случае, наиболее адекватной картиной напряжения перехода будет выделение не двух моментов в эстетическом опыте (как это было на статической стороне опыта), а *трех моментов* со вниманием к *двум переходам* между ними, что, в конечном счете, вызывает необходимость выделить в анализе динамической стороны эстетического опыта пять атрибутов: (1) первый момент перехода, (2) переход между первым и вторым моментом, (3) второй момент, (4) переход между вторым и третьим моментом, (5) третий момент.

Эстетическое переживание – это совокупность *различных* моментов, сохраняющих *единство* перехода (эстетическое же представление – это совокупность *разных* моментов, сохраняющие свое *многообразие*). Возьмем тот же пример, согласно которому складывается эстетический опыт в отношении звуков за окном. Со стороны статики эстетического опыта в нем выделяется (в виде эстетического представления) стазис и противостазис. Со стороны же динамики эстетического опыта картина несколько иная. Эстетический опыт в отношении звуков за окном как эстетическое переживание можно представить в виде последовательных моментов: (1) складывается процесс сочетания разных звуков (звук автомобиля и звук птиц), не отдельные звуки в динамике эстетического опыта важны, а именно процесс их сочетания между собою, образуя тем самым что-либо *общее* в этих звуках; (2) это сочетание формирует переход от одного общего к другому, т.е. образует различие в общем в разных звуках; (3) это различное в звуках за окном приводит к тому, что в одном общем находятся частные моменты, не подпадающие в само общее: звук автомобиля уже не просто этот звук, но в нем самом уже выделяются частные его моменты; точно так же и в звуках птиц выделяются то одни, то другие звуки и тем самым формируется *частное* в этих звуках; (4) это различие одного частного от другого формирует переход между ними, т.е. образует различия самих же различий, образует частное в самих же частных моментах; (5) эти частные частных моментов звуков за окном приводят к тому, что образуется какое-то точное и уникальное сочетание общего и частного в этих звуках за окном: настолько звук автомобиля и звуки птиц уже перестали быть просто звуком, а разделились на свои частности, что формируется нечто особое, т.е. *единичное* в этих звуках.

Таким образом, в эстетическом переживании можно наблюдать такую последовательность атрибутов: (1) общее как момент; (2) различие как переход; (3) частное как момент; (4) различие различий как переход; (5) единичное как момент. Собственно, путь эстетического переживания (как динамической стороны эстетического опыта) – это путь складывания единичного: переживание построено на переходах от всеобщего через частное к единичному. Эстетическое переживание, в конечном счете – это то единичное эстетического опыта, которое за своими плечами имеет всеобщее и частное, т.е. единичное, ставшее принципом частного и всеобщего.

Итак, следует отличать две стороны эстетического опыта – динамическую (и его пять моментов) и статическую (и его два момента). Между этими сторонами эстетического опыта нет причинной связи – из одной не следует представление о другой. Это именно две стороны одной медали и невозможно их представить вместе или сказать, что из одной стороны следует другая. Нельзя сказать, что «кино» эстетического опыта лучше представляет эстетический опыт, чем его «фотография» – это разные стороны, как реверс и аверс. И хотя нам привычнее думать об эстетическом опыте как о напряжении перехода (т.е. эстетическом переживании), все же необходимо признать, что напряжение различия (т.е. эстетическое представление) позволяет узнать об эстетическом опыте ничуть не меньше.

Каждый раз, когда заходит речь об эстетическом опыте (не важно, в форме испытывания опыта или рефлексии о нем), мы должны понимать, что говорим об опыте либо со стороны его переживаний, либо со стороны его представлений. Лишь та аналитика будет полной, которая будет учитывать невозможность одновременного представления опыта с двух его сторон. Неразличение сторон эстетического опыта, путаница в том, что следует отнести к эстетическим переживаниям, а что – к представлениям, грозит обернуться тем же, чем и неразличение активных и реактивных сил в эстетическом опыте: в лучшем случае – недостаточностью аналитики эстетического опыта, в худшем – ложью о нем. Мы многое поймем, если сможем понимать эстетический опыт не столько в понятиях объекта, сколько в понятиях представления (статике) и переживания (динамики) эстетического опыта.

§4. Режимы эстетического опыта

А) Рабочее определение режима

Если режим понимать как *настрой на определенный тип действия*, то понятие режима³⁹ может многое прояснить в том случае, когда речь идет об анализе действия.

В самом деле, при анализе чего-либо действующего не только следует исходить из особенностей этого действия или же того, что способствует или препятствует действию, но также следует иметь в виду, что во многом (если не во всем) действие выполняется, если имеется настрой к нему. Разумеется, настрой может зависеть от многих факторов, в том числе и случайных для самого же действия, но нельзя не признать и того, что характер настроя определяет и характер самого действия.

Можно сказать, что настрой сказывается на действии двояким образом: во-первых, он отсекает в выполнении действия то, что не соответствует характеру настроя; во-вторых, он

³⁹ Вне политического или антропологического контекстов само понятие режима используется в философии редко и, в основном, во французской традиции – у А. Бадью («режимы дискурса»), Р. Барта («режимы изображения»), Ж. Делеза («режимы знаков»), Ж. Рансьера («режимы чувственности»), хотя могут быть примеры и за ее пределами (В.В. Савчук – «режим актуальности»). Куда чаще и более развернуто можно встретить анализ установки (как аналога понятия режима) в психологии [109]. Вместе с тем, психологическая «установка» и философский «режим» подразумевают разные основания: в «установке» важнее психологические основания, за счет которых тот или иной субъект настраивается на какое-либо действие, в «режиме» же важнее внепсихологические условия, позволяющие действие рассматривать внутри какого-либо режима.

привлекает к выполнению действия то, что способствовало ему именно в соответствии с определенным характером настроения.

Вместе с тем открытым остается вопрос о том, почему же складывается именно тот, а не другой тип настроения в отношении того или иного действия.

Дело в том, что режим – это не просто настроение, связанный с действием, а настроением на *определенный* тип действия. Для того, чтобы проявил себя режим, необходимо обратить внимание не только на настроение, но и на то, что есть нечто исключительное в выполняемом действии. Само исключительное в действии – случайной природы, поскольку зависит от множества внешних факторов, но в то же время действие, как правило, выполняется именно в определенном режиме, связанном с настроенностью на исключительное в этом действии. Даже когда человек просто гуляет по улице, т.е. выполняет, казалось бы, бесцельные действия, он выполняет прогулку в определенном режиме, и потому есть в этой прогулке настроение, есть выполняемое действие, есть нечто исключительное в выполняемом, выбранное гуляющим исходя из своих предпочтений (например, определенность в виде «никуда не спешить в течение двух часов»). В свою очередь, иной гуляющий, хотя внешне это может походить на прогулку первого, может гулять в совершенно другом режиме, поскольку настроением на действие будет связан с иной определенностью (например, определенность в виде «отвлечься от работы и просто подышать»). Иначе говоря, режим по своей природе произволен, поскольку зависит от того, что полагается определенным в действии.

В то же время важно, что если складывается какой-либо настроением на определенный тип действия, то тем самым подразумевается, что есть и *иной* режим, иначе складывающийся по отношению к этому определенному или же складывающийся по отношению к иному определенному типу действия. Режим не существует один, режимов как минимум два (или больше, если можно выделить основание для инаковости режима).

Итак, понятие режима необходимо для анализа действия в том случае, если выделяется характер настроения на действие и если находится в характере действия нечто определенное (в произвольном смысле).

В) Введение к рабочему определению режимов эстетического опыта

Из того, что эстетический опыт действует (как испытывание), следует не только то, что в нем необходимо отличать активное от реактивного, но и то, что действие можно рассмотреть в свете понятия режима.

В самом деле, для эстетического опыта, помимо самого испытывания, важен и настроением на определенный тип действия. Следовательно, можно задаться вопросом: какие режимы эстетического опыта можно выделить?

Как отмечалось выше, в понятии режима есть большая доля произвольного, связанного с тем, что понимается как нечто определенное в действии. Говорить о режимах эстетического опыта имеет смысл в том случае, если выделяется (в произвольном смысле) нечто определенное, создающее разницу в представлениях об эстетическом опыте.

Этим произвольным я хотел бы выдвинуть различие на режим единства и режим множественности. Полагаю, что есть что-то исключительное в этом различии, и чтобы раскрыть подробнее эти два режима, выделю само понятие множественности и покажу, каким же образом в свете вышесказанного о понятии режима и в свете нижесказанного о множественности следует выделить два режима эстетического опыта. Для этого мало ввести рабочее определение множественности, необходимо еще и показать, в каком же смысле речь идет о единстве и множественности как двух режимах, для чего раскрою представление о действии единого и множественного, введу понятия удержания и ускользания, раскрою функции того и другого – и лишь после этого будет возможно вернуться к рассмотрению двух режимов эстетического опыта.

При этом ориентирами для аналитики множественного будут те представители в истории мысли, для которых «философия – это теория множеств», для которых множественное – это и есть то понятие, посредством которого возможно «перевернуть платонизм» и для которых единство – это та или иная форма порядка, в основе которой лежат процессы множественности. При определенных условиях возможно говорить о том, что в истории сложилась своеобразная традиция философии множественности, представителями которой стали Ж. Делез, Ф. Гваттари, П. Вирно, М. Хардт, А. Негри, А. Бадью⁴⁰.

С) Рабочее определение множественности

Чтобы дать рабочее определение множественности, необходимо, во-первых, представить его в виде движения, предполагающего завершение, и, во-вторых, определить его ясно, т.е. в серии различий. Полностью же раскрыть понятие множественности возможно, только если продвинуться от рабочего его определения к законченному. Представим здесь рабочее определение множественности, с тем, чтобы заложить основы для движения к законченному его определению.

Множественность – понятие, основанное на серии подозрений. Эту серию можно выразить в виде вопросов. Действительно ли права классическая метафизика, трактуя единое как основание опыта? Действительно ли нечто, чтобы существовать, должно быть единым? Действительно ли нечто, чтобы быть мыслимым, должно быть единым? Так ли обстоит дело, что многое без единого немислимо и не существует? Не занимаемся ли мы самообманом, мысля предмет в категориях единства? Так ли необходимо возводить единое как основание

⁴⁰ О том, как выразился этот поворот к множественности на примере философии Ж. Делеза см. [208].

отношения к объекту? Существует ли единство субъекта? Существует ли единство объекта? Что открывается, если мыслить субъекта как множественность, если мыслить объект как множественность? Не следует ли, в конце концов, перевернуть отношение единого и множественного, сказав, что если и существует единое, то лишь как момент множественного? Возможно ли множественное без единого как фона? Существует ли оно? Необходимо ли оно?

Эта серия ориентирована на то доминирующее положение метафизики, что единое первично по отношению ко множественному. Более того, сами понятия основы, первичности и отношения также выступают как формы единства: основание по необходимости понимается как единое, чтобы быть основанием, и одна из форм единого – быть основанием; начало по необходимости понимается как единое, чтобы быть началом, и одна из форм единого – быть началом; отношение по необходимости понимается как единое, чтобы быть отношением, и одна из форм единого – быть отношением. По сути, с того времени, как возникла метафизика, с того времени, как возникает вопрос о начале, единое становится полновластным его хозяином. Но что, если единое – это процесс множественности? Что, если начало не начинается с начала? Что, если начало не первично? Что, если имеется не первичность, а «вторичность»? Схожие вопросы возникают и в отношении основания и отношения.

Все это – лишь подозрения, но именно из них вырастает философия множественности, заявляя о себе несколько раз в истории мысли – где-то ярко, где-то лишь намеками, где-то вводя многозначное понятие ризомы, где-то – узко политическое понятие «массы». Впрочем, и к самой множественности вопросов не меньше, чем к единому. Где предел множественного? На каком моменте, на какой стадии множественное перестает быть множественным, а переходит в форму единого? Что есть во множественном, что оно «сдает себя» единому? Мы все хорошо помним парадокс кучи и понимаем, что разрешение парадокса – во введении дополнительных концептов, объясняющих различие кучи и единицы. Однако речь идет именно о куче однообразного объекта (куча зерен, куча волос), т.е. множестве, уже сформированном под формой единого. А как быть с кучей, если каждый из элементов – не нечто единое (это-вот зерно), а сам по себе – множественность? Мыслима ли такая множественность? Существует ли она?

Платонизм приучал мысль к тому, что такое множественное немислимо и не существует. Быть может, хотя бы на уровне гипотезы, следует усомниться в этом платоническом одергивании помыслить множественное без отсылки к единому, – усомниться, чтобы пройти по этому пути как можно дальше. И для этого следует *яснее* представить понятие множественности, т.е. ввести серию различий. Полагаю, что такой серией должны быть отличия множественности от многого, многообразного и «дурной бесконечности».

1) *Многое и множественное*. Многое, конечно же, мыслится исключительно в паре с единым, многое – это функция единого. Многое потому и многое, что оно мыслится как многое какого-либо единого. Чтобы понять, что передо мною много книг, необходимо помыслить их как книги (единое), различные в том или ином отношении (многое). Какие бы различия во многое ни вводились, они вводятся именно как различия на фоне какого-либо единого. Та же множественность, о которой будет идти речь далее – это именно множественное без единого как фона. Иначе говоря, во множественном, в отличие от многого, важно не удерживать единство какого-либо множества, важно позволить множеству не сводиться к форме единого. Многое – это удел единого, множественное сторонится этого удела.

2) *Многообразное и множественное*. Многообразное – это функция многого. Многообразное строится на предположении ряда предметов, *многих* по своему разнообразию. Чтобы понять, что передо мною многообразие книг, мне необходимо помыслить их как многие различные книги (многое), отличающиеся друг от друга многообразными чертами (многообразное). Для многообразия важно находить многое в самом же многом, именно в этом смысле мы и говорим о многообразии различий множества книг. Та же множественность, о которой будет идти речь далее – это именно множественное в самом предмете: не о множестве предметов идет речь в случае со множественностью, а о множестве в самом предмете. Мыслить многообразие предмета – значит выделять в нем различия и их детализации; мыслить множественность предмета – значит выделять в нем функции множественности, отсылающие к другим функциям без их единства (об этих функциях будет сказано далее). Можно зафиксировать это различие многообразного и множественного, сказав, что первое – это *плюрализм* предмета, второе – это *плюралия* предмета: плюрализм предполагает многообразие, именно в смысле многообразия мы говорим о плюрализме мнений, плюрализме способов существования, плюралия же – нечто иное, она предполагает множественность предмета. Например, плюрализм точек зрения – это многообразие разных точек на какую-либо проблему, это выделение разных аспектов этих точек зрения, сопоставление их по отношению к предмету. Плюралия точки зрения – это допущение, что сама точка множественна, изменяется в самой себе от одного к другому, и более того: сами эти «одно» и «другое» также плюральны. Многообразное – это удел многого, множественное же сторонится этого удела.

Если многое – это функция единого, а многообразное – это функция многого, то можно было бы предположить, что следует и далее продолжить различия множественного, введя функцию многообразного. Однако очевидно, что в этом уже нет необходимости, поскольку какие бы различия далее ни вводились, весь этот ряд функций будет лишь детализировать многое. Поэтому в рабочем определении множественности существенным является все же отличие его от единого, предположение, что оно возможно, действительно (и, быть может, необходимо) без

единого. И чтобы установить рабочие различия в понятие множественности, считаю необходимым выделить, таким образом, два типа *множества*: собственно чистое множество (множественность), не подразумевающее единое, и множество, подразумевающее единое (как две последовательных его формы: многое и многообразное). И рабочим определением множественности в таком случае будет следующее: *это множество без единого*. Такое определение позволяет лишь ясно определить, о чем идет речь, для отчетливого же и яркого определения множественности потребуются пройти весь путь аналитики множественности.

И хотя отчетливого определения множественного еще не дано, уже сейчас следует упредить то возможное возражение, что множественное здесь понимается «недиалектично», «абстрактно», «метафизично», что, возможно, не следует резко противопоставлять «линию единого» и «линию множественности», а находить возможности их взаимодополнения, взаимовлияния, перехода единое во множественное и множественное в единое. Такой аргумент от диалектики имел бы право на существование, если бы он сам не был бы формой «линии единого». Очевидно, что диалектический аргумент исходит из *единства* единого и множественного, из возможного их столкновения на *едином* поле, внутри которого разыгрываются их отношения (переход, влияние и прочее). Иначе говоря, сама идея диалектики единого и множественного исходит из одного из этих моментов как первичного по отношению к другому. Впрочем, это не значит, что невозможна диалектика в отношении единого и множественного – вопрос лишь в том, понимать ли ее как сведение к единому⁴¹.

Таким образом, следует отличать множественное как понятие не только от многого, но и от многообразного.

3) *«Дурная бесконечность» и множественное*. – Понятие дурной бесконечности, введенное Гегелем, также могло бы уточнить представление о множественном. Если под первым понимать «отрицание конечного, которое, однако, снова возникает и, следовательно, не снимается» [28, 232], то неверно понимать множественное как дурную бесконечность, ибо в ней имеется единство: единство того, что не снимается, единство «дурноты». Множественное, представление о котором здесь дается, ускользает от какой бы то ни было формы единства. Вместе с тем необходимо отметить, что и представление о единстве сторонится дурной бесконечности, ибо сама бесконечность, поскольку она не может быть дана как единство, представляется именно как множественность без единства. И если в понятие о множественном не входит представление о дурной бесконечности, ибо она «дурна», то в понятие единства не входит представление о дурной бесконечности, ибо она «бесконечна». И потому каким бы ни был режим – режим единства или режим множественности – он несовместим не только со своей

⁴¹ Примерами такой альтернативной диалектики, сторонящейся от того, чтобы сводить все к какому-либо «диалектическому единству», является в истории философии «негативная диалектика» Г. Адорно и диалектика социального С. Жижека.

противоположностью, но и с «дурной множественностью» как функцией противоположного. Это избегание «дурной бесконечности» позволит объяснить в дальнейшем некоторые моменты строения эстетического опыта как в режиме единства, так и в режиме множественности.

Таким образом, множественное – это не многое, это не многообразное, это не «дурная бесконечность», если за каждым из этих понятий находится призрак единства.

D) Удержание и ускользание как действия единого и множественного

а) Общая характеристика ускользания и удержания

Вместе с тем одного только рассмотрения рабочего определения понятия множественности (к тому же, данного негативно) для того, чтобы понять, что существует два режима, недостаточно, ибо, как отмечалось выше, тот или иной режим предполагает не понятие, а действие. В свою очередь, о действии возможно говорить лишь в том случае, если имеется противодействие ему, т.е. действие – это воздействие одного на другое⁴².

Это означает, что анализ режимов единства и множественности по необходимости ориентирован не столько на то, что *дано* единое или множественное, сколько на то, как *действует* то, что дано, при этом само действие можно понять лишь в том случае, если выделяется момент воздействия одного на другое.

Но как именно действует единство и множественность?

Каким бы ни было действие единства, смысл его один и тот же: удерживать все то, что имеет место в самом действии. Если мы имеем дело с каким-либо действием, при котором, сколь бы многообразным оно ни было, единство удерживается в многообразном, а само многообразное удерживается в единстве, то иначе кроме как *удержанием* действие единства не назвать. В самом деле, в каком смысле действует единство, например, в этом написанном тексте? Только в том случае, если единство этого текста (единство его идей или единство его стиля) удерживается во всем том многообразии, в котором он представлен: идеи, сколь бы многообразными они ни были, все же действуют как нечто единое в этом тексте; стиль, сколь бы разным он ни был, все же «работает» на единство стиля этого текста. Но точно так же можно говорить и о другом смысле действия единства этого текста: удерживается не только единство текста во всем его многообразии, но и многообразие текста – в его единстве. В этом случае можно говорить о том, что дано единство идей или стиля этого текста, которые действуют во всем их многообразии; сколь бы однородным и единым ни была представлена идея этого текста, она дана в ее многообразии, в котором, тем не менее, единое удерживается.

В свою очередь, множественность действует таким образом, что с чем бы ни была связана множественность, она ускользает от какого бы то ни было единства. Если мы имеем дело с

⁴² О том, что понятие действия в философии подразумевает противодействие см. делезовское понятие двойности и его анализ образа-действия [41, 206-208].

действием, при котором, сколь бы единообразным оно ни было, множественное ускользает от всякого единства, а всякое многообразие не удерживается в единстве, а ускользает в иную множественность, то трудно подобрать более точное слово для действия множественности, кроме как *ускользание*⁴³. Например, в каком смысле можно говорить об ускользании смысла написанной фразы «множественность действует таким образом, что с чем бы ни была связана множественность, она ускользает от какого бы то ни было единства»? Смысл этой фразы ускользает, если тот единый и очевидный смысл, которой дан в этой фразе по какой-то причине (а основание этой причины – предмет отдельного исследования), распадается на множество его смыслов, противящихся тому, чтобы все же предстать чем-то единым, и каждый из моментов этого множества, в свою очередь, не образует многообразное, становящееся единым, а ускользает не только от единого смысла, но и от самого себя.

Итак, в самом простом смысле удерживать – значит иметь дело с действием, определением которого является единство; в свою очередь, ускользать – значит иметь дело с действием, определением которого является множественность; именно посредством удержания и ускользания мы можем определить, с режимом ли единства или с режимом множественности имеем дело.

b) Место удержания и ускользания в опыте

Удержание и ускользание – действия режимов, но режим проявляет себя там, где имеет место то или иное действие. Каким же образом действуют ускользание и удержание в опыте?

Как отмечалось ранее, опыт можно понимать в трех смыслах, но только опыт как испытывание имеется в виду в первую очередь, если речь идет об эстетическом опыте. Следовательно, ограничимся рассмотрением действия удержания и ускользания в опыте как испытывании.

В основе этого опыта лежит поток многообразного, испытываемый как нечто единичное. Для опыта как испытывания важно, что сразу же дан поток состояний, что этот поток состояний предстает как многообразие потоков этих состояний. И по отношению к этому многообразию возможны два типа действий – либо удержание этого потока и тем самым введение единства в опыт, либо ускользание этого потока от всякого единства и тем самым введение в опыт множественности.

Возьмем в качестве примера все тот же опыт любви.

Что значит испытывать любовь (а не выпытывать ее и не пытаться любить)? Как минимум это означает – иметь дело с процессом испытывания тех или иных любовных состояний в их

⁴³ Ж. Делез вводил понятие «линий ускользания» (*lignes de fuite*), близкое к тому, о чем говорится здесь. Однако сложность делезовского понятия – в том, что он использовал его в самых разных контекстах, не предлагал подробной аналитики «линий ускользания» и, в конечном счете, говорил о нем в синонимичном ряду «множественность – ризома – психоанализ – номадизм». И хотя из синонимичного (и лишнего единства) ряда может сложиться представление о том, что же такое «линии ускользания» и как они действуют, все же следует признать, что сказанного Ж. Делезом для понятия ускользания мало.

уникальности. Любящий не столько гонится за каким-то состоянием, сколько по нему пробегает одно состояние, другое, третье, при этом одно тянет любящего к одним действиям, другое – к другим. Каждое из этих состояний именно за счет его отношений с другими состояниями предстает в его неповторимости. Любящему, если он действительно испытывает любовь, не столь уж и важно, к чему ведет его этот опыт, он смакует само испытывание этого опыта, поскольку он и есть смакование, т.е. перебирание одной неповторимости за другой.

Но как бы любящий ни смаковал это многообразие потока неповторимых состояний, которые дает ему любовь, он так или иначе действует в отношении этих состояний. В одном случае любящий вводит единство в этот поток: он стремится удержать то, что он испытывает, пытается ввести порядок в испытывание с выделением чего-то центрального и периферийного, основного и второстепенного, необходимого и случайного. В другом случае любящий вводит множественность в этот поток, он стремится ускользнуть от того, чтобы придать единство тому или иному состоянию, он переходит от одной множественности потоков состояний в другой, чтобы ввести саму же множественность в новые состояния, которые он испытывает.

Я говорю «вводит», хотя, возможно, действие по удержанию или ускользанию не столько зависят от любящего, сколько вызваны, возможно, иными причинами. Почему возникает удержание и ускользание в опыте – это вопрос, ответить на который возможно лишь в случае введения дополнительных условий существования самих режимов опыта. Но все же то, что в пределах этого описания двух действий в опыте нет пока возможности указать на основания этих действий, нисколько не умаляет того, что эти два действия в опыте есть.

Итак, мало понимать опыт как испытывание, важно понимать, в каком режиме предстает само же испытывание.

с) Сообразное и несообразное представление о единстве и множественности

Единое и множественное действуют в своих функциях удержания и ускользания. Мы говорим, что имеем дело с единым, если имеет место удержание; мы говорим, что имеем дело со множественным, не сведенным к единому, если имеет место ускользание.

Однако такое понятие о множественном вынуждает учесть одну особенность, без которой мы можем легко впасть в целую череду заблуждений.

Дело в том, что *понятие* о чем-либо и его *представление* – не одно и то же. Для первого нам достаточно иметь в виду рабочее определение; понятие может быть незавершенным и потому оно не подразумевает в качестве своего условия единство. Для представления же, независимо от того, в какой форме оно выражается (в вербальной ли форме, в форме воображения или в чем-либо ином) необходимо единство как его условие. Так, у нас может быть понятие о Санкт-Петербурге, сколь угодно смутное и далекое от завершения; но если у нас есть какое-либо представление о Санкт-Петербурге, то каким бы сложным оно ни было, мы имеем дело с его

единством – мы понимаем, что именно о Санкт-Петербурге мы можем говорить или же что именно он нам приснился.

Понятие о предмете может быть адекватным и неадекватным: в первом случае понятие относится к предмету, во втором – не относится (и, следовательно, неадекватное понятие может стать адекватным при условии определения моментов, благодаря которым возможно отнести понятие к предмету; и точно так же наоборот – то, что считалось адекватным, становится неадекватным при утрате отнесения к предмету). Однако, как в отношении понятий следует отличать адекватное понятие от неадекватного, точно так же и в отношении представлений следует отличать сообразное представление от несообразного. Если отсутствуют какие-либо препятствия для того, чтобы сформировалось представление о предмете на основании понятия о нем, такое представление называется сообразным. В случае же, когда представление, хотя и соответствует понятию, но имеются какие-либо препятствия (связанные с понятием о предмете или представлением), чтобы сформировалось представление о предмете на основании понятия, оно называется несообразным. Например, если у нас есть понятие о доме, то сообразным с ним представлением будет рисунок, на котором мы опознаем дом исходя из понятия о нем; если же мы имеем дело с рисунком, в котором никакие элементы понятия дома не выявлены, но при этом все же имеется допущение (на каком-либо основании), что этот рисунок относится именно к дому (при этом само понятие дома может быть не окончательным), мы называем такой рисунок несообразным.

Очевидно, что препятствия для формирования представления о предмете могут быть как внутренними для понятия и представления (т.е. связанными с самим же понятием или представлением), так и внешними. Если не принимать во внимание вторые (ибо их природа случайна и к ним можно отнести недостаточность ума, различные способы прерывания формирования представления и т.п.), то обратить внимание на первые, чтобы разобраться с понятием множественности важно.

Итак, внутреннее основание для несообразности может быть связано с представлением или с самим же понятием. В первом случае несообразность возникает потому, что по какой-либо причине нет возможности дать представление (например, у меня есть понятие о небе, но дать корейцу представление о нем в словесной форме я не могу, т.к. совсем не владею навыками корейского языка) или же дано такое представление, которому не соответствует понятие (описанный выше пример с домом). Схожим образом и во втором случае несообразность возникает потому, что нет возможности дать понятие (например, если перед нами промелькнуло что-то такое, в отношении чего у нас не сформировалось никакого понятия, в связи с чем и представление об этом промелькнувшем будет несообразным) или же дано такое понятие, которому не соответствует никакое представление (например, в Средневековье

некоторые к этому случаю относили понятие бога: этому понятию не соответствовало никакое представление, т.к. считалось, что бог больше, чем любое представление о нем).

Это различие понятия и представления необходимо для того, чтобы понимать, что есть разница между понятием о множественном и представлением о нем.

В самом деле, в случае с единством (и удержанием как его действием) никаких сложностей с представлением о нем не возникает: достаточно иметь понятие о нем и найти форму, в которой будет дано представление. В случае же со множественным ситуация более сложная: мы можем иметь понятие о множественном (как ускользании многого от единства), но как только мы хотим дать представление о нем, мы по необходимости вмещаем это представление в какое-либо единство (поскольку представление как форма не может не быть единым). В таком случае понятие о множественном не будет соответствовать его представлению, т.е. будет несообразным исходя из того, что у нас имеется понятие, которому не может соответствовать никакое представление.

Это означает, что можно с легкостью впасть в заблуждение, если попытаться дать представление режиму множественности: любое это представление, как это может показаться, обречено на провал, будет выступать прокрустовым ложем для множественности, пытаюсь вместить его в ту или иную единую форму представления. Например, если кто-либо утверждает, что множественность – это ризома, то представить эту ризому можно только как единство, что противоречит понятию о множественном. Или если в ходе дальнейшего анализа выяснится, что в ускользании можно выделить несколько моментов, то мы должны понимать, что само это выделение будет исходить из единства этих моментов, т.е. наше представление об ускользании и о множественном будет противоречить самим их понятиям (ибо множественность и есть ускользание от единства); ускользание в данном случае будет представляться как удержание, что не соответствует самому же понятию об ускользании.

Из этого можно было бы сделать печальный вывод, что любой анализ режима множественности будет пустым, поскольку он основан на несообразном представлении.

Однако все же можно найти выход и дать сообразное представление о множественном. Для этого следует обратиться к самому же понятию о нем и задаться вопросом: если множественное – настолько непростое понятие, что невозможно дать сообразное представление о нем, то на основании чего возможно само это понятие? Что есть такого в понятии о множественном, благодаря чему оно возможно, несмотря на все сложности с его представлением?

Уже отмечалось, что понятие как таковое не подразумевает единства, поэтому и понятие о множественном возможно. Следовательно, чтобы представление о множественном было сообразно, ему следует так же, как и понятию, не подразумевать единства. Однако это, казалось бы, невозможно, ибо представление невозможно без единства. Но это – если мы имеем дело с

одним представлением. Если же допустить, что существует не одно какое-либо представление о множественном, а их *серия*, лишенная какого-либо единства, то эта серия, несмотря на то, что каждый из ее отдельных элементов не будет давать сообразного представления о множественном, может быть сообразной. Но понятие серии вызывает множество вопросов. В самом деле, чем отличается серии от порядка? На каком основании одно именуется серией, а другое – порядком? Далее, какие именно компоненты могут быть включены в серию представлений о множественном? По каким критериям можно определить основания для включения представления в серию? Наконец, если серия – это определенное количество представлений, то каково минимальное и максимальное число элементов, чтобы образовать серию? Имеем ли мы дело серией, если даны один, два, три элемента? На эти вопросы возможно ответить при трех условиях – если дана именно серия, а не какой-либо ряд, если дано основание для включения того или иного представления в эту серию и если дан количественный критерий определения серии; при их наличии серия дает сообразное представление о множественном.

Что касается первого условия (условие данности именно серии, а не порядка), то серию несложно отличить от какого-либо другого ряда (порядка) по ее позитивным и негативным чертам. К негативным (т.е. к тем, которые не имеют отношение к серии) можно отнести, с одной стороны, отсутствие начала серии (истока, выступающего основанием для последующих элементов серии), с другой – отсутствие завершения серии (финала, выступающего основанием для предыдущих элементов серии). К позитивной же черте серии можно отнести лишь одно – сменяемость одного ее элемента другим. Например, мы имеем дело с серией проплывания облаков на небе, если в этих облаках нам важна сама их изменчивость и совершенно не важно, куда и откуда они плывут. Напротив, проплывание этих облаков становится не серией, а порядком, если нам важна та причина, по которым они образовали именно этот контур, или же нам важно то, к чему в конечном счете приведет этот заплыв облаков, или же, наконец, нам важна несменяемость определенной формы этих облаков.

Что касается второго условия (условие данности для включения какого-либо представления в эту серию), то определить его несложно. В самом деле, единство и множественность лучше всего представлять через их действия, т.е. удержание и ускользание. Следовательно, основанием для включения того или иного отдельного представления в серию представлений о множественном может быть только одно – то представление, в котором проводится различие удержания и ускользания.

Что касается третьего условия (условие количественного критерия определения серии), то определить его возможно, если обратить внимание на само понятие сменяемости. Очевидно, что для сменяемости необходимы два элемента (сменяемый и сменяющий). Однако если

остановиться на этом, то сама сменяемость может быть несменяемой, и в таком случае следует говорить не о сменяемости, а о закономерности. Следовательно, чтобы сменяемость была сменяемой, необходимо, чтобы сама сменяемость между сменяемым и сменяющим была сменяема иной сменяемостью. А это возможно, если есть третий момент, в котором сменяемость сменяется. Иначе говоря, для того, чтобы определить, действительно ли со сменяемостью, а не с закономерностью между разными моментами мы имеем дело, мы должны иметь дело как минимум с тремя элементами, среди которых, во-первых, возможно выделить сменяемое и сменяющее, и среди которых, во-вторых, возможно выделить третий элемент, сменяющий второй элемент по иному основанию сменяемости, чем в случае второго элемента, сменяющего первый. В этом свете вопрос о максимальном числе элементов, чтобы определить, имеем ли мы дело со сменяемостью, уже не имеет значения: достаточно, чтобы было дано как минимум три элемента, чтобы мы имели дело с серией.

Таким образом, если представление о множественном дано как серия, если в эту серию включены представления о различии между удержанием и ускользанием и если эта серия состоит минимум из трех элементов, то такое представление о множественном может быть сообразным. Я говорю именно «может быть», поскольку основания того, действительно ли оно является сообразным, в каждом отдельном случае могут быть разными.

Тем не менее, несообразное представление необходимо иметь в виду в той же степени, что и сообразное, ибо несмотря на то, что оно не соответствует понятию о множественном, оно, тем не менее, может способствовать пониманию того, что такое множественное. Как верно то, что мы действительно что-то поймем о крокодиле, даже если нам покажут кошку, и мы будем знать при этом, что крокодил – это не кошка, также верно и то, что мы действительно что-то поймем в множественном, даже если будем иметь дело с несообразным его представлением, т.к. хотя оно и несообразное, но все же основано на понятии о множественном.

Из сказанного можно заключить, что полнота анализа режима единства и множественности будет обеспечена, если будет дано, во-первых, сообразное представление о единстве (на основании понятия о нем), во-вторых, несообразное представление о множественности (на основании понятия о нем) и, в-третьих, сообразное представление о множественности (на основании серии представлений о нем с учетом трех условий серии).

Е) Две функции удержания в опыте как сообразное представление о единстве

а) Основание для функций удержания

Уже отмечалось выше, что удержание и ускользания – действия единства и множественности. В свою очередь, действие можно понять лишь как воздействие одного на другое. Следовательно, каким бы ни было удержание (как и ускользание), именно потому, что оно – действие, оно действует как воздействие одного на другое. Иначе говоря, если и

возможен анализ удержания (и ускользания), то исключительно в том случае, если будут выделены моменты воздействия удержания (и ускользания) друг на друга.

Чтобы ответить на вопрос, какое же воздействие возможно выделить при удержании в опыте, достаточно обратить внимание на то, что опыт как испытывание имеет дело со многообразием потока данных. Следовательно, именно в отношении этого изначального многообразия возможны разные функции удержания. Поскольку же удержание – это действие именно единства, то возможно выделить две функции удержания: первая являет собою состояние удержания многообразного в его единстве, вторая – состояние удержания единства в его многообразии.

Раскроем подробнее две названные функции удерживания, предварительно обозначив первую как *выдерживание*, а вторую как *сдерживание*.

b) Выдерживание как удержание многообразного в едином

Как минимум в двух смыслах можно говорить о выдерживании. Во-первых, выдержанным является то, что доведено до определенного качества (например, выдержанное вино). Во-вторых, выдержанным является то, что придерживается определенных правил или принципов (например, выдержанный стиль) [103, 358]. Как в одном, так и в другом случае имеет место удержание какого-либо единства: удержание качества или удержание стиля. Поэтому можно допустить, что выдерживание можно рассмотреть именно как функцию удержания.

Итак, в каком смысле можно говорить о выдерживании как функции удержания?

Во-первых, для выдерживания важно наличие многого, ускользающего от единства. Например, чтобы сказать, что здание Чесменской церкви выдержано в едином стиле, необходимо допустить, прежде всего, что слишком многое в этом здании отличается друг от друга своими деталями – это и различия в оттенках цвета, и различные оконные и дверные проемы, и многообразные декоративные элементы. Однако для выдерживания одного только представления о многом, ускользающем от единства, мало, должно быть, *во-вторых*, постепенное образование блоков между многими моментами: одно многое должно образовывать блок с другим, этот блок, в свою очередь, образует блок более высшего порядка с другими блоками и т.д. Например, чтобы говорить о выдержанном стиле здания Чесменской церкви, в нем непременно должны выделяться блоки между различными его деталями – можно выделить, например, блок вертикальных линий (линий контура самого здания, линий декоративных элементов), блок верхних деталей (например, линии крестов на куполе и линии самой крыши). В свою очередь, блок вертикальных линий образует блок с блоком верхних деталей и т.д. *В-третьих*, чтобы имело место выдерживание, должно формироваться единое, удерживающее блоки многого. Например, здание Чесменской церкви предстает выдержанным в едином стиле, в конечном счете, потому, что блоки многообразного в этом здании

сформировали некое единство, которое и вызывает представление о выдержанности единого стиля этой постройки. Собственно, сказать, что здание выдержано в едином стиле, и позволяет формирование единого, выдерживающего многое.

Таким образом, выдерживание как первая функция удержания состоит в трех последовательных моментах: ускользящее от удержания многое; образование блоков многого; формирование единого, выдерживающего многое.

с) Сдерживание как удержание единого в многообразном

Однако выдерживание – лишь одна из функций удержания наряду со сдерживанием.

Исходя из сказанного, а также из того, что сдерживание – в каком-то смысле противоположность выдерживания, будет нетрудно показать, в каком же смысле можно говорить о сдерживании как функции удержания.

Что мы называем сдержанным? Чаще – то поведение, при котором необходимо погасить какие-либо эмоции и проявить благоразумие, иногда – способность быть бесстрастным в той или иной ситуации [107, 468]. Любопытно, что филолог В.В.Виноградов отмечает своеобразную эволюцию этого понятия – от «не дать обнаружиться чему-нибудь, затаить» до «владеть собою, уметь сдерживать порывы» [24]. И в том, и в другом варианте в понятии сдержанности (а «сдержанность» так относится к «сдерживанию», как возможность к действию) схватывается то единство, которое распространяет себя во многом. Ибо как «затаить» подразумевает нечто, что готово себя проявить, но не проявляется, так и «владеть собою» подразумевает не просто молчаливость, а именно удержание того порыва, который стремиться выбраться, но все же остается самим собою.

Язык приучил находить следы понятия сдержанности прежде всего в области поступка, т.е. в этической сфере. В одной из сцен фильма «Ленин в октябре» главный герой, присаживаясь в трамвай, ведет себя еле сдержанно – он удерживается, чтобы не выдать себя, но все же его сдержанное поведение (к тому же, усиленное товарищем, который просит Ильича вести себя сдержаннее) распадается на серию несдержанностей (Ильич все время спрашивает, почему же идет трамвай в парк и что сегодня такого особенного, что все трамваи идут в парк). Иначе говоря, сдержанность в этической сфере подразумевает прорыв моментов несдержанности, которые все же в последний момент схватываются единым волевым усилием.

Итак, что же такое сдерживание в свете представления о единстве? Поскольку оно – противоположность выдерживанию как функции удерживания единого, то моменты сдерживания соотносимы с моментами выдерживания именно своей противоположностью.

В самом деле, если для выдерживания важно наличие многого, ускользящего от удержания в едином, то для сдерживания важно наличие единого, ускользящего от удержания во многом. Таков *первый* момент сдерживания единого – ускользнуть от своего удержания. Например, если

мы говорим, что какой-либо человек еле сдерживается от смеха, то подразумевается, прежде всего, взрывной характер этого смеха, смех, который прорывается через удержание его и распадается на многие автономные элементы. Или если мы говорим, что какая-либо крепость сдерживает натиск врага, то имеется в виду, что крепость прорывается то там, то тут, что оборона «трещит» по швам и грозит провалом. Иначе говоря, сдерживание подразумевает единое, ускользающее от удержания (безудержный смех, прорываемый через напряженность лица; крепость, прорываемая врагом). Однако поскольку речь идет именно об удержании, а не ускользании, то имеется в виду именно тот смех и та крепость, что все же сдерживаются. Этот момент все-же сдерживания образует *второй* его момент – потому сдерживание и не ускользает, что единое проникает в каждый из моментного; без этой всепроникнутости единого смех прорвался бы через напряженное лицо, а крепость дала бы пробоины. Иначе говоря, для сдерживания одного допущения единого, ускользающего от удержания, мало – должно быть постепенное распространение единого в каждый из элементов многого, т.е. образование блоков единого в каждом из моментов многого. Смех сдерживается, потому что в каждое из его проявлений проникает сила удержания; крепость не дает трещин, потому что в каждом из ее элементов витает дух командующего (или какой-либо другой силы, позволяющей удерживать крепость). Эта всепроникнутость единого приводит, в конечном счете, к *третьему* моменту. В самом деле, сдерживание потому и удерживается как таковое, что единство распространяется по всему полю многого; единство как бы размножается на разные его части, теперь в каждом моменте многообразного – по единому, оно распространилось во всем его многообразии; теперь из каждого угла крепости выглядывает лик единого, теперь в каждом моменте взрывного смеха образуются точки сдерживания, и единое, проникнув во все моменты многого, остается именно тем же самым единым, сохранив тем самым свою природу, т.е. формируется многое, сдерживающее единое.

Таким образом, сдерживание подразумевает, во-первых, единое, ускользающее от удержания (в отличие от многого, ускользающего от удержания при выдерживании); во-вторых – образование блоков единого в каждом из моментов многого (в отличие от образования блоков единого между моментами многого при выдерживании); наконец, в-третьих, сдерживание подразумевает формирование многого, сдерживающее единое (в отличие от формирования единого, выдерживающего многое при выдерживании). Если выдерживание – это *удержание* многого в едином, то сдерживание – это *удержание* единого во многом.

Как видно, именно во втором моменте (самом, пожалуй, неуловимым для мысли, поскольку от первого момента к третьему происходит практически тут же, якобы минуя второй момент) обе функции удерживания сходятся. Иначе говоря, мы потому и говорим, что как в том, так и в другом случае речь идет об удерживании, что в обоих случаях удерживание подразумевает

образование блоков единого в каждом из моментов многого. Страшный сон для режима единства – это единое, которое ускользает во многое, за которым выглядывает лик множественности. Теперь же можно точнее указать на суть этого сна – это второй момент удержания (в обеих его функциях).

Также можно заметить, что в случае с выдерживанием имеет место унификация многого: то многообразное, которое дано при складывании выдерживания, приводит к единству этого многообразного. В отличие от этого, в случае со сдерживанием имеет место мультипликация единого: само же единое предстает во многообразных его ликах. Но как в одном, так и в другом случае именно единство (и удержание как его функция) складывается в опыте.

F) Две функции ускользания в опыте как несообразное представление о множественности

а) Основание для функций ускользания

Мало находить множественность чего-либо, мало заявить: «Субъект множественен» или «Ищите за всяким единством его множественность». Нужно еще и показать, как действует множественность. Действие множественности – это ускользание. Но и на этом мало остановиться: недостаточно сказать, что по телу пробегают его линии ускользания или что именно линиями ускользания характеризуется пролетариат. Нужно еще и показать, как функционирует ускользание.

Поскольку ускользание – это действие, то анализ его функций возможен, если выделить моменты воздействия ускользания друг на друга.

Опыт как испытывание имеет дело со множественным потоком данных. В отношении этого потока может действовать удержание, но точно таким же образом возможно и иное действие – ускользание. Поскольку же ускользание – это действие множественности, то возможно выделить две функции ускользания – либо имеется ускользание множественного от единства, либо имеется ускользание множественности от множественности. В этом, пожалуй, наиболее очевидное отличие удержания от ускользания: с чем бы ни имело дело удержание, в нем всегда остается момент единства (единства многообразия или многообразия единства); с чем бы ни имело дело ускользание, в нем остается момент множественности (множественности единства и множественности самой же множественности). Было бы крайне наивно предполагать, что в удержании в том или ином варианте найдет свое выражение множественность: удержание каждый раз действует именно потому и для того, чтобы не было возможности у множественного действовать. Точно так же в ускользании нет ничего, что не противилось бы единству: ускользание действует именно потому и для того, чтобы не было возможности действовать единству.

Раскроем подробнее две названные функции ускользания, по аналогии с функциями удержания предварительно обозначив первую как *невыдерживание*, а вторую как *несдерживание*.

б) Невыдерживание как ускользание множественного от единого

Если выдерживание – это доведение до определенного качества или придерживание определенных правил или принципов, то ровно обратное подразумевает невыдерживание: отсутствие выдержки или твердости, ускользание от правил или принципов [103, 678]. В то же время есть нечто общее между выдерживанием и невыдерживанием – они имеют дело с одними и теми же данными: с многообразием потока данных (в случае с эстетическим опытом это многообразие потока чувственных данных), разница лишь в том, что в первом случае многообразие, ускользающее от единства, все же образовывало единство путем удержания, во втором же случае это же многообразие путем ускользания приводит к прямо обратному.

Итак, что же такое невыдерживание в свете представления о множественности?

Во-первых, для невыдерживания, точно так же, как и для выдерживания, важно наличие многого, ускользающего от единства. Если взять за основу тот же пример со зданием Чесменской церкви, то как выдерживание, так и невыдерживание строятся на одном и том же моменте: на представлении, что слишком многое в этом здании отличается друг от друга своими деталями: различаются оттенки цвета друг от друга, различаются друг от друга декоративные элементы. Но если, *во-вторых*, выдерживание складывалось за счет образования блоков между многими моментами, то ровно иначе складывается невыдерживание: деблокирование, отрицание образования блоков между многими. Одно многое противится тому, чтобы образовывать блок с другим, в свою очередь, это сопротивление противится другому сопротивлению образовать единый блок сопротивления с ним и т.д. Например, можно говорить о невыдержанном стиле здания Чесменской церкви, если никак не образуются блоки из вертикальных линий этого здания (линия контура здания ускользает от того, чтобы образовать блок с линиями декоративных элементов), да и сами эти ускользающие линии ускользают от того, чтобы быть едиными линиями ускользания. Для невыдерживания важно, чтобы образовывались деблокировки многого, ибо именно в этом моменте и начинает формироваться множественность (в отличие от моментов блокировки многого, от которого формируется единство). Но чтобы имело место именно ускользание как невыдерживание, чтобы само невыдерживание не перешло в выдерживание и не приобрело тем самым функции единства, мало иметь деблокировку многого, должна, *в-третьих*, сформироваться и сама множественность, ускользающая от деблокировки. Невыдерживание действительно становится ускользанием, а не скрытой формой удержания, если формируется чистое множественное как нечто большее, чем деблокировка. Это большее – в том, что формируется нечто, изменяющее

свою природу: множественность тем и отличается от единства, что она всякий раз иное, чем то, что оно есть; то, что можно сказать о множественности – это то, что она – иное самого себя, или же то, что ускользает от самого же себя. Если же мы говорим о невыдерживании, то это и есть чистая множественность, поскольку в нем не выдерживается не только единство или блоки многого, но и сама множественность. Если вернуться к примеру со зданием Чесменской церкви, то оно предстает невыдержанным в едином стиле, в конечном счете, потому, что деблокировка многообразного в этом здании сформировала некое множество, ускользающее от самого же себя, здание словно распадается на серию своих ускользаний, оно ускользает и от единств этих ускользаний и от отрицания этих единств; здание в таком случае – невыдержанное в едином стиле, оно и есть та самая чистая множественность.

Таким образом, невыдерживание как первая функция ускользания состоит в трех последовательных моментах: ускользающее от удержания в едином многое; образование деблокировок блоков многого; формирование множественного, невыдерживающегося единым.

с) Несдерживание как ускользание множественного от множественного

Невыдерживание – лишь одна из функций ускользания наряду с несдерживанием. Что же такое несдерживание? Несдержанным мы можем называть желание, характер, человека, и во всех этих случаях имеется в виду, как правило, одно: есть нечто настолько сильное в своем проявлении, что каким бы ни было усилие по его сдерживанию, оно, тем не менее, прорывается через заслон сдерживания. [107, 877]. Иначе говоря, чтобы имело место несдерживание, должно быть, во-первых, некое многообразие, ускользающее от его сдерживания; должно быть, во-вторых, то, что стремится несдерживание «обуздать»; должно быть, в-третьих, то, во что выливается само несдерживание. Для несдержанности крайне важно стать чем-то иным, чем оно было по началу, до тех пор, пока оно не будет обуздано формой сдержанности.

«Не будем подробно описывать совсем противоположного впечатления, произведенного этим неожиданным бедствием на леди Стонтон, когда кровавый труп ее мужа был принесен в дом, где она ожидала встретить его здоровым и невредимым. Все дурное было забыто, она помнила лишь, что перед ней возлюбленный ее юности и что, каковы бы ни были его проступки перед миром, вина его перед ней искупалась стоявшими перед ним неслыханными трудностями, которых не мог преодолеть его пылкий и несдержанный нрав. Свойственная ей несдержанность (irritability) характера обнаружилась теперь в бурных проявлениях горя: вопль следовал за воплем, обморок за обмороком, и только неустанное внимание Джини помешало ей в одном из этих пароксизмов горя раскрыть то, что было необходимо скрывать», – в этом описании несдержанности из «Эдинбургской темницы» [101, 585-586] В.Скотт удачно схватывает все ее смыслы: здесь есть и «воплъ за воплем, обморок за обмороком» как первое условие несдержанности; и «неустанное внимание» как второе условие несдержанности, и

становление чем-то иным в несдержанности в виде «раскрытия того, что было необходимо скрывать» как третье условие для несдержанности.

Но это относится по большей мере к тому, как речевая практика схватывает несдерживание. Если же вести речь о нем в свете представления об опыте и о множественном, то можно точнее схватить его смысл. Для этого, безусловно, моменты несдерживания следует соотнести с моментами невыдерживания, однако мало говорить об их противоположности (как это было в случае со сдерживанием и выдерживанием), ибо действие ускользания основано на множественности, ускользающей от единства, а потому и одного только противоположения будет явно недостаточно (в отличие от удержания, где именно противоположение выдерживания и сдерживания позволяет раскрывать его функции). Кроме того, прояснить несдерживание поможет и его сопоставление с аналогичными функциями сдерживания.

Итак, возможно представить несдерживание в опыте в виде трех последовательных моментов. *Во-первых*, для него, точно так же, как и для сдерживания, важно наличие того, что ускользает от удержания во многом. Но если сдерживание тем и характеризуется, что отправной его точкой является единое, ускользающее от удержания во многом, то для формирования несдерживания отправной точкой является многое, также ускользающее от удержания во многом. В этом состоит различие несдерживания от сдерживания, но с другой стороны, в этом же – и общность несдерживания с невыдерживанием, ибо первое формируется на основании многого, ускользающего от удержания во многом, то второе – на основе многого, ускользающего от удержания в едином. Если вернуться к примеру со смехом, то сдержанный смех формируется в том случае, если имеет место смех, прорывающийся через удержание его и распадающийся на многие элементы. В таком случае первым моментом, чтобы сформировался несдержанный смех, должно быть многообразие проявлений смеха, которые не могут удержаться в этом многообразии: одно, другое, третье в этом смехе даже не удерживается как одно, другое и третье, распадаются на множество своих проявлений. Это приводит, *во-вторых*, к тому, что в каждом из моментов многого этого несдерживаемого смеха образуются свои моменты многого, также не сдерживаемые, т.е. образуются деблокировки многого в каждом из моментов ускользающего многого от многого. Несдерживаемый смех – это не просто невозможность сдержать какое-либо его проявление, но это и невозможность сдержать и те проявления, которые прорываются в каждом из его моментов. Для несдерживания важно, чтобы не просто один момент несдерживания «лопался» наравне с другим, но чтобы из того, что лопается, возникали новые пузыри, лопающиеся в несдержанном смехе. Это образование деблокировок многого в каждом из моментов ускользающего многого приводит, *в-третьих*, к формированию множественного, несдерживаемого многим. Несдерживаемые многие моменты смеха становятся чистой множественностью, ускользающей от всякого многого, каждый из

моментов многого, на которые распадается несдержанный смех, формирует линии ускользания, множественное никак не сдерживается многими моментами смеха и смех изменяет свою природу, становится не-смехом, пароксизмом, задыханием, смертью.

Таким образом, несдерживание как вторая функция ускользания подразумевает, во-первых, многое, ускользающее от удержания во многом (в отличие от многого, ускользающего от удержания в едином, при невыдерживании); образование деблокировок многого в каждом из моментов ускользающего многого от многого (в отличие от образования деблокировок между моментами многого при невыдерживании); формирование множественного, несдерживающегося многим (в отличие от формирования множественного, невыдерживающегося единым, при невыдерживании). Если две функции удерживания сходились именно во втором моменте (образование блоков единого в каждом из моментов многого), то иначе выглядит картина в случае с функциями ускользания. Существенная разница между ними – в том, что является точкой отсчета: если невыдерживание – это ускользание во множественность от единого, то несдерживание – от многого. Наконец, по аналогии с унификацией и мультификацией, имеющей место при выдерживании и сдерживании, можно заметить, что в случае с двумя функциями ускользания имеет место мультификация многого, т.е. формирование множественного, невыдерживающегося единым, и мультификация множественного, т.е. формирование множественного, несдерживающегося многим; в обоих случаях именно множественность (и ускользание как его функция) складывается в опыте.

Итак, об ускользании как функции множественности можно сказать, что оно являет собою два процесса: с одной стороны – это невыдерживание как ускользание множественности от единого, с другой – это несдерживание как ускользание множественности от множественности.

Приведенная ниже таблица функций удержания и ускользания [Таблица 1] позволит нагляднее представить действие единства и множественности.

Функции удержания	Выдерживание (как удержание многого в едином)	Сдерживание (как удержание единого во многом)
	1. Многое, ускользающее от удержания в едином	1. Единое, ускользающее от удержания во многом
	2. Образование блоков единого между многими	2. Образование блоков единого в каждом из моментов многого
	3. Формирование единого, выдерживающее многое	3. Формирование многого, сдерживающее единое
Функции ускользания	Невыдерживание (как ускользание множественности от единого)	Несдерживание (как ускользание множественности от множественности)
	1. Многое, ускользающее от удержания в едином	1. Многое, ускользающее от удержания во многом
	2. Образование деблокировок между моментами многого	2. Образование деблокировок многого в каждом из моментов ускользающего многого от многого
	3. Формирование множественного, невыдерживающегося единым	3. Формирование множественного, несдерживающегося многим

Таблица 1. Функции удержания и ускользания в опыте

G) К сообразному представлению о множественности

Каким бы ни было отдельное представление о множественности, оно не будет сообразным с понятием о нем (ибо представление – форма единства). Но, как отмечалось выше, сообразное представление о множественности возможно как серия представлений (минимально – из трех) о различии между удержанием и ускользанием.

Природа этой серии, конечно же, произвольна: возможно выделить одну серию, а возможно – иную. Однако хотелось бы думать, что приведенные ниже представления если не сами по себе, то именно как серия с достаточной ясностью указывают на различие удержания и ускользания.

а) Предложное и творительное

Есть мы имеем дело с каким-либо отношением, то, безусловно, это отношение связано с чем-то. Если, например, мы смотрим на письменный стол, то наше отношение (в форме ли рефлексии, в форме чувственного восприятия, в форме фантазии или в какой-либо иной форме отношения) связано с этим столом: мы думаем о столе, мы вспоминаем с чем-то, с чем связан этот стол и т.д. Во всех этих случаях связанность отношения можно назвать предложным режимом: именно о столе мы думаем, именно о чем-то мы вспоминаем. Для предложного режима существенны два тождества: тождество, связанное с объектом, и тождество различия объекта и самого отношения: мы потому и думаем о столе, что думаем именно об этом столе, и в то же время мы потому и думаем о столе, что именно думаем и именно о столе. Если хотя бы одно из этих тождеств (тождество объекта и тождество различия объекта и отношения к нему) упускается из отношения, то и само это отношение прекращает свое существование: если не допускать тождества стола, а также если не допускать тождества самого различия стола и отношения к нему, то и сам предложный режим прекращает существовать: уже не ясно, о столе мы ведем речь, уже не ясно, различаем ли мы стол и наше отношение к нему.

Можно было бы подумать, что предложный режим – единственная форма отношения: что еще можно допустить в отношении ко столу, когда само уже словосочетание «отношение ко столу» указывает на предложный режим?

Однако возможно и другое отношение, для которого не два тождества составляют его особенность, а производство перехода от объекта к его иному. Если вернуться к примеру, то возможно и такое отношение к письменному столу, при котором не стол является основой этого отношения и не различие стола и отношением к нему, а то, насколько производится что-то по поводу стола, т.е. насколько производительным является отношение к столу или насколько различие стола и отношения к нему производит что-то иное. Или если мы смотрим какой-либо фильм, то, с одной стороны, возможен предложный режим в его отношении, выражающийся в том, чтобы поразмышлять о нем, подумать, о чем этот фильм и что он дает для меня или для

истории кино. Но, с другой стороны, возможен и иной режим – назовем его творительным – при котором не то, о чем этот фильм составляет его основу, а то, к чему мы можем придти посредством этого фильма, пусть даже при этом то, к чему мы приходим, не имеет никакого отношения к фильму. Для этого творительного режима существенно не то, о чем имеется отношение, а то, что производится в отношении, не то, что есть в отношении «о чем», а то, что есть в отношении «чем». И если основу для предложного режима отношения составляют два тождества (тождество объекта и тождество различия объекта и отношения к нему), то основу для творительного режима составляет лишь одно – производство перехода от одного объекта к другому, от одного различия или тождества к другому.

Несложно показать различие предложного и творительного режимов на примере того, каким образом может вести себя тот или иной мыслитель в отношении идей, высказанных до него. В одном случае существует «объективный» историк философии, для которого важно схватить, что же именно есть в его объекте (например, в философии Ницше), какие именно особенности в объекте он находит (например, что у Ницше были такие-то идеи и были высказаны они в таком-то контексте), придерживаться различия того, что этот историк философии считает субъективным в отношении этого объекта – и того объективного, что есть в этом объекте. В другом же случае существует тот историк философии, для которого важно, чтобы посредством фигуры Ницше были произведены смыслы, которые, возможно, и связаны Ницше, но могут быть и не связаны, которые, возможно, принадлежат самому историку, а возможно и Ницше – не различие субъективного и объективного важно для этого историка, а само производство смыслов, не забота о том, чтобы объект – философия Ницше – ни с чем не была бы спутана, а совсем иное – чтобы посредством обращения к философии Ницше можно было бы произвести какие-либо идеи. Первый историк демонстрирует собою предложный режим отношения, второй – творительный.

То, что предложный режим представляет собою удержание, видно из того, что основой этого режима является тождество, под которым сложно понимать что-либо иное, кроме удержания единства. Если вернуться к приведенным выше примерам, то именно потому, что удерживается единство стола и единство различия стола и отношения к нему, действует предложный режим.

Соответственно, творительный режим представляет собою ускользание: если мы находимся в творительном режиме по отношению к чему-либо, это означает, что в этом отношении производится что-то иное, чем сам объект, он ускользает от собственного единства, не об объекте в творительном режиме идет речь, а о том, насколько он ускользает, т.е. производит.

Из этого можно сделать вывод, что различие на предложный и творительный режимы дают представление о множественности, хотя было бы неверно сводить множественность и ускользание к творительному режиму.

б) Прямое, косвенное и несобственно-прямое

Мы с легкостью различаем (по крайней мере, на уровне слов) и такие режимы, как прямое и косвенное отношение к объекту: в первом случае нет (как мы полагаем) никаких опосредующих моментов в самом отношении, во втором имеется то или иное опосредование. Например, мы можем прямо смотреть за окно, а можем косвенно посредством отражения в зеркале или сквозь увеличительное стекло. В первом случае мы сами смотрим за окно, во втором случае не столько мы, сколько наше участие в опосредовании позволяет что-то увидеть за окном.

Безусловно, это различие легко подвергнуть сомнению тем, во-первых, что нет никакого прямого отношения, а есть те или иные формы опосредования, а также тем, во-вторых, что в этом различии не учитывается еще и другое отношение.

Раскрыть представление о том, что нет никакого прямого отношения, можно на разных основаниях, но с учетом последующего изложения я хотел бы обратить внимание на то, что в понятии опосредования следует различать, с одной стороны, средство, с другой – посредника. Средством мы называем то, что мы определяем только лишь в его отношении к цели, в то время как посредником называем то, в чем сходится отличие между тем, каким образом мы определяем его в отношении к цели, и тем, каким образом он определяет по отношению к цели себя. Иначе говоря, если мы говорим о чем-то как о средстве (например, средство для защиты от дождя), то подразумеваем, что мы сами определяем, насколько это средство служит для этой цели, насколько это средство нам необходимо, сами определяем, в какой момент мы хотим воспользоваться этим средством, а в какой – нет. Если же мы говорим о чем-то как о посреднике (например, посредник при издании книги), то тем самым подразумеваем, что хотя и есть наши собственные цели в отношении книги, но есть также и что-то, что не находится в нашей власти при обращении к посреднику (часть его условий при издании, собственные цели по получению выгоды). Вопрос в таком случае в том, насколько мы отличаем, имеем ли мы дело с чем-то как со средством или как с посредником. Например, часто говорят, что наркотики выполняют функцию средства для достижения области трансцендентного, в то время как тут мы, скорее, имеем дело не с наркотиком как средством, а как посредником: иллюзия того, что человек сам определяет, насколько наркотик ему необходим, составляет одну из закономерностей наркозависимости.

Если обратить это различие средства и посредника на прямое и косвенное отношение, то именно представление, что мы в том или ином отношении имеем дело со средством, в то время как на деле это не средство, а посредник, и позволяет впасть в иллюзию прямого отношения к объекту. В самом деле, в том же примере, когда мы смотрим за окно, представление о прямом отношении возникает не в последнюю очередь потому, что мы полагаем, будто осознаем те средства, которые участвуют в этом отношении, в то время как помимо средств в нашем

отношении также участвуют и посредники, а также многое из того, что мы полагаем средством на деле является посредником: расхожее утверждение, что это не мы, а глаза посредством нас смотрят за окно, является прямым указанием на косвенное отношение в виде глаз как посредника.

Все это вынуждало бы нас говорить о том, что нет никакого прямого отношения, а что мы имеем дело с тем ли иным косвенным отношением к объекту. Однако и это утверждение, в свою очередь, может быть ложным потому, что различие прямого и косвенного не учитывает режима, с точки зрения которого с прямым или косвенным отношением мы имеем дело – значения не имеет. Это отношение можно представить (хотя это и затруднительно) посредством того же примера со взглядом за окно. Прямое отношение к окну подразумевает, что мы сами смотрим за окно; косвенное отношение подразумевает, что мы участвуем в опосредовании, которое позволяет что-то увидеть за окном. Но возможно и такое отношение, при котором сами различия собственного и несобственного, прямого и косвенного, средства и посредника стираются: в моем взгляде за окно нет привязки к тому, что является источником этого взгляда – я сам или же какое-либо опосредование, но есть странный переход от одного к другому: я представляю, что имею дело с собственным взглядом, но в то же время представляю, что собственный взгляд дан через опосредование, но и на этом не останавливаюсь, а нахожу в этой игре прямого и косвенного свою собственную особенность взгляда, но и на этом не останавливаюсь, а представляю это собственное как сотканное из нитей несобственного и т.д. Это отношение, по аналогии с прямой, косвенной и несобственно-прямой речью, можно назвать несобственно-прямым⁴⁴.

Более удачно примеры несобственно-прямого отношения легко показать на примере такой формы представления, как искусство. Так, именно игра между собственным и несобственным составляет суть несобственно-прямой речи в литературе. В хрестоматийном примере из «Преступления и наказания» («Но вот его комната. Ничего и никого; никто не заглядывал. Даже Настасья не притрогивалась. Но, господи! Как мог он оставить давеча все эти вещи в этой

⁴⁴ Понятие несобственно-прямой речи уже давно является предметом исследования в филологии (обзор различных концепций несобственно-прямой речи дан еще в работе В.Н.Волопинова / М.М. Бахтина «Марксизм и философия языка» [8, 468-486]; см. также подробное исследование И.В. Труфановой [108]). На значение же значение несобственно-прямого за пределами языка указали такие разные мыслители, как М.М. Бахтин, Ж. Делез (вводя понятие «несобственно-прямого образа» для анализа образа-перцепции в кино [41, 124-130]) и П.П. Пазолини (вводя понятие «несобственно-прямой субъективности» как отличительной черте поэтического [86]). При этом Бахтин, признавая важность феномена несобственно-прямой речи для языка, связывал, тем не менее, развитие несобственно-прямой речи с социальной тенденцией – «глубокой субъективизацией идеологического слова-высказывания», с утратой «утверждающего слова», с заменой прямого высказывания на различные его окольные образования [8, 485-486]. Напротив, Пазолини трактует несобственно-прямое как способ снятия противоречия между искусством и жизнью, как «предлог, оно нужно для того, чтобы говорить косвенно, с помощью какого-либо нарративного алиби, – от первого лица, а, следовательно, тип речи, который используется для внутренних монологов такого рода «маскирующих» персонажей, – это речь от «первого лица» человека, видящего мир в основном в иррациональном свете и для самовыражения вынужденного прибегать к самым кричащим выразительным средствам «языка поэзии» [86, 65]. Для Делеза же несобственно-прямой образ позволяет снять оппозицию между субъективным и объективным образом и обнаружить моменты ускользания в строении самого образа. Важно то, что всех этих вариантах несобственно-прямое трактуется как продуктивное (хотя Бахтин эту продуктивность понимает негативно, Делез и Пазолини – позитивно).

дыре?») видно, что здесь не только косвенная речь передается одновременно и как прямая, но и само высказывание «Но, господи! Как мог он оставить давеча все эти вещи в этой дыре?» как бы снимает отличие между теми, кто эту фразу говорит (герой или рассказчик): это голос героя, который в то же время дан как голос рассказчика, но в то же время это голос рассказчика, который дан как голос автора. Эта фраза представляет собою перебрасывание от одного субъекта к другому – так, что определенность субъекта высказывания утрачивается, он не представляет собою что-то определенное, он являет собою ускользание от определенности того, кто говорит.

Не менее выразительно несобственно-прямое отношение можно усмотреть в кинематографе. В одной из сцен фильма Антониони «Хроники одной любви» камера вполне традиционно следует за движением героини: куда следует девушка, туда же следует и камера, «субъективное» видение девушки совпадает с «объективным» видением камеры. Но в какой-то момент камера задерживается на расстоянии от героини, которая смотрит за окно. Выждав несколько мгновений, камера словно обретает свою независимость, сама подходит к окну, наблюдает за происходящим на улице, затем отходит на прежнее место, девушка же при этом все также неподвижно смотрит за окно. В этих нескольких секундах автономности камеры смешиваются субъективное видение девушки и объективный взгляд камеры – так, что камера становится функцией субъективного взгляда героини, а взгляд героини становится самостоятельным благодаря взгляду камеры. Мы имеем дело с несобственно-прямым видением: взгляд за окно словно перебрасывается от одного субъекта к другому, этот взгляд является собою ускользание от того, кто смотрит.

То, что как прямое, так и косвенное отношение представляют собою удержание, видно как из приведенных выше примеров, так и из того, что в этих отношениях нам дано удержание самого отношения: для прямого отношения важно удерживать границу между прямым и косвенным, для косвенного же отношения важно удерживать само опосредование (будь то как средство или как посредник), посредством которого строится отношение.

Напротив, для несобственно-прямого отношения ни удержание границы между прямым и косвенным, ни тем более удержание опосредования не существенно. В нем важно ровно обратное: само состояние, в котором нет различия между прямым и косвенным, переход от одного к другому без какой бы то ни было определенности. Это и есть ускользание: в примерах из «Преступления и наказания» и «Хроники одной любви» важно именно то, как ускользает субъект высказывания или видения, как он утрачивает свое единство, как точка высказывания или точка взгляда ускользает от того, чтобы быть субъективной или объективной.

Различие прямого и косвенного – с одной стороны, и несобственно-прямого – с другой дают представление о множественности, которая действует как ускользание, хотя, как и в первом

случае, было бы ошибкой полагать, что множественность (и ускользание как функция множественности) и есть несобственно-прямое.

Следует отметить, что есть нечто общее в названных представлениях: в обоих случаях речь идет об отношении (при этом предложный и творительный режимы в большей степени касаются отношения к *объекту*, а прямой, косвенный и несобственно-прямой режимы – *отношения* к объекту), оба случая восходят к лингвистике. Чтобы была возможность говорить о серии представлений о множественности, третье из них не должно иметь отношение к лингвистике и не должно быть связано с отношением.

с) Начальное и безначальное

Для представления о режиме множественности возможно также иметь в виду и различие режимов начального и безначального. Первое подразумевает, что все то, что дано, находится в том или ином отношении к началу, второе же подразумевает отношение к безначальному.

Первый режим вполне согласуется со здравым смыслом: то, что дано, существует потому, что есть его начало; если есть нечто, то есть и начало этого нечто.

Вместе с тем режим начального подразумевает не только то, что имеется нечто начальное, но и то, что начальное не может не быть каким-либо единством. Ибо чтобы сложилось представление о начале и чтобы сложился режим начального, необходимы как минимум два условия: во-первых, чтобы имело место какое-либо единство, данное как начало, во-вторых, чтобы начало имело место в каждом из моментов подначального. Режим начального подразумевает, что только некое единство может выступать началом; в пределах этого режима представляется недопустимым, чтобы нечто, будучи началом, не было бы при этом единством. Так, в пределах этого режима только в том случае мы говорим о том, что какое-либо действие послужило началом для последствий из этого действия, если само это действие, сколько бы неоднородным или многообразным оно ни было, предстало как единство: нечто неединное не может быть началом, нечто неединое не может иметь производительный характер. Кроме того, о начале какого-либо действия мы говорим и в том случае, если в том, что является подначальным этому действию (его последствием) каким-либо образом дает о себе знать само начальное.

Однако при всей очевидности режима начального возможен и другой режим, в котором имеется нечто безначальное. Этот режим подразумевает, что из того, что нечто дано, вовсе не следует, что имеется его начало, а также что из того, что имеется нечто начальное, вовсе не следует, что оно дано как какое-либо единство. И чтобы сложилось нечто безначальное, необходимы как минимум два условия: во-первых, не единство, данное как начало, должно иметь место, а множественность, данная как безначальное; во-вторых, не начало должно иметь место в каждом из моментов подначального, а безначальное должно быть неуместным (т.е.

ускользать от уместности) в каждом из моментов подначального. Режим безначального подразумевает, что множественное также может выступать началом, но это начало, дано, тем не менее, как нечто безначальное.

Покажем на двух разнородных примерах, каким образом действуют режим начального и режим безначального.

«Начал чайник» (The kettle began it), – так начинает свой рассказ Ч. Диккенс, и в этом начале сразу же даются координаты того, с чем мы имеем дело: с чайником, который «начал», с его действием. Фраза «Начал чайник» обозначает точку, от которой начинается дальнейшее движение, а что предшествовало этой точке – почему «начал» чайник, почему именно чайник «начал» – в данном случае не имеет никакого смысла. Тем самым, фраза сразу же обозначает условие, следовать которому приходится, чтобы читать этот рассказ: нет ничего до чайника, есть лишь он как начало, которое «начинает». С чем бы мы в рассказе потом ни встретились – с хлопотами миссис Пирибингл или с трудностями других героев – все это будет приниматься во внимание именно потому, что начал чайник. То, что «начал чайник» – *удерживается* в последующем повествовании, и чтобы потом ни случилось, оно имеет место только потому, что «начал чайник»⁴⁵.

«А затем погода испортилась» (Then there was the bad weather) – так начинает «Праздник, который всегда с тобой» Хемингуэй. Но можно ли это назвать началом? В противоположность первому случаю, само начало повествования подразумевает, что есть что-то, после чего «погода испортилась» и тем самым обозначается условие для восприятия начала этой фразы: мы потому и воспринимаем все последующее, что есть что-то, после чего погода испортилась, но что это – совершенно не важно, важно другое – что мы имеем дело с опытом, который не начинается с начала. Что же было такое, после чего погода испортилась, ускользает в последующем повествовании и именно это ускользание от начала составляет безначальность опыта. Начальная фраза «А затем...» переворачивает представление о начале, заявляет о том, что то, что дано как начало, никаким началом не является, ввергает читателя в состояние, при котором не важно, что он имеет дело не с началом, ибо опыт (в данном случае – полноценный опыт чтения) складывается не только потому, что дано начало. Сами эти примеры лишь отчасти представляют различие начального и безначального. Быть может, более очевидными были бы примеры из т.н. «открытых» произведений, где начало даже не подразумевается на уровне формы. Но тем важнее показать различие начального и безначального на примере менее очевидного.

⁴⁵ Неслучайно, что С.М. Эйзенштейн находил в этой фразе «Начал чайник» основание для представления о крупном плане, ибо как крупный план, так и фраза «начал чайник» заключают в скобки все то, что может представляться в образе того и другого и задают начальную точку для последующего формирования образа [124]. В то же время сама же фраза у Диккенса значительно сложнее: после фразы «Начал чайник» в рассказе происходит возвращение к тому, что могло бы предшествовать тому, что начал чайник, т.е. вводится представление о том, что возможно иное начало за данным началом.

Возьмем другой пример для обозначения различия между режимами. Один лектор строит свои занятия так, что сначала заявляется тема, затем предлагается последовательное ее разворачивание, каждый из элементов лекции удерживается в его отношении к теме, заданной в начале, само начало, даже если оно изменяется по ходу лекции, удерживается как нечто единое. Но есть и другой пример лекции: слушающие словно застают лекцию с середины, слушающие не сразу включаются в то, о чем говорится в лекции – и об одном говорится, и о другом без какого бы то ни было единства. Этот второй тип лекции, по сути, начинается с того, что застаёт слушателей в состоянии, что лекция уже началась. И по ходу лекции не выстраивается какое-либо единство из разрозненных элементов, но, напротив, они так и остаются разрозненными, так что, в конце концов, так и не смогут слушатели сказать, о чем же именно была лекция – но если это была все же качественная лекция, если лектор не просто давал хаотичный набор сведений, а вел слушателей по пути производства смыслов по поводу лекции, то, в конечном счете, именно эффект этого производства останется у слушателей.

Посредством первых примеров (из литературы) можно отчетливо увидеть разницу между тем, с каким началом имеет дело режим начального, а с каким – режим безначального: в первом случае начало начинается именно как начало, а потому и данное в его единстве (а первое условие для режима начального – должно иметь место какое-либо единство, данное как начало), в то время как во втором случае начало, хотя и имеется, дано как нечто множественное, ускользающее от какого бы то ни было единства (а это – первое условие для режима безначального). В то же время посредством вторых примеров (про лекции) можно отчетливо увидеть разницу между вторыми условиями режимов: в первом случае тем и хороша лекция, что ее начало удерживается в каждом из моментов подначального, во втором случае тем и хороша лекция, что отсутствие ее начала ускользает от какого бы то ни было определенности, но, тем не менее, все же вызывает момент производства.

Различие этих двух режимов позволяет дать представление о том, каким же образом действует единство и множественность: с чем бы ни имел дело режим единства, в нем нечто дано как некое начало (как единство и как удержание его во всем многообразии), с чем бы ни имел дело режим множественности, в нем нечто дано как безначальное и как ускользание от определенности, которое, тем не менее, связано с моментами производства. Поэтому безначальное также дает представление о множественном, хотя, как и в случае с творительным или несобственно-прямым режимами, неверно полагать, что множественное и есть безначальное.

d) Выводы

Итак, при всей сложности представления о множественном, возможно дать сообразное представление о нем как серию представлений, связанную с различием удержания и

ускользания. Это означает, что возможно говорить о режиме множественности на основании ряда сообразного и несообразного представления о нем, при этом несообразное представление, несмотря на его природу, в такой же степени необходимо для понятия о режиме множественности, как и сообразное, ибо, несмотря на свою несообразность, какие-то определенные моменты в режиме множественности все же оно схватывает.

Адекватно представить удержание и ускользание как действия единого и множественного можно лишь при условии, что эти действия рассмотрены в разных областях, а не только в области опыта (как это соответствует целям данной работы). Тем не менее, сказанное позволяет заключить, что возможен анализ основных черт удержания и ускользания в эстетическом опыте. Ибо в первом случае нам достаточно придерживаться самого понятия об удержании, чтобы понимать, какие формы удерживания в эстетическом опыте даны; во втором же случае необходимо совершать двойную работу: не только по аналогии с формами удержания дать представление о формах ускользания в эстетическом опыте (как бы сложно это ни было), но и искать возможности дать сообразное представление о формах ускользания в эстетическом опыте. Следовательно, моменты анализа двух режимов эстетического опыта по необходимости не равнообъемны между собою, но каким бы ни был этот анализ, он должен дать ясное различие двух режимов.

Н) О двух режимах эстетического опыта

Такое затяжное рассмотрение режимов единства и множественности можно объяснить тем, что сложно было опираться на какую-либо разработанную концепцию множественности, чтобы использовать ее как нечто готовое. И хотя проект шизоанализа в формировании рабочего определения множественности является определяющим, все же следует признать его недостаточным – как потому, что он не представлен аналитически, так и потому, что в нем самом имеется множество подводных камней, не позволяющих принимать его положения как нечто очевидное. Кроме того, рассмотрение режимов единства и множественности, представленное выше, необходимо именно для анализа понятия эстетического опыта, и возможно, что в отношении иных областей опыта потребовалась бы иная аналитика единства и множественности или же иная аналитика режимов вообще.

Итак, возможно предложить такой подход к эстетическому опыту, согласно которому в нем выделяемы два режима, связанные с удержанием и ускользанием. Выше при введении рабочего определения эстетического опыта отмечалось, что для того, чтобы сложился эстетический опыт, крайне важно для него понятие многообразия. Теперь же можно заметить, что само это многообразие возможно в двух режимах – либо как то многообразие, за которым находится единство, либо как то, которое ускользает от единства и представляет собою множественность. В первом случае речь идет о том, что эстетический опыт складывается как опыт, данный как

единство: в каждом из его моментов выделяется единство (или какая-либо его функция), а всякое многообразие *удерживается* как нечто единое. Этому режиму эстетического опыта противостоит иной, эстетический опыт как опыт, данный как множественность, в пределах которого за всяким единством находится множественность, всякая множественность *ускользает* от единства и формирует свои собственные функции.

Однако из возможности двух режимов эстетического опыта еще не следует его действительности и необходимости. Действительность таких двух режимов возможно представить лишь на основе проведенного анализа этих режимов и показав, что анализ не спотыкается о внутренние противоречия (или если и есть эти противоречия, то они связаны с самими моментами опыта). Относительно же необходимости режимов эстетического опыта можно лишь заявить, что ее возможно раскрыть только через обоснование того, каким же образом связаны между собою эти режимы, насколько их выделение продвигает анализ вперед и какие пределы у режимов и их анализа существуют. Очевидно, что на это будет возможно указать лишь после проведения анализа режимов эстетического опыта и введя, возможно, новый аппарат анализа для определения его необходимости. Иначе говоря, из того, что эти два режима возможны, еще не следует, *как* они возможны, а ответ на этот вопрос уже потребует, возможно, дополнительных усилий по определению этих условий возможности.

Таким образом, исходя из сказанного возможно лишь заключить, что при дальнейшем проведении анализа режимов эстетического опыта следует учитывать, что анализом каких бы моментов опыта мы не занимались, мы должны принимать во внимание, в каком режиме дан этот опыт – в режиме ли единства или множественности; в первом случае важно будет не упустить из виду те моменты опыта, которые функционируют как удержание, во втором случае – те, которые даны как ускользание. Раскрытие режима единства эстетического опыта не должно вызвать никаких препятствий – следует лишь последовательно раскрыть те моменты удержания, которые были описаны выше, т.е. раскрыть моменты выдерживания и сдерживания в эстетическом опыте. Раскрытие же режима множественности по необходимости вызовет затруднение, связанные с различием сообразного и несообразного его представления. Это затруднение можно преодолеть только тем путем, что сначала раскрыть несообразное представление об этом режиме, т.е. определить моменты невыдерживания и несдерживания в эстетическом опыте, а затем – дать сообразное представление в соответствии с той серией, которая была приведена выше, понимая при этом, что для сообразного представления может быть приведена и серия, отличная от описанной выше.

Итак, мы многое поймем, если сможем понимать эстетический опыт не посредством того, с какими объектами имеет дело этот опыт, а посредством того, как складываются единство и

множественность в этом опыте. Эстетический опыт – это испытывание единства либо множественности, и неразличие этих двух режимов было бы большой ошибкой для анализа.

Заключение первой части

Поскольку эта часть носит пропедевтический характер и размечает территорию, в пределах которой будет проведен дальнейший анализ, еще рано давать исторические выводы из теоретико-эстетического среза понятия эстетического опыта.

Тем не менее, если при анализе понятия эстетического опыта встать по ту сторону эстетической оценки, по ту сторону эстетического объекта и по ту сторону сведения эстетического опыта к тому или иному варианту его упрощения, то что остается по сию сторону и с чем следует иметь дело в этом анализе?

По сию сторону открывается огромное пространство для анализа, основанное на том, что в анализе понятия эстетического опыта следует различать: активную силу и реактивную; режим единства и режим множественности; динамическую сторону и статическую; моменты строения, а также основания и завершения опыта.

Из этого видно, насколько бедными могут предстать попытки выделить разные виды эстетического опыта, ибо в самых разных смыслах можно говорить о них и потому каждый раз требуется уточнение, на какое именно различие опирается тот или иной аспект понимания эстетического опыта.

Если принять предложенные различия в качестве релевантных, то каким именно образом следует провести анализ эстетического опыта? Следует ли провести его в четырех разных вариантах (в соответствии с каждым из различий) или же одно (или ряд из этих различий) взять в качестве основного, а иные – в качестве дополнительного? А если допустить, что из предложенных различий есть основные, а есть дополнительные, то на каком основании проводится это различие?

Основанием для этих четырех различий является представление о понятии анализа как разложения и движения по разложенному. Поэтому, если наше понятие анализа полное и если будет предложено движение в соответствии с этим понятием, можно рассчитывать на полноту анализа эстетического опыта.

Что касается разложения, то уже отмечалось, что оно имеет место, если в первую очередь различается разделение в эстетическом опыте (строение) и различие в подходе к нему (силы, режимы и стороны). Следовательно, за основу анализа эстетического опыта должно быть положено исследование строения эстетического опыта, все же различия выступают дополнительными моментами анализа.

Однако дополнительное не означает вторичного, и внимание к дополнительным различиям в эстетическом опыте должно быть не меньше, чем к основному. Среди дополнительных

различий следует выделить исключаяющие (стороны и режимы опыта) и неисключаяющие (силы). В свою очередь, исключаяющие различия основаны либо на особенностях самого эстетического опыта, либо на особенностях подхода к нему. Отсюда можно с уверенностью предположить, что ближе всего к основному анализу эстетического опыта (т.е. к анализу строения) из дополнительных моментов анализа является именно различие сторон эстетического опыта, поскольку выделение сторон основано на особенностях самого опыта как испытывания, в то время как выделение режимов эстетического опыта требует дополнительного обоснования в необходимости такого подхода к эстетическому опыту.

Что касается неисключаяющих различий, то очевидно, что в случае с эстетическим опытом анализ реактивных сил может быть произведен только на основании анализа сил активных, поскольку первые «паразитируют» на вторых в виде замещения и подмены всего активного в опыте чем-либо реактивным. И в то же время надо понимать, насколько обширна область реактивного – она подразумевает всю область невербальных и вербальных эстетических реакций, всю область эстетических суждений, а также т.н. эстетические категории в их многообразии. Анализ реактивного в эстетическом опыте – это отдельная задача для исследования и может быть проведена только на основании раскрытия всех тонкостей самого эстетического опыта, поэтому, как отмечалось, в рамках данного исследования под эстетическим опытом будет иметься в виду лишь активная его сила.

Приведенная ниже схема [Таблица 2] позволит наглядно представить различия, на которых базируется проводимый далее анализ понятия эстетического опыта.

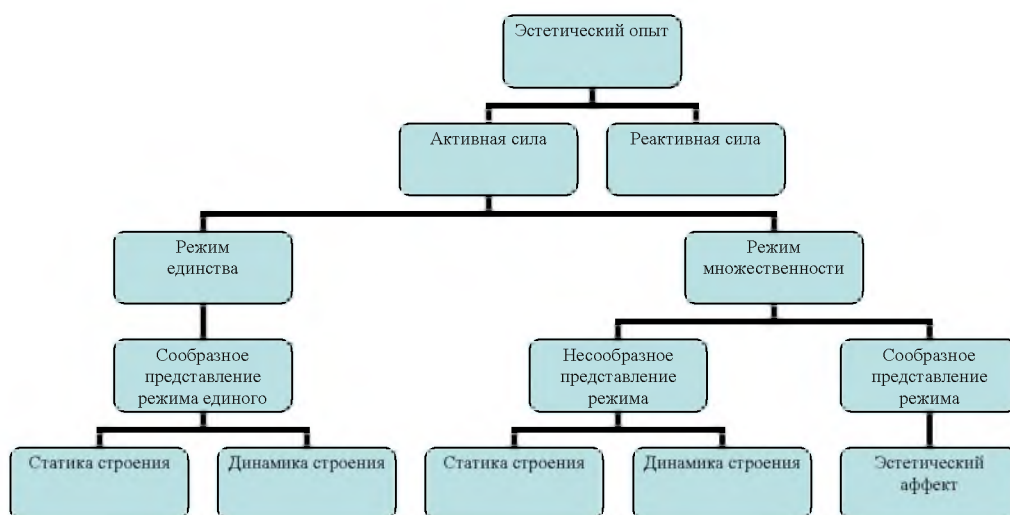


Таблица 2. Общая схема различий в понятии эстетического опыта

Таким образом, полная аналитика эстетического опыта (за исключением анализа реактивных сил опыта) состоит в том, что выделяется строение опыта, прослеживаются разные стороны его, а также учитываются два режима опыта. Поскольку же порядок изложения анализа не следует путать с самим порядком анализа, то с целью более адекватного изложения следует предложить

такой его порядок: выделить два режима опыта (режим единства и режим множественности) и проследить последовательно в пределах каждого из них моменты строения опыта (основание, строй и завершение), рассмотренное, в свою очередь, с разных сторон (статическая и динамическая стороны опыта). Этот порядок определяет дальнейший ход разделов и глав. Эстетический опыт возможно представить в полноте его понятия, если выделить две части (эстетический опыт в режиме единства и в режиме множественности), в каждой из которых рассмотрено строение эстетического опыта, представленное через две его стороны.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. АНАЛИЗ ПОНЯТИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА В РЕЖИМЕ ЕДИНСТВА

Глава 1. Историко-эстетический срез понятия единства в эстетическом опыте

Введение к истории понятия единства в эстетическом опыте

Согласно предложенной модели анализа, следует выделить историко-эстетический и теоретическо-эстетический срезы понятия эстетического опыта в режиме единства.

Поскольку основной формой анализа будет строение эстетического опыта в виде трех его моментов (эстетическое отношение, эстетическое событие и эстетический эффект), то как один срез, так и другой по необходимости должен принимать во внимание именно эти три момента, что и определяет строение каждого из разделов. Кроме того, необходимо отметить, что в этой главе все, что сказано об эстетическом опыте, относится исключительно к опыту в режиме единства (если это не оговорено отдельно), поэтому там, где идет речь об эстетическом отношении, имеется в виду эстетическое отношение в режиме единства и т.д.

Но поскольку речь идет о режиме единства, то можно было бы предложить в качестве дополнительного историко-эстетического среза представление о том, каким же образом понималось единство в эстетическом опыте в истории эстетики.

При всем том, что сделать это необходимо, все же следует признать, что с учетом представленного выше историко-эстетического среза понятия эстетического опыта это будет излишним. В самом деле, среди того многообразия концепций эстетического опыта, которые были даны в истории эстетики, фактически каждая из них в той или иной мере касалась вопроса места единства в эстетическом опыте – вопроса единства касался и спор между Дики и Бердсли, с вопросом о единстве связаны феноменологические концепции эстетического опыта, не обделили своим вниманием вопрос о единстве в эстетическом опыте авторы, отстаивающие внехудожественные концепции эстетического опыта (например, А. Берлеант или Р. Шустерман).

Однако картину многообразия ответов на вопрос о месте единства в эстетическом опыте следует дополнить, если обратить внимание на то, какая именно роль приписывается в нем единству. Ибо во всем многообразии понимания «единства» в эстетическом опыте легко выделяются те, для которых единство выступает *условием* эстетического опыта и те, для которых единство является *чертой* этого опыта. Различие состоит в том, что в первом случае эстетический опыт трактуется как целиком и полностью проникнутый единством: какой бы момент опыта ни рассматривался, он уже дан как некое единство. Эту позицию можно найти у Дьюи, свойственна она и А. Берлеанту или Р. Ингардену. В этом контексте, а также с учетом дальнейшего анализа режима единства заслуживает отдельного внимания идея Р. Шустермана, что «эстетическому опыту требуется минимальное единство (которое мы можем обозначить

термином «единчатость» (unicity)), необходимое для того, чтобы идентифицировать особый опыт, отличающийся от общего, часто не принимаемого во внимание потока рутинного опыта» [235, 87]. И с этой идеей действительно можно согласиться, если принять, что «единчатость» эстетического опыта – это лишь один из его режимов. Напротив, во втором случае единство – хотя и необходимый, но лишь сопутствующий момент эстетического опыта и, следовательно, понятием единства не объяснимы некоторые моменты этого опыта. Эту позицию можно найти у М. Бердсли или Н. Гудмена (хотя они пользовались разными понятиями для обозначения этого единства). И в таком случае можно согласиться с Дж. Дики, критиковавшего подобные идеи и утверждавшего, что то единство, которое приписывают эстетическому опыту, скорее свойственно самому же объекту этого опыта. Иначе говоря, несложно допустить представление о единстве как условии эстетического опыта (хотя дальше будет показано, что возможен эстетический опыт и вне этого условия), но если допускать единство как черту эстетического опыта, то в этом случае, видимо, имеет место ошибка приписывания опыту того, что свойственно объекту (который, если под ним понимать представление, по определению обладает своим единством).

Таким образом, о единстве эстетического опыта история эстетики давала как кажущиеся несомненными (хотя и дающими лишь представление об одном его режиме), так и кажущиеся сомнительными представления. Но в то же время эстетический опыт – если его понимать со стороны его строения – это определенный порядок его складывания, состоящий из моментов эстетического отношения, эстетического события и эстетического эффекта. В таком случае, следует отдельно обратить внимание на то, как складывались история понимания этих моментов, чтобы сформировать ключевые проблемы этой истории и показать, в каком направлении возможно их решение.

Раздел 1. История понятия эстетического отношения

§1. Введение к истории понятия эстетического отношения

Даже беглый взгляд на историю эстетики позволяет обнаружить, что зачастую именно эстетическое отношение имеют в виду, когда проводят анализ эстетического опыта. Во многом споры о том, что такое эстетический опыт, были инспирированы идущими параллельно спорами о том, что такое эстетическое отношение. Тем более, что само это понятие появляется в истории эстетики не случайно: подразумевалось, что оно является чем-то большим и в то же время более точным, чем кантовское «эстетическое суждение» или шопенгауэровское «эстетическое созерцание».

При этом остается открытым вопрос, от какого имени вести отсчет этого понятия. Некоторые теоретики [242] полагают, что если не понятие, то проблематика эстетического отношения сформировалась у британских и немецких эстетиков XVIII в. Иные [171] полагают, что зачатки

этой проблематики мы можем находить у Шопенгауэра в его понятии «эстетического созерцания». Этот спор, поначалу носивший, скорее, терминологический характер, усилился со временем введением ряда близких или замещающих «эстетическое отношение» понятий. В российском контексте ситуация усложняется тем фактом, что в диссертации Н.Г. Чернышевского, несомненно оказавшей влияние на становление отечественной эстетики, также идет речь об «эстетическом отношении» (хотя и в другом смысле, но все же повлиявшем на отечественную традицию). Все это не только привело к терминологической запутанности, но и размыло проблемное поле, заданное понятием эстетического отношения.

Дать представление об истории понимания эстетического отношения несложно, если взять за основу выделенные выше три традиции в понимании эстетического опыта. К англо-американской традиции принадлежат, прежде всего, Э. Вивас, Э. Баллоу, Д. Стольниц и ряд их последователей. К континентальной традиции следует отнести феноменологов Н. Гартмана, М. Дюфренна, Р. Ингардена, англоязычных представителей феноменологии (В. Томас, М. Физелл) и герменевтическую традицию. К отечественной традиции принадлежат такие мыслители, как В.В. Бычков, М.С. Каган, Е.Г. Яковлев, А.Ф. Еремеев, Л.Н. Столович и другие.

И хотя выше обозначалось, что само представление об этих традициях является недостаточным и крайне условным, тем не менее, именно в связи с понятием эстетического отношения такое выделение традиций представляется адекватным. Связано это как с тем, что эти традиции развивались относительно независимо друг от друга, так и с тем, что в пределах этих традиций формировались схожие между собою концепции эстетического отношения. В то же время следует помнить, что сами эти традиции внутри себя представляют сложные образования, которые трудно свести к какому-либо единому основанию.

Необходимо учитывать, что имеется существенная разница между этими традициями понимания «эстетического отношения»: если в пределах англо-американской традиции понимание эстетического отношения формировалось в рамках споров о незаинтересованности, если в пределах отечественной традиции понимание эстетического отношения развивалось в рамках выяснения аксиологического подхода, то нельзя сказать, что понятие эстетического отношения стало предметом отдельного изучения в континентальной традиции: оно трактовалось (например, у Р. Ингардена или Т. Адорно) в пределах понимания того, что такое эстетический опыт (представление которого уже было дано выше), поэтому имеет смысл уделить внимание только двум традициям, а не трем.

С учетом сказанного, следует выделить в истории понимания эстетического отношения две традиции (англо-американскую и отечественную), рассмотреть каждую из них с точки зрения того, какие вопросы ставились в этих традициях и как они разрешались, и, наконец, сделать

теоретические выводы, которые послужат основанием для дальнейшего анализа эстетического отношения в режиме единства.

§2. Англо-американская традиция понятия эстетического отношения

А) «За» эстетическое отношение

Признавая значимость того, что было сделано в двух других традициях, все же стоит признать, что наибольшей полемической остроты проблематика эстетического отношения нашла свое выражение в англо-американской. Такая острота, безусловно, усложняет восприятие (особенно если учесть, что позиции полемистов могли изменяться по ходу спора), но, в то же время, демонстрирует наглядное продвижение самой проблематики эстетического отношения.

История начинается с того, как в 1912 г. молодой профессор Кембриджа Э. Баллоу пишет работу «“Психическая дистанция” как фактор в искусстве и как эстетический принцип», в которой развивает идею психической дистанции как необходимого элемента эстетического сознания (этим понятием он пользуется чаще, нежели «отношением»). Баллоу объясняет, что дистанцирование – это не только негативный процесс, т.е. «отделение от вещей их практических сторон и нашего практического отношения к ним» [6, 422], но и позитивный, т.е. дальнейшее развитие опыта дистанцирования «на новой основе, созданной тормозящим действием дистанции» [6, 422]. Для объяснения того, какое место занимает «психическая дистанция» в эстетическом опыте, Баллоу приводит пример с туманом в море: у пассажиров корабля туман вызывает страх, ввергает их в состояние тревоги о том, что же скрывается за туманом. Однако от этого же тумана возможно получать удовольствие, если отвлечься от опасности, практических неудобств и обратить «внимание на стороны, “объективно” представляющие данное явление: вас окутывает плотная, едва просвечивающая молочная пелена, делающая расплывчатыми очертания предметов, превращающая их формы в нечто таинственно-причудливое; заметьте, воздух как бы способен перемещаться, он создает впечатление, что вы сможете дотронуться до некой далекой сирены, протянув лишь руку и дав ей затеряться там, за этой белой стеной; посмотрите на розовато-молочную гладь воды, лицемерно отвергающую всякую мысль об опасности... И эти стороны в своем таинственном сочетании покоя и ужаса придают опыту оттенок такой необыкновенной остроты и прелести, что становится очевидной резкая противоположность этих сторон другим сторонам опыта, основанным на слепом, нарушающем душевное равновесие беспокойстве» [6, 421]. Понимая степень расплывчатости понятия дистанции, Баллоу говорит о двух крайностях, мешающих встать в дистанцированное отношение – чрезмерное уменьшение дистанции (*under-distancing*) и чрезмерное ее увеличение (*over-distancing*). В одном случае эмоциональное переживание слишком погружено в предмет, в другом – недостаточно погружено, и в обоих случаях

эстетическое отношение не складывается. Поэтому, по мнению Баллоу, чтобы дистанция вошла в эстетический опыт, необходимо придерживаться пределов дистанции (distance-limit), и, как он полагает, удержание в этих пределах вызывает антиномию, состоящей, с одной стороны, в требовании предельного уменьшения дистанции, а с другой – в ее сохранении, но именно посредством этой антиномии и складывается эстетическое отношение.

Нельзя не согласиться с Г. Купчиком, утверждающим, что понятие дистанции, в том виде, как его трактует Баллоу, восходит к романтической традиции и, в то же время, это понятие близко подходит к тому, что является полной противоположностью «дистанции» – понятию вчувствования, особенно в том виде, как его трактовал Т. Липпс [157, 170]. Несложно также отметить и то общее, что есть между «дистанцией» в трактовке Баллоу и формалистическим «остранением» (тем более, что формировались эти понятия в одно и то же время). В обоих случаях подразумевается особое отношение к объекту, позволяющее схватить в нем то, что в обычном восприятии не схватывается. Вместе с тем, различий между «остранением» и «психической дистанцией» значительно больше: и то, что дистанция подразумевает определенные координаты дистанцирования, («остранение» же таких координат не может подразумевать в принципе), и то, что «остранение» напрямую связано с формой предмета («психическая дистанция» не подразумевает форму как свое условие). То же можно сказать и о связи «дистанции» с «отчуждением» Брехта [125, 114].

Поэтому критика «остранения» и «вчувствования» схожим образом воспроизводима и относительно «психической дистанции». В самом деле, можно отметить две уязвимости в понятии дистанции, если посредством него определять эстетическое отношение. Во-первых, это понятие метафорично и нестрого. При всем стремлении специфицировать «психическую дистанцию» и ввести дополнительные различия вокруг нее, очевидно, что это понятие основано на переносе одного представления (физическое расстояние) на другое (психическая дистанция). Эта метафоричность вынуждает признать, что границы дистанции не могут быть определены, вследствие чего это понятие взаимозаменяемо с иными, близкими к нему процессами психического опыта («концентрация внимания», «фокусировка»), а потому и само представление об эстетическом отношении как дистанции оказывается слабым. Во-вторых, это понятие уязвимо с точки зрения контр-примеров: не случайно, что последующие эстетики – как адепты «эстетического отношения» (напр., Давид Феннер [182, 26-27]), так и ярые его противники (напр., Дж. Дики [169, 56-57]) – именно посредством контрпримеров показывали несостоятельность концепции «психической дистанции» для определения эстетического отношения.

Неудивительно, что последующая эстетика принялась за освобождение понятия эстетического отношения от очевидных промахов, и в 30-70-е годы XX в. активно развиваются

дискуссии относительно его проблематики. Наиболее развернутую эстетическую аналитику предложил американский эстетик Дж. Стольниц. Большой знаток британской эстетики XVIII в., Стольниц в работах Э. Шефтсбери, А. Герарда, Э. Берка, Ф. Хатчесона, А. Элисона находит истоки идеи незаинтересованности, которая и легла в основу эстетического отношения, ибо именно посредством незаинтересованности эстетическая теория завоевала прочное место среди философских дисциплин [246, 70].

Но, замечает Стольниц, прежде чем разобраться, как связано эстетическое отношение и незаинтересованность, имеет смысл уточнить, что же такое само «отношение» (attitude). Является ли отношение просто удобным словом для указания на форму активности или же имеется в виду что-то более определенное? Стольниц предлагает такую трактовку отношению: «Это способ направления и контроля нашего восприятия. Мы никогда ничего не видим и не слышим в нашем окружении беспорядочно. Напротив, мы «уделяем внимание» одним вещам, тогда как другие мы схватываем смутно или вообще почти не схватываем. Таким образом, отношение избирательно – оно концентрируется на одних особенностях из нашего окружения и игнорирует другие» [243, 32]. Следовательно, такая двунаправленность отношения (в позитивном смысле, т.е. направленность на что-то одно, и в негативном смысле, т.е. отбрасывание чего-либо другого), сказывается и на эстетическом отношении.

Итак, что же такое эстетическое отношение? В ряде своих работ Стольниц дает такое его определение: это «незаинтересованное, симпатическое и созерцательное отношение ко всякому объекту, выполненное ради него самого» [244, 357; 243, 34-35]. Настаивая на том, что это определение является полным и логически обоснованным, Стольниц уточняет: «незаинтересованное» – в смысле «не имеющее никаких скрытых целей»; «симпатическое» в смысле «принимающее объект в его собственных границах»; «созерцательное» в смысле «направленного восприятия объекта, при котором наблюдатель не анализирует и не задает вопросы об объекте» [243, 35-38].

Очевидно, что в такой трактовке основной чертой эстетического отношения является «незаинтересованность», все же прочие характеристики – вспомогательными. Именно поэтому требуется более подробно разобрать эту черту. Можно сказать, что в самом простом и негативном смысле незаинтересованность – это отсутствие интереса. И в то же время очевидно, что для того, чтобы сложилось эстетическое отношение, в основе которого лежит незаинтересованность, одного отсутствия интереса мало, ибо о незаинтересованности, продолжает рассуждать Стольниц, можно говорить и в суде (когда речь идет о бесстрастном вынесении приговора) или даже в обыденной жизни (когда речь идет об отсутствии интереса к происходящему). Специфика же эстетической незаинтересованности – в таком отсутствии интереса, которое имеет цель в самом себе: «незаинтересованность» означает, что «мы не

смотрим на объект нашего внимания с какой-либо скрытой целью. Мы не пытаемся использовать объект или манипулировать им. Нет никакой цели, руководящей нашим опытом, *кроме как самой цели иметь этот опыт* (выделено мною. – А.Р.) [243, 35]. «Отсутствие интереса» и «иметь цель в самом себе» приводит в итоге к эстетическому удовольствию, неотделимому, как уверяет Стольниц, от эстетического отношения. Это означает, что помимо *негативного* смысла незаинтересованности – отсутствие интереса – непременно должен быть и *позитивный* смысл – доставлять удовольствие вследствие цели иметь дело с самой этой незаинтересованностью: «При эстетическом отношении нет необходимости классифицировать или же изучать вещи, нет необходимости судить о них. Они сами по себе доставляют удовольствие... Поэтому ясно, что «незаинтересованное» и «не имеющее интереса» – довольно разные вещи» [243, 35-36].

Как видно, Стольниц избегает упрощенной трактовки незаинтересованности⁴⁶, но, вместе с тем, очевидно, что это порождает проблему, с которой придется считаться при определении эстетического отношения. В самом деле, как определить, имеет ли то или иное отношение к объекту интерес или нет? Каковы критерии незаинтересованности? Если принять, что незаинтересованность – это не только отрицание интереса, но и «опыт, выполненный ради него самого», а также удовольствие, возникшее вследствие этого опыта, то существует ли основание, позволяющее определить, что имеет место именно этот опыт? Как известно, при разработке проблемы незаинтересованности Кант приходит к тому выводу, что критериев чистоты суждения вкуса быть не может, поскольку все эти критерии – эмпирические, и, следовательно, не могут быть основой чистого эстетического суждения; все, что может в этом случае субъект – лишь субъективно полагать, что в отношении к объекту не вмешивается никакой интерес [64, 84]⁴⁷. Ровно с этой же проблемой сталкивается и Стольниц: определить, насколько эстетическое

⁴⁶ Еще М. Гайгер призывал уйти от упрощенной трактовки незаинтересованности у Канта и утверждал, что следует отличать интерес от заинтересованности. Интерес – это «некая особая форма установки Я по отношению к предметам» [27, 262], состоящая в самом акте переживания предмета, захваченности предметом; заинтересованность же подразумевает нечто большее – это «захваченность в силу некоторого более специального отношения предмета ко мне, например, в силу выгоды, которую я от этого предмета ожидаю, в силу некоторого преимущества, которое я от него имею» [27, 264]. Можно проявлять интерес к какому-либо объекту – в таком случае субъект лишь регистрирует наличие самого объекта; но можно и быть заинтересованным в объекте – в таком случае субъект уже находит определенное отношение объекта к нему: «Некто испытывает интерес к скачкам, но вовсе не заинтересован в том, чтоб победила именно эта конкретная лошадь (т.к. он, например, поставил не на эту лошадь)... Люди, у которых отсутствует интерес, зачастую вовсе не являются «незаинтересованными» людьми» [27, 263].

⁴⁷ Следует принять во внимание как минимум четыре сложности в понятии «незаинтересованности» у Канта, которые необходимо учитывать при допущении, что эстетическое отношение связано с незаинтересованностью: во-первых, Канту важно подчеркнуть понятие свободы в «незаинтересованности» (ибо в эстетическом суждении, которым и характеризуется эта свобода, осуществляется связь свободы и природы, столько необходимое Канту), в связи с чем он чаще вместо этого понятия использует «свободу от интереса»; во-вторых, это понятие в первую очередь связано с объекта природы, а не искусства (при этом оценки того, какое место занимает само искусство в эстетике Канта, могут быть разными); в-третьих, кантовская «незаинтересованность» не синонимично «неутилитарности» (ибо понятие интереса, свобода от которого необходима для чистых эстетических суждений, приписывается не только полезным объектам); в-четвертых, не существует критериев наличия или отсутствия интереса – все эти критерии могут быть только эмпирической природы, а потому и неприменимы к чистым эстетическим суждениям (и, следовательно, задача при использовании понятия свободы от интереса – не в том, чтобы опознать то или иное состояние как незаинтересованное, а в том, чтобы минимизировать наличие интереса в чистом эстетическом суждении).

отношение удерживается в пределах как негативного, так и позитивного смысла незаинтересованности – невозможно. Лишь упрощая понятие незаинтересованности до негативного его смысла, можно полагать, что существует возможность определить, исключено ли из отношения к объекту то, что не входит в него как таковое. Стольниц осознавал эту сложность, и в одной из своих работ отмечал, что существует четыре трактовки эстетического отношения – через отсутствие цели (нет никакой скрытой цели в отношении), через субъективное отношение (существует особое качественное состояние в эстетическом отношении), через убежденность (следует отличать в эстетическом отношении кажимость и реальность) и через семиотику (существует эстетический объект, который не действует просто как знак). [245, 87]. Примечательно, что сам Стольниц предлагает в первую очередь придерживаться третьей трактовки, для которой важна вера в то, что в эстетическое отношение не вмешивается никакой интерес, а так ли это в действительности – решить невозможно.

Таким образом, путь осмысления эстетического отношения, предложенный Стольницем, показывает, что незаинтересованность как основание эстетического отношения является «больным местом» для эстетической теории: либо предлагается упрощенная трактовка этого понятия, либо затруднительно ввести критерии незаинтересованности, а потому и невозможно отличить незаинтересованное отношение от заинтересованного.

И все же стоит признать, что при всей проблематичности трактовки эстетического отношения, позиция Стольница выглядела убедительнее предшествующих психологических толкований Э. Баллоу, поскольку сопровождалась детальной аналитикой незаинтересованности как ключевой черты эстетического отношения. Но «эффект недоговоренности» от позиции Стольница все же оставался.

В) «Против» эстетического отношения

То, что к 60-м годам XX в. в англо-американской эстетике в трактовках эстетического отношения обнаружились определенные лакуны, стало очевидно как адептам теории эстетического отношения (что видно из стремления уточнить это понятие в последующих работах), так и ее противникам. Поэтому неслучайно, что во второй половине XX в. с интервалом в 5 лет выходят три работы, решительно обрушившиеся на понятие эстетического отношения.

Сначала в 1959 г. выходит работа М. Коэна «Видимость и эстетическое отношение». В ней он не разбирает концепции Баллоу или Стольница – работа посвящена разбору идей С. Лангер, В. Томаса и Ф. Сибли и анализу того, какое место занимает в их работах противопоставление кажимости и реальности. Рассмотрев их концепции, Коэн завершает свою работу лозунгом: «Эстетическое отношение – это иллюзия, а искусство – это реальность» [155, 926]. Год спустя, в 1960 г. выходит работа Дж. Марголиса «Эстетическое восприятие», в которой отстаивается

идея сводимости представления об эстетическом отношении к эстетическому восприятию, из чего делается вывод, что «эстетическое отношение» – пустое понятие [205, 211]. Наконец, в 1964 г. выходит самая известная критическая работа – «Миф об эстетическом отношении» Дж. Дики [168]. Он обобщает опыт предшественников и подвергает сокрушительной критике любые теории эстетического отношения. Эта работа стала одной из самых обсуждаемых: счет последующих публикаций, спорящих, развивающих, уточняющих то, что было сказано Дики, перевалил за сотню. Эта работа даже породила серию подражаний – выходят статьи с такими характерными названиями, как «Психофобия в мифе об эстетическом отношении» В. Шпрингера [240], «Миф об эстетическом предикате» М. Фридман [183], «Миф о (не-эстетической) художественной ценности» Д. Лопеса [201]. Встречаются и утверждения, что после критики Дики уже не столько велись дискуссии относительно эстетического отношения, сколько заявлялись робкие, но неудачные попытки хоть как-то оправдать это понятие, ибо всем стало ясно, что эстетическое отношение – миф [194].

Обратимся к основным критическим ходам Дики, чтобы более точно представлять вектор осмысления эстетического отношения.

Дики предлагает выделять «сильную» и «слабую» теорию эстетического отношения. К «сильной» теории он относит те, для которых существует ряд различных отношений к объекту, где эстетическое отношение – одно из них, обладающее существенным признаком. К «слабым» теориям Дики относит те, для которых эстетическое отношение – это самое обычное отношение, но выполненное особым способом. Если к первым теориям Дики относит концепцию «психической дистанции» Баллоу, то ко вторым – концепции Стольница и Э. Виваса (американский эстетик, двумя десятилетиями до Стольница введший для понимания эстетического отношения близкое к «незаинтересованности» понятие «интранзитивного схватывания», подразумевавшее «схватывание внутренних смыслов и ценностей объекта в их полной представляемой непосредственности» [250, 631]). Таким образом, уже в этом различии Дики показывает, что существует принципиальная разница между «психической дистанцией» и «незаинтересованностью»: первое исходит из особого отношения, второе – из обычного, но выполненного по-иному; в первом случае – важно разделение на обычное и эстетическое отношение, во втором случае – разделение пролегает не в отношении, а лишь в способе его выполнения.

Относительно «сильной» теории Дики возражает так: а существует ли вообще такое действие как дистанцирование? «Теоретик дистанции может спросить: «Но разве... вы не забываете об отметинах на стене вокруг картины?» Ответ, конечно: «Да». Но если «дистанцироваться» или «находиться в дистанции» означает лишь то, что чье-либо внимание сфокусировано, тогда какой смысл вводить новые технические термины и говорить так, как

если бы эти термины относились к особым действиям или положениям сознания?.. Введение технических терминов «дистанция», «чрезмерное уменьшение дистанции», «чрезмерное увеличение дистанции» не дает ничего, но лишь отправляет нас в погоню за фантомными действиями и положениями сознания» [169, 57]. Таким образом, критика «дистанции» со стороны Дики предполагает, что само это понятие означает лишь фокус внимания, и потому никакого нового смысла в этом понятии нет, как нет и ничего «эстетического» в понятии эстетического отношения.

Более развернутые аргументы Дики выдвигает против «слабой» теории эстетического отношения. Это связано как с той ролью, которую играет «незаинтересованность» в эстетической теории, так и со значительным влиянием идей Стольница на англо-американскую эстетику (необходимо отметить также и тот факт, что Стольниц – современник Дики и даже был знаком с рукописью его статьи).

Дики исходит из того, что если возможна незаинтересованность в отношении чего-либо, то это означает, что возможна и заинтересованность – точно так же, как «бессмысленно говорить о быстрой прогулке, если невозможно гулять медленно» [169, 58]. Удерживая в памяти это условие, Дики предлагает рассмотреть тезис о незаинтересованности в разных искусствах, чтобы «избежать стандартной ошибки эстетиков – делать выводы об одном виде искусства и допускать, что они относятся ко всем искусствам» [169, 58]. За основу рассмотрения он берет музыку, живопись, театр и литературу.

Присмотримся к тому, как на примере музыки Дики разрушает идею незаинтересованности. «Следует описать две ситуации – «слушать без скрытой цели» (незаинтересованно) и «слушать со скрытой целью (заинтересованно). Заметим, что то, что по началу выступает перцептуальным различием – слушать определенным способом (заинтересованно или незаинтересованно) – оказывается различием мотивационным или различием по намерению – слушать ради определенной цели или с целью. Предположим, что Джон слушает музыкальное произведение с определенной целью (суметь описать и проанализировать произведение на следующий день на экзамене), а Смит слушает то же произведение без такой скрытой цели. Очевидно, что существует различие мотивов и намерений у двух людей: у Джона есть скрытая цель, а у Смита нет, но это не значит, что *слушание* Джона отличается от слушания Смита. Возможно, что они оба получают удовольствие от музыки или что им обоим скучно. Внимание одного из них или обоих может ослабнуть и т.д. Важно отметить, что мотив или намерение человека отличается от его действия (от слушания музыки Джоном, например). Есть только один способ *слушать* музыку (внимать ей), хотя слушание может быть более или менее внимательным и возможен ряд мотивов, намерений и причин как слушать музыку, так и отвлечься от нее» [169, 58].

Итак, Дики полагает, что в основе незаинтересованности лежит определенная путаница между «как» и «почему и зачем» – то, что он назвал, с одной стороны, перцептуальным различием, а с другой – мотивационным различием и различием по намерению. В самом деле, поскольку речь идет об отношении, то «незаинтересованность» – это «как» отношения, Стольниц же, по мнению Дики, подменяет «как» на «почему и зачем». Отсюда несложно сделать вывод: ««Незаинтересованность» – это термин, проясняющий, что у действия есть определенные мотивы. Поэтому мы говорим о незаинтересованных решениях... о незаинтересованных приговорах (судей или присяжных) и т.д. У отношения к предмету, конечно же, есть свои мотивы, но отношение как таковое не является заинтересованным или незаинтересованным» [169, 60]. Обобщая свою критику, Дики делает оговорку, что если и возможно сохранить само понятие эстетического отношения, то не в смысле дистанцированности или незаинтересованности, а исключительно в смысле «пристального отношения»: «Когда «находиться в эстетическом отношении» приравнивается к «относиться пристально», это приравнивание не подразумевает никакого мифического элемента и не сбивает, возможно, эстетическую теорию с пути. Впрочем, если у этого определения нет пороков, то нет в нем и добродетелей. Когда эстетическое отношение оказывается, в конце концов, всего лишь пристальным отношением, это можно назвать даже не столько «слабым», сколько «пустым» вариантом эстетического отношения» [169, 64].

Следует признать, что если «сильной» теории у Дики достаточно обоснована, то в отношении «слабой» теории критика явно выглядит проигрышной. Необходимо помнить, что Стольниц сам различал «незаинтересованное» и «не имеющее интереса» и сам же отмечал разницу между незаинтересованностью судьи и незаинтересованностью в эстетическом отношении. Незаинтересованность судьи – в том, чтобы не иметь ничего субъективного в своем опыте *ради* приговора, судья встает в незаинтересованную позицию, *чтобы* вынести справедливый приговор. Случай же того, кто занимает эстетическое отношение иной: он воспринимает закат солнца как таковой (если это вообще возможно), он судит о закате на основании удовольствия, но без интереса (если и это возможно); единственное «ради», которое включается в эстетическое отношение, как показал Стольниц – это «ради него самого». Таким образом, критика Дики не представляется обоснованной (в том числе и потому, что в самих же текстах Стольница есть ее опровержения), что, как уже отмечалось выше, не отрицает того, что представление о незаинтересованности в изложении Стольница неопровержимо.

Работа Дики вызвала волну как критики, так и поддержки. Сам Дики отстаивал свои идеи в споре с В. Олдричем (см.: [134; 164]). В заочный спор с Дики включился индийский эстетик С. К. Саксена [232], и на страницах журнала «Философия Запада и Востока» развернулась полемика между сторонниками одного и другого, приводились примеры и контрпримеры из

индийского и европейского искусства, противопоставлялись феноменологический подход и подход Стольница. В основном же спор велся относительно возможности приписать эстетическому отношению незаинтересованность. Далее, в спор с Дики включился кантианец К. Ф. Роджерсон, доказывая, что имеет место запутанность в самом словосочетании «незаинтересованное отношение», которое может подразумевать как отсылку к мотиву, так и отношение к объекту ради него самого, и что незаинтересованность – это необходимое условие для эстетического отношения, ибо «невозможно внимать эстетическим особенностям объекта, если не занять при этом незаинтересованное отношение» [228, 156-157]. Также показательна позиция кантианца Р. Скрутона, предлагавшего переосмыслить само кантовское понятие незаинтересованности и выделявшего такие характеристики эстетического отношения, как (а) нацеленность на получение удовольствия, (б) отношение к объекту, выполненное ради него самого и (в) нормативность, т.е. представление о том, что правильно и приемлемо [233, 148]. В свою очередь, К. Нью в полемике со Скрутоном отметил, что само понятие эстетического отношения признавать необходимо, но не в том виде, как его принимал Скрутон, ибо, во-первых, удовольствие не обязательно является составляющей эстетического отношения; во-вторых, выделить, в каких же случаях отношение к объекту выполняется «ради него самого» невозможно; в-третьих, нормативность не является необходимым условием эстетического отношения, поскольку «основные» типы эстетического опыта вненормативны и лишь сложные типы этого опыта обладают нормативным измерением [218, 327].

В конечном счете, дебаты об эстетическом отношении в англо-американской традиции привели к сомнениям в возможности посредством незаинтересованности охарактеризовать эстетическое отношение и в релевантности самого представления об эстетическом отношении для теории.

§3. Отечественная традиция понятия эстетического отношения

А) Казус «эстетического отношения к действительности» в отечественной эстетике

В отечественной традиции также имеются исследования относительно проблематики эстетического отношения, возникшие в XX в., однако вызывает удивление тот факт, что, как правило, в ней имеется терминологическое уточнение – разбирается не столько эстетическое отношение как таковое, сколько «эстетическое отношение к действительности» (а также к миру, человеку, природе, искусству). Эти добавления не могут не смущать своей нестрогостью, особенно если учесть, что в других традициях именно об эстетическом отношении *безотносительно к чему бы то ни было* ведутся споры и развивается проблематика. Имеет ли такое уточнение проблематики эстетического отношения свои основания? Имеется ли в виду что-то определенное, если вести речь не об эстетическом отношении как таковом, а об эстетическом отношении к действительности? Для этого определим, какой смысл этому

понятию придается в отечественной традиции (для этого обозначим контур проблем, в пределах которого встречается это понятие); рассмотрим, каковы истоки этого понятия (для этого выделим в пределах обозначенного контура основания для формирования проблематики «эстетического отношения к действительности»); сделаем выводы относительно этого понятия в отечественной традиции.

а) Контур проблем «эстетического отношения к действительности»

В отечественных исследованиях проблематика «эстетического отношения к действительности» раскрывается с прикладной и фундаментальной сторон.

Что касается прикладной стороны, то значительный массив работ об «эстетическом отношении к действительности» сконцентрирован вокруг проблем эстетического воспитания. Формирование у детей эстетического отношения к человеку и окружающему миру, формирование эстетического отношения к профессии, формирование эстетического отношения подростков к труду – далеко не полный, но характерный для отечественной эстетики перечень проблем эстетического воспитания. Также в разных аспектах представлена разработка проблематики эстетического отношения в искусствоведении, дизайне.

Прикладные исследования опираются на фундаментальные работы, в которых рассматривается «эстетическое отношение к действительности» как таковое, при этом количество этих работ насчитывает не менее двух порядков – в статьях, книгах эстетиков из Москвы, Ленинграда/Санкт-Петербурга, Свердловска/Екатеринбурга и многих других рассматривается «эстетическое отношение к действительности».

Если наметить контур этого понятия в отечественной эстетике, то можно отметить две его особенности.

Во-первых, под самим отношением имеется в виду то, что в психологии получило название установки: эстетическое отношение подразумевает определенную настроенность на то, чтобы предмет предстал эстетическим (и поэтому не случайно английское «aesthetic attitude» на русский язык переводят то как «эстетическое отношение», то как «эстетическую установку»).

Во-вторых, «эстетическое отношение к действительности» подразумевает, что (а) есть некий субъект («человек», «ребенок», «студенты»), (б) находящийся в одном из возможных отношений к предмету («действительности», «миру», «природе», «искусству», «профессии»), которое (в) по определенным признакам («форма», «настроенность», «незаинтересованность») возможно назвать эстетическим. Этот контур по-советски понятного «эстетического отношения к действительности» продолжает во многом определять и современные отечественные исследования эстетического отношения как с фундаментальной, так и с прикладной стороны.

Откуда же такая терминологическая устойчивость и что имеется в виду под этим «к действительности»?

б) Истоки понятия эстетического отношения к действительности

С большой долей вероятности можно предположить, что за многообразием отечественного представления об «эстетическом отношении к действительности» стоит один или несколько источников, послуживших отправной точкой для последующих форм разнообразия этого понятия.

В самом деле, еще в середине XIX в. была написана работа, завершенно ценившаяся в отечественной философии и разрабатывавшая проблематику со схожей терминологией. Речь, безусловно, об «Эстетических отношениях искусства к действительности» Н. Г. Чернышевского.

Творчество Чернышевского, как известно, особо почиталось в СССР: одна только апокрифическая фраза В.И. Ленина о том, что роман «Что делать?» его «перепахал», значила многое, сам роман входил в обязательную школьную программу, и ряд изданий работ и собраний сочинений только способствовали глубокому вниманию к Чернышевскому в советской действительности. Не была обойдена вниманием и магистерская диссертация Чернышевского: о ней были написаны десятки статей и монографий, а после введения курсов по эстетике в вузах эта работа стала одной из самых изучаемых, вследствие чего эстетическая концепция Чернышевского хорошо исследована, и вряд ли можно найти в ней какие-либо потайные уголки, до сих пор неосвещенные историей эстетики.

Поэтому в контексте поставленного вопроса имеет смысл обратить внимание лишь на ряд деталей, проливающих свет на «эстетические отношения искусства к действительности».

Несмотря на то, что в автореферате Чернышевский указывает, что его задача – приложить «основные идеи Фейербаха к разрешению эстетических вопросов...» [116, 205], все же необходимо признать, что основной эстетический вопрос берется Чернышевским из известного заочного спора между Кантом и Гегелем в отношении того, что выше – красота в природе или красота в искусстве? Чернышевский с ясностью отстаивает именно кантовскую линию в этом споре, предлагая свою аргументацию «от жизни». Поскольку красота – это жизнь, то и «первое значение искусства, принадлежащее всем без исключения произведениям его, – воспроизведение природы и жизни. Отношение их к соответствующим сторонам и явлениям действительности таково же, как отношение гравюры к той картине, с которой она снята, как отношение портрета к лицу, им представляемому... Гравюра [не лучше картины, с которой снята, она гораздо хуже этой картины] в художественном отношении; так и произведение искусства никогда не достигает красоты или величия действительности» [116, 146]. Это означает, что под вопросом об отношении искусства к действительности имеется в виду вопрос о том, что выше и что служит основанием для другого – искусство или жизнь (а понятия «жизнь», «природа» и «действительность» Чернышевский использует как синонимы).

Следовательно, само понятие отношения трактуется как форма воздействия одного на другое: именно в том случае имеет смысл спрашивать об «эстетических отношениях искусства к действительности», если имеется возможность элементы этого отношения рассматривать с точки зрения воздействия одного на другое. Ответ Чернышевского, как известно, в том, что красота в искусстве «может иметь преимущество перед действительностью разве только в двух-трех ничтожных отношениях и по необходимости остается далеко ниже ее в существенных своих качествах» [116, 136]. Искусство воспроизводит жизнь, но именно поэтому оно ниже самой же жизни – вот каков аргумент Чернышевского, типичный для кантовской линии в главном эстетическом споре XIX в.

При этом само отношение искусства к действительности, по Чернышевскому, возможно сравнить с отношением к ней истории: «Искусство относится к жизни совершенно так же, как история; различие по содержанию только в том, что история [рассказывает о жизни человечества, заботясь более всего о фактической правде, искусство дает о жизни людей рассказы, в которых фактическая правда заменяется верностью психологической и нравственной истине]» [116, 159-160]. Как видно, здесь уже уточняется, что именно производит отношение: в случае с историей эффектом отношения к действительности является «фактическая правда», в случае с искусством – «верность психологической и нравственной истине». Поэтому вторичность искусства по отношению к действительности не означает ее бесполезность: в том, что искусство воспроизводит действительность, есть и нечто, имеющее отношение к самой же действительности и сказывающееся на ней же самой (ибо и фактическая правда, и нравственная истина изменяют и саму жизнь). Что-то аналогичное было и в аргументации Канта: несмотря на то, что красота в искусстве ниже, чем красота в природе, все же в искусстве имеется эстетическая идея, которая в самой природе не дана, а сами же эстетические идеи сказываются на воспитании эстетического вкуса, который, в свою очередь, влияет и на то, каким образом воспринимается красота в природе.

Таким образом, под анализом «эстетических отношений искусства к действительности» у Чернышевского имеется в виду рассмотрение того, каким же образом искусство (прежде всего – прекрасное в нем) воспроизводит действительность, т.е. прослеживание того, «каково отношение прекрасного в определенных искусствах к прекрасному в действительности, производимому природою независимо от стремления человека к прекрасному» [116, 114], а также рассмотрение следствий из этого отношения.

Нетрудно заметить, что термин «эстетические отношения искусства к действительности» в том виде, как оно дано у Чернышевского, схоже на словесном уровне с «эстетическим отношением к действительности» из последующей отечественной эстетики, но на смысловом уровне имеется нечто совершенно другое. То «эстетическое отношение к действительности»,

которое получило распространение в последующие годы – это, как уже отмечалось выше, не отношение как воспроизведение искусством жизни, а отношение как установка субъекта по отношению к жизни.

Это расхождение вынуждает признать, что имеется иной источник, послуживший основанием для другого толкования «эстетического отношения к действительности». В этом значении термин получает повсеместное распространение в отечественной науке с конца 50-х гг. XX в. Однако источником, от которого, по-видимому, и следует вести историю по-советски понятого «эстетического отношения к действительности», являются все же не авторы работ, созданных в «золотую эпоху» советской эстетики (по выражению И.В. Малышева [77] и Л.Н. Столовича [106, 109]), а автор, начавший свою деятельность несколько ранее, в 20-е гг. XX в. Речь идет о М.А. Лифшице, фигуре неоднозначной для отечественной философии – диапазон оценок его работ колеблется от уважительно-почтительных [82] до негативно-пренебрежительных [61, 120-142]. Как бы то ни было, именно в его статьях «К вопросу об эстетических взглядах Маркса» и «Эстетические взгляды Маркса» (первая была опубликована в «Журнале Объединения кафедр общественных наук Вхутеина» в 1927 г., вторая – в «Литературной энциклопедии» 1932 г.) впервые встречаются рассуждения об «эстетическом отношении к действительности» в том значении, в котором это понятие стало использоваться в отечественной эстетике.

В статье «К вопросу об эстетических взглядах Маркса», анализируя марксовские «способы производства» (азиатский, античный, феодальный и буржуазный), М.А. Лифшиц пишет: «При азиатском способе производства человек лишен возможности эстетически, бескорыстно относиться к форме вещи. Это необходимое следствие грубости первобытного хозяйства, рабства и зависимости людей. В капиталистическом обществе господствующие классы обладают, по-видимому, всем необходимым для того, чтобы развивать в себе *эстетическое отношение к миру* (выделено мною. – А. Р.)» [71, 221]. Схожим образом речь идет об эстетическом отношении и в работе «Эстетические взгляды Маркса», где, рассматривая марксистскую проблему «освоения» и «распредмечивания» мира, Лифшиц делает такое замечание: «Вместе с развитием предметной деятельности, т. е. материального производства, развиваются и наши способности; «потребление выходит из своей первоначальной грубости и непосредственности» и в свою очередь оказывает влияние на производство, завершая его, «усиливая способность производить, развитую в первом акте производства, посредством повторения до степени искусства». Таково *диалектическое* разрешение проблемы субъективного и объективного в художественном творчестве и *эстетическом отношении к действительности* (выделено мною. – А. Р.)» [72, 887-888]. Очевидно, что в обоих случаях понятие эстетического отношения к действительности дано в духе марксистской теории

общественных отношений: именно в результате складывания последних возникает эстетическое отношение к предмету. Для этой теории важно, что само отношение носит преобразующий характер: направленность отношения к предмету составляет одну из главных ее черт. У Чернышевского речь шла о том, что именно искусство определенным образом воспроизводит действительность, в марксистской же теории общественных отношений речь идет не столько об искусстве, сколько о субъектах, эстетическое отношение которых связано с общественными отношениями. Для того, чтобы подчеркнуть эту направленность в марксистском духе, и вводится для понятия эстетического отношения добавление «к действительности», столь удобно предложенное Чернышевским, хотя и с несколько иным смыслом.

Именно такое соединение терминологии Чернышевского и Маркса и производит М.А. Лившиц в своих ранних работах, затем же в силу популярности и убедительности для советской науки всех троих термин «эстетическое отношение к действительности» приобретает массовый характер – настолько, что даже чуждый советской философии М.М. Бахтин в «Проблемах поэтики Достоевского» (1963) пишет как само собой разумеющееся, что «смех – это определенное, но не поддающееся переводу на логический язык эстетическое отношение к действительности, то есть определенный способ ее художественного видения и постижения, а следовательно, и определенный способ построения художественного образа, сюжета, жанра» [7, VI, 184]. В эстетических же исследованиях начиная с конца 50-х гг. «эстетическое отношение к действительности» становится одним из само собой разумеющихся понятий, многообразие применений которого было обозначено выше.

с) Выводы об «эстетическом отношении к действительности»

Если ретроспективно рассмотреть развитие понятия эстетического отношения к действительности в отечественной традиции, то его можно представить в виде следующих вех:

- 1) «эстетическое отношение искусства к действительности» у Чернышевского как воспроизведение искусством жизни;
- 2) «эстетическое отношение к действительности» у Лифшица как результат общественных отношений;
- 3) «эстетическое отношение к действительности» в работах, начиная с «золотого века» советской эстетики как отношение, направленное на «предмет», «мир», «реальность» и преобразующее последнее.

Уже из этого можно сделать вывод, что если англо-американская традиция при анализе эстетического отношения делает смысловой упор на *определении характера складывания* этого отношения, то для основной части отечественной традиции важнее *определение общественного характера* эстетического отношения. Если первая рассматривает эстетическое отношение как определенный процесс, и в центре внимания эстетиков находится то, чем же, собственно,

характеризуется этот процесс («восприятием формы», «дистанцированностью», «незаинтересованностью» или иными чертами), то вторая трактует его как общественное отношение, для которого важна направленность на сам предмет. Само марксовское понятие общественных отношений для представителей советской философии играло определяющую роль, в связи с чем и «эстетические отношения искусства к действительности» стали рассматриваться исключительно как результат общественных отношений. Отечественная традиция во многом была зависима (и, как показывают современные исследования, зависима до сих пор) от марксистской теории общественных отношений, что выражается, в частности, в продолжающемся использовании представления об отношении к действительности, за которым стоит, по-видимому, авторитет Н.Г. Чернышевского (на терминологическом уровне) и марксистская идея эстетического отношения к действительности в марксистской интерпретации с подачи М.А. Лифшица (на уровне смысловом). С этим же связано и то, что, к сожалению, в некоторых вопросах отечественная традиция была недостаточно строга к терминологии, вследствие чего «действительность» легко заменяется на «мир», «реальность», «предмет» или «вещь».

Сделанные замечания позволяют заключить, что «эстетическое отношение к действительности» являет собою в отечественной эстетике *казус* – в том смысле, в каком говорил о казусе Ницше: частный случай, который скрывает за собою не одну, а целый спектр тенденций, выявлять которые может и должна история эстетики.

В) Грани понимания эстетического отношения в отечественной эстетике

Несмотря на вышесказанное, в отечественной традиции формировалась и собственная аналитика эстетического отношения, которая выразилась, в основном, в аксиологическом подходе. Более того, как замечет Л.Н. Столович, именно как «философское учение о закономерностях эстетического отношения человека к миру» и возникает эстетика во второй половине XX в. в СССР [106, 113], в сложных спорах о том, сводится ли искусство к познавательному его значению или нет. При этом сколь бы различными ни были сами формулировки того, что такое и как действует эстетическое отношение – и как «способность человека воспринимать чувственный облик предметов и явлений как выражение их неутилитарной ценности и внутренней жизни, родственной его собственной, и в силу этого осознанно переживать свою сопричастность миру: другим людям, природе, произведениям человеческой культуры» [79, 22], и как то, что «подымает личность на всечеловеческий подиум, приобщает к общечеловеческим ценностям, и эстетическая эмоция награждает ее за такие отношения, за ее творчески-гуманистическую устремленность» [цит. по: 66, 121] – так или иначе подразумевается, что эстетическое отношение связано с особым, духовным состоянием, которое и выражается в эстетической оценке.

Наиболее развернуто аксиологическое понимание эстетического отношения представлено в работах М.С. Кагана. Он трактует эстетическое отношение как «такое, в котором человек свободен от грубой практической потребности» [63, 114]. В основе такого представления – характерная для отечественной традиции идея, отмечавшаяся выше, что эстетика напрямую связана с областью духовного, что «эстетическое восприятие есть... специфический и один из самых сложных типов чувственно-духовного удовлетворения» [63, 113]. Это позволяет сделать вывод, что в основе аксиологического подхода, развиваемого в отечественной традиции, лежит допущение, что эстетическое вообще (и эстетическое отношение в частности) изначально является областью духовного, и потому задача, стоящая перед исследователем, заключается в определении специфики эстетического в области духовного.

Изучение специфики эстетического отношения, утверждает М.С. Каган, возможно только на основе целостного подхода, подразумевающего синхронию и диахронию. С этой точки зрения эстетическое отношение можно понять только через развитие общественной практики человечества, в которой поначалу не отличалось познавательное отношение от ценностного, но по мере развития общественных отношений это отличие становится все более значимым – так, что уже в самой области ценностных отношений возникает дифференциация, за счет чего в истории человечества смогло определиться именно эстетическое отношение как одна из форм общественной практики⁴⁸. Особенность этого определения связана с тем, что в эстетическом отношении стала выделяться *форма* предмета. «Именно в практике человек начинал эмоционально реагировать на ритм, пропорциональность, соразмерность, симметричность, структурную организованность создаваемых им предметов. Эстетическое ощущение формы выросло из того радостного самочувствия, которое возбуждала организованность трудового процесса, облегчавшая труд и повышавшая его производительность; такие же переживания вызывала организованность облика создаваемого предмета, так как с орудием правильной формы... было удобнее, легче, эффективнее, а значит, и приятнее работать» [63, 120].

В свою очередь, это внимание к форме выражается в эстетическом отношении именно как его *оценка*, т.е. эстетическое отношение является «эмоциональной оценкой того, как организовано, построено, выражено, воплощено формой данное содержание» [63, 120]. Как видно, в таком подходе эстетическое отношение изначально трактуется как оценочное отношение, в пределах которого и осуществляется оценка формы, т.е. эстетическое отношение вне оценки формы, по Кагану, невозможно. При этом подчеркивается, что эстетическая оценка формы подразумевает соотношение формы с содержанием, т.е. оценке подвергается не чистая,

⁴⁸ Схожий, хотя и с иной направленностью подход к возникновению эстетического опыта развивает Н.И. Киященко: «И слияние с природой и выделение из нее требовали от человека запечатления в восприятии, в чувствах, в переживаниях и даже в ощущениях, через которые лежит путь к восприятию и переживанию прежде всего положительного и удовлетворяющего человека опыта» [65, 16].

а содержательная форма. Именно это позволяет объяснить тот факт, что эстетическое отношение имеет дело с единичным – содержательная форма и есть единичное, в том, как форма соотносится с содержанием, и проявляет себя то или иное единичное. И поскольку эстетическое отношение определяется Каганом как ценностное, то он и предлагает рассматривать дальнейшую его дифференциацию в виде системы эстетических категорий, которые являют собою концентрированные формы эстетической оценки.

Итак, можно заметить, что представление об эстетическом отношении как форме эстетической оценки базируется на том, во-первых, что эстетическое – это область духовного, и на том, во-вторых, что эстетическое отношение может существовать исключительно как эстетическая оценка; оба этих условия являются допущениями, каждое из которых требует отдельного обоснования. Однако они, чаще всего, воспринимаются в пределах отечественной традиции как аксиомы.

§4. Теоретические выводы из истории понятия эстетического отношения

Анализ дебатов об эстетическом отношении в англо-американской эстетике, а также особенностей понимания эстетического отношения в отечественной традиции позволяет сделать ряд выводов, имеющих значение для истории и теории эстетики.

Во-первых, следует признать, что нападки на теоретиков эстетического отношения в англо-американской эстетике не прошли бесследно: дискуссии об эстетическом отношении стали ослабевать. Безусловно, прав Г. Кэмп, утверждающий, что внутренним посылом теории эстетического отношения является ее противопоставление теории эстетических качеств. [149, 395]. Поэтому ослабление споров об эстетическом отношении в этой традиции вытесняется спорами противоположного лагеря в современной эстетике, сконцентрированного вокруг вопроса о том, что такое искусство, существует ли эстетический объект и каковы его эстетические качества. Для отечественной же традиции понимание эстетического отношения через оппозицию «духовное – материальное» не подвергается сомнению.

Во-вторых, нельзя не заметить, что в англо-американской традиции аргументы как с одной, так и с другой стороны, двигаются во многом по кругу, а спектр понятий, которые могли бы характеризовать эстетическое отношение, довольно ограничен. Это означает, что спор об эстетическом отношении как незаинтересованности во многом исчерпал себя, а потому требуется либо новый срез понимания эстетического отношения, либо переосмысление того круга вопросов, с которыми это понятие было связано. Тем не менее, эта исчерпанность многого стоит: следует признать недостаточными ссылки на незаинтересованность в эстетических суждениях, следует быть более внимательным при ссылках на незаинтересованность в опыте искусства. Напротив, в отечественной эстетике, хотя ей тоже были свойственны свои дебаты, носящие иногда судьбоносный характер для какого-либо их

участника, само понимание эстетического отношения как ценностного не подвергалось сомнению.

В-третьих, нетрудно заметить психологическую и эмпирическую составляющую споров об эстетическом отношении в англо-американской традиции. Это видно как по истокам того, откуда пошел сам спор об эстетическом отношении в этой традиции, так и по тем аргументам, которые приводились с обеих сторон. В свою очередь, отечественная традиция в большей степени опиралась на марксистскую методологию и идею о многообразии «общественных отношений».

Наконец, в-четвертых, стало очевидно, что эстетическое отношение, если и признавать его необходимость для эстетической теории, следует рассматривать в связи с другими факторами – прежде всего, в связи с эстетическим опытом. Безусловно, понятие эстетического опыта, как уже было показано, сталкивается со значительно большим числом затруднений, но если все же понимать эстетический опыт как общее понятие, включающее в себя разные его моменты, одним из которых является эстетическое отношение, то, возможно, это откроет перспективы для более детальной аналитики последнего.

Раздел 2. История понятий эстетического события и эффекта

§1. Введение к истории понятия эстетического события и эффекта

Если по поводу понятия эстетического отношения проблем с историко-эстетическим срезом не возникало, поскольку оно прочно закрепилось в истории эстетики, то в отношении двух других понятий, являющихся моментами складывания эстетического опыта, стремление дать их историко-эстетический срез сталкивается с неизбежными затруднениями. Связано это, в первую очередь, с самим понятием события, ставшим (наравне с «телесностью» или «временем») одним из ключевых понятий философии XX в. И хотя история понимания события в философии XX в. еще не написана, ибо слишком многое в этой истории заслуживает внимания, можно не сомневаться, что одним из измерений этой истории является тесная связь между «событием» и «эстезисом» – настолько тесная, что не всегда имеется возможность отличить одно от другого (если и есть вообще такая необходимость). Поэтому задача представить эту связь в какой бы то ни было внятной форме представляется на сегодняшний день заранее обреченной на провал.

Однако следует понимать, что одно дело – *событие, данное эстетически*, другое – *данность эстетического события*. Первое подразумевает множество различных факторов, благодаря которым событие дано как нечто эстетическое. Например, событие как место сборки символического и предметного, эстезиса и логоса [31, 7] или же событие как создание возможности истины, которая в том числе является и истиной искусства [5, 17] – во всех этих случаях концептуализации события мы имеем дело не с понятием эстетического события, но с

событием, данным в том числе и эстетически⁴⁹. Эта данность может быть связана с разным набором факторов, или относящихся к самому понятию события, или относящихся к тому или иному пониманию эстетического поля, присутствие на котором позволяет событию быть (или даваться) эстетически. С совершенно иной картиной мы имеем дело в случае эстетического события. Здесь подразумевается, что мы имеем дело не с событием как таковым, которое может быть дано эстетически, но с особым эстетическим событием как моментом эстетического опыта. И уже из одного только понятия эстетического события следует, что возможны иные, не-эстетические события, ибо не всякое событие дано нам в эстетическом опыте.

Если принять это различие, то, напротив, дать историко-эстетический срез понятия эстетического события сложнее, ибо крайне редки в истории эстетики понимания того, что в опыте нам дано эстетическое событие. Эта редкость усложняется еще и тем, что представление об эстетическом событии как моменте эстетического опыта несложно спутать с эстетикой события в перформативных искусствах.

Не меньшие сложности поджидают и историко-эстетический срез понятия «эстетический эффект». Во-первых, следует отличать *эффект, вызванный эстетическим полем*, и *эстетический эффект*. В первом случае возможно говорить об «эстетическом эффекте» как о воздействии какого-либо компонента этого поля: об эстетическом эффекте от картины возможно говорить уже только потому, что картина каким-либо образом была нами приписана эстетическому полю (и причины этого приписывания вовсе не обязательно связаны с эстетическим опытом, ибо это поле далеко не исчерпывается им). Во втором же случае эстетический эффект рассматривается как определенный момент складывания эстетического опыта, т.е. как осадок от события и потому не мыслим без него. И если принять второе понимание эстетического эффекта, несложно понять, насколько, должно быть, редки историко-эстетические встречи с ним. Сложность анализа этого понятия в истории эстетики усиливается еще и тем, что сам эстетический эффект зачастую понимают как эстетическое удовольствие, что вызывает целую череду проблем: почему именно как эстетическое удовольствие (а не какой-либо иной эффект, например, наслаждение или восхищение), как связана с эстетическим эффектом проблема негативности (существует ли негативный эстетический эффект и за счет чего или же эстетический опыт – это исключительно позитивные его модусы)?

Итак, если принять те ограничения, которые были предложены выше, то возможно, несмотря на все сложности, рассмотреть наиболее важные моменты истории понимания эстетического события и эстетического эффекта и сделать теоретические выводы из нее.

⁴⁹ Аналогичное различие обозначил еще и Ж.-Л. Годар, предложив в своем манифесте различать «политическое кино» и «кино, сделанное политически».

§2. Грани понимания эстетического события в истории эстетики

Нельзя сказать, что о возможности и необходимости аналитики эстетического события, если мы исходим из понятия эстетического опыта, никто не писал. Об эстетическом событии мы можем находить рассуждения с начала XX в. в самых разных контекстах. А у М. Митиаса, автора книги с многообещающим названием «Что делает опыт эстетическим?», можно встретить настойчивые призывы к тому, что следует если не отказаться от понятия эстетического опыта в пользу «эстетического события», то, по крайней мере, рассмотреть их соотношенность [210, 4]. Несколькими же десятилетиями ранее основатель «философии для детей» М. Липман исходя из своих идей воспитания писал: «Не следует ли нам признать, что первичным объектом эстетики должно быть не искусство или воспринимаемый объект..., а само эстетическое событие?» [200, 3]. Впрочем, у обоих названных авторов понятие эстетического события существует как проекция того, к чему необходимо обратиться в ходе дальнейших разработок, а в большинстве работ на «эстетическое событие» часто ссылаются просто как на удобный словозаменитель. Кроме того, следует учесть и то, что в отношении «эстетического события» существует и психологический подход, развиваемый Д. Куикеном, который сделал предметом своего изучения трансформацию смыслов в произведении искусства и то, как она влияет на формирование эстетического события [195].

То, что понятие эстетического события проблематизировалось в контексте анализа эстетического опыта – отмечалось уже выше при анализе работ А. Берлеанта, Х.У. Губрехта и других (хотя и не всегда именно термин «эстетическое событие» используется этими и другими авторами). Но следует отметить, что именно в отечественной традиции понятие эстетического события предстало наиболее ярким и соответствующим задаче рассмотреть «эстетическое событие» в контексте «эстетического опыта».

Прежде всего, с концептуализацией эстетического события можно встретиться в работах М.М. Бахтина. При обсуждении этого понятия нельзя не принимать во внимание, что вопрос о том, что же такое философия Бахтина во многом является вопросом открытым: трактовать его можно с разных сторон в зависимости от целей толкователя. И можно согласиться с исследователем его творчества Т.В. Щитцовой, что «наследие Бахтина можно сравнить с полураскрытым веером, интригующий и сложный рисунок которого не всегда складывается в цельную картину, скрываясь в таящих нераскрытые перспективы складках» [123, 13]. Как бы то ни было, очевидно, что в теоретических построениях Бахтина особое место занимает понятие события: Бахтин пишет и о событии как таковом, и о «событии бытия», об «этическом событии», но также отдельно и о «событии эстетическом».

Основные варианты осмысления того, что же такое эстетическое событие, представлены у Бахтина в корпусе его ранних работ, изданных посмертно под названием «Автор и герой в

эстетической деятельности». Среди прочего, Бахтин здесь ставит проблему: как определить тот зазор в художественном произведении (понятом как продукт словесного творчества), который имеет место между автором и его героем? Само художественное произведение – это не голос автора, обращаясь к абстрактному читателю, это особое место встречи автора и его героя; в этом месте встречи и случается то, что получило наименование эстетического события.

Чтобы событие случилось, должны быть именно два участника (автор и герой), которые являют собою два *несовпадающих* сознания. Мир автора и мир героя для эстетического события не могут совпадать: должно быть именно расхождение между ценностными установками одного и другого: «Когда герой и автор совпадают или оказываются рядом друг с другом перед лицом общей ценности или друг против друга как враги, кончается эстетическое событие и начинается этическое» [7, I, 103]. Этическое событие – это именно событие единства, эстетическое же событие – это событие сопротивления единству. В чем же причина наличия этого зазора между двумя сознаниями в эстетическом событии? Причина этому – не в субъектах этого события, но в самом его характере: «Есть события, которые принципиально не могут развернуться в плане одного и единого сознания, но предполагают два несливающихся сознания, события, существенным и конститутивным моментом которых является отношение одного сознания к другому сознанию, именно как к другому, – и таковы все творчески продуктивные события, новое несущие, единственные и необратимые» [7, I, 159]. Это значит, что в самом же эстетическом событии, поскольку оно является чем-то единичным, поскольку оно случается необратимо, поскольку в нем явлено производство самой же встречи, имеется некий зазор, которому и соответствуют два несовпадающих сознания – автора и героя⁵⁰.

Это несовпадение выражается в том, что само же сознание героя является для сознания автора не просто предметом, посредством которого дается то или иное представление, но «жизненным субъективным единством», в отношении с которым и вступает сознание автора. «Эстетическое сознание автора, в отличие от гносеологического, предполагает другое сознание, по отношению к которому оно становится активным. Отсюда эстетическое событие не может развернуться в плане одного сознания, художественный предмет не есть объект, а субъект, но не тот субъект активности – я, как мы его переживаем изнутри себя – принципиально не завершимый, а пассивный субъект другой» [7, I, 162].

С этими двумя активностями – как сознания автора по созданию сознания героя, так и сознания героя как субъекта самого же произведения – связана продуктивность эстетического события. С одной стороны, она вызвана именно несовпадением между двумя сознаниями, т.е.

⁵⁰ Схожий ход в отношении зазора, присутствующего в произведении искусства, развивал, хотя и с иными интенциями, У. Эко: текст – это «ленивый механизм», в любом художественном произведении имеется «черная дыра» в виде недосказанности, недораскрытости мира этого художественного произведения, восполнение чего и вынуждает читателя встать в активную роль по отношению к произведению, в результате чего текст – это место встречи образцового автора и образцового читателя См. [127, 9].

состоит «в напряжении своей вненаходимости и неслиянности, в использовании привилегии своего единственного места вне других людей» [7, I, 160], с другой – она выражается именно в производстве того единичного, которым и характеризуется событие. Можно сказать, что само произведение искусства – это и есть эстетическое событие как уникальный след, который оставила от себя встреча автора и его героя. И Бахтин анализирует это на конкретных примерах, разбирая, в частности, популярный среди литературоведов своего времени «Разлуку» («Для берегов отчизны дальней...») Пушкина и показывая многообразие точек пересечения автора и героя, подтверждая, что именно продуктивность встречи и вызывает эффект от этого стихотворения.

Итак, что же такое эстетическое событие в интерпретации М.М. Бахтина? Оно, во-первых, имеет место в произведении искусства; оно, во-вторых, являет собою встречу сознания автора и сознания героя, несовпадающих между собою; оно, в-третьих, продуктивно, поскольку продуктивны сами сознания автора и героя; оно, наконец, единично, поскольку и представляет собою «творчески продуктивную» встречу.

Безусловно, не все из этой аналитики эстетического события релевантно задачам нашего исследования. Это относится как к тому, что Бахтин изначально замыкает эстетическое событие в пределах произведения искусства, так и к тому, что сам зазор, который имеет место в эстетическом событии, Бахтин трактует как зазор между автором и его героем (поскольку речь идет о словесном произведении искусства). Если же принять во внимание, что нет необходимости замыкать эстетическое событие произведением искусства (а потому и трактовать его как встречу двух сознаний), то иные моменты аналитики эстетического события у Бахтина крайне важны – это и то, что эстетическое событие продуктивно, и то, что оно не подразумевает устойчивость своей формы, и то, что оно имеет дело с единичным.

В свете этой концепции уместно ее сопоставить с другой, также имеющей место в отечественной традиции и представленной в работах С.А. Лишаева. Он исходит из того, что если классическая эстетика основана на созерцании, то неклассическая – на событии. С созерцательным характером эстетики связано и «увязывание эстетического с художественным произведением как фиксированным результатом высокоспециализированной деятельности» [75, 6], поэтому эстетика чаще всего рассматривается как философия искусства. Эта нацеленность на искусство и на созерцание (а вместе с тем и на преобладание категорий прекрасного и возвышенного) выразилась в том, что классическая эстетика проходит мимо такого существенного феномена, как эстетическое событие, в то время как эстетическое дано именно событийно, эстетический опыт – это и есть эстетическое событие. Собственно, это и составляет предмет неклассической эстетики, которая, не порывая радикально с классикой [73, 201], меняет ориентиры и становится именно аналитикой эстетического события.

Основное понятие для характеристики этой событийности, по С.А. Лишаеву, это эстетическое расположение, под которым он понимает «типологически устойчивые формы чувственной раскрытости (разомкнутости) Другого» [75, 16]. Другое играет в концепции эстетического события у С.А. Лишаева ключевую роль: событие – это и есть событие встречи с Другим, а Другое «не есть «какой-либо» предмет восприятия наряду с другими предметами», но нечто абсолютно иное как конечный предмет нашего познания, желания, чувства и веры [75, 16], есть «имманентность трансцендентного». И эстетическое расположение – это «ситуативно-событийная со-расположенность человека и того, что им воспринято, когда вещь (или конфигурация пространства) и воспринимающий ее субъект становятся единым целым» [73, 202], это чувственная данность этого Другого в его конкретных формах, специфика эстетических расположений – в том, что «они «занимают» человека у повседневных модусов его расположенности силой своей другости, необычности, особенности» [75, 17]. Собственно, эстетика в неклассическом ее измерении предстает как феноменология различных эстетических расположений, т.е. чувственных встреч с Другим. Эта феноменология может быть только апостериорной: именно после того, как случилось событие встречи, а также если имеется «типологическое сходство в разных эстетических событиях (общность ситуации и переживания), оно фиксируется в качестве эстетического расположения» [73, 202]. И С.А. Лишаев предлагает ряд различий в эти расположения: расположения, относящиеся к эстетике времени и относящиеся к эстетике пространства и т.д., эстетические расположения первого порядка (случающиеся вдруг) и второго порядка (специально подготавливаемые, к которым С.А. Лишаев относит эстетическое паломничество, эстетическое действие и художественно-эстетическую деятельность) и др., при этом отмечается, что «опыт чувственной данности Другого лежит в основе любой эстетической деятельности» [75, 37].

Итак, что же такое эстетическое событие в интерпретации С.А. Лишаева? «Событие – это то, что с человеком случается, это встреча с Другим, засвидетельствованная в особом переживании (в чувстве Другого)» [75, 9], эстетическое событие – это переживание этой встречи, это определенное эксклюзивное состояние, составляющее «жемчужину» человеческой жизни.

Если сравнить два понятия эстетического события, приведенных выше, то несложно найти в них общее: в обоих вариантах событие подразумевает друговость: либо как отношение с другим сознанием, либо как встречу с Другим. Кроме того, в обоих вариантах эстетическое событие трактуется как некое особое состояние, позволяющее отличать его других состояний по каким-то существенным признакам (по продуктивности и по эстетическим расположениям). Наконец, в обоих трактовках эстетическое событие связывается с переживанием чего-то единичного.

Как именно вводится представление о друговости, специфичности и единичности в концепциях эстетического события М.М. Бахтина и С.А. Лишаева? Для первого друговость

связана с характером самого события: всякое продуктивное событие подразумевает другого. Однако само это положение у Бахтина берется без какого-либо обоснования: скорее, исходя из неких апостериорных моментов эстетическое событие рассматривается как событие встречи с другим. Ровно из схожих апостериорных положений вводится понятие Другого у С.А. Лишаева⁵¹, который подчеркивает именно апостериорный характер его феноменологии эстетических расположений. Таким же апостериорным характером обладает и продуктивность как специфическая черта эстетического события у Бахтина и «эстетическое расположение» у С.А. Лишаева, а также «единичность» эстетического события. И дело вовсе не в том, что необходимо предполагать априорную аналитику эстетического опыта, а в том, что для аналитики эстетического опыта следует опираться на иные компоненты, выводимые из самого же понятия эстетического опыта; лишь в том случае возможно введение понятий Другого или единичного для эстетического опыта, если удастся показать, что складывание эстетического опыта приводит к их формированию. Впрочем, это не противоречит духу идей С.А. Лишаева, подчеркивающего, что эстетика Другого – лишь одна из возможных стратегий по преодолению эстетики как философии красоты и искусства, с чем, исходя из сказанного в первой части, нельзя не согласиться, а также не противоречит духу идей М.М. Бахтина, что эстетическое событие – это нечто продуктивное и единичное. Отечественная традиция понимания «эстетического события» действительно уникальна и позволяет учитывать ее достижения при дальнейшей аналитике эстетического опыта.

§3. Грани понимания эстетического эффекта в истории эстетики

Если понятие эстетического события, как правило, зарезервировано для каких-то исключительных случаев, и о нем говорят в узком и конкретном контексте, то об эстетическом эффекте, напротив, существует слишком много самых разных представлений. Например, о нем говорят как об эффекте от произведения искусства или же «эстетический эффект» используют для обозначения всего, что связано с эстетическим удовольствием. Такое понятие эстетического эффекта, конечно же, очень нестрогое и невозможно принимать его во внимание; к тому же, внимание к способам употребления термина «эстетический эффект» в большей степени относится к языкознанию и не указывает на тот характер проблемы, который за этим термином стоит. Если, к тому же учесть то различие, которое упоминалось выше (что одно дело – эффект, производимый эстетическим полем, другое дело – сам эстетический эффект), то

⁵¹ Необходимо уточнить, что С.А. Лишаев рассматривает понятие Другого как отличительную черту для неклассической философии: «Если классическая мысль рассматривала абсолютное как основание стабильности, законо-сообразности мира и, как следствие, его прозрачности для познающего разума, то выведение на философскую авансцену понятия Другого было равнозначно сдвигу внимания с тождества на различие, с налично данного на событийное, с сущности на существование, с необходимого и повторяющегося на уникальное» [74, 216]. В этом случае не столько понимание Другого, сколько понимание события как встречи с Другим является камнем преткновения для того, чтобы признать релевантность идей С.А. Лишаева для данного исследования.

раскрытие проблематики эстетического эффекта представляется делом если не невозможным, то по крайней мере непосильным в рамках этого исследования.

Но историко-эстетический срез должен быть подготовкой к теоретическому срезу, поэтому оставить без внимания то, какие проблемы поднимались в концепция эстетического эффекта, было бы неверно. В таком случае именно этому, т.е. тому, какие проблемы в отношении понятия эстетического эффекта (или его производных) поднималась в истории эстетики, следует уделить внимание, ибо если не решения, то сами варианты постановки проблемы помогут учесть многие возможные затруднения.

Как правило под эстетическим эффектом понимается эстетическое удовольствие – и именно в его отношении возникает множество проблем. Следует признать, что история этого понимания еще не написана – слишком разнообразной она предстает, слишком многое приписывается понятию эстетического удовольствия, слишком сложно найти терминологическую определенность в отношении этого понятия⁵². Итак, выразим проблематику эстетического эффекта, понятого как эстетическое удовольствие (что само по себе уже проблематично) не в форме анализа, а в форме ряда вопросов, а также в форме проблем, связанных с этими вопросами и их сложностями.

Во-первых, следует обратить внимание на такой вопрос: имеет ли место в эстетическом опыте эстетическое *неудовольствие* – и если да, то является ли это место таким же равноправным, как и эстетическое удовольствие? История эстетики предлагала разные ответы на этот вопрос: от резких заявлений о том, что *неудовольствие* неуместно в эстетическом опыте (напр., у М. Бердсли) до спокойного принятия *неудовольствия* на таких же правах в эстетическом опыте, как и удовольствие (напр., у С.А. Лишаева). Очевидно, что ответ на этот вопрос подразумевает дополнительное прояснение того, в каком же смысле эстетический эффект связан с чем-либо положительным и отрицательным. Имеет ли место что-либо отрицательное в эстетическом опыте и на каком основании следует отличать отрицательное от положительного? Не происходит ли «поглощения» в опыте *неудовольствия* удовольствием – так, что возможно говорить об удовольствии от *неудовольствия* в эстетическом опыте? Классическими примерами для этой проблемы является древнегреческая трагедия или фильм ужасов: зачем смотреть то и другое, если заранее известно, что оно вызовет *неудовольствие*? Или следует различать разные типы удовольствия и *неудовольствия*, чтобы объяснить их непростые взаимоотношения? Наконец, связано ли положительное или отрицательное в эстетическом опыте с чем-то внешним этому опыту? За этими вопросами стоят еще более общие. Например, есть ли в самом эстетическом эффекте то, что позволяет рассматривать его через разные полюсы, и почему именно полярность положительного и отрицательного вводится

⁵² Краткий обзор ключевых фигур для понимания истории эстетического удовольствия см. у Дж. Левинсона [198, 3-6].

в представление об эстетическом эффекте? Или же каково основание для интенсивности самого же эстетического эффекта? Почему, собственно, именно такая форма интенсивности, как удовольствие/неудовольствие и приписывается эстетическому эффекту? Не является ли он чем-то большим или чем-то меньшим?

Во-вторых, следует обратить внимание и на вопрос о том, следует ли рассматривать всю область эстетического эффекта только как удовольствие/неудовольствие. Быть может, сама область эстетического эффекта настолько обширна, что следует вводить в понятие о нем более тонкие различия, например, удовольствия и наслаждения, эстетического неудовольствия и эстетической боли [156;179]. За такой постановкой вопроса кроется проблема – каждый раз трудно решаемая – о связи языка и предмета, о котором идет речь. В данном случае эта проблема выражается так: если язык позволяет улавливать оттенки между «удовольствием» и «наслаждением», то не стоит ли следовать в этом вопросе за языком? Или же, напротив, различия следует вводить не потому, что они имеются в языке, а потому, что имеется теоретическая проблема, для решения которой и требуются определенные различия? Как бы ни казалось очевидным, что следует, скорее, подстраивать нужды языка под нужды решения проблемы, чем наоборот, все же признаем, что определить заранее – с решением проблемы мы имеем дело или же с тем, что нам подсказывает язык – невозможно. Но даже если взять в скобки проблему языка, возможность и необходимость более тонких различий в области эстетического эффекта остаются проблематичными.

Наконец, в-третьих, над всеми предшествующими вопросами довлеет самый главный и определяющий: при каком условии какое-либо удовольствие/неудовольствие следует назвать эстетическим? Связано ли это условие с объектом (например, эстетическое удовольствие вызывается таким созерцанием объекта, при котором в нем воспринимается значимая форма, как это утверждал К. Белл) или же с особенностями самого протекания этого удовольствия (например, удовольствие характеризуется возвышением над всем эмпирическим в трансцендентные дали, как это рассматривал С.Л. Франк)? Или, быть может, эстетическое удовольствие – это миф, поскольку нет никаких оснований допускать, что есть какой-то иной, помимо собственно телесного, тип удовольствия у человека, и говорить об «эстетическом удовольствии» так же бессмысленно, как о «математическом удовольствии»? [156, 331]

Очевидно, ответить на эти вопросы возможно только при условии, что имеются какие-то основания для ответа. Иначе говоря, решение обозначенных выше проблем, связанных с эстетическим эффектом, зависит от того, как же собственно понимается этот эффект и каково его место в эстетическом опыте. Как бы то ни было, если понимать эстетический эффект как то, что остается от эстетического опыта (а примеры такого понимания уже разбирались выше – это концепции Гумбрехта, Берлеанта, Бычкова, Ингардена и других), то анализ эстетического

эффекта должен исходить из внимания к тому, что есть в самом эстетическом опыте такого, что позволяет выделять в нем его след, каковы особенности этого следа и каковы пределы его понимания. Перечисленные вопросы – основа для историко-эстетического среза понимания эстетического эффекта.

§4. Основные выводы

Как видно, история понимания эстетического события и эстетического эффекта неравномерна. В случае с первым мы имеем дело с определенными разработками того, что же такое эстетическое событие, каковы его особенности. В случае со вторым мы имеем дело с пониманием эстетического эффекта как эстетического удовольствия или неудовольствия со всеми проблемами, вытекающими из этого.

Несмотря на эту неравномерность истории понимания, из нее можно сделать ряд важных выводов и ориентироваться на них при проведении теоретического среза понимания эстетического события и эффекта.

Во-первых, понятие эстетического эффекта, в отличие от эстетического события, трудно рассматривать вне его сопоставления с более общим пониманием эстетического опыта. Это связано как с тем, что для ответа на вопрос, что же делает удовольствие эстетическим, необходимо обращаться к пониманию эстетического вообще и пониманию эстетического опыта в частности, так и с тем, что эстетический эффект зачастую трактуется как завершение этого опыта. Это означает, что при проведении теоретического среза следует уделить особое внимание тому, завершается ли эстетический опыт, и если да, то по какой причине, какие виды его завершения можно выделить, какой из них может быть свойственен эстетическому эффекту и каковы основания этого завершения.

Во-вторых, для понимания эстетического события анализ ведется не столько от определения места этого события в эстетическом опыте, сколько от самого же понятия события. Отчасти это связано с особой нагруженностью понятия события в философии XX в., отчасти – с тем, что понятие эстетического события трактуется как ключевой момент опыта и потому определяется не через опыт, а через внешние ему концептуальные модели. Эту особенность следует иметь в виду, особенно в свете того, что предлагаемый подход ориентируется на то, чтобы следовать самому же рабочему понятию эстетического опыта и выводить анализ понятий, ему соответствующих, из рабочего же понятия. Иначе говоря, проблема, с которой придется столкнуться при теоретическом срезе понимания эстетического события, состоит в том, возможно ли дать это понимание, ориентируясь не столько на особую философию события в XX в., сколько на особенности эстетического опыта, данного в виде рабочего понятия. Ибо при опоре на первое неизбежны сомнения в том, почему было выбрано для теоретического среза какое-то конкретное историческое понимание события; второе же подразумевает собственную

теоретическую экспликацию места эстетического события в эстетическом опыте. По крайней мере, этого различия истории и теории следует придерживаться исходя из методологических оснований.

В-третьих, история понимания эстетического события и эстетического эффекта показала, что не только имеется необходимость сопоставлять эти понятия с более общим понятием эстетического опыта, но и наоборот, возникает представление, что мы многое поймем, если и сам этот опыт будем рассматривать в его соотношении с эстетическим событием и эффектом. В самом деле, даже на уровне здравого философского смысла кажется очевидным, что эстетический опыт как-то связан с моментами исключительности (для чего и вводится первое понятие) и интенсивности переживания (для чего вводится второе). Но поскольку ссылки на здравый смысл не может быть достаточным, то при дальнейшем развертывании теоретического среза следует уделить особое внимание тому, в каком же смысле усматривается исключительность в эстетическом опыте (ибо вполне возможно, что она связана не только с эстетическим событием) и в каком же смысле в опыте появляются основания для интенсификации его степени (ибо вполне возможно, что она может быть связана не только с эффектом) – если вообще то и другое уместно при анализе понятия эстетического опыта.

Как бы то ни было, история эстетического события и эстетического эффекта, несмотря на их исключительность в первом случае и неопределенность во втором, поднимают вопросы, мимо которых не может пройти аналитика.

Теоретические выводы из истории понятия единства в эстетическом опыте

Какие теоретические выводы можно сделать из истории понятия единства вообще и каким образом эти выводы скажутся на дальнейшей аналитике?

Помимо тех теоретических замечаний, которые были сделаны в связи с разбором отношения, события и эффекта, следует обратить внимание на те черты, которые именно в сопоставлении всех трех моментов становятся очевидными и внимание к которым позволяет провести теоретический срез с большей уверенностью.

Легко заметить, что аналитика эстетического отношения в истории эстетики более разработана, чем аналитика эстетического события и эстетического эффекта. Это может быть связано с целым рядом причин, как внутренних для истории эстетики, так и внешних. Если оставить без внимания вторые (ибо диапазон их может быть сколь угодно широким), то к первым следует отнести, прежде всего, то, что понятие единства в большей степени проявляет себя именно в представлении об эстетическом отношении – во многом спор об эстетическом отношении в истории эстетики связывался с тем, насколько единство (в каком-либо его облике) находит себя в этом отношении. Напротив, разработке двух других моментов внимание к понятию единства не было свойственно. Кроме того, к внутренним причинам того, почему же в

истории эстетики именно понятие эстетического отношения оказалось столь разработанным, следует отнести и то, что эстетическое отношение зачастую воспринимается как начало (или же основа) эстетического опыта, как то минимальное, с которого эстетический опыт складывается, а внимание к первому в истории философии зачастую перекрывает внимание к последующему. Наконец, имеет значение для представления о внутренних причинах и то, что аналитика эстетического отношения активно разрабатывалась именно в англо-американской традиции, для которой характерно внимание к аргументам за и против, развитие проблематики на основании этих аргументов, вовлечение в спор широкого круга эстетиков – все это, несомненно, способствовало степени разработанности.

На этом фоне становится очевидным, что если в понятии эстетического отношения важно было уделить внимание тому общему, что в нем проявляется, то, напротив, для понимания эстетического события в большей степени характерно внимание к уникальному и единичному состоянию, а также внимание к состоянию производительному. Ни эстетическое отношение, ни тем более эстетический эффект в истории эстетики (по крайней мере, в основных ее вариантах) такими чертами не наделялись. Причины этого, как и в первом случае, могут быть внешними и внутренними. Если опустить первые (к которым, помимо всего прочего, следует отнести, как уже упоминалось, определенную перегруженность понятия события в философии), то ко вторым следует отнести как то, что эстетическое событие, если его отличать от эстетического отношения, должно быть противоположно именно этим моментом единичности (в то время как эстетическое отношение в большей степени отсылает к чему-то общему), так и то, что для понимания эстетического события требуется дополнительно удерживать во внимании различие события, которое дано эстетически и самого же эстетического события. Кроме того, производительный характер эстетического события позволяет существенно отличать его от иных моментов эстетического опыта. Конечно, еще предстоит выяснить, что же можно понимать под понятием производства, почему и в каком смысле эстетическое событие производительно и возможно ли относить момент производства к другим моментам складывания эстетического опыта, но то, что последнее можно понимать не только как пассивно-рецептивное состояние, но и как производительный акт, то, что как-то это производство связано с единичностью – на это нам указывает именно история понимания эстетического события.

Несложно заметить, что отличительной чертой эстетического эффекта (при всей сложности истории его понимания) является представление об интенсивности и о наличии разных ее полюсов. Можно сказать, что есть в эстетическом опыте что-то равнодушное, что-то, что вызывает крайнюю степень переживания, что-то, скатывает переживающего к одному или другому полюсу. История эстетики не дает однозначного ответа, и потому является открытым

вопрос о том, каковы основания этой полярности, что есть такого в эстетическом опыте, что позволяло бы рассматривать разные полюсы его испытывания, но внимание к этой проблеме – это уже много, чтобы решать проблему эстетического опыта теоретически. И эта сложность анализа эстетического эффекта связана в том числе и с тем, что трудно отличить эффект эстетического поля и сам же эстетический эффект. На уровне слов мы легко это отличие проводим: первое связано с каким-либо объектом, попавшим на эстетическое поле и вызвавшим эффект, в то время как второе – это определенный момент складывания эстетического опыта. Но на деле это отличие так или иначе грозит вылиться в анализ объекта, вызвавшего эстетический эффект, что неминуемо обернется реляционной ошибкой. Кроме того, если принять, что эстетический эффект представляет собою эффект равнодушия, за счет чего образуется его полярность, то не совершается ли в таком случае ошибка сведения активной силы эстетического опыта к реактивной, не подменяем ли мы эффект его оценкой и не является ли эстетический эффект оценкой того, что испытано? На эти вопросы трудно ответить, опираясь исключительно на данные истории эстетики, но их следует иметь в виду, если допускать, что теоретический срез понятия эстетического эффекта вообще возможен.

Итак, историко-эстетический срез показал, что история осмысления эстетического опыта в режиме единства не является простой, линейной или однонаправленной, что многие вопросы в истории эстетики остались без ответа и что опираться на историю следует при условии, что она выступит подготовкой для теории. Но сколь бы трудной ни была история эстетики в понимании эстетического опыта, нельзя не признать, что эта трудность вызвана неоднозначностью самого же понятия эстетического опыта. Невозможно сформировать это понятие, если не учитывать те подвохи, которые вскрыла история эстетики.

Глава 2. Теоретико-эстетический срез понятия эстетического отношения

Раздел 1. Эстетическое отношение

§1. Введение к теории понятия эстетического отношения

Прежде чем развернуть дальнейшую аналитику понятия эстетического опыта, необходимо еще раз обозначить задачу, метод и границы того и другого.

Аналитика построена на стремлении избежать ряда ошибок – содержательных (реляционной, эпитомической и ошибки сведения к аксиологическому измерению) и методологических (тех, что связаны с туманностью понятия и подходов к нему). Предварительным решением по вопросу избегания этих ошибок является введение рабочего понятия эстетического опыта, состоящего в понимании его как чувственного опыта формы многообразного. Это понятие рассматривается как минималистское, т.е. лишенное, по возможности, привходящих элементов («сверхчувственное», «духовное», «незаинтересованное» и пр.). Чтобы развернуть это понятие

и показать ресурсы, в нем заложенные, его предлагается развернуть через серию различий и различий самих же различий – до тех пор, пока различие не будет утрачивать своей определенности и грозить перейти в смешение. Движение в сторону различий, стоящих за различиями, на основе тех общих способов анализа строения, сторон, сил и режимов, которые описаны выше, необходимо для того, чтобы найти смысловые опоры внутри различий, т.е. найти то, что при отсутствии различий представляется смутным.

Эти два смысла минимальности – минималистское понятие и движение в сторону минимального – можно объединить понятием *микроники*⁵³, и тот подход, который предлагается ниже, ориентирован на то, чтобы, обходясь минимальными средствами (понятиями опыта, чувственного как самыми общими средствами и понятиями формы и многообразного как средствами детализированными) и не прибегая ко внешним для этих понятий компонентам, провести подробную микронику эстетического опыта и показать те смыслы, которые в результате удастся обнаружить. Поскольку в основе этой аналитики лежит представление о двух режимах опыта, то именно понятия единства и множественности (а также их функции) будут определяющими для рассмотрения того, что же, собственно, эстетический опыт собою представляет. Итак, возможно ли, обходясь минимальными средствами и двигаясь в сторону минимального, раскрыть понятие эстетического опыта?

Первым моментом этого опыта является эстетическое отношение. Оно берет начало в том, что объект становится чем-либо *примечательным*. Эту примечательность обозначали разными словами: говорят, что объект «захватывает», или же говорят, что человек «потерялся» при созерцании объекта. Близко по значению «примечательное» и к такому отношению, при котором какие-то особые черты окружающего мира оказываются словно заключенными в скобки. Возможно, что эта примечательность связана с чем-то странным, необычным, а возможно, что именно что-то банальное и не вызывающее удивления становится именно благодаря своей банальности примечательным.

Как бы то ни было, не следует путать примечательность с привлекательностью. Оба состояния имеют дело с потоком многообразного, однако во втором случае к этому потоку складывается отношение на основании понятия, в то время как в первом случае – на основании формы. Привлекательность подразумевает, что к потоку многообразного складывается отношение на основании чего-то определенного, что мы каким-либо образом знаем

⁵³ В гуманитарных науках этот термин уже был введен М.Н. Эпштейном. Но для него микроника – это «мета-дисциплина, изучающая формы и функции малого в природе, искусстве, культуре, экономике и т.д.... Как история человечества, так и история вселенной есть процесс непрерывного релятивистского уменьшения составляющих их элементов. По мере того как мир становится больше, каждая вещь в нем у малеяется, переходит в разряд «микро»... Дело не только в релятивистском умалении каждой вещи, но и в более пристальном зрении метафизики, которая начинает различать детали мироздания, прежде скрытые за общими категориями» [125, 224-226]. Несмотря на то, что такая трактовка схожа с тем, что мы понимаем под микроникой, необходимо уточнить, что в нашем значении микроника связана не с «умалением» и «более пристальным зрением», а с серийностью различий и со стремлением дать минималистское понятие эстетического опыта.

относительно этого потока (т.е. исходим из понятия). Примечательность же подразумевает, что к потоку многообразного складывается отношение лишь на основании формы этого многообразного. Во втором случае из потока многообразного улавливается качество, еще до выхватывания воспринимаемое как нечто особое в определенном смысле, в первом же случае речь идет о выхваченной возможности многообразного: привлекательными могут быть цены, поскольку, взглянув на них, мы уловили, какие из них дешевые, а какие нет; примечательными же могут быть облака на небе, поскольку, как только мы взглянули на небо, мы созерцаем поток этих облаков и выхватываем из этого потока ту или иную форму, тем самым подразумевая, что возможны иные формы этого потока облаков. В свою очередь, облака на небе будут привлекательными, если они являются предвестниками бури или хорошей погоды, а цены в магазине могут быть не только привлекательными, но и примечательными, если имеется возможность выхватить форму многообразного этих цен (например, игра чисел в этих ценах или же порядок расположения цен на полке магазина). При этом в случае с примечательным не с объектом мы имеем дело, но лишь с формой многообразного, выхватываемого из его потока.

Итак, к потоку многообразного возможно отнестись на основании понятия, тем самым улавливая нечто определенное в этом потоке, а возможно отнестись и иначе – на основании формы, выхватывая возможность той или иной формы в этом потоке многообразного. В одном случае имеет место понятие многообразного, в другом – его форма; в одном – действительность определенного, в другом – возможность формы; в одном – улавливание, в другом – выхватывание. Что бы мы ни назвали привлекательным – мы исходим из того, что есть уже что-то вполне определенное, что *улавливается* в объекте; что бы мы ни назвали примечательным – мы исходим из обратного: что возможно, есть что-то особое, что еще нам только предстоит узнать, однако опыт имеет дело не с этим особенным, но *выхватывает* возможность формы многообразного. Именно форма многообразного (а не понятие о нем) составляет начало эстетического отношения: чувственный опыт как выхватывание из потока многообразного его формы, которая лишь может стать чем-либо определенным – это и есть эстетическое отношение. Поэтому привлекательность, в отличие от примечательности, не относится к эстетическому опыту (по крайней мере, с точки зрения активной его силы, а вопрос о том, является ли привлекательность реактивной силой эстетического опыта – предмет отдельного исследования).

Возьмем два примера. В хорошо известном коллаже Р. Гамильтона «Так что же делает наши сегодняшние дома такими разными, такими привлекательными?» речь идет именно о привлекательности (the appealing): мы видим женщину в шляпе с обнаженной грудью, мы видим мускулистого мужчину, мы видим магнитофон, пылесос, телевизор – все то, что привлекает массовый вкус. И пусть в этой работе присутствует ирония, пусть в этой работе

первичной является критика общества потребления, в конце концов, пусть эта работа как сама по себе, так и своим названием ставит вопрос о том, как и при каких условиях все это может быть привлекательным – но именно набор объектов, одной только своей ясностью несущих вполне определенные качества, воспринимаемые как положительные, составляет материю этого коллажа. Или если А.С. Пушкин в «Путешествии в Арзум» пишет: «Я познакомился с Грибоедовым в 1817 году. Его меланхолический характер, его озлобленный ум, его добродушие, самые слабости и пороки, неизбежные спутники человечества, – все в нем было необыкновенно привлекательно» [96, VIII/1, 461], то тем самым имеется в виду, что есть конкретные человеческие особенности, которые чем-то представляются положительными (например, тем, как они себя проявляют в конкретном человеке), что и вызывает представление о них как о «необыкновенно привлекательных». Привлекательность имеет дело с определенностью, т.е. с понятием, которое улавливается в потоке многообразного; привлекательность – это отношение к потоку многообразного исходя из уже имеющихся понятий этого многообразного. Напротив, когда А.И. Герцен, описывая своего товарища Вадима в «Былом и думах», пишет: «За месяц до его смерти я с ужасом стал примечать, что умственные способности его тухнут, слабеют, точно догорающие свечи, в комнате становилось темнее, смутнее» [29, 128]; или когда А.С. Пушкин в «Рославле» пишет про пленных офицеров: «Их было четверо – трое довольно незначущие люди, фанатически преданные Наполеону, нестерпимые крикуны, правда, выкупающие свою хвастливость почтенными своими ранами. Но <четвертый> был человек чрезвычайно примечательный» [96, VIII/1, 155], то в обоих случаях речь идет именно о примечательности. Тут мы имеем дело с *выхватыванием* объекта из потока других объектов: Вадим выхватывается из потока других товарищей, четвертый офицер выхватывается из потока других офицеров. Кроме того, это выхватывание основано на предположении, что объект лишь *может* стать чем-то особенным: герой «Былого и дум» еще не знает, что случится с Вадимом, он лишь выхватывает из потока многообразного в Вадиме ту или иную форму; рассказчик в «Рославле» лишь изучает, что же такого особенного есть в четвертом пленном офицере, но ничего определенного в нем пока нет. Примечательность имеет дело с формой, выхваченной из потока многообразного; примечательность, если она дана в чувственном опыте – это эстетическое отношение к потоку многообразного исходя из той или иной формы этого многообразного.

Эстетическое отношение – тот вид эстетического опыта, который складывается как примечательное, т.е. выхватывание в чувственном опыте из потока многообразного его формы, которая лишь может стать чем-либо определенным. Мы говорим, что у нас сложилось эстетическое отношение к чему-либо, если в чувственном опыте («опыте» в смысле испытывания и «чувственном» в смысле чувственности) имеется поток многообразного и если

выхватывание из этого потока образует форму многообразного. Кроме того, мы говорим об эстетическом отношении под углом рассмотрения активной его силы, а не реактивной: нас интересует сам опыт, а не реакция на него, мы рассматриваем само эстетическое отношение, а не его превращенные формы в виде суждения об эстетическом отношении. Эстетическое отношение к лежащей на столе ручке складывается не в виде суждения о том, какова эта ручка (например, «Как замечательна эта ручка!»), и не в виде привлекательности этой ручки (например, улавливание в потоке многообразного этой ручки то, что ею писал сам Ницше), а в виде ее примечательности, т.е. выхватывания в чувственном опыте из потока многообразного той или иной формы этой ручки.

§2. Статика и динамика эстетического отношения

А) Введение к анализу статики эстетического отношения

Строение эстетического отношения можно рассмотреть с двух сторон – со статической и динамической.

Ранее уже отмечалось, что рассмотрение чего-либо со стороны статики имеет дело с напряжением *различия*, и потому, если рассматривать эстетическое отношение со статической его стороны, т.е. с точки зрения того, как *представляется* эстетическое отношение, то нельзя не заметить два *различных* его представления.

В самом деле, с одной стороны, эстетическое отношение – это примечательное относительно формы многообразного. Эстетическое отношение складывается в том случае, если имеет место возможность формирования многообразного: эстетическое отношение к связке ключей, лежащей передо мною, с точки зрения эстетического представления – это, прежде всего, возможность выхватить форму в многообразном данной связки ключей. Из многообразного выхватывается его форма, которая, тем не менее, не становится чем-либо привлекательным, но становится примечательной: как-то по-особому сложилась эта связка ключей, что многообразие ее вызвало примечательность ее формы. Эстетическое отношение с этой стороны – это удержание как выхваченность формы многообразного.

Однако, поскольку всякому представлению как моменту стазиса в статичной стороне сопутствует противостази́с, то возможно представить эстетическое отношение с другой стороны. Для эстетического отношения важно удерживать примечательное, но последнее отличается от привлекательного именно возможностью формы, т.е. тем, что может сформировать форму относительно того или иного многообразия. Поскольку речь идет о возможности формы, то несложно предположить, что возможен переход от одной формы к другой, т.е. возможно не только иметь дело с формой многообразия, но и, с другой стороны, с многообразием форм этого многообразия. И если имеет место удержание этого многообразия форм, то возможно и по-другому представить эстетическое отношение: не как удержание

примечательного самой же формы многообразного, а, напротив, как удержание примечательного многообразия форм многообразного. Если стазисом эстетического отношения является примечательное относительно формы многообразия, то противостазисом выступает примечательное многообразия формы этого многообразия. Если в стазисе эстетического отношения из многообразного выхватывается его форма, то в противостазисе из формы выхватывается ее многообразие. С одной стороны, эстетическое отношение – это возможность формы многообразного, с другой – возможность многообразия этой формы: эстетическое отношение к связке ключей, лежащей передо мною, представимо не только как возможность формы в многообразии связки ключей, но и как возможность многообразия этих форм: помимо одной выхваченной формы выхватывается другая, примечательная форма этой связки ключей.

Поскольку и то, и другое представление основано на выхватывании, то можно сказать, что примечательное, если рассматривать его статически, существует в двух вариантах – как *выхватывание формы* многообразия и как *выхватывание многообразия* этой формы многообразия. Чтобы не путать эти понятия выхватывания, будет целесообразно первый его вид обозначить как собственно выхватывание, в то время как второй обозначить как *схватывание*⁵⁴, подразумевая, что в первом случае примечательное дано как выхватывание формы, во втором же случае – как выхватывание многообразного (ибо как правило именно это, т.е. удержание какого-либо многообразия, и имеется в виду под схватыванием)⁵⁵. Оба типа примечательного основаны на выхватывании, но в первом случае выхватывается поток многообразного, *по отношению* к которому складывается его форма, во втором случае выхватывается поток форм многообразного, *по отношению* к которому складывается его многообразие.

Выше отмечалось, что удержание возможно в двух функциях – либо как удержание многообразного в едином (выдерживание), либо как удержание единого в многообразном (сдерживание). Очевидно, что названным двум функциям удержания соответствуют две стороны статики эстетического отношения: в случае с собственно *выхватыванием* мы имеем дело с первой функцией удержания, в случае же со схватыванием – со второй функцией. В одном случае удерживается единое (как форма) в многообразном, в другом удерживается многообразное в едином (как многообразное формы).

⁵⁴ О месте схватывания в эстетическом опыте (понимаемом как эстетическое суждение) писал Кант, рассматривая его как одну из функций воображения в опыте возвышенного, при этом в его понимании схватывание также имеет дело с многообразным в чувственном опыте, для преодоления ухода которого в дурную бесконечность требуется соединение (см. [64, 118]).

⁵⁵ При всей схожести слов «выхватывание» и «схватывание», нельзя не заметить, что в первом случае больший смысловой упор делается на *многообразии* того, что выхватывается, во втором же – на *единстве* того, что схватывается. Так, если мы говорим, что выхватили ребенка из толпы, то подразумеваем, что имелась некая сила, многообразная по своему проявлению (толпа), из которой выхватывается некоторое единство (ребенок). Напротив, если мы говорим, что схватили вора за руку, то подразумеваем, что именно рука стала тем единством, которое удерживается в многообразии действия вора.

И если выхватывание и схватывание в эстетическом отношении соответствуют функциям удержания, то можно предположить, что возможен детальный анализ статики эстетического отношения, чтобы позволит дать более точное представление о том, как же складывается эстетический опыт как эстетическое отношение. В свою очередь, этот анализ поможет выявить место собственно выхватывания и схватывания в эстетическом опыте.

В) Выхватывание в эстетическом опыте

В каком смысле эстетическое отношение можно рассмотреть со стороны выхватывания формы многообразия?

Ранее отмечалось, что выдерживание как первая функция удержания подразумевает три момента: ускользящее от удержания многое; образование блоков многого; формирование единого, выдерживающего многое. Следовательно, и в эстетическом отношении, рассмотренном со стороны выхватывания формы, возможно проследить три названных момента удержания.

В самом деле, в эстетическом опыте выхватывание формы многообразного подразумевает, прежде всего, что имеется такое многообразное, которое ускользает от удерживания. Например, я смотрю за окно, и у меня складывается к этому виду эстетическое отношение. Это отношение можно рассмотреть с той стороны, что имеет место выхватывание формы многообразного, которое выражает себя, в первую очередь, в наличии многообразного, ускользящего от удержания: я вижу, как слишком многое, отличное друг от друга, открывается в виде за окном: бредущие куда-то прохожие, промчавшаяся собака, одиноко стоящее дерево. Слишком многое, отличное друг от друга, словно распадается на отдельные мелкие детали. Каждый из этих моментов ускользает от удержания, прохожие куда-то уходят, дерево не удерживает взгляд на себе, собака уже и вовсе куда-то убежала, и лишь лай ее повис в воздухе.

Эстетическое отношение к виду из окна ускользает от удержания, но это ускользание – мнимое, поскольку речь идет именно о режиме единства, а не режиме множественности. Поэтому, каким бы ускользящим от единства ни было многообразное за окном, на смену этому ускользанию приходит другой момент складывания эстетического отношения – момент образования блоков между многообразным за окном. Например, постепенно в эстетическом отношении к виду за окном складывается иная картина – бег собаки и прохожих образуют единую линию движения, которую перечерчивает вертикальная линия стоящего дерева. Эти две горизонтали и одна вертикаль, в свою очередь, образуют блок с другими элементами вида за окном – с вертикалями и горизонталями забора, а это, в свою очередь, образует блок с каннелюрами колонн позади стоящего здания. Так складывается второй момент выхватывания формы как статичной стороны удержания в эстетическом отношении: не столько

многообразное, ускользящее от удержания, предстает в виде за окном, сколько образование блоков между многообразным за окном.

Однако это образование блоков не может быть ускользящим от единства, поскольку само эстетическое отношение в данном случае дано в режиме единства. Следовательно, сколь продолжительными или занимательными ни были бы образования блоков многообразного, они приводят к формированию единства, выдерживающего многообразное. Если обратиться к тому же примеру, то постепенно вид из окна предстает как игра вертикалей и горизонталей, что, в конечном счете, приводит к складыванию полной картины эстетического отношения к виду за окном как выхватывания формы. Этот пример мог бы быть и иным. Вполне возможно и то, что сам пример развился бы в ином направлении – слишком много «шумов» могут вмешиваться в эстетическое отношение. Тем не менее, даже в таком простом примере нельзя не заметить неизбежность, с которой складываются моменты выхватывания формы в эстетическом отношении: ускользящие от удержания многие моменты вида за окном; образование блоков между моментами многого; формирование единого, удерживающего многое.

Таким образом, выхватывание формы многообразного – это одна из функций удержания в эстетическом опыте. Зачастую именно это выхватывание имеется в виду, если представляют эстетическое отношение. И это не удивительно, ибо само понятие выхватывания двойственно: с одной стороны, выхватывание формы многообразного – это и есть примечательное, с другой стороны, выхватывание формы многообразного – это лишь собственно выхватывание как стазис эстетического отношения, но (согласно представлению о сторонах эстетического опыта) существует еще и его противостазис (схватывание).

Итак, одно из действий эстетического опыта как испытывания состоит в собственно выхватывании, которое имеет место в том случае, когда по отношению к чувственным данным имеется некое ускользящее многообразие, когда из этого многообразия образуются блоки и когда эти блоки формируют единство, выдерживающее многообразное. Это означает, что если эстетический опыт понимать как испытывание, то одним из тех понятий, которым следует охарактеризовать его – это собственно выхватывание. Не с объектом и не с ценностями имеет дело эстетический опыт, а с выхватыванием как одним из своих моментов. И, в то же время, следует помнить, что это лишь одна из сторон эстетического отношения – выхватывание формы многообразия; возможна и другая сторона, состоящая в схватывании, т.е. в выхватывании многообразия формы.

С) Схватывание в эстетическом опыте

Сдерживание как вторая функция удержания подразумевает три момента: единое, ускользящее от удержания; образование единого в каждом из моментов многого; формирование многого, сдерживающее единое.

В эстетическом отношении, рассмотренном со стороны схватывания, т.е. выхватывания многообразия формы, эти моменты нетрудно представить. Для этого возьмем тот же пример и покажем, как в его случае можно по-иному представить эстетическое отношение.

В самом деле, для схватывания важно, прежде всего, иметь дело с единым, ускользящим от его удержания. Эстетическое отношение к виду из окна складывается не только при условии выделения разных моментов этого вида (момент многого), но и в обратном случае – при условии, если этот вид из окна удерживается как единое, как именно эта картина, в ее ясности и точности. Но именно потому, что этот вид выхватывается как единое, само единое вида из окна не удерживается в своем единстве, этот вид ускользает от удержания единства: вид из окна как единый распадается на разные его моменты – каким бы единым мне ни представлялся этот вид, то одно, то другое попадает в поле моего зрения – то пешеход пройдет, то дерево зашевелится. В какой-то момент даже возникает подозрение, что никакого единого вида из этого окна нет и что он распадается на серию отдельных видов. Тем не менее, вид из окна испытывается как все тот же самый вид из окна, который не изменил своей природы. Эстетическое отношение в этом случае существует как ускользание от удержания единого вида, эстетическое отношение складывается как неустанное ускользание от удержания – словно ни на чем оно остановиться не может.

Сравним этот момент удержания как схватывание с тем же моментом удержания как собственно выхватывание. В последнем случае эстетическое отношение складывалось от того, что слишком многое, отличное друг от друга, открывалось в виде за окном. Для схватывания же важно прямо противоположное – за окном открывается не слишком многое, а единое, ускользящее от своего удержания; важно не то, что примечаются разные моменты, а то, что примечаемое единое (вид из окна) распадается на многие моменты. Собственно выхватывание исходило из *многого*, ускользящего от удержания, схватывание же исходит из *единого*, ускользящего от удержания.

Но, как и в первом случае, это ускользание – мнимое, поскольку речь идет именно об удержании, т.е. функции единого. Поэтому за ускользанием единого следует другой момент складывания схватывания как эстетического отношения – момент образования единого в каждом из моментов многого (при эстетическом опыте выхватывания в этом же случае можно было зафиксировать момент образования связи между многими). Удержание господствует в этом моменте как все-же выхватывание, единое проникает в каждый из моментов многого. В каждом из многих (пешеходе или дереве) выхватывается образ единого вида из окна; как бы ни разбегались пешеход и дерево, как бы ни разрушали они единый вид из окна, в каждом из них начинает складываться часть того облика единого вида из окна, от которого они, казалось бы, ускользают. Я замечаю, что и пешеход не портит общую картину, а, напротив, удачно ее

дополняет, поскольку он сам являет собою как бы необходимую часть этого вида из окна; то же и с деревом. Единый вид из окна, рискуя ускользнуть во множественность, все же удерживается не вопреки, а благодаря тем многим элементам, на который он распался, поскольку в каждом из этих элементов находится частичка единого вида окна. Вид из окна, оставаясь тем же видом из окна, т.е. не меняя своей природы, проникает в каждый из моментов многого. Для эстетического отношения не только важно неустанное ускользание от удерживания единого, для него, в такой же мере, важно и образование единого в каждом из удерживаемых моментов многого – без этого эстетическое отношение рискует ускользнуть в множественность, а режим единства ничто так не избегает, как чистого ускользания.

Здесь также будет уместным сравнение второго момента удержания как собственно выхватывания с тем же моментом схватывания. В последнем случае эстетическое отношение складывалось еще и потому, что образовывались блоки единого между моментами многого: одни моменты многого образовывали блоки с другими, те – друг с другом. В первом случае – схожая картина: здесь образуется единое в каждом из моментов многого. Это значит, что именно в этом, втором моменте обе функции удерживания в эстетическом опыте сходятся. Именно в этом моменте удерживания для складывания эстетического отношения не имеет значения, имеем ли мы дело с единым, ускользающего от удерживания (собственно выхватывание) или имеем дело со многим, также ускользающим от своего удерживания (схватывание): в обоих случаях удерживание подразумевает образование единого в каждом из моментов многого. С какой бы статической стороны мы ни рассматривали бы эстетическое отношение в режиме единства, мы сталкиваемся с тем, что отношение «озабочено» единым как своим основанием, от него оно не отходит, спаянность удержания не позволяет скатиться в пучину ускользания.

Образование единого в каждом из удерживаемых моментов многого как второй момент удержания при схватывании приводит (как и в случае с аналогичным моментом при собственно выхватывании) к третьему моменту. Схватывание потому и представляется как один из видов выхватывания, что многое выхватывается как единое (при собственно выхватывании формировалось единое, выхватываемое как многое). Единое, оставаясь все тем же единым, словно находит свое продолжение в каждом из моментов многого. Схватывание подразумевает, что не только пешеход или дерево не портят общей картины вида из окна, но, собственно и пешеход, и дерево – это существенные моменты этого вида, что, собственно, вид из окна и есть этот пешеход и дерево, что они и есть то многообразие единства многообразия, на котором удерживается эстетическое отношение к виду из окна.

Сопоставим третий момент схватывания с тем же моментом собственно выхватывания. Крайне важно для складывания эстетического отношения, чтобы сформировалось единое,

удерживающее, в конце концов, все моменты многого. Эстетическое отношение как собственно выхватывание, в конечном счете, приводит к эстетическому отношению к единому виду из окна: «Вот, как, оказывается все в этом виде выхватилось!». Эстетическое же отношение как схватывание по-иному представляет эстетический опыт: в нем формируется не единое во многом, а многое в едином. Эстетическое отношение как схватывание приводит к эстетическому отношению к тому же единому виду, но выражается оно иначе: «Вот, оказывается, как этот вид из окна схватился!».

Итак, если рассматривать эстетическое отношение как статику с другой стороны, то в эстетическом опыте можно выделить схватывание, которое имеет место в том случае, когда в чувственных данных имеется некое единство, ускользающее от удержания, когда это единство образуется в каждом из моментов многообразного и когда формируется многообразное, сдерживающее единое. Эстетический опыт действует как собственно выхватывание, но с другой стороны его можно представить и как схватывание.

D) Выводы из анализа статики эстетического отношения

Таким образом, эстетическое отношение можно рассматривать со статической стороны, и тогда мы о нем судим по тем представлениям, которые в ходе него складываются.

Эстетическое отношение дано как представление, и одно эстетическое представление складывается в том случае, если имеет место выхватывание формы многообразия в чувственном опыте, т.е. многообразное представляется как многообразное единого (формы) – собственно выхватывание в эстетическом опыте, другое эстетическое представление складывается в том случае, если выхватывается многообразие формы в чувственном опыте, т.е. единое (форма) представляется как единое во многом – схватывание в эстетическом опыте. В обоих случаях имеет место выхватывание, но на разное опирается каждое из этих представлений. Примечательное (как общая характеристика эстетического отношения), если представлять его статически, состоит в выхватывании в самом общем смысле, или же в собственно выхватывании и схватывании, если рассмотреть выхватывание детальнее. Из этих двух моментов выхватывания именно первое (собственно выхватывание) в большей степени дает представление о том, что же такое выхватывание как таковое, ибо о выхватывании как моменте эстетического опыта мы говорим в первую очередь потому, что в чувственном опыте дано многообразное, из которого выхватывается форма, нежели потому, что дано в чувственном опыте дано его единство. Поэтому аверсом в статике эстетического отношения является именно собственно выхватывание, реверсом же – схватывание.

Таким образом, для того, чтобы складывалось эстетическое отношение, не какой-то особый предмет должен предстать перед нами и не какая-то особая эстетическая ценность – должно в ходе испытывания иметь место выхватывание, которое, в свою очередь, является функцией

удержания в опыте. И хотя собственно выхватыванием и схватыванием как представлениями эстетический опыт далеко не исчерпывается, важно понимать, что именно на них строится опыт, чтобы пройти весь путь своего складывания.

Е) Введение к анализу динамики эстетического отношения

Как статика опыта, так и его динамика подразумевает выделение их моментов. Разница лишь в том, что в случае со статикой речь идет о разных сторонах одного и того же опыта (разных, но не различных), в случае же с динамикой речь идет о последовательности различных стороны опыта (различных, но не разных, поскольку они сохраняют единство перехода от одного момента к другому). Иначе говоря, статичная сторона подразумевает, что мы переходим от многого к единому или же от единого ко многому, но сами эти два момента не являются моментами перехода одного в другое. Как не переходит «само собой» одна сторона медали в другую (хотя одна сторона и подразумевает, что есть и другая), так и моменты статики не переходят друг в друга (хотя статика исходит из того, что если имеется момент стазиса, то имеется и момент противостазиса). Как в случае с медалью мы можем лишь посмотреть на одну ее сторону, а затем, перевернув, посмотреть на другую, так и в случае с эстетическим отношением как статикой мы можем взглянуть на него, с одной стороны, как на выхваченность формы многообразия, но можем, с другой стороны, как на выхваченность многообразия формы, но и то и другое сами по себе – функции удержания. Единое в статике эстетического отношения удерживается не потому, что существует единое этих двух его моментов, а потому, что сами эти моменты – удержание единого.

В случае же с динамикой подразумевается переход предыдущего момента динамики в последующий, а в последующем остаются моменты предыдущего. Единое в динамике удерживается именно за счет самого единства перехода моментов друг в друга. Не о разных сторонах одной медали идет речь, а о вызревании плода, и если в первом случае единое удерживается статически, то во втором – динамически.

Итак, как же удерживается единство в эстетическом отношении, рассмотренном с точки зрения его динамики, т.е. как эстетическое переживание?

Выше отмечалось, что если статика основана на напряжении *различия*, то динамика основана на напряжении *перехода*. В этом случае в эстетическом отношении как переживании можно выделить три его момента и два перехода: (1) *соединение* как общее в выхваченной форме многообразия (например, эстетическое отношение к связке ключей, лежащей передо мною с точки зрения эстетического переживания – это, прежде всего, общее в примечательности многообразия тех или иных ключей); (2) переход от одного общего к другому на основе *различия* (например, в связке ключей примечается одно общее в форме многообразия, переходящее в другое общее); (3) *разъединение* как частное в выхваченной форме многообразия

(например, в этой связке ключей примечается частность, не подпадающая под общее его формы); (4) переход от одного частного к другому на основе *различия самих различий* (в частном этой связки ключей примечается своя частность, не подпадающая под частное; в другом частном также примечается частное самого же частного); (5) *присоединение* как единичное в выхваченной форме многообразия (например, серия частных частностей связки ключей приводит к формированию чего-то настолько уникального и неповторимого, будто у этой связки ключей примечается свое собственное лицо).

Иначе говоря, эстетическое отношение переживается как примечательность общего, частного и единичного и как два различия между этими моментами (как различие общего и как различие различия частного).

Но возможно ли еще точнее предложить анализ эстетического отношения с точки зрения его динамики и рассмотреть, каково же, собственно, строение самих процессов эстетического соединения, разъединения и присоединения? Такой анализ возможен до тех пор, пока различия, видимые с помощью заявленных инструментов (моментов эстетического опыта) не будут стираться. В то же время следует заметить, что из указанных составляющих динамики эстетического отношения именно его моменты, а не переходы между ними возможно подвергнуть более детальному анализу, поскольку переходы выполняют негативную функцию, они не производят единство, а служат лишь отрицанием предыдущего момента в пользу последующего. Переживаются не различия, а моменты, сами же различия остаются непродуктивными (по крайней мере, в опыте единства). И хотя анализ формирования различий провести невозможно, все же их следует учитывать, если необходимо представить полную картину эстетического отношения с динамической стороны.

Итак, проведем анализ моментов и покажем, каковы пределы анализа эстетического отношения, рассмотренного как переживание.

F) Соединение в эстетическом отношении

Представим детальнее соединение в эстетическом отношении в режиме единства на каком-либо примере. В этом процессе одно выхваченное соединяется с другим, образуя общее. Если я смотрю на книгу, то моментом соединения в эстетическом отношении будет, например, то, как удачно *соединяются* серебряный цвет букв на коричневом фоне или как *соединяются* форма книги с ее декором в виде прямоугольника. Для соединения в эстетическом отношении важна именно возможность того, что производится общее, состоящее из моментов примечательного, и единством выступает это общее.

В каком смысле имеет место соединение в эстетическом опыте? Что значит эстетически соединять в самом простом его смысле, т.е. в виде эстетического отношения?

Эстетическое соединение состоялось, если сложились те условия, которые образуют понятие соединения.

Соединить что-либо возможно, во-первых, в том случае, если имеет место какое-либо многообразие, динамически удерживаемое в единстве. В таком случае, соединение как эстетическое отношение возможно при условии чувственного отношения к форме многообразного, т.е. если в процессе чувственного отношения к форме находится многое в едином. Соединение в эстетическом отношении будет иметь место там, где опыт исходит из многообразного, ставшего примечательным. Это многообразное не уходит в дурную бесконечность множественности, а становится примечательным, т.е. имеет место процесс выхватывания из потока многообразного, удерживаемого в форме.

Например, эстетическое соединение подразумевает, что многое, раскрываемое в виде из окна, находится в динамическом выхватывании этого многого. Эстетическое отношение как соединение начинается с того, что переживается сама динамика многого: в виде из окна выхватываются и прохожие, и собака, и дерево как его многие моменты. Многое, удерживаемое в единстве – с этого начинается эстетическое соединение. Мы говорим, что у нас имеет место соединение в эстетическом опыте, если чувственное отношение к многообразному выхватывает форму, удерживаемую в процессе ее соединения.

Но одного этого процесса для того, чтобы была возможность говорить о соединении, мало: если опыт имеет дело с динамикой многого, то это еще не дает право говорить о соединении в этом опыте; очевидно, что соединение подразумевает нечто большее, поскольку динамика многого еще не дает единства опыта.

Соединить что-либо возможно, во-вторых, если между многообразным образуется какое-либо динамичное отношение, удерживающее это многообразное. Это динамическое отношение подразумевает, что есть что-то в одном моменте многообразного, что переходит в другой момент, а тот – в следующий, но эти переходы остаются в режиме единства, в каждом одном моменте многообразного удерживаются моменты многообразного. Соединение как эстетическое отношение возможно также и в том случае, если имеет место образование отношений между многообразным как сам процесс соединения, а потому в эстетическом соединении подразумевается переход предыдущего момента динамики в последующий, а в последующем остаются моменты предыдущего (именно посредством процесса единое удерживается динамически).

Например, для складывания соединения как эстетического отношения важно и то, что вид из окна предстает своим собственным процессом – выхватывается одно, затем другое, затем еще что-то: не соединенное важно в соединении (по крайней мере, по началу), а сам процесс соединения. Для складывания эстетического отношения к виду из окна важно не только, что

есть многое, раскрываемое в этом виде, но и то, что есть различные отношения в этом многом в виде из окна. Многое, удерживаемое в процессе соединения, приводит к тому, что одни моменты многого образуют отношения к другим моментам. Если в виде из окна соединяются собака и прохожие, то это неизбежно приводит к образованию их отношения к дереву, соединенные дерево и прохожие образуют отношение к собаке и т.д. В опыте соединения важно не только многое единого, но и образование отношений многого единого. Это образование так же, как и в самом начале, предстает как свой собственный процесс: образуются не только многие единого вида из окна, но и отношения многих единого вида из окна. Наконец, не менее важно и то, что это образование отношений предстает как удержание этих отношений: в эстетическом соединении вида из окна важно как удержать, например, отношение собаки и дерева к прохожему, так и удержать иные отношения между многими единого.

Мы подразумеваем, что в эстетическом опыте имеет место соединение, имея также в виду и то, что складывается сам процесс отношения между многообразным, удерживаемым в процессе его соединения. Однако и этого будет недостаточно для того, чтобы соединение состоялось: мало самих отношений между многообразным, должно формироваться единство этих отношений.

Поэтому соединение – это не только момент отношения, но и удержание единства многообразного, в противном случае соединение снова ускользает во множественность, которого опыт единого сторонится.

Соединение как эстетическое отношение возможно, наконец, и в том случае, если имеет место формирование в чувственном опыте единства отношений между многообразными моментами. Крайне важно для эстетического соединения, чтобы в этом виде из окна удерживались само многообразие отношений, т.е. представало как единство. В процессе соединения вида из окна соединенное не должно ускользать, оно удерживается в процессе соединения. Сами отношения многого единого в процессе их удержания предстают как единство. Эстетическое отношение к виду из окна предстает как соединение, если в нем соединяются в единстве его многие моменты. И характерна черта этого единства: поскольку оно в процессе соединения сформировалось как отношения многого единого, то оно выступает единством многого единого, т.е. *общим*. Общее – это закономерный результат складывания соединения в эстетическом отношении. В общем как итоге эстетического соединения удерживается сам вид из окна, он предстает единством, внутри которого «кишат» многие и отношения между многими. К виду из окна складывается эстетическое отношение (с динамической его стороны), если рассматривать его как общее в этом виде из окна: все то многое этого вида из окна (собака, прохожие), пройдя через процесс формирования отношений, приводят к соединению этого вида из окна, что может выражаться, например, в восклицании:

«Ах, я выхватываю в своем эстетическом опыте нечто общее всем этим многим моментам вида из окна!».

Итак, в эстетическом отношении имеет место соединение, которое состоит, в конечном счете, в формировании общего как единства многого единого. Иначе говоря, соединение как таковое – это, во-первых, соединение как многообразное единства, во-вторых, соединение как образование отношений многообразного, в-третьих, соединение как формирование единого многообразного.

Если в эстетическом опыте складываются эти три условия – соединение как многое единого в чувственном отношении, соединение как образование отношений многого и соединение как формирование единого во многом – то формируется эстетическое соединение. Если же соединение берется в аспекте эстетического отношения, то эстетическое соединение – это тот момент отношения, рассмотренного в его динамике, при котором складываются последовательно три момента: отношение ко многому единого; отношение к образованию отношений между многими единого; отношение к формированию единства многого единого, т.е. общее. Собственно, это и схватывает слово «соединение» – момент единства в нем является решающим, но за этим моментом стоят многие, формирующие отношения друг с другом.

Вместе с тем нельзя не отметить, что каждый из этих трех моментов берется статически: поскольку в каждом из моментов дает о себе знать удержание как функция единства, то при соединении моменты многого, моменты отношений и моменты единства воспринимаются в их статике. И если за статикой выхваченности формы и выхваченности многообразия в эстетическом опыте стоят моменты их динамики, то в случае с эстетическим соединением картина обратная: оно – это динамический момент, но образуют его три последовательных момента статики.

G) Разъединение в эстетическом отношении

В эстетическом отношении существенной стороной его динамики является соединение выхваченного. Но соединение вызывает и обратное действие. В самом деле, поскольку соединение основано на перебирании возможностей, то и само соединенное – лишь одна из них, а потому эстетическое отношение предполагает и движение к обратной возможности – уже не к соединению, а к *разъединению*, т.е. к процессу отличий одной возможности от другой. Поскольку же эстетическое отношение рассматривается в режиме единства, то различие как динамика эстетического отношения связано с формированием разных единств в ходе различий.

В каком смысле имеет место разъединение в эстетическом отношении? Что значит эстетически разъединять в эстетическом опыте?

Следуя предложенному подходу, представим детальнее разъединение в эстетическом отношении в режиме единства на каком-либо примере.

В этом процессе важно формирование единств вследствие отличий. Например, если я снова смотрю на ту же книгу, то моментом разъединения будет, например, то, как особенно смотрится рисунок на книге, оттеняясь крупными буквами сверху и снизу или насколько она смотрится увесисто по сравнению с другими книгами, лежащими у меня на столе. Для этого момента важна возможность того, что отдельные элементы становятся единством, они как бы оттачивают свое единство, отличаясь от всего остального. Единством здесь выступает отдельный момент в результате его отличия. Именно в этом случае мы можем высказать суждение «Отличная книга!» (хотя и вовсе не обязательно превращать опыт в реакцию на него), имея в виду тот аспект эстетического отношения к ней, при котором важно то, каким образом книга отличается от всего остального.

Те же три условия, которое выделялись ранее для складывания эстетического соединения (многое единого в чувственном отношении, отношение между многими и единое многого), в схожем виде необходимы и для эстетического разъединения. Но нельзя не заметить качественную разницу между соединением и разъединением – в первом случае речь шла о том, как формируется соединение *из примечательного*, во втором – как формируется разъединение *из соединения*. Иначе говоря, для эстетического соединения было важно, что оно было первым моментом эстетического отношения, а потому и формировалось из примечательного. Для эстетического же разъединения важно, что оно формируется из соединения, т.е. точкой отсчета для складывания эстетического разъединения является общее как результат складывания соединения в эстетическом опыте. Не из многообразного как многого единого исходит опыт эстетического разъединения, а из общего как единства многого.

Эстетическое разъединение начинается с того, что общее (как единство многого) рассматривается динамически. Для складывания эстетического отношения к виду из окна мало того, что в этом виде открывается что-то еще и еще, для него важно, чтобы общее («ах, вот что общее выхватывается в виде из окна!») представало как общее разных его многих моментов («все это такое разное в виде из окна стало таким единым!»). В самом простом значении разъединять в эстетическом опыте – значит переживать общее в его динамике. Но поскольку речь идет о динамической стороне эстетического отношения, то важен и другой момент – то, как это общее как соединенное в виде из окна подразумевает перебирание возможностей этого единства. В эстетическом отношении неизбежно представление, что общее – это лишь одно общее в отношении другого возможного общего. Таким образом, общее (как единое многого) вида из окна приводит к отношению многого этого общего: одно общее («Надо же, каким единым открывается этот вид из окна!») приводит к отношению этого общего с иным общим («Но это же единство подразумевает и другое единство вида из окна!»). Эстетическое разъединение – это не только выхватывание общего, разъединение подразумевает и нечто

большее – выхватывание одного общего в отношении других. Это образование предстает как свой собственный процесс: одни отношения разных общих подразумевают другие отношения общих. Но этот процесс отношений общих все так же предстает в виде удержания как функции единства: отношения не уводят эстетический опыт в дурную бесконечность или же множественность, само отношение остается на месте именно силой удержания самого же эстетического опыта. В случае с видом из окна одно общее («Вот, оказывается, что тут открывается за окном!») приводит к другому («А еще вот это единство можно увидеть в виде за окном!»), эти разные общие образуют отношения между собою и между другими отношениями других общих («Такое и другое единство вида из окна интересно сопоставить с тем и с другим единством этого вида из окна!») – и все это происходит в пределах единого эстетического опыта.

Однако поскольку речь идет именно об удержании эстетического опыта, то это соотношение общих предстает как единство. Это очень специфическое единство: оно возникает из процесса перехода от единого многого (единство как общее) через отношения многого этого единого многого к формированию многого единого многого. Отношение к виду из окна предстает как эстетическое разъединение, если в нем разъединяются многие единого многого вида из окна. Если закономерным результатом складывания соединения в эстетическом опыте было общее, то таким же результатом складывания разъединения является *частное*. Чтобы что-либо предстало как общее в эстетическом отношении, необходим переход от многообразия через отношения многообразия к единству многообразия, что и есть общее. Мы говорим о чем-либо как об общем в опыте, если имеет место складывание единства многообразия. Напротив, чтобы что-либо предстало как частное в эстетическом отношении, необходимо обратное: переход от единства многообразия через отношения этого единства к многообразию единства многообразия, что и есть частное. Мы говорим о чем-либо как о частном в опыте, если имеют место различия, т.е. складывается многообразие единства многообразия. Основой общего является единство многого, основа же частного в эстетическом опыте – многое единства многого. Поскольку же речь идет о динамической стороне эстетического отношения, то можно заключить, что общее не удерживается в эстетическом отношении на месте, мало воскликнуть «Вот что соединилось в этом виде из окна!», общее стремится перейти в собственное различное как частное, к восклицанию «Вот сколько всего разъединяется в этом виде из окна!». Эстетическое отношение к виду из окна складывается не только и не столько потому, что выхватывается нечто общее в нем, сколько потому, что в этом отношении выхватывается нечто частное (впрочем, удерживаемое в единстве эстетического опыта).

И так же, как и в случае с соединением, можно сделать два заключения относительно эстетического разъединения. Во-первых, можно дать более точное его определение.

Эстетическое разъединение – это тот момент отношения, рассмотренного в его динамике, при котором складываются последовательно три момента: разъединение как единство многого; разъединение как образование отношений между единствами многого; разъединение как формирование многого единства многого, т.е. частное (в эстетическом же соединении имеет место обратное: многое единого; образование отношения между многими единого; формирование единства многого единого, т.е. общее). Именно момент многого единства является в понятии разъединения определяющим, но в то же время имеются в виду и единства, формирующие отношения друг с другом.

Во-вторых, точно так же, как в случае с соединением в эстетическом опыте, каждый из этих трех моментов разъединения берется статически: поскольку в каждом из моментов дает о себе знать удержание как функция единства, то при разъединении и само общее, и отношения между общими, и частное даны в их статике, т.е. разъединение как динамический момент отношения образуют три последовательных момента статики.

Н) Присоединение в эстетическом отношении

Соединение и разъединение – два момента эстетического отношения, рассмотренного в его динамике. Но было бы неверным остановиться на этих двух моментах. В самом деле, при соединении формируется общее, при разъединении формируется частное; в том и в другом случае имеется перебор возможностей. Если верно, что эстетическое отношение со стороны его динамики – это лишь соединение и разъединение, то перебор возможностей уходит в дурную бесконечность возможностей, т.е. *не* останавливается на единстве, что невозможно. Следовательно, в динамике эстетического отношения имеется третий момент, состоящий в формировании результата из взаимодействия соединения и разъединения. Этот результат выступает единством, объединяющим в себе все моменты выхваченного в эстетическом отношении и представляющим в форме чего-то конкретного, единичного. И если соединение основано на общем, разъединение – на частном, то третий момент динамики эстетического отношения – *присоединение* – основано на единичном.

Сложность разговора о присоединении как момента эстетического отношения – в том, что легко его спутать с соединением – схожие моменты, схожая траектория протекания. Вместе с тем принципиальная разница – не только в том, что в соединении и присоединении resultируются разные моменты, но и в том, что само соединение лишь отчасти составляет основу присоединения.

Итак, в каком смысле и в каком случае следует говорить об эстетическом присоединении как моменте эстетического отношения?

Представим детальнее присоединение в эстетическом отношении в режиме единства. В этом моменте важно формирование единичного вследствие отличий и соединений разных моментов.

Например, я продолжаю смотреть на книгу, но теперь в ней для формирования моего эстетического отношения важно то, что я в книге вижу что-то новое, что не содержалось в ее элементах: я вижу, что если соединить декор книги и ее форму, если, далее, заметить, что и сам декор не такой уж и простой, а в нем есть толстая и тонкая линия, то можно провести эту игру линий в книге и далее и находить ее следы уже и в самом рисунке на книге или в ее буквах. Для этого момента важна возможность формирования единичного из соединения и разъединения, это новое единство как бы формируется из небытия, его не существовало без соединения и разъединения. Единством здесь выступает новое качество как момент присоединения одного к другому.

Как и в случае с соединением и разъединением, те же три условия необходимы для складывания эстетического присоединения (многое единого в чувственном отношении, образование отношений между многими, формирование единого многого). Однако присоединение разительно отличается от двух предыдущих моментов динамики тем, что в нем имеет место не столько последовательность, сколько иное отношение к предыдущим моментам. Дело в том, что если бы имела место последовательность (разъединение как отрицание соединения, присоединение как отрицание разъединения), то тем самым не удерживалось бы единство, что невозможно. Поэтому, чтобы избежать дурной бесконечности отрицания, присоединение строится не только на отрицании, но и на утверждении предыдущего момента. Следовательно, в присоединении имеет место как многое единого (разъединение), так и единое многого (соединение), при этом каждый из этих моментов рассматривается в их единстве (поскольку имеет место удержание). Таким образом, если соединение формировалось из примечательного, а разъединение – из соединения, то отправной точкой для присоединения является, с одной стороны, ровно то, чем завершился процесс разъединения (частное), но, с другой стороны, присоединение складывается из единства соединения и разъединения.

Итак, присоединение в эстетическом отношении начинается с того, что как общее (как единство многого), так и частное (как многое единства) рассматривается динамически, началом же присоединения является многообразное. Первым моментом для того, чтобы присоединение состоялось, должно быть многообразие, но если в случае с соединением речь шла о многообразном единстве, то в случае с присоединением – о многообразном многообразном единого (как соединение) и единого многообразного (как разъединение).

Для складывания присоединения как эстетического отношения важно многообразие многообразия единства того, что раскрывается за окном и единства этого многообразия. В эстетическом отношении как присоединении не только складывается отношение к многообразному единству вида из окна (прохожим, собаке, дереву), не только складывается отношение к единству этого многообразия (прохожие, собака и дерево предстают как нечто

общее в своем многообразии), но и складывается отношение к многообразию этого многообразия единства и единства многообразия – не только собака, прохожие и дерево составляют многообразие, но и нечто другое, например, другой прохожий, угол здания и пролетевшая птица, не только отношение к единству многообразия собаки, дерева и прохожих складывается в эстетическом отношении, но и отношение к другому прохожему, углу здания и пролетевшей птице. Если эстетическое соединение начиналось как отношение к многообразному в виде за окном, то эстетическое присоединение также начинается как многообразное, но уже самого же многообразного в виде за окном и единства этого многообразного: само многообразие единства и единство многообразия предстает в эстетическом присоединении как многообразное вида из этого окна.

Но как для того, чтобы сложилось соединение, одного многообразия единства мало, а должно складываться также и динамическое отношение этого многообразия, удерживающее его, так и для присоединения многообразное многообразного единства и единства многообразного также образуют динамические отношения между разными моментами этого многообразного – в каждом из этих моментов удерживаются моменты многообразного.

Как и в случае с соединением, присоединение как эстетическое отношение возможно также и в том случае, если имеет место отношение между многообразным как сам процесс присоединения (только само многообразное в случае с присоединением – иное).

Для складывания присоединения как эстетического отношения важно и то, что многообразие в виде за окном, которое раскрывается в эстетическом отношении, предстает как процесс динамических отношений между многообразным. Эстетическое отношение как присоединение к виду из окна складывается не только потому, что есть многообразное многообразного единства и единства многообразного за окном, но и потому, что образуются различные отношения этого многообразного: собака и дерево как одно многообразное образует одно единство, прохожий и угол дома как другое многообразное образует иное единство, одно многообразное образует единство с другим многообразным (собака и прохожий формируют в эстетическом отношении к ним единство с углом дома и деревом), одно единство образует многообразие с другим единством (единство как общее прохожего и собаки образует многообразие с единством как общим угла дома и стоящего дерева). Это образование отношений динамично, т.е. предстает как процесс складывания отношений.

И точно так же, как и с соединением, образование отношений в присоединении предстает как удержание этих отношений: отношения не могут ускользать, они должны удерживаться, поэтому для того, чтобы присоединение состоялось, должно формироваться единство этих отношений.

Присоединение как эстетическое отношение складывается и в том случае, если имеет место удержания в чувственном опыте единства отношений всего того многообразного, которое имеет место в эстетическом отношении. Крайне важно для эстетического присоединения, чтобы в виде из окна удерживались само многообразие отношений между многообразием единства и единством многообразия вида из окна. Но это удержание имеет мало общего с общим (как моментом эстетического соединения), поскольку в такой же степени в нем имеет место общее, как и частное (как момент эстетического разъединения). Присоединенное удержание – это единство как общего, так и частного, т.е. *единичное*. Все те отношения между многообразием единства и единством многообразия в виде за окном формируют такой момент, который позволяет сказать о чем-то никак не сводимом ни к чему-либо общему в виде за окном («Я выхватываю в своем эстетическом опыте нечто общее всему многообразию вида из окна!»), ни к чему-либо частному («Как много всего различного в виде за окном!»), но в то же время представляющем в своей неповторимости единством этого общего и частного: и то, и другое раскрывается в виде за окном в их единстве, за счет чего этот вид за окном в эстетическом отношении к нему становится чем-то уникальным и единичным.

Таким образом, эстетическое присоединение – это тот момент отношения, рассмотренного в его динамике, при котором складываются последовательно три момента: присоединение как многообразие многообразия и единства; присоединение как образование отношений между этими многообразиями; присоединение как формирование единства многообразного многообразного и единства, т.е. *единичное*.

И точно так же, как в случае с соединением и разъединением, каждый из этих трех моментов присоединения берется статически: поскольку в каждом из моментов дает о себе знать удержание как функция единства, то при присоединении и само многообразие, и отношения между ними, и единичное воспринимаются в их статике, т.е. присоединение как динамический момент отношения образуют три последовательных момента статики.

Но важно и то, что присоединение – это своеобразная вершина складывания эстетического отношения. В эстетическом отношении, если рассматривать его динамически, важно дойти до единичного того или иного момента эстетического опыта. Единичное – это своеобразная точка завершения эстетического отношения, но не завершения эстетического опыта вообще.

1) Выводы из анализа динамики эстетического отношения

Что такое эстетическое переживание? Как минимум, о нем можно говорить как об эстетическом отношении, рассмотренном динамически. В этом аспекте эстетическое переживание – это не просто поток встречи с тем или иным эстетическим объектом (реляционная ошибка) и не переживание чего-либо как прекрасного (аксиологическая ошибка), а процесс эстетического отношения, характеризуемый последовательной сменой эстетического

соединения, разъединения и присоединения; у каждого из этих моментов есть свой особый порядок складывания. В свою очередь, поскольку для переживания важна динамика, то каждый из этих моментов также возможно рассмотреть как последовательность определенных моментов.

Анализ эстетического переживания как динамики эстетического отношения позволяет раскрыть процесс формирования общего, частного и единичного как моментов эстетического отношения. Именно благодаря анализу того, как формируется общее, частное и единичное в эстетическом отношении, можно раскрыть последнее в наиболее полном его виде с динамической точки зрения. Эстетическое переживание – это не просто поток тех или иных образов или состояний, это процесс производства сначала общего, затем частного и, наконец, единичного в эстетическом отношении.

Приведенный анализ динамики эстетического отношения на более детальном уровне позволил обнаружить ряд важных черт, которые при поверхностном рассмотрении эстетического отношения оставались незамеченными.

Прежде всего, удалось показать, что моменты соединения, разъединения и присоединения возможно схватить только статически. Это вовсе не означает, что в основе процессов эстетического переживания лежат те или иные эстетические представления. Это означает лишь, что анализ переживания может проводиться лишь до тех пор, пока переживание уже не предстает как представление.

Кроме того, при более детальном рассмотрении уже почти стираются границы между различными моментами процесса эстетического отношения, что позволяет сделать вывод о достигнутом пределе в анализе. В самом деле, можно было бы предположить, что возможно и дальше провести анализ и рассмотреть, например, первый момент соединения (многообразное единства) более детально. Однако очевидно, что если проводить этот анализ, то в нем само многообразие вновь придется рассматривать как многообразие многообразия единства и единства многообразия, а единство – как единство единства многообразия и многообразия единства. В таком случае анализ этого момента соединения привел бы к неразличимости в пределах аналитического аппарата представлений о единстве и многообразии, а именно это – неразличение в аналитическом аппарате – составляет один из моментов предела анализа. Следовательно, можно сделать вывод, что при анализе моментов соединения, разъединения и присоединения мы дошли до границ применимости аппарата анализа. Более того, с подобной неразличимостью мы уже почти столкнулись, когда вышли на анализ моментов присоединения, и лишь категория единичного позволила настроить аналитический аппарат и не скатиться в неразличимость.

Следует заметить, что, несмотря на то, что в эстетическом отношении со стороны переживания выделяются три момента, основополагающим из них является все же первый: именно общее задает тон самому переходу от общего через частное к единичному. Это видно, во-первых, из того, что именно с общего (как соединения) начинается само эстетическое отношение, а также, во-вторых, из того, что в каждом из трех моментов динамики эстетического отношения имеется нечто общее с общим: соединение приводит к формированию общего, разъединение исходит из отрицания общего, присоединение строится на общем, взятом в единстве с частным (схожую картину в отношении частного или единичного в эстетическом отношении не найти). Это означает, что эстетическое отношение со стороны переживания состоит в процессе перехода от общего через частное к единичному *на территории самого же общего*, т.е. наибольшее представление о том, что же такое эстетическое отношение в режиме единства дает такой момент его динамики, как соединение; соединение в эстетическом отношении – это аверс, все разъединение же и присоединение – реверс эстетического отношения.

Наконец, немаловажно и то, что эстетическое отношение как переживание предстает именно как процесс, завершающийся единичным. И если предположить, что строение эстетического опыта на складывании эстетического отношения не заканчивается, то именно единичное будет выступать основанием для складывания следующего этажа эстетического опыта, если рассматривать его динамически.

§3. Что такое эстетический опыт как отношение в режиме единства?

Таким образом, эстетическое отношение как примечательное предстает статически как примечательность формы и как примечательность многообразия, а также динамически как формирование общего, частного и единичного. Мы *представляем* эстетический опыт как ту или иную его выхваченность, мы *переживаем* этот опыт как последовательность его моментов (если идет речь об опыте как отношении).

Предложенный анализ эстетического отношения как представления и как переживания показал, что не предмет, а такое отношение, в котором выделяется многообразное (как многое) и его форма (как единое), составляет эстетическое отношение. Эстетическое отношение складывается не потому, что оно имеет дело с каким-либо предметом с набором каких-то особых его черт, а потому, что эстетический опыт имеет дело с данными, и в ходе отношения имеет место выхватывание как удержание единства многообразного чувственных данных.

Также следует рассмотреть эстетическое отношение и со стороны понятия удержания. Можно сказать, что в двух смыслах имеет место единство (и его удержание) в эстетическом отношении: как статическое удержание (выхваченность формы и выхваченность многообразия) и как динамическое удержание (соединение, разъединение, присоединение).

Легко заметить и то, что аналитика динамики эстетического отношения предстала более развернутой, нежели аналитика статики, в результате чего именно при анализе динамики эстетического отношения удалось найти ту его характеристику, к которой оно, в конечном счете приводит – единичное. И в этом свете можно точнее определить, о каком именно единичном идет речь, если мы говорим об опыте как испытывании единичного, ставшего всеобщим: эстетический опыт как опыт единичного – это (в минимальном смысле) единичное, которое складывается в эстетическом отношении.

Но мало сказать об эстетическом отношении, что оно имеет дело с этим единичным. Как было показано, эстетическое отношение – это процесс, в ходе которого опыт формирует свой собственный компонент. Анализ эстетического отношения со стороны динамики показал, что эстетическое отношение состоит в процессе формирования единичного как общего. И если назвать *эстезой* компонент, который формируется в эстетическом опыте, то эстетическое отношение – это формирование *первой эстезы эстетического опыта*, состоящей в единичном как общем. Процесс эстетического опыта как отношения состоит в том, чтобы в ходе этого процесса образовалось нечто единичное, данное как общее.

Если же рассмотреть понятие выхваченности с точки зрения производства единичного как общего, то нельзя не обратить внимание на то, что именно этот характер единичного позволяет спутывать эстетическое отношение и эстетическую реакцию: и то, и другое представляет собою движение, связанное с общим, но если в реакции речь идет об общем, исходя из которого судится единичное, то в отношении речь идет о единичном как общем. В том случае, если единичное судится с позиции общего – опыт обрывается и его активная сила становится реактивной; если же, как в случае с эстетическим отношением, единичное предстает как общее – опыт продолжает складываться дальше, активная сила опыта действует далее.

Несмотря на то, что аналитика динамики эстетического отношения позволяет выявить момент формирования эстезы, в то время как аналитика статики лишь указывает на разные стороны выхватывания в эстетическом отношении, можно заметить, что статика все же добавляет один немаловажный компонент в представление об эстетическом отношении, если обратить внимание на стороны выхватывания, описанные выше. В самом деле, эстетическое отношение, что со стороны собственно выхватывания, что со стороны схватывания характеризуется удержанием единства – тем, на что указывает корень «хват-» в обоих понятиях. Используя метафорический язык, можно сказать, что, рассмотренное со стороны статики, эстетическое отношение – это, прежде всего, вид хватки, данной как выхватывание и схватывание. И именно эта «хватка» позволяет многое понять в первой эстезе эстетического опыта: единичное как общее представляет собою «хватку» эстетического опыта.

Это позволяет отметить, что динамика эстетического отношения является аверсом, статика же – реверсом, т.е. об эстетическом отношении у нас складывается большее представление, если мы замечаем такую его особенность, как производство единичного, нежели то, что в эстетическом отношении дано выхватывание формы многообразного.

Наконец, немаловажно и то, что переживанию в эстетическом отношении сопутствовало единство, что было обусловлено самой же категорией удержания. Вопрос о том, возможно ли эстетическое отношение, если в его основе будет лежать не опыт единства, а опыт множественности, если не удержание, а ускользание будет руководить эстетическим опытом – вопрос, на который еще только предстоит ответить.

Итак, что же такое эстетическое отношение? Оно не состояние незаинтересованности, «дистанцированности» и не вид ценностного отношения. Оно – примечательное, если рассматривать его с точки зрения общей характеристики. Оно – выхватывание в чувственном опыте формы многообразного, если рассматривать его с точки зрения представления. Оно – формирование эстезы в виде единичного, данного, тем не менее, как общее, если рассматривать его с точки зрения переживания.

§4. Завершается ли эстетический опыт эстетическим отношением?

Как отмечалось выше, анализ строения – это не только анализ моментов строения, но и анализ основания и завершения строения. Поэтому анализ эстетического отношения был бы не полным, если бы не был рассмотрен вопрос о его завершении.

Может ли в пределах эстетического опыта что-либо последовать за эстетическим отношением или же оно – то, на чем опыт завершается? На этот вопрос возможно ответить как извне, если иметь перед собою всю картину строения эстетического опыта и видеть, к чему же иному приводит эстетическое отношение, так и изнутри, если иметь в виду сами особенности эстетического отношения. Поскольку у нас пока нет оснований для уверенности, что мы имеем перед собою всю картину строения, то остается лишь вторая возможность для ответа на вопрос.

Итак, эстетическое отношение – тот вид эстетического опыта, который складывается как примечательное, т.е. как выхватывание в чувственном опыте из потока многообразного его формы, которая лишь может стать чем-либо определенным. К чему приводит примечательное? Одно выхватывание приводит к другому, то – к третьему, но следует помнить, что выхватывание существует в режиме единства, без удержания единства примечательное превращается в дурную серию выхватываний, а эстетический опыт в режиме единства ничего так не страшится, как этой дурной серии, «пахнущей» чистой множественностью. Следовательно, уже из самого понятия эстетического отношения в режиме единства видно, насколько важно для него не только выхватывание, но и удержание единства выхваченного.

Иначе говоря, в примечательном важна не только та особенность, что имеет место выхватывание, но и та, что должно иметь место удержание единства выхваченного. Это удержание единства может быть связано как с самими данными, так и с тем, кто (или что) эти данные удерживает. Мало выхватить что-либо, необходимо еще и удерживать его единство. Например, если я говорю, что выхватываю книгу, то подразумеваю, кроме всего прочего, и то, что книга предстает как единство, отделенное от множественности потока иных объектов, но также подразумевается и то, что я прилагаю все усилия, чтобы книга действительно выхватилась из потока. И если вернуться к предложенным ранее примерам из Пушкина или Герцена, то важно в них не только то, что Вадим и офицеры выхватываются из потока объектов, но и то, что рассказчик в обоих случаях удерживает свое внимание на обоих персонажах – если допустить лишь первое, то выхватывание переходит в иное выхватывание.

Следовательно, эстетический опыт в режиме единства не завершается эстетическим отношением, но приводит к иной форме эстетического опыта, состоящей уже не в выхватывании формы многообразного, а в удержании единства этой формы. Это удержание есть *эстетическое событие*.

Раздел 2. Эстетическое событие

§1. Введение к теории понятия эстетического события

В каком смысле имеет место эстетическое событие? В самом простом смысле мы говорим о нем, когда нечто в нашем эстетическом опыте *произошло*: «вдруг» открылась картина за окном, «как-то странно» сложились облака на небе, что-то связалось в том и в другом.

Произошедшее, как правило, связывается с какими-то особыми переживаниями и потому есть соблазн говорить об эстетическом событии как обо всем том, что вызывает особые эстетические переживания.

Однако понимание события через его переживание – явно ошибочное. Во-первых, не только с событием может быть связано эстетическое переживание (и выше я обозначил виды эстетического переживания при эстетическом отношении). Во-вторых, при таком понимании общее пытаются объяснить через частное: переживание – лишь одна из сторон события, но никак не оно само, ибо вопрос не в том, какие переживания вызывает вид из окна как событие, а в том, как именно складывается это событие, что его возможно понять как эстетическое переживание. Наконец, одного переживания как характеристики для понимания эстетического события явно мало, ибо в таком случае так и не понятно, чем же отличается обычный вид из окна от вида как эстетического события, помимо того, что это вызывает особые переживания.

Преодолеть эти ошибки можно, если принять во внимание, что эстетическое событие никогда не складывается на пустом месте или «вдруг», но складывается из удержания примечательного. Основанием для того, чтобы сложилось эстетическое событие, является

именно эстетическое отношение: именно исходя из формы многообразного складывается событие. Но чтобы сложилось эстетическое событие, должно быть в опыте нечто большее, чем выхватывание формы многообразного. Событие складывается в том случае, если имеет место удержание единства выхваченного, т.е. когда в форму многообразного в чувственном опыте привносится единство. Иначе говоря, эстетическое отношение начинается как примечательность, т.е. выхваченность из потока чувственных данных; если эта примечательность удерживается в своем единстве, т.е. *связывается*, она называется *эстетическим событием*. Последнее могло и не сложиться, и связано это может быть с тем, что примечательное не достигло удержания единства, оно осталось на уровне выхватывания формы многообразного. Если эстетическое отношение – это *выхваченность* формы многообразного, то эстетическое событие – это *связанность*⁵⁶ формы многообразного (если под связанностью понимать удержание единства).

Почему речь идет именно о связанности? Язык приучил нас к тому, что связанными могут быть речь, мысли (мы в таком случае чаще говорим о «связности»). О связанном можно говорить, имея в виду то, что совершается с затруднениями, то что не свободно, то что находится в скрытом состоянии или же то, что находится в связке. Мы можем позволить говорить и о связанной картине или связанном («связном») фильме, имея в виду, что имеется некоторое единство, удерживаемое в этом произведении. Если же иметь в виду связанность в эстетическом опыте, то его можно находить именно в эстетическом событии.

В формировании эстетического события важна последовательность: от примечательного через единство к событию. Приведу пример того, как формируется это эстетическое событие. Передо мною лежит книга. Я видел ее много раз и в данный момент она не вызывает у меня какого-то эстетического отношения. Но допустим, что сосед по столу спросит у меня: «Как тебе эта книга?» Чтобы ответить на его вопрос, я выхватываю ее из потока остальных объектов и начинаю примечать что-то в ней: рассматриваю ее с той или иной стороны, думаю о ее содержании, примечаю то или иное качество; наконец, когда серия примечательностей *связывается*, т.е. удерживается в их единстве, у меня складывается эстетическое событие этой книги.

В пределах эстетического опыта следует отличать эстетическое отношение от эстетического события, но за пределами не менее важным является отличие *события* от *положения дел*. И то, и другое имеет дело с единством относительно многообразного, но если событие подразумевает единство формы, то положение дел – единство понятия. Мы говорим, что сложилось

⁵⁶ О понятии связанности в эстетической аналитике можно встретить важные рассуждения Г. Зиммеля, который в эссе о ручке рассматривал феномен «эстетической связанности целого» [58]. За пределами же эстетики это понятие (как «*Bindung*») занимает важное место в психоанализе (см: [70, 449-452]. Признавая важность этих работ и место феномена связанности в психическом опыте, в данном случае связанность рассматривается исключительно как определенный момент эстетического опыта, а то, насколько связанность участвует в опыте вообще – предмет отдельного исследования.

эстетическое событие, если в некоем многообразии выделилась форма, ставшая чем-либо примечательным (и эта форма дана как связанное); мы говорим, что сложилось какое-либо положение дел, если в некоем многообразии выделилось понятие, ставшее чем-либо привлекательным. Вид из окна в пределах эстетического опыта стал событием, если форма многообразного за окном удерживается в единстве: я замечаю, как сложилась форма изгиба улицы, движения пешеходов и угла падения снежинок, и это примечательное удерживается в единой картине вида за окном. Вид из окна становится положением дел, если удерживается единство понятия многообразного: например, изгиб улицы, движение пешеходов и угол падения снежинок привлекают тем, что они образуют движение в одном направлении, складывается картина движения, определенного понятием движения, и удержание этого понятия формирует то положение дел за окном, что все движется в одном направлении.

И если примечательное является общей характеристикой эстетического отношения, то связанное является такой же характеристикой эстетического события. При этом может возникнуть сложность, состоящая в терминологической неравномерности: если для характеристики эстетического отношения выше было названо примечательное, существенной чертой которого называлось выхватенность, то для характеристики эстетического события называется связанное, которое выше отличалось как от примечательного, так и от выхватенного. Эта сложность вызвана тем, что эстетическое событие поддается анализу значительно сложнее, чем анализ эстетического отношения (причины этого можно будет раскрыть после аналитики эстетического события). Но эту сложность можно избежать, если принять во внимание, что трудно говорить об эстетическом событии, не имея в виду каждый раз эту его черту: каким бы ни был его анализ, связанное, т.е. удержание единства формы, проявляет себя во всех моментах разговора об эстетическом событии (по крайней мере, в эстетическом опыте в режиме единства)

Итак, эстетическое событие складывается на основе эстетического отношения и состоит в связывании формы многообразного. Различие выхватывания (как эстетического отношения) и связывания (как эстетического события) состоит лишь в том, что первое имеет дело с возможностью формы многообразного, второе – с его единством. Эстетическое событие имеет место, когда нечто эстетически связалось, поскольку эстетически выхватилось. Это означает, что связывание характеризуется двойным удержанием: кроме того, что в эстетическом опыте в режиме единства мы имеем дело с удержанием, в событии это удержание усиливается тем, что и сама форма многообразного дана как удержание. Иначе говоря, событие тем и отличается от отношения, что в нем дано удержание самого же удержания формы многообразного.

На основании предложенного выше подхода, рассмотрим строение эстетического события подробнее.

§2. Статика и динамика эстетического события

А) Введение к анализу статики эстетического события

Как отмечалось ранее, при анализе опыта следует отличать статичную его сторону и динамичную. В таком случае эстетическое событие следует трактовать с этих двух сторон: эстетическое событие состоит, во-первых, в определенной статике своих моментов и, во-вторых, в эстетической динамике. Также отмечалось, что статика подразумевает напряжение различия и потому с точки зрения того, как представляется эстетическое событие, можно выделить в нем два разных представления. В самом деле, поскольку речь идет о связывании как удержании единства в эстетическом событии, то удерживаться оно может либо потому, что многое объединяется единым, либо потому, что единое распространяет себя во многом. И по аналогии с тем, как выхватывание в эстетическом отношении представлялось как собственно выхватывание и схватывание, так же и в эстетическом событии в первом случае мы имеем дело с *собственно связыванием*, во втором – с *увязыванием* как видами связанности.

Для эстетического события важно, чтобы многообразное, ставшее чем-либо примечательным, не распалось на множество этого многообразия, а, напротив, удерживалось в единстве. Например, в том случае, когда книга стала для меня эстетическим событием, крайне важно, чтобы я связывал нечто многообразное в ней (цвет, очертание, надписи) в единстве формы (созерцал, насколько это многообразное связывается этой книгой как моментом единства: книга остается книгой несмотря на многообразие ее элементов). Если убрать этот момент *собственно связывания*, то не возникнет и самого эстетического удержания единства, а потому и нет возможности говорить об эстетическом событии. Эстетическое событие с другой стороны – это связывание формы многообразного.

Но всякому представлению как моменту стазиса сопутствует противостазис, и потому возможно представить эстетическое событие и с другой стороны: единство формы связывается, т.е. удерживается в эстетическом событии в том смысле, что оно распространяется на само же многообразное. Для эстетического события важно «вернуть» единое, связанное в многообразии, обратно в это многообразие, т.е. увязывание – это обратная сторона собственно связывания, состоящая в том, что единство формы многообразного, сохраняя свою природу, распространяется на само же многообразное. Например, если я говорю о книге как эстетическом событии, то имею в виду не только то, что удерживаю многообразное в ней в единстве формы, но и то, что имеет место обратное: удерживаю то, как единство формы книги, *сохраняя свою природу*, находит свое «воплощение» в своем многообразии. Если лишить этот момент увязки в эстетическом событии, то удержание также прекращает свою функцию, и эстетическое событие невозможно. Эстетическое событие с этой стороны – это увязывание формы многообразного.

Поскольку собственно связыванию и увязыванию соответствуют две функции удержания (удержание многого в едином и удержание единого во многом), то возможно более подробно раскрыть названные виды связывания в эстетическом событии.

В) Связывание в эстетическом опыте

Удержание многого в едином (выдерживание) подразумевает три момента: ускользящее от удержания многое; образование блоков многого; формирование единого, связывающего многое. Следовательно, связывание как функция удержания в эстетическом опыте нетрудно представить через эти три момента.

В самом деле, связывание подразумевает, прежде всего, многое, ускользящее от удерживания. Вернемся к тому же примеру с видом из окна, рассмотренном не как эстетическое отношение, а как эстетическое событие. Я смотрю за окно и от него складывается эстетическое событие. Первое условие чтобы это событие сложилось – это выделение разных моментов этого вида за окном. Единство прохожих, собаки, дерева ускользает от своего единства и так же, как и в случае с эстетическим отношением, единство вида за окном распадается на отдельные мелкие детали: и сам прохожий уже ускользает от единства вида за окном, все время выпадая из общей картины и становясь своим собственным единством, и собака своей траекторией бега все время нарушает единство вида за окном, а ее траектория бега стремится стать собственным единством формы многообразного. Вид из окна как эстетическое событие в режиме единства ускользает от удержания, но все же это ускользание – мнимое, поскольку речь идет именно об удержании единства эстетического события, а не его ускользании. Поэтому следует другой момент складывания эстетического события – момент образования связи между многообразным в единстве формы за окном. Постепенно в эстетическом событии складывается иная картина – линия движения прохожего как одно единство формы многообразного образует связь с бегом собаки как другим единством формы многообразного, эта связь двух линий образует связь с другими единствами формы многообразного за окном – в эстетическом событии вида из окна на втором моменте его складывания как связки вид из окна предстает как сеть разных связей между тем или иным единством. Эта сеть связей приводит к третьему условию для складывания связанности – формированию единства, *связавшему* все единства формы многообразного в виде за окном. Вид ставится связанным, т.е. удерживающим единство формы многообразного в этом виде, что и есть эстетическое событие.

Понятие эстетического связывания используется нами довольно часто. Так, мы говорим не только о связанном виде из окна, но и о связанной речи – и в этом случае также имеется в виду та связанность, которая является одной из сторон эстетического опыта. Речь какого-нибудь философа может стать эстетическим событием, если сложится чувственный опыт как связывание. Чтобы сказать, что речь какого-либо философа была связанной, необходимы

вышеназванные три условия. Во-первых, для собственно связывания важно наличие многого, ускользающего от удержания. Например, чтобы сказать, что речь какого-либо философа была связанной, необходимо допустить, что слишком многое, отличающееся друг от друга чем-либо, сказано в этой речи – в этой речи сказано, например, и о том, что идея для мыслителя – это своего рода праздник, и о том, что у режиссеров в кино мы можем встретить циркуляцию природных элементов, а также о том, что между человеческой борьбой и искусством есть много общего. Однако одного допущения многого для собственно связывания мало – должно быть, во-вторых, постепенное образование связи между многими; одно многое образует блок с другим, этот блок, в свою очередь, образует блок более высшего порядка с другими блоками и т.д. Например, чтобы сказать, что речь того же философа была связанной, в ней явственно должны выделяться блоки рефлексии, подразумевающие возможность формирования блоков далее – в речи философа, например, выделяется первый блок (о творчестве), который сочетается какой-либо связью со вторым блоком (о коммуникации) и т.д. В-третьих, чтобы собственно связывание сформировалась, должно формироваться единое, связавшее блоки многого. Например, в конечном счете мы скажем, что речь нашего философа была связанной вовсе не потому, что слишком о многом в ней говорится, а также не только потому, что образуются блоки из этого многого, а потому, что постепенно вырисовывается то единое, вокруг чего выстраивается его рефлексия, образуется момент узнавания, например, в виде «так вот к чему все это говорилось!».

Итак, моменты, образующие эстетическое событие как собственно связывание: ускользающие от удержания единства формы многообразного; образование блоков между моментами многообразного; формирование единого, *связывающего* единство формы многообразного.

Таким образом, собственно связывание – это одна из функций удержания в эстетическом опыте как события. Эстетический опыт действует как связывание, поскольку в опыте (данном в режиме единства) имеет место удержание формы многообразного чувственных данных. По сути, собственно связывание – один из китов, на которых держится эстетика единого и, как правило, именно эстетическую связанность имеют в виду, когда говорят об эстетическом опыте: «нечто произошло», «нечто раскрылось», «нечто стало особенным» – в большинстве случаев в этих и подобных фразах имеется в виду эстетическое событие, состоящее в удержании формы многообразного. Также следует заметить, что эстетическая связанность – это статический момент, но образуют его три последовательных момента связывания; за статикой в эстетическом опыте как связанности стоят три момента его динамики.

С) Увязывание в эстетическом опыте

В каком смысле следует говорить об эстетическом увязывании?

Вторая функция удержания (сдерживание) предполагает три последовательных момента: единое, ускользящее от удержания; образование единого в каждом из моментов многого; формирование многого, удерживаемого единым. Схожие моменты находимы и в эстетическом увязывании.

Возьмем тот же пример с видом из окна и покажем, как в его случае работает другая сторона эстетического события.

Для эстетического увязывания важно иметь дело с единым, ускользящим от его удержания. Для складывания эстетического события от вида из окна важно не только исходить из выделения разных моментов этого вида (момент многого), но и обратно – увязать этот вид из окна именно в его единстве формы многообразного. Но именно поэтому единство этой формы многообразного в виде за окном не удерживается в своем единстве: то одно единство, то другое в виде за окном попадает в поле моего зрения – то единство линий пешехода и падающих снежинок, то единство изгиба дерева и траектории движения собаки – так, словно никакого единства в форме многообразного этого вида за окном нет. Эстетическое событие предстает как ускользание от единства вида за окном.

И как и в случае с эстетическим отношением, когда мы сравнивали в каждом из моментов удержание как выхваченность многообразия формы с удержанием как выхваченностью формы многообразия, так же и относительно эстетического события нетрудно сравнить удержание как собственно связывание с удержанием как увязыванием на каждом из их моментов.

В связывании эстетическое событие складывалось в связи с тем, что многообразные единства формы открывались в виде за окном. Для эстетического же увязывания важно противоположное – за окном открывается единство формы, ускользящее от своего удержания; ускользает не многообразное, а единство. Эстетическое связывание исходит из многообразных единств, ускользящих от удержания, эстетическое увязывание исходит из единства, ускользящего от удержания.

Как и в эстетическом отношении, это ускользание в увязывании – мнимое, поскольку имеет место удержание единства. За ускользанием единства следует тот момент складывания эстетического события, согласно которому образуется единство в каждом из моментов многого (при собственно связывании на этом же моменте образовывались связи между многообразными единствами), единство сопутствует каждому из моментов многообразного. В многообразных единствах – будь то единство линий пешехода и падающих снежинок или единство изгиба дерева и траектории движения собаки – образуются связи между этими единствами, вид из окна предстает этой сетью связей; единство образуется в каждом из удерживаемых моментов

многообразного. Единство формы многообразного в виде из окна проникает в каждый из удерживаемых моментов многообразных единств, сохраняя свою природу.

Если в собственно связывании эстетическое событие складывалось еще и потому, что образовывались блоки единого между моментами многого, то схожая картина и в увязывании: единство складывается в каждом из моментов многого. И так же, как и в случае с эстетическим отношением, переходные функции удерживания в эстетическом событии схожи, т.е. для складывания эстетического события не имеет значения, исходим ли мы из единого, ускользающего от удерживания (увязывание) или исходим из многого, также ускользающего от своего удерживания (собственно связывание): в обоих случаях удерживание подразумевает формирование единого в каждом из моментов многого. Эстетическое событие в режиме единства не отходит от удерживания, сопутствующему каждому из моментов складывания события – вплоть до неразличимости связывания и увязывания на одном из своих моментов складывания.

Аналогично собственно связыванию, увязывание в эстетическом событии также подразумевает третий момент: формируется многообразное, *увязываемое* единым (при собственно связывании же образовалось единое, *связывающее* многообразное). В каждом из моментов многообразных единств само единство формы находит свое продолжение. Линии пешехода и падающих снежинок или изгиба дерева и траектории движения собаки предстают как необходимые моменты многообразного в виде из окна, увязываемое единством его формы; эстетическое событие от вида из окна и есть это удерживаемое единство как увязывание единства в многообразном.

И если сопоставить третий момент увязывания с тем же моментом собственно связывания, то нетрудно заметить, что если во втором формировалось единое, связавшее все моменты многого, то в первом формируется многообразное, в котором увязывается единство. Эстетическое событие как собственно связывание – это удержание многообразного в единстве формы вида из окна; эстетическое событие как увязывание – это удержание единства формы в многообразии единств вида из окна.

Таким образом, эстетическое увязывание – другая функция удержания в эстетическом опыте. Как и собственно связывание, увязывание – то основание, которому обязана своим существованием эстетика единого; как и собственно связывание, именно увязывание имеют в виду, когда говорят об эстетическом опыте. И так же, как и в случае с собственно связыванием, увязывание образуют три его последовательных момента, т.е. увязывание как статика подразумевает три момента динамики.

D) Выводы из анализа статики эстетического события

В эстетическом опыте собственно связывание – это удержание многого в едином, увязывание – это удержание единого во многом. Оба момента статики эстетического события выступают как две стороны одной медали, которая не подразумевает последовательности. Иначе говоря, для эстетического события в режиме единства переход от многого к единому (собственно связывание) и переход от единого ко многому (увязывание) не меняет самой природы единого; от переворачивания медали что в одну сторону, что в другую медаль никак не меняется, единое остается единым для многого, а многое – многим для единого. В этом смысле эстетическое событие, если его трактовать как удержание с точки зрения статики его моментов, никак не изменяет свой облик. Многое и единое взаимозаменяемы: событие, складываемое из многих моментов вида из окна, приведет к тому же, что и событие, складываемое из единого вида из окна. В то же время, можно отметить, что эти две стороны медали не равны между собою: именно собственно связывание в большей степени представляет эстетическое событие, поскольку именно посредством удержания многого в едином, а не удержания единого во многом мы, прежде всего, представляем эстетическое событие; собственно связывание – это аверс статики эстетического события, увязывание же – его реверс.

Нетрудно заметить, что история эстетики предлагает устоявшийся и более традиционный аналог того, что выше получило название собственно связывания и увязывания (и, в целом – связанности) – понятие гармонии. При все многообразии его трактовок, при всей сложной истории и теории понимания гармонии (и близких к нему представлений), следует признать, что понятие гармонии подразумевает в качестве своих условий (1) восприятие целого, (2) выделение в целом частей и (3) сопоставление частей друг с другом и с целым; из этих трех шагов формируется представление о гармонии как об одном из оснований эстетической оценки. Безусловно, понятие гармонии продолжает играть важную роль в ряде эстетических представлений. Однако для аналитики эстетического опыта выдвигаемые понятия связывания и увязывания представляются более адекватными, чем понятие гармонии – как потому, что они точнее представляют эстетику в режиме единства (и именно через отрицание эстетической связанности в целом представить эстетику в режиме множественности, понятия же гармонии и дисгармонии будут для этого менее релевантны), так и потому, что такое представление дистанцируется как от оценочного, так и от предметного понимания эстетического опыта. Понятие же гармонии в слабой степени адекватно эстетическому опыту: не о гармонии следует говорить, а о связанности эстетического опыта (представленного как собственно связывание и увязывание).

Итак, если мы хотим понять, в каком смысле что-либо становится в нашем опыте эстетическим событием, то невозможно не учитывать статичную сторону удержания и два ее

момента. Однако опыт – это не только представление, но и переживание, т.е. динамическая его сторона. Поэтому и в эстетическом событии следует выделять его динамику, при этом анализ этой стороны должен удерживать во внимании то, что речь идет о режиме единства.

Е) Введение к анализу динамики эстетического события

Уже на уровне анализа статики эстетического события было заметно, насколько сильно он сближается с анализом статики эстетического отношения. Причина этого – в том, что граница между отношением и событием пролегает исключительно через формирование единства. И если помнить, что сами отношение и событие берутся в режиме единства (и удержании как его функции), то становится ясным, насколько едва уловимо различие, которое между ними пролегает: первое имеет дело с формой многообразного, второе – с единством этой формы.

Вместе с тем, то, что это различие едва уловимо, вовсе не означает, что оно имеет малое значение. Напротив, анализ понятия эстетического опыта может состояться лишь в том случае, если мы исходим из различия (и следуем ему) между отношением, событием и эффектом. Отношение, событие и эффект – это те этажи здания, у которых не только архитектура, но и внутреннее убранство схожи, но все же по некоторым существенным деталям мы понимаем, что это именно разные этажи. И как будет показано ниже, именно внимание к этому различию позволит выявить ту принципиальную особенность, что в каждом из этих моментов строения эстетического опыта речь идет о формировании разных эстетических.

Схватить существенные детали, позволяющие отличить отношение от события, можно в первую очередь по вниманию к различию связывания и выхватывания. Чтобы что-то выхватить, достаточно иметь дело с многообразным и с формой этого многообразного. Но чтобы что-то связать, необходимо в форму многообразного привнести единство. Именно там, где обнаруживается удерживаемое единство в выхваченном, мы имеем дело с событием. Следовательно, легко показать при анализе динамики эстетического события, что если в каждый свойственный эстетическому отношению момент соединения, разъединения и присоединения привносится удержание единства, то мы тем самым находимся на «этаже» события, а не отношения. Между тем эта легкость не должна вводить в заблуждение, ибо, как удастся показать ниже, в динамике эстетического события имеется существенная деталь, которая не улавливается простой аналогией с эстетическим отношением.

Если статика эстетического события – это то, как событие представляется, то динамика – то, как событие переживается. В свою очередь, статика подразумевает напряжение различия, динамика – напряжение перехода.

Если говорить о том, как эстетическое событие переживается, то следуя обозначенному выше подходу, можно выделить в нем три момента и два перехода: (1) *соединение* как общее в связанной форме многообразного (если эстетическое отношение к связке ключей, лежащей

передо мною, с точки зрения первого момента эстетического переживания – это общее в примечательности многообразия тех или иных ключей, то переживание эстетического события от связки ключей – это, например, общее в связанном многообразии этой связки ключей; разница лишь в том, что в первом случае эстетическое отношение вызывает то, что приметилось в форме многообразия, во втором случае событие вызывает то, что удержалось в единстве формы многообразия); (2) переход от одного общего к другому на основе *различия* (например, если в случае с эстетическим отношением в связке ключей примечается одно общее в форме многообразия, переходящее в другое общее, то в случае с эстетическим событием речь идет об одном общем в удержанном единстве, переходящем в другое общее); (3) *разъединение* как частное в связанной форме многообразного (если эстетическое отношение к связке ключей с точки зрения второго момента – это примечательность частного, не подпадающего под общее его формы, то эстетическое событие от связки ключей с точки зрения второго момента – удержание единства формы всего того частного в многообразном этой связи ключей, которое ускользает от единства общего); (4) переход от одного частного к другому на основе *различия самих различий* (например, если в случае с эстетическим отношением в связке ключей примечается частное этой связки, не подпадающее под частное, и в другом частном также примечается частное самого же частного, то в случае с эстетическим событием речь идет об удержании единства одном частном самого же частного и об удержании единства другого частного, ускользающим от самого же частного в связке ключей); (5) *присоединение* как единичное в связанной форме многообразного (если эстетическое отношение к связке ключей с точки зрения третьего момента – это, например, выхваченная серия частных частей частностей связки ключей, приводящей к формированию чего-то настолько уникального и неповторимого, будто у этой связки ключей примечается свое собственное лицо, то в случае с эстетическим событием единичное производится на основании удерживания единства формы многообразного в связке ключей). Эстетическое событие переживается как моменты связанности общего, частного и единичного и как два различия между этими моментами.

Таким образом, три момента динамики эстетического события – соединение, разъединение и присоединение – формируют полный круг самого протекания события. Однако если эстетическое отношение складывалось как процесс формирования единичного (первой эстезы эстетического опыта), то эстетическое событие уже само начинается с единичного. Эта деталь (единичное как результат складывания в отношении и как основа складывания в событии) коренным образом сказывается на облике строения эстетического события.

Чтобы показать это, следует более детально провести анализ динамики эстетического события с точки зрения процессов соединения, разъединения и присоединения, понятых как моменты связывания. Иначе говоря, если связывание рассматривать статически, то оно –

собственно связывание увязывание; если же связывание рассматривать динамически, то оно – соединение, разъединение и присоединение.

F) Соединение в эстетическом событии

Чтобы нечто соединилось, необходимо, во-первых, иметь дело со многим единого, необходимо, во-вторых, чтобы образовались отношения между многими единого и необходимо, в-третьих, чтобы сформировалось единое многого.

В то же время следует иметь в виду, что эстетическое событие не складывается на пустом месте – именно эстетическое отношение является основанием для эстетического события. В свою очередь, эстетическое отношение (с точки зрения динамики) характеризуется переходом от общего через частное к единичному. Именно формирование последнего в качестве эстезы составляет своеобразный итог эстетического отношения и, следовательно, именно из единичного в эстетическом опыте исходит переживание эстетического события: только исходя из переживания единичного складывается эстетическое событие. И если в эстетическом отношении единичное выхватывалось, то событие имеет дело с единичным как связанным, т.е. переживание события имеет место в том случае, если единичное в опыте предстает как удерживаемое в своем единстве.

Соединение имеет дело с многообразием. Следовательно, именно многообразие единичного составляет основу для складывания эстетического события. Чтобы событие имело место, мало того, чтобы в ходе эстетического отношения сформировалось какое-либо единичное (например, связки ключей) – должна иметь место серия этих единичностей, а потому и серия эстетических отношений, сформировавших разные единичности. Только в том случае, если имела места эта серия, сформировавшая разные единичности в эстетическом опыте, начинает складываться эстетическое событие. Оно начинается именно как определенная спутанность в этих единичностях, но все же эта спутанность не тупиковая: поскольку событие основано на связанности, именно предположение удержания единства связанных единичностей позволяет событию складываться далее.

Итак, эстетическое событие, если его рассматривать динамически, складывается, в первую очередь, как соединение. И последнее в эстетическом событии будет иметь место там, где опыт исходит из потока многообразного единичностей, связанных в единстве. В случае со связкой ключей событие складывается в том случае, если имеет место серия единичностей, образованных эстетическим отношением к связке ключей: связывается одна единичность (выхваченная форма многообразного, ставшая единичной), связывается другая, третья – так, что из них образуется многообразное, которое уже не выхватывается (как одна форма многообразного, другая, третья – то, что имеет место в эстетическом отношении), а связывается, т.е. удерживается в единстве.

Но соединение – это не только многое единого, это еще и образование динамических отношений между многими моментами, т.е. соединение – это еще и процесс соединения. Как в случае с эстетическим отношением, так и в случае с эстетическим событием речь идет об одном и том же: есть что-то в одном моменте многообразного, что переходит в другой момент, а тот – в следующий, эти переходы остаются в режиме единства (выхватываемого – в отношении, и связываемого – в событии). Для складывания соединения в эстетическом событии важно не только иметь дело с серией единичностей связки ключей, но и то, что само соединение этих серий предстает как одна серия, за которой следует другая. И эта серия самого же процесса соединения предстает как связанная, т.е. удерживаемая в единстве.

Наконец, соединение также подразумевает и формирование единства многообразного. В случае с эстетическим событием у этого единства две особенности: во-первых, это единство всех серий многообразного единичностей и серий соединения этих многообразий; во-вторых, это единство удерживается в опыте именно как единство, т.е. формируется нечто *общее* в ходе переживания эстетического события. Эстетическое отношение также подразумевает общее, но в нем оно складывается как нечто общее различным моментам примечательного. В случае же с событием общее – несколько иной природы: это не общее примечательного, а общее связанных единичностей. Именно это позволяет говорить о том, что событие действительно начало складываться: не просто выхватывание того или иного многообразного и формирование его формы как единства, а связывание того или иного многообразного единичного и формирование его формы как единства.

Но надо признать, что это странное общее: единичности ничему так не противятся, как общему: каждая из единичностей стремится либо выпасть из общего, либо самой стать общим. Именно эта неудержимость единичностей как общего и образует эстетическое событие как соединение. В этом смысле событие (как переживание) более беспокойно, чем отношение: в отношении достаточно лишь иметь дело с многообразием формы, но само это многообразие не претендует на что-то большее, чем многообразие, ибо это многообразие исходит из того, что оно – многое единого. В случае же с событием имеет место не просто многообразие, а многообразие единичностей (как результата складывания эстетического отношения), связываемых в единстве, что вызывает большую интенсивность переживания.

Таким образом, соединение в эстетическом событии – это соединение как многообразное единичностей в чувственном опыте, соединение как образование отношений между многообразными единичностями и сериями их соединений и соединение как формирование единства многообразного как общего связанных единичностей. Если представить обобщенно, то можно сказать, что эстетическое событие, если его рассматривать как переживание – это, в первую очередь, формирование общего из неудержимых единичностей.

Можно заметить, что каждый из трех моментов соединения берется статически: при соединении и само многообразие единичностей, и образование отношения между ними, и формирование общего даны в их статике, т.е. соединение как динамический момент события образуют три последовательных момента статики.

G) Разъединение в эстетическом событии

Всякое соединение подразумевает разъединение, но у разных разъединений – разные основания для того, чтобы быть в чем-то противоположным соединению.

Основание для того, чтобы формировалось разъединение в эстетическом отношении – в перебирании возможностей соединенного (само соединенное предстает как возможность, перебирание которой приводит к тому, что есть и противоположная возможность соединению, т.е. разъединение). В случае с событием основание для разъединения иное: речь идет не о перебирании возможностей соединенного, а о многообразии единичностей, сформированных как общее; но на этом общем трудно удержаться единичному: именно отличие от иных единичностей или любого общего составляет основу существования единичного. Следовательно, в эстетическом событии соединение как связываемое многообразие единичностей легко скатывается в свою противоположность, т.е. в разъединение.

Чтобы нечто разъединилось, необходимо, во-первых, иметь дело с единым многого, необходимо, во-вторых, чтобы образовались отношения между едиными многого и необходимо, в-третьих, чтобы сформировалось многое единого.

Если соединение в эстетическом событии исходит из многообразия единичного, то разъединение в эстетическом событии складывается, если оно исходит из общего, т.е. единства многообразного единичностей. Эстетическое событие от связки ключей как разъединение – это единства многообразных единичностей, которые словно взрывают это единство изнутри. Общее настолько чуждо эстетическому событию, что оно предстает в разъединении лишь как единство многообразного единичностей, что уже само по себе – парадоксальное единство: в случае со связкой ключей эстетическое разъединение складывается, если, если удерживаются как многообразие единичностей этой связки, так и единство этого многообразия; разъединение в эстетическом опыте – крайне интенсивная его составляющая, в разъединении связывается это почти невозможное единство многообразия единичностей, поскольку само оно как бы подрывается изнутри многообразием единичностей. Единичности не дают возможности эстетическому событию сложиться как нечто единое, они ускользают в многообразие, а потому и единство этого многообразия также ускользает в серию этих единств. Единичное в эстетическом опыте как событие само предстает как серия единичностей. Многообразие единичностей (на уровне соединения) предстает как серия многообразия единичностей,

единство многообразия единичностей на уровне разъединения также предстает как серия этих единств.

Поэтому представляется очевидным, что это единство как серия единств приводит складывание эстетического разъединения к образованию отношений между этими единствами многообразного единичностей. Как в эстетическом отношении неизбежно представление, что общее – это лишь одно общее в отношении другого возможного общего, так, тем более и в эстетическом событии общее предстает как отношение между общими. Не просто связывается нечто единичное в эстетическом событии от связки ключей, не просто удерживается в единстве многообразие этого единичного и не просто дано единство этого многообразия, но и это последнее предстает как серия отношений; в эстетическом разъединении события не только связывается парадоксальное общее, но и связывается еще большая парадоксальность – связывание одного этого парадоксального общего в его отношении с другими. При этом такое отношение не уходит в бесконечность, поскольку имеет место именно удержание единства в разъединении – и все же такая двойная парадоксальность в пределах эстетического события предстает как крайне удерживаемое единство.

Поэтому разъединение подразумевает и формирование многообразного этих единств. Это многообразное не является чистой множественностью, но удерживается в своем единстве, т.е. формируется нечто *частное* в ходе переживания эстетического события. В эстетическом отношении частное складывалось как момент разъединения многообразного выхваченного, в эстетическом же событии частное – это не частное выхваченного, а частное связанных единичностей, при этом сами эти единичности берутся в единстве их многообразия. Именно в частном в эстетическом опыте складывается парадоксальность как самого единичного, так и его многообразия.

Итак, разъединение в эстетическом событии – это разъединение как единство многообразного единичностей, как образование отношений между этими единствами многообразного единичностей и как формирование многообразного этих единств (частное). Разъединение в эстетическом событии подразумевает формирование частного, но если сравнивать общее и частное в эстетическом событии, то первое – крайне неуместное для события, поскольку это общее тут же предстает в переживании как многообразное этого общего, в то время как второе – крайне уместное для события, поскольку частное предстает в двойной парадоксальности самого же события. Иначе говоря, эстетическое событие во многом характеризует не столько общее, что формируется в ходе его складывания, сколько частное, данное как двойная парадоксальность как единичного, так и его многообразия.

Наконец, сравнивая соединение и разъединение, можно также заметить и ту общую черту, что каждый из трех моментов берется статически: при разъединении и само единство

многообразия единичностей, и отношения между ними, и частное даны в их статике, т.е. разъединение как динамический момент события образуют три последовательных момента статики.

Н) Присоединение в эстетическом событии

Присоединение подразумевает складывание трех последовательных моментов: многообразие многообразия и единства; образование отношений между этими многообразиями; формирование единства многообразного многообразного и единства, т.е. единичное.

Как и в случае с предыдущими моментами, важно обратить внимание на основание, на котором складывается присоединение. В случае с соединением таким основанием является многообразие единичностей, в случае с разъединением – общее как единство многообразия единичностей. Разъединение в эстетическом событии приводит к тому, что складывается частное, которое и выступает основанием для эстетического присоединения в событии. Однако это довольно парадоксальное частное, ибо оно являет собою серию многообразного единств. Парадоксальность частного в эстетическом событии (парадоксальность как самого единичного, так и его многообразия) как основания складывания эстетического присоединения вызывает парадоксальность последнего.

В самом деле, присоединение в эстетическом событии складывается как удержание единства частного. В то же время, если разъединение исходило из обратного соединению, то присоединение – момент, подразумевающий как отрицание, так и утверждение предыдущего момента, ибо если имела бы место простая последовательность (разъединение после соединения, присоединение после разъединения), то событие ускользало бы в дурную бесконечность, что невозможно в режиме единства. Присоединение как в отношении, так и в событии подразумевает как многое единого (разъединение), так и единое многого (соединение), разница лишь в том, что в событии основанием для его складывания является единичное, в отношении – примечательное.

Эстетическое присоединение в событии начинается с того, что как общее события, так и его частное рассматриваются в динамическом отношении. Первое, из чего складывается эстетическое присоединение – это многообразие многообразного единичностей и единства многообразного единичностей в эстетическом событии. В присоединении имеет место, с одной стороны, серия единичностей (т.е. многообразное единства), с другой – единства многообразных единичностей (т.е. единство многообразного), и обе эти стороны, в свою очередь, рассматриваются как многообразие их отношений. В этом эстетическое присоединение схоже с эстетическим соединением, и то, и другое – это событие многообразного, но если эстетическое соединение начиналось как событие многообразного

единичностей, то эстетическое присоединение начинается как событие многообразного этого многообразного единичностей и единства многообразных единичностей.

Но присоединение не станет полноценным событием, если остановится на этом многообразии – оно также подразумевает и образование отношений между этими моментами многообразного. Чтобы нечто присоединилось, не только многообразие должно иметь место, но также и отношения между многообразными моментами, и в каждом из этих моментов удерживаются моменты многообразного. Как и в случае с эстетическим соединением, присоединение – это также и процесс образования отношений, ибо и в том, и в другом случае имеет место многообразное (хотя и иной природы). Например, связка ключей становится эстетическим событием, поскольку в ней имеет место, помимо всего прочего, еще и процесс присоединения, т.е. динамические отношения в многообразном многообразного единичностей и единства многообразного единичностей.

Эти отношения лишь силою удержания предстают как моменты события. Для эстетического события в режиме единства важно, чтобы не просто игра отношений представала в эстетическом опыте, но и само это отношение удерживалось в единстве. Присоединение как эстетическое событие имеет место и в том случае, если, отношения между моментами многообразного удерживаются в их единстве. Но это крайне специфичное единство: в нем сходятся как моменты общего, так и моменты частного, присоединенное удержание в эстетическом событии формирует единичное. Но что это за единичное? Мы уже видели, что и само же общее в эстетическом событии – это единство многообразного единичностей, а частное в эстетическом событии – это многообразное этого единства многообразного единичностей. Эстетическое событие складывается как единичное, но оно предстает как серия единичностей, стремящихся стать своим частным. Эстетическое событие от связки ключей, в конечном счете – это единичное этой связки, но оно несколько отличается от единичного связки ключей в эстетическом отношении: во втором случае в основе этого единичного лежит общее, единичное в эстетическом отношении – это единичное общего (единичное настолько, что оно становится своим общим), в то время как единичное в эстетическом событии – это единичное частного (единичное настолько, что оно стремится стать своим частным).

Таким образом, эстетическое присоединение в эстетическом событии – тот момент события, при котором складываются последовательно три момента: присоединение как многообразие многообразия единичностей и единства этого многообразия; присоединение как образование отношений между этими многообразиями; присоединение как формирование единства многообразного многообразного единичностей и единства этого многообразия, т.е. единичное. Присоединение – это вершина складывания эстетического события. Событие состоялось, если имеет место формирование единичного этого события, но это единичное – парадоксально: оно

предстает как единичное частного (в то время как в эстетическом отношении единичное – это единичное общего).

И точно так же, как в случае с соединением и разъединением, каждый из этих трех моментов присоединения берется статически: и само многообразие, и отношения между ними, и единичное воспринимаются в их статике, т.е. присоединение как динамический момент события образуют три последовательных момента статики.

1) Выводы из анализа динамики эстетического события

Не только как об отношении, рассмотренном динамически, можно говорить об эстетическом переживании, но и как о событии, также рассмотренном динамически. И в то же время из приведенного анализа видно, насколько сложно дать адекватное представление об эстетическом событии как переживании: то общее, что формируется в эстетическом соединении, предстает как общее единичностей, ускользающих в свое частное; то частное, что формируется в эстетическом разъединении, предстает как двойная парадоксальность связанных единичностей; наконец, то единичное, что формируется в эстетическом присоединении, предстает как серия единичностей, стремящихся стать своим частным. Если переживание эстетического отношения – это переживание выхваченного, и в этой выхваченности его легко представить как нечто общее, то переживание эстетического события – это переживания связанного, предстающего как серия частных этого связанного. Эстетическое событие переживается именно как опыт частного, основанного на разъединении.

Если рассмотреть эстетическое событие как переживание более детально, то ровно те же черты, которые выше отмечались как характерные для эстетического переживания как отношения, свойственны и эстетическому переживанию как событию: статичность моментов соединения, разъединения и присоединения, стремление к стиранию границ между моментами эстетического переживания, единичное как завершение складывания эстетического события.

Но есть и ряд специфичных черт, свойственных динамической стороне эстетического события как форме эстетического опыта.

Прежде всего – это динамика самих моментов эстетического переживания. При анализе было показано, что именно единичное составляет основу, т.е. своеобразный «скелет» эстетического события: с серии единичностей эстетическое событие начинает складываться, единичным же (но уже как присоединенным) складывание эстетического события завершается. Это означает, что для того, чтобы имело место эстетическое событие, каждому из моментов его складывания сопутствует единичное; вне опыта единичного нет эстетического события.

В то же время именно на уровне анализа динамики эстетического события удалось показать, что частное составляет своеобразный «нерв» эстетического события: ускользание общего в частное переживается в событии куда сильнее и точнее, чем в отношении. И точно так же в

событию имеет место ускользание единичного в серию частного (в отношении же, напротив, имеет место ускользание частного в единичное). И потому в самом общем смысле можно сказать, что переживание эстетического отношения – это переживание единичного как общего, а переживание события – переживание единичного как частного. Именно внимание к динамичной стороне эстетического события позволило обнаружить частное как основополагающий момент события: именно через частное улавливаются тонкости отличий события от иных форм эстетического опыта. И если продолжать сравнивать не только переживания и представления, но и отношение и событие, то нетрудно заметить, что если первое – это переход от общего через частное к единичному на территории общего, то второе – тот же переход, но на территории частного. Это означает, что если для эстетического отношения, взятого как переживание, аверсом является соединение, то аверсом эстетического события, взятого как переживание, является разъединение: именно как частное, данное как двойная парадоксальность единичного и его многообразия представляется, главным образом, эстетическое событие. Эстетическое событие – это событие разделения в первую очередь.

§3. *Что такое эстетический опыт как событие?*

Эстетическое событие со стороны представления являет собою собственно связывание и увязывание, а со стороны переживания – формирование общего, частного и единичного.

Эстетическое событие имеет место всякий раз там, где складывается связанность (т.е. удержание формы) многообразного, и связывать – это и значит (со стороны статики) собственно связывать и увязывать, а также (со стороны динамики) соединять, разъединять и присоединять.

В эстетическом отношении имеет место формирование первой эстезы как единичного, данного как общее, в эстетическом же событии мы имеем дело с формированием *второй эстезы* эстетического опыта, состоящей в единичном, данном как частное.

Если же обратить внимание на понятие связанности с точки зрения формирования единичного как частного, то так же, как и в случае с эстетическим отношением, именно этот характер единичного позволяет спутывать эстетическое событие и эстетическую реакцию. Эстетическое событие складывается как формирование парадоксального единичного, что именно вследствие интенсивности переживания может вызвать реакцию на опыт, а не складывание его дальше. Это единичное эстетического события настолько странно, что вместо того, чтобы испытывать его далее, оно с легкостью подменяется его оценкой.

И как в случае с эстетическим отношением корень «хват-» позволяет, пусть и метафорично, указывать на «хваткость» эстетического отношения, точно так же и корень «связ-», раскрытый в двух сторонах эстетического события как собственно связывание и увязывание, позволяет указать на «вязкость» эстетического события, в котором важно не столько общее, которое

выхватывается, сколько частное, которое связывается: единичное как частное представляет собою «вязкость» эстетического события.

Это позволяет отметить, что, как и в случае с эстетическим отношением, динамика эстетического события является аверсом, статика же – реверсом, т.е. об эстетическом событии у нас имеется большее представление, если замечаем такую его особенность, как производство единичного, данного как частное.

Итак, чем, в конечном счете, характеризуется эстетическое событие? Это не какое-то происшествие в нашем жизненном опыте и это не событие оценки. Эстетическое событие – это связанное, если рассматривать его с точки зрения общей характеристики. Оно – связывание и увязывание в чувственном опыте, если рассматривать его с точки зрения представления. Оно – формирование эстезы в виде единичного, данного, тем не менее, как частное, если рассматривать его с точки зрения переживания.

§4. Завершается ли эстетический опыт эстетическим событием?

Ответить на вопрос, может ли в пределах эстетического опыта что-либо последовать за эстетическим событием извне, т.е. охватывая взором все строение опыта, пока не представляется возможным, поэтому рассмотрим возможность ответа на этот вопрос изнутри, т.е. исходя из особенностей эстетического события.

Событие начиналось как удержание единства выхваченного, что и получило наименование связанности. Именно потому, что выхваченное должно удержаться в единстве, возникает необходимость в связанном. Но и связанное, в свою очередь, также должно удерживаться в своем единстве: без удержания единства, очевидно, связанное предстанет как дурная бесконечность связываний, что невозможно в режиме единства. Но если сказанного для эстетического отношения было достаточно, чтобы прийти к выводу о невозможности завершения опыта отношением, то для эстетического события этого утверждения очевидно мало. Дело в том, что событие формировалось как удержание единства, поэтому если допустить, что складывание события приводит к необходимости вновь обратиться к удержанию единства события, то это не вызовет никакой необходимости допустить что-то иное помимо события: как только удержание рискнет вылиться в свое ускользание, достаточно будет лишь вновь обратиться к истокам самого же события, чтобы удержание единства восстановить. Это означает, что после складывания эстетического события ничто не мешает складываться ему вновь на тех же самых основаниях (удержание единства).

И все же то удержание единства, из которого исходило событие и то, к которому оно приходит – разной природы. Удержание единства выхваченного (как показал анализ динамики эстетического отношения) приводит к формированию единичного как общего, удержание же единства связанного приводит к формированию единичного как частного. Разница же в том, что

единичное как общее не подразумевает серию различий, в то время как единичное как частное только это и подразумевает: всякое единичное предстает своим частным. Следовательно, чтобы удерживалось единство в эстетическом событии, требуется такое единство, которое будет основано на серии различий. Это значит, что лишь в том случае эстетическое событие удержится как единство, если будет иметь место такое единство, которое отличается от самого же события; эстетическое событие, если оно складывается в полной мере, по необходимости приводит к такому удержанию его единства, отличающемуся от самого же события. Следовательно, складывание события завершается иной формой эстетического опыта, которым и является *эстетический эффект*.

Раздел 3. Эстетический эффект

§1. Введение к теории понятия эстетического эффекта

Событие не происходит бесследно, в этом его отличие от случая. У события есть важный момент: именно вследствие того, что оно случилось, событие оставляет *осадок*. Если мы говорим, например, о событии 11 сентября 2001 г., то имеется в виду как само содержание события, так и тот осадок, который оно оставило, и если убрать этот осадок из переживания события, то оно превратится в происшествие, однажды случившееся и, быть может, чем-то запомнившееся – но не больше. Или если мы говорим, например, что лекции Фихте были интеллектуальным событием в жизни Германии начала XIX в., то имеются в виду как минимум два момента: во-первых, что его лекции были достаточно интенсивными для работы мысли, и, во-вторых, что после лекций, а может быть даже и после смерти Фихте слушавшие его лекции или лишь слышавшие о них продолжали их обсуждать, т.е. продолжали переживать осадок от них.

Точно так же обстоят дела и с эстетическими событиями – если они случились, то оставили после себя осадок, к которому испытавший их будет возвращаться. Поэтому неверно полагать, что эстетический опыт выражает себя лишь в эстетическом отношении или событии – за событием следует осадок, т.е. эстетический эффект. Под последним в истории эстетики подразумевали самое разное – и непосредственно «эстетическое удовольствие», и нейтральную «эстетическую реакцию», и более провокационное «эстетическое наслаждение». Где-то эстетический эффект отождествлялся с эстетическим событием, где-то – разделялся. Но если понимать эффект как осадок, то разведение эстетического события и эстетического эффекта неизбежно.

Каким образом эстетический эффект действует? Ответить на этот вопрос не сложно, если учесть, что эффект не возникает «просто так»: эстетический эффект – это не нечто неожиданное, невесть откуда взявшееся и свалившееся на испытывающего его. Если имеет место эстетический эффект, то это означает, что он сложился как осадок от эстетического

события. В свою очередь, событие возникло на основании эстетического отношения. Эстетическое отношение складывается на основании примечательного, т.е. на *выхватывании* из потока многообразного его формы. Эстетическое же событие складывается на основании удержания единства формы многообразного, т.е. *связывании*. В таком случае действием эстетического эффекта является *захватывание*, если под последним понимать удержание единства связанного. Собственно, это и есть, в самом общем смысле слова, определение эстетического эффекта – это такой чувственный опыт формы многообразного, как захватывание.

Конечно, захваченностью можно называть разное: мы говорим, что что-то захватывает, если оно берет что-либо с собой, если оно овладевает, если оно зажимает и множество других значений [103, 267]. Однако сред множества значений есть и то, что имеет непосредственное значение для эстетического опыта: мы говорим, что что-то захватывает, если оно сильно увлекает, возбуждает, волнует [там же]. В этом значении мы часто говорим о захватывающем сюжете, захватывающей музыке и т.п. Здесь, как правило, имеется в виду, что нечто произошедшее не отпускает, т.е. удерживает. Об этом же и говорилось выше: эстетический эффект подразумевает осадок, т.е. удержание единства связанного. Например, если мы говорим, что вид из окна вызвал какой-либо эстетический эффект, то тем самым имеем в виду, что он оставил осадок, т.е. удерживает единство того, что связано в этом виде из окна. Схожее, т.е. удержание единства связанного, имеется и в случае, когда мы говорим о том, что нас захватила какая-либо музыка: она не отпускает именно потому, что есть в ней что-то (единство связанного), что удерживается в нашем акте слушания музыки.

Но у удержания единства связанного есть существенное отличие от удержания единства выхваченного: оно исходит не из единичного как общего, а из единичного как частного, т.е. такого единичного, которое предстает как серия частных самого себя. Помимо того, что эта парадоксальность единичного приводит к складыванию самого же эстетического эффекта (как формы единства, отличной от события), она же вызывает и такую особенность осадка события, как отсутствие нейтральности: осадок потому и остается осадком и не спутывается с иными формами опыта, что не оставляет испытывающего событие в состоянии равнодушия; нечто захватывает именно потому, что есть что-то особенное в захваченном. Назовем эту не-нейтральность эстетического эффекта *эстетическим неравнодушием* (подразумевая тем самым, что могут быть и внеэстетические формы неравнодушия). Поскольку же неравнодушие в любой его форме подразумевает степень, т.е. переход от наименьшего к наибольшему, то у захваченности как осадка события есть как минимум два полюса (положительный и отрицательный), а вместе с тем и эстетический эффект обладает чертой, которая не была свойственна эстетическому отношению и событию: он может быть (в своем пределе)

положительным и отрицательным, но даже если и не достигает этих полюсов, то дан как большая или меньшая степень приближения к ним. Иначе говоря, невозможно говорить об эстетическом эффекте, не подразумевая его степень (в отличие от иных форм эстетического опыта) и, в пределе – не подразумевая два его полюса.

Это вынуждает различать в понятии эффекта эффективность и эффектность: именно первое подразумевает такой осадок, что приводит к равнодушию, в то время как второе, если и возможно как равнодушное, то вовсе не потому, что сложился осадок, а по какой-либо внешней причине.

Итак, о том, что складывается эстетический эффект, можно говорить в том случае, если имеет место захваченность формы многообразного (в отличие от выхваченности и связанности) с определенной степенью.

И следуя предложенному выше подходу, анализ эстетического эффекта можно провести по аналогии с анализом иных форм эстетического опыта, но с учетом такой черты, как наличие степени (т.е. в крайнем выражении – полюсов) эстетического эффекта.

§2. Статика и динамика эстетического эффекта

А) Введение к анализу статики эстетического эффекта

Какой предстает статичная сторона в эстетическом эффекте единства?

Эстетический эффект, так же, как и иные формы эстетического опыта, рассмотренные в их статике, можно представить с двух сторон: с одной – это удержание многого как многого единого (выдерживание), с другой – удержание единого как единого во многом (сдерживание), с той только разницей, что каждой из форм удержания должна сопутствовать степень.

Итак, *с одной стороны*, эстетический эффект возможно представить как чувственный опыт захваченности многообразного в единстве, т.е. как *ухватывание* в единстве всего того многообразного, что дано в эстетическом событии. В самом простом смысле ухватывать – значит захватывать, но так, что в этом последнем имеет место некоторое многообразие, удерживаемое в единстве. Если кто-либо говорит, что он *ухватил* сказанное, то это означает, что от самого сказанного остался осадок, который захватывается в его единстве. Иначе говоря, ухватывание – это такая форма захватывания, при которой многое, будучи захваченным, удерживается в единстве.

Однако поскольку в случае с эстетическим эффектом речь идет не просто об удерживании, но и о его степени, то ухватывание возможно представить как положительный и отрицательный полюс осадка события, и нет более точных слов для обозначения эстетического опыта ухватывания многообразного в единстве, чем *эстетическое удовольствие* (как положительный полюс осадка эстетического эффекта) и *эстетическое неудовольствие* (как полюс отрицательный).

Для складывания эстетического эффекта важно, чтобы эстетическое событие нашло своим результатом единство, некий итог, к которому приводит эстетический опыт. Эстетический эффект возможно представить со стороны многообразного, удерживаемого (ухватываемого) в единстве. Эстетическое удовольствие/неудовольствие *ухватывает* в единство разные варианты многообразия: чем более многообразное подпадает под единство, тем сильнее испытывается эстетическое удовольствие/неудовольствие. Ухватывание в эстетическом удовольствии/неудовольствии ведет испытывающего эстетический эффект к одному из полюсов: чем сильнее ухватывание, тем сильнее испытываемый эстетический эффект, а чем сильнее эффект, тем в большей степени он подходит к одному из своих полюсов. В этом смысле нейтральным эстетический эффект быть не может: в нем есть ухватывание, а потому в нем имеется степень эффекта.

Что значит испытывать эстетическое удовольствие? Язык приучил нас использовать это понятие в самых разных вариантах, но если держаться строгости, если понимать, что эстетическое удовольствие – это не случайный эффект, а форма эстетического опыта, наконец, если исходить из того, что в удовольствии необходим момент единства, без которого оно распадается на серию эстетических событий, не образующих своего осадка, то эстетическое удовольствие возможно представить как эстетический опыт ухватывания многообразного в единстве.

Вернемся к примеру с книгой. Если она вызвала эстетический эффект, то это означает, что она стала эстетическим событием, вызвавшим осадок. Эстетический опыт книги с этой точки зрения – это осадок от события книги как захваченности многообразного (цвет, линии книги) в единстве формы книги (созерцаю, насколько это многообразное ухватывается в единстве). Я удерживаю в своем эстетическом опыте единство книги, но под «удерживаю» имеется в виду не столько выхватывание единства (для этого достаточно было иметь дело с многообразным и его формой) и не столько связывание (для этого достаточно было удерживать единство многообразного и его формы), сколько ухватывание его в осадке события. Этому осадку сопутствует его степень. Если я говорю, что книга вызывает эстетическое удовольствие, то это означает, что у меня сложилось эстетическое событие книги, при этом само событие оставляет такой осадок, что я созерцаю его многообразное в единстве; книга словно собрана во всем ее многообразии в некое единство.

Возьмем другой пример. Допустим, эстетическое неудовольствие доставляет вид какой-то улицы в городе. Что имеется в виду под неудовольствием, если рассматривать его как момент эстетического опыта? Прежде всего – то, что этот вид стал эстетическим событием, оставившим определенный осадок, но также имеется в виду и то, что многообразное ухватывается в единстве эстетического осадка. При связывании вида улицы я соединил в виде улицы разные ее

параметры (например, соединение строений и деревьев на улице, разъединение изгиба самой улицы, присоединение различных компонентов вида улицы в единичный вид), но осадок от единства становится негативным; что-то смущает меня в этом виде улицы, я считаю эту улицу эстетически отрицательной, т.е. доставляющей мне эстетическое неудовольствие.

Однако простой аналитики статики эстетического эффекта по аналогии с такими же моментами отношения и события явно недостаточно, ибо, как уже отмечалось, в эффекте есть та черта, которая не была свойственна предыдущим моментам эстетического опыта – эстетический эффект обладает степенью. И даже в приведенных выше примерах обозначается действие эстетического эффекта, но не указывается на то, чем же отличается удовольствие от неудовольствия. Наличие степени в эстетическом опыте ставит новую проблему: как различить наибольшую степень от наименьшей, т.е. чем отличается с точки зрения складывания эстетического опыта эстетическое удовольствие от эстетического неудовольствия? Имеет ли эстетическое неудовольствие такое же право на место в эстетическом опыте, как и его оппонент или же эстетический опыт (на уровне своего эффекта) и есть эстетическое удовольствие?

Можно было бы ответить на вопрос о различии степеней в эстетическом эффекте на основе того, казалось бы, очевидного предположения, что удовольствие – это такое ухватывание многообразного в единстве, которое *способствует* самому ухватыванию, в то время как неудовольствие *препятствует* ухватыванию, т.е. эстетическое удовольствие позволяет складываться опыту дальше, в то время как неудовольствие останавливает сам опыт. Однако такое предположение, хотя и кажется на первый взгляд правомерным, все же не соответствует действительности: способствует и препятствует складыванию опыта активная его сила и реактивная, а не какие-либо компоненты самого же активного в опыте. Эстетическое неудовольствие – такой же равноправный момент эстетического опыта, как и эстетическое удовольствие, ибо неудовольствие *в таком же смысле*, что и удовольствие, захватывает многообразное в единстве, но не *в такой же степени* (ибо неудовольствие – это наименьшая степень захваченности, а удовольствие – наивысшая).

Следовательно, если не принимать, что эстетическое неудовольствие не имеет своих прав в пределах эстетического опыта, то вопрос остается прежним: как же отличить одну степень от другой с точки зрения складывания эстетического опыта?

Чтобы ответить на этот вопрос, вернемся к понятию осадка эстетического события. Именно парадоксальность единичного (как серии частных самого себя) приводит к образованию осадка в эстетическом событии. Этот осадок удерживается в единстве связанного, т.е. образует эстетический эффект как захватывание единства многообразного в осадке. И поскольку эта захваченность обладает степенью, то *эстетическое удовольствие – это состояние, при котором имеет место наибольшая степень стремления к удержанию захваченного* (как

ухватывание), в то время как при неудовольствии складывается наименьшая степень этого стремления. Иначе говоря, эстетическое удовольствие характеризуется стремлением удерживать парадоксальность, лежащую в основе осадка от эстетического события, удовольствие – то, с чем мы стремимся иметь дело, если оно случается, неудовольствие же характеризуется стремлением в наименьшей степени удерживать парадоксальность единичности в осадке эстетического события, неудовольствие – это то, от чего мы отказывается иметь дело в эстетическом опыте. Эстетическое неудовольствие в том же смысле принадлежит эстетическому опыту, что и эстетическое удовольствие, но характеризует его наименьшая степень стремления к ухватыванию. Существенной чертой эстетического удовольствия является стремление повернуться к нему лицом, неудовольствия же – повернуться спиной⁵⁷.

Таким образом, та степень, которая свойственна эстетическому эффекту – это степень удержания захваченного, либо степень наибольшая (как удовольствие), либо степень наименьшая (как неудовольствие), и будем считать принятым, что такой момент эстетического опыта, как удовольствие/неудовольствие основан на наибольшей или наименьшей степени перехода от многого к единому (как ухватывание).

Но поскольку речь идет о единстве, то есть и другой момент, основанный на ином переходе – от единого ко многому: функция единого состоит не только в унификации многого (многое как многое единого, т.е. выдерживание), но и в обратном – мультификации самого же единого (единое как единое многого, т.е. сдерживание). Итак, *с другой стороны*, эстетический эффект возможно представить как чувственный опыт захваченности единства в многообразном, т.е. как *охватывание* в многообразном того единства, которое дано в эстетическом событии. В этом случае характерной чертой эстетического эффекта выступает то, каким образом достигнутое в эстетическом событии единство удерживается в самом многообразном – полагаю, что именно это имеется в виду, когда говорят об *эстетическом наслаждении* (как положительном полюсе осадка эстетического события) и *эстетическом отторжении* (как полюсе отрицательном)⁵⁸.

Эстетический эффект возможно представить и со стороны единства, удерживаемого (охватываемого) в многообразном. Удовольствие от наслаждения следует отличать именно этим моментом перехода от единого ко многому. Если действие удовольствия – это *ухватывание*, то действие наслаждения – *охватывание*: в наслаждении важен именно момент распространения единства в многообразном, но это распространение дано как удержание. Что

⁵⁷ Схожий момент выделял и Кант, утверждая, однако, что это стремление сохранить достигнутое характеризует лишь такие виды удовольствия, как приятное и хорошее. См. [64, 95].

⁵⁸ Следует отметить, что понятия «удовольствие» и «наслаждение» лишь изредка в эстетических теориях различаются, в то время как за пределами эстетики имеются целые пласты философских исследований того, каким же образом следует различать то и другое (см. подробнее: [37]). Очевидно, что само это различие инструментально, т.е. необходимость его вызывается определенной проблемной ситуацией, для разрешения которой следует это различие проводить. Кроме того, следует признать слабую терминологическую отточенность в отношении того, что следует (если следует) противопоставлять «наслаждению». В данном случае термин «отторжение» берется с учетом того, что «эстетическая боль», о которой говорилось в работах Ф. Дж. Коулмена [156] и М.М. Итон [179] представляются для русского языка менее релевантными, чем «отторжение».

значит испытать эстетическое наслаждение, если отличать его от удовольствия? Во втором случае имеет место ухватывание многообразного в единстве, для чего достаточно было находить в самом многообразном единство; в первом случае требуется нечто иное: удерживая единство, находить его как в можно большем многообразном, т.е. охватывать его; каким бы ни было многообразное, если оно в опыте охватывается единством, то вызывает эффект наслаждения. Этим же можно объяснить и ту особенность, что удовольствие – эффект более спокойный, нежели наслаждение: в первом происходит ухватывание, т.е. удержание многого под властью единого, во втором мы имеем дело с охватыванием, т.е. распространением единого в самые разные многообразия. Наслаждение – эффект беспокойный, это эффект «потери себя» с сохранением единства этого эффекта, это эффект схож с растеканием по всей вселенной с сохранением единства этого эффекта. И чем более интенсивнее единство проявляет себя в разнообразном, тем сильнее испытывается эстетическое наслаждение.

Вернемся к примеру с книгой и улицей. Если кто-либо говорит, что получает эстетическое удовольствие от книги, то имеет в виду, что ухватывается единство в тех многообразиях, которые он нашел в книге, и это единство выражается в позитивном осадке. Но что имеется в виду, когда говорят о том, что испытывают эстетическое наслаждение от книги? Здесь имеется в виду, что складывается позитивный эстетический осадок, охватываемый в многообразии. Например, вид этой книги и вызываемое ею эстетическое событие распространяет себя в многообразии самой же этой книги или за ее пределы; я связываю некое единство книги и испытываю, словно она распространяется как можно дальше: я чувствую, словно мир преобразуется от этой книги, как я преобразуюсь вместе с этой книгой, где-то я уже теряюсь на фоне этого распространения книги, она становится чем-то большим, но остается именно книгой, охватываемой во всем многообразии.

А в каком смысле возможно говорить, что вид улицы вызывает не эстетическое неудовольствие, а эстетическое отторжение? В том, что вид улицы вызвал эстетическое событие, и осадок от этого события настолько негативный, что эта негативность распространяется даже за пределы самого вида улицы, теперь я смотрю на другие улицы, а передо мною – вид улицы, вызвавшей отторжение; эта улица стала настолько точечным осадком, что охватывает собою и многие другие улицы; в конце концов, я чувствую, словно вся вселенная преобразуется в негативную сторону от того, что существует эта улица с ее отторгающим осадком, что улица стала чем-то большим, но остается улицей, охватываемой со всем многообразием.

И точно так же, как и ухватывание, эстетический эффект как охватывание обладает степенью. И потому можно заключить, что при эстетическом наслаждении имеет место наибольшая степень стремления к удержанию захваченного (как охватывание), в то время как

при отторжении складывается наименьшая степень этого стремления; различие лишь в том, что в случае с наслаждением и отторжением необходимо удерживать единство в многообразии, в случае же с удовольствием и неудовольствием необходимо удерживать многообразное в единстве.

Итак, захватывать в эстетическом смысле – это ухватывать или охватывать; тому и другому соответствуют две функции удержания (выдерживание как удержание многого в едином и сдерживание как удержание единого во многом), поэтому возможно более подробно раскрыть ухватывание и охватывание в эстетическом опыте.

В) Ухватывание в эстетическом опыте

Что значит ухватывать в эстетическом опыте?

Об эстетическом ухватывании если и говорят, то, скорее, в переносном смысле (используя понятие ухватывания либо как аналог понятия понимания, либо как близкое по значению понятия схватывания).

Между тем, если следовать намеченному выше подходу, возможно рассмотреть ухватывание как одну из функций удержания. Поскольку же удержание многого в едином (выдерживание) – это три момента (ускользающее от удержания многое; образование блоков многого; формирование единого, связывающего многое), то несложно представить эстетический эффект как ухватывание посредством этих трех моментов.

В самом деле, эстетическое ухватывание подразумевает, в первую очередь, многообразие, ускользающее от единства. Например, если вид за окном стал эстетическим эффектом, то первое, из чего складывается этот эффект – это многообразное единство этого вида за окном (как событие), ускользающее от своего единства. Единство этого вида за окном предстает как серия единичностей события: не просто собака или дерево ускользают в эстетическом опыте, а уже само событие от этого вида предстало как единичность, данная как серия своих частных; не от собаки или дерева складывается эстетический эффект, а от события вида за окном (в том числе и вида собаки или дерева), но данном не как единство, а как единичность в своих частностях и потому ускользающим в этих частностях. Ухватывание начинается с того, что не столько событие, сколько серия событий от вида за окном предстает как ускользающее многообразие.

Но, как и в случае с отношением и событием, это ускользание – мнимое, ибо имеет место все же удержание (как ухватывание), а не ускользание эстетического эффекта. Поэтому складывается иной момент эстетического ухватывания – момент образования блоков между многообразными частностями единичного; единичности в своих частностях образуют те или иные отношения друг с другом: одна единичность вида за окном образует блок единства с другой единичностью. Эстетическое ухватывание – это не только ускользающее многообразие

единичностей за окном, но и образование блоков между различными единичностями. Ухватывание – это своеобразная сеть этих блоков, но именно поэтому эта сеть блоков приводит к складыванию единства, ухватывающему все эти блоки ускользающих единичностей в единстве. Вид за окном становится эстетическим эффектом, поскольку ухватываются единичности, т.е. удерживается все захваченное в эстетическом опыте. Ухватывание – это единство ускользающих единичностей, которое именно потому, что оно прошло через путь ускользания и образования блоков единичностей, само предстает как единичное. То единичное, которое складывается в эстетическом ухватывании, настолько уникально, что не может быть нейтральным: вызывается либо наибольшая, либо наименьшая степень стремления удержать эту уникальность; в первом случае складывается эстетическое удовольствие, во втором – эстетическое неудовольствие.

Итак, моменты, составляющие эстетический эффект как ухватывание: ускользающие от удержания многообразия единичностей события; образование блоков между моментами этого многообразного; формирование единого, ухватывающего единство многообразного единичностей события.

Таким образом, из более детальной аналитики эстетического ухватывания видно, что эстетическое удовольствие или неудовольствие возникает лишь в самом конце складывания ухватывания. Два полюса ухватывания не возникают в самом начале этого процесса, ибо только в самом конце на основании уникальности самого единичного возникает представление о степени. Именно эстетическое удовольствие/неудовольствие могут иметь в виду, когда говорят об эстетическом эффекте, однако видно, насколько сложный путь должен проделать эстетический опыт, чтобы сложился тот или иной его полюс. Если мы испытываем эстетическое удовольствие/неудовольствие, едва лишь услышав музыку, то это вовсе не значит, что эстетическое удовольствие складывается на какой-либо простой основе. Эстетический опыт может действовать как ухватывание (а также как удовольствие и неудовольствие), но многое для этого должно сложиться.

С) Охватывание в эстетическом опыте

Что значит охватывать в эстетическом опыте? Само понятие охватывания уже подразумевает, что речь идет о некоем соотношении единства и многообразия. Однако следует более точно определить это отношение.

Охватывание в эстетическом опыте можно рассмотреть как вторую функцию удержания (как удержания единого во многом в эстетическом эффекте). Эта функция (сдерживание) подразумевает три момента: единое, ускользающее от удержания; образование единого в каждом из моментов многого; формирование многого, удерживаемого единым. Следовательно, и охватывание в эстетическом опыте возможно рассмотреть через эти три момента.

В самом деле, эстетическое охватывание подразумевает, в первую очередь, единое, ускользающее от удержания. Если вид за окном стал эстетическим эффектом, то первое, из чего складывается этот эффект, представленный с другой стороны – это единство события вида за окном, ускользающее от своего удержания. Это единство как единичность события не удерживается в своем единстве: то одна единичность как событие, то другая образуют серию частных единичного в виде за окном. То единичное, что связывалось в виде за окном, предстает как ускользающая от самой себя единичность; охватывание в эстетическом опыте начинает складываться с того, что как только что-либо за окном становится единичным и формирует событие, так тут же это единичное предстает как нечто недоступное удержанию. Охватывание как эстетический эффект – это, в первую очередь, единичность, не удерживаемая в своем единстве, т.е. ускользающая от самой себя.

Но, как и во всех предыдущих случаях, это ускользание – мнимое, ибо имеет место удержание как охватывание, а потому всякое ускользание предстает как та или иная форма удержания. Поэтому ускользание единичности – это ускользание в виде удержания его в каждом из моментов многообразного. Эстетическое охватывание – это не только ускользающая единичность вида за окном, но и удержание единичности в том многообразии, в которое оно ускользает. Охватывание – это образование сети этого многообразного, в каждом из которого удерживается единичное. Не столько нечто единичное в виде за окном формирует эстетический эффект, сколько то или иное многообразное, в котором удерживается единство.

Здесь несложно заметить, что так же, как и в случае с эстетическим отношением и эстетическим событием, переходный момент в той или иной стороне статики эстетического эффекта схож, т.е. для складывания эстетического эффекта не имеет значения, исходим ли мы из единого, ускользающего от удерживания (эстетическое охватывание) или исходим из многого, также ускользающего от своего удерживания (эстетическая ухватывание): в обоих случаях удерживание подразумевает формирование единого в каждом из моментов многого. Эстетический эффект в режиме единства остается именно эффектом удержания, а последнее (будь то ухватывание или охватывание) неразлично на одном из моментов своего складывания.

Итак, эстетическое охватывание – это также и образование сети многообразного, в каждом из которого удерживается единичное. Но именно поэтому формируется многообразное, охватываемое во всем своем многообразии единичным: вид за окном становится эстетическим эффектом еще и в том смысле, что складывается многообразное, охватываемое единичным, в каждом из моментов многообразного вида за окном удерживается то единичное, с которого складывался эстетический эффект; это единичное словно разливается во всем многообразии

вида за окном, нечто настолько уникальное предстает в каждом из моментов всей картины вида за окном, что все это уникальное предстает как одно единичное.

Это единичное в каждом из моментов своего многообразия настолько уникально, что так же, как и в случае с ухватыванием, не может быть нейтральным и вызывает либо наибольшую, либо наименьшую степень стремления удержать эту уникальность, т.е. складывается эстетическое наслаждение или отторжение.

Итак, моментами охватывания как эстетического эффекта являются три момента: ускользящее от удержания единичность; образование единичности в каждом из моментов многообразного этой единичности; формирование многообразного, охваченного единичностью события.

И так же, как и в случае с ухватыванием, аналитика охватывания показала, что эстетическое наслаждение или отторжение возникает лишь в третьем моменте складывания охватывания. Два полюса охватывания должны проделать сложный путь, чтобы занять свое место в эстетическом опыте. Эстетический опыт – это также и охватывание, сложенное на основе эстетического отношения и события.

D) Выводы из анализа статики эстетического эффекта

Как возможно представить эстетический эффект? По крайней мере, со стороны статики опыта эффект представляется как ухватывание и охватывание. Эстетический эффект можно представить как первое, если дано многообразное, удерживаемое в единстве; эстетический эффект можно представить как второе, если дано единство, удерживаемое в многообразном.

Важно отметить, что ухватывание и охватывание – это две стороны эстетического эффекта, представляемого статически, а это значит, что между этими двумя сторонами нет причинной связи, они лишь дополняют друг друга. Это же справедливо и для частного случая того и другого – эстетического удовольствия и наслаждения. Нельзя сказать, что посредством наслаждения эстетический опыт в большей или меньшей степени находит свое выражение, ибо все дело в том, с какой стороны дано представление о складывающемся эстетическом эффекте (со стороны многого в едином или со стороны единого во многом). Это позволяет заключить, что в случае со статикой эстетического эффекта трудно ответить на вопрос, какая же сторона этого эффекта дает большее представление о нем; как ухватывание, так и охватывание в равной мере представляют эстетический эффект, ни одна из этих сторон не является аверсом или реверсом, что связано, помимо всего прочего, с такой особенностью эстетического эффекта, как степень.

Следует также обратить внимание и на то, насколько сильно зависит эстетический эффект от того, сложилось ли эстетическое событие и какую роль играет единичное эстетического события в складывании эстетического эффекта. Внимание к опыту единичного позволило

сделать вывод о том, что эстетическое удовольствие, эстетическое наслаждение и их антиподы не случайной природы, это не что-то, ниоткуда взявшееся или «просто так охватившее», все они – формы эстетического опыта, имеющие свое очерченное место и строение.

Также важно и то, что удовольствие/неудовольствие, наслаждение/отторжение – лишь частные, т.е. крайние случаи не только эстетического опыта вообще, но и эстетического эффекта. И хотя поспешность в том, чтобы называть все действие эстетического охватывания удовольствием/неудовольствием, а все действие эстетического охватывания наслаждением/отторжением имеет право на существование, все же более подробная аналитика показала, что такое наименование эстетического эффекта верно лишь отчасти и если представлять статику эстетического эффекта в самом общем виде.

Наконец, для понимания эстетического опыта важно и то, что степень, которая свойственна эстетическому эффекту, не удерживается в эстетическом равнодушии. По сути, как это видно из анализа статики эстетического эффекта, эстетический опыт и есть постепенное складывание эстетического равнодушия, выражаемого, однако, вовсе не в форме эстетической оценки (ибо она – реактивное опыта), а в полярности эстетического эффекта. И хотя еще рано подвергать рассмотрению, завершается ли эстетический опыт эстетическим эффектом, уже сейчас можно заметить, что по крайней мере с точки зрения складывания опыта его статичная картина предстает таким образом, что именно на конечной точке эстетического эффекта как удовольствия/неудовольствия или же как наслаждения/отторжения эстетический опыт находит свое завершение. Этому вторит и сама этимология: русский язык удачно схватывает в «удовольствии» его близость с завершением в виде «довольства», в «наслаждении» же завершение схватывается через предлог «на-».

Е) Введение к анализу динамики эстетического эффекта

Что значит переживать эстетический эффект?

В случае с анализом динамики эстетического отношения и события выделялись три момента (и соответствующие им два перехода). Схожей может быть и аналитика динамики эстетического эффекта, но если предварительно будет уделено внимание тем особенностям, которые отличают эффект от события и отношения.

Эстетический эффект действует в форме захватывания. В свою очередь, захватывание подразумевает, что имеет место удержание единства связанного. В то же время, под единством связанного имеется в виду единичное, данное, однако, в своей парадоксальности (единичное как серия частных самого себя). Единичное, из которого исходит эстетическое событие и единичное как исходное для складывания эстетического эффекта – разные именно в этом: в основе события лежит единичное как всеобщее, в основе эстетического эффекта – единичное как частное. В первом случае эстетический опыт переживает единичное как такое единичное,

которое в то же время переживается как нечто всеобщее; во втором случае единичное переживается как частное самого себя. И именно парадоксальность этого второго единичного вызывает эстетическое равнодушие, процессом складывания которого и является эстетический эффект. Особенностью осадка события, на основании которого строится эстетический эффект, является не-нейтральность: осадок по необходимости предполагает степень, иначе он не является осадком.

Таким образом, при анализе динамики эстетического эффекта следует уделить внимание особенностям единичного и особенностям равнодушия, на основании которых складывается эффект.

Итак, если говорить о том, как эстетический эффект переживается, то можно выделить в нем три момента и два перехода: (1) *соединение* как общее в захваченной форме многообразного (если эстетическое отношение к связке ключей – это примечательность в форме многообразия, а эстетическое событие – это удержание в единстве формы многообразия, то эстетический эффект от связки ключей – это удержание парадоксальности самого удержания в единстве формы многообразного в той или иной степени); (2) переход от одного общего к другому на основе *различия* (в эстетическом отношении примечается одно общее в форме многообразия, переходящее в другое общее, в эстетическом событии одно общее в удержанном единстве переходит в другое общее, эстетическом эффекте одно общее в парадоксальности удержания переходит в другое общее); (3) *разъединение* как частное в захваченной форме многообразного (если эстетическое отношение к связке ключей – это примечательность частного, не подпадающего под общее его формы, а эстетическое событие – это удержание единства формы всего того частного в многообразном этой связки ключей, которое ускользает от единства общего, то эстетический эффект от связки ключей как разъединение – это удержание парадоксальности самого удержания единства формы всего того частного в многообразном этой связки ключей); (4) переход от одного частного к другому на основе *различия самих различий* (в эстетическом отношении примечается частное, не подпадающее под частное, и в другом частном также примечается частное самого же частного, а в случае с эстетическим событием удерживается единство одного частного самого же частного и удерживается единство другого частного, ускользающего от самого же частного в связке ключей, то в случае с эстетическим эффектом имеет место удержание парадоксальности самого удержания единства одного частного самого же частного и удерживается парадоксальность самого удержания единства другого частного, ускользающего от самого же частного); (5) *присоединение* как единичное в захваченной форме многообразного (если эстетическое отношение к связке ключей – это выхваченная серия частных частей связки ключей, приводящей к формированию чего-то настолько уникального и неповторимого, будто у этой связки ключей примечается свое

собственное лицо как единичное, ставшее всеобщим, а в случае с эстетическим событием единичное формируется на основании удерживания единства формы многообразного в связке ключей, то эстетический эффект как присоединение – это единичное как удержание парадоксальности удерживания единства формы многообразного в связке ключей). Эстетический эффект переживается как моменты захваченности общего, частного и единичного и как два различия между этими моментами.

Как видно, различие эстетического события и эстетического эффекта – в небольшом моменте, связанном с особенностями самого единичного, которое в своей парадоксальности дано как частное самого себя. Но в этом небольшом моменте – принципиальная разница, ибо разные единичные даны в событии и в эффекте. Эстетический эффект также основан на формировании единичного, но если эстетическое отношение формирует единичное как общее, а эстетическое событие – единичное как частное, то именно формированием единичного как единичного и отличается эстетический эффект.

Чтобы показать это, дадим более точный анализ динамики эстетического эффекта с точки зрения соединения, разъединения и присоединения как моментов захваченности.

F) Соединение эстетическом эффекте

Как уже отмечалось, для соединения необходимо, во-первых, иметь дело со многим единого, необходимо, во-вторых, чтобы образовались отношения между многими единого и необходимо, в-третьих, чтобы сформировалось единое многого.

И событие, и эффект исходят из переживания единичного, но если в событии единичное связывается, то в эффекте это единичное захватывается; разница – в отношении к единству: связывание имеет дело с удержанием единства многообразного, захватывание – с таким же удержанием, только само многообразное уже выступает многообразным парадоксальных единичностей. Захваченность отличается от связанности именно этой парадоксальностью единичного: оно предстает как частное самого себя, образуя осадок и представляя как степень опыта (т.е. как эстетическое неравнодушие).

Представим детальнее процесс соединения в эстетическом эффекте как форме единства. В этом процессе одна форма не-нейтрального соединяется с другой, образуя общее. Например, если книга вызывает у меня эстетический эффект, то моментом соединения в процессе эстетического эффекта будет сочетание различных моментов эстетического события – например, эстетический эффект будет от того, как удачно соединяется осадок от цвета или букв в книге с осадком от вида толщины этой книги или ее содержания. Цвет, буквы, толщина, содержание – все это может вызвать эффект, если стало эстетическим событием, производящим осадок. Возьмем пример негативности эстетического эффекта. Негативный эстетический эффект от вида улицы складывается, если, например, соединяются осадок от изгиба улицы с

осадком от бесформенности деревьев или же домов. В этом случае также изгиб, бесформенность могут вызвать эффект, если прежде то и другое стало событием, вызвавшим эстетический осадок. Для соединения в эстетическом эффекте важна именно возможность того, что производится общее, состоящее из моментов эстетического события, и это общее выступает единством эстетического осадка.

Детализируем это представление. Соединение как момент эффекта подразумевает многообразие захваченного. Захваченное отличается от связанного качеством единичного: единичное эффекта предстает как парадоксальная единичность в виде частных самого себя. И именно с многообразием этого единичного связано складывание переживания эстетического эффекта.

Чтобы эстетический эффект от связки ключей имел место, мало иметь дело с единичным этой связки (этого как раз достаточно для складывания эстетического события), сама эта единичность должна словно приковывать к себе взгляд, она должна завораживать своей странностью, состоящей в том, что связка ключей предстает как такая единичность, которая стремится стать своим частным, словно не просто нечто уникальное предстает в этой связке ключей, а сама полифония этой уникальности не позволяет уникальному оставаться только лишь уникальным, но чем-то частным для самой же уникальности. Если соединение в событии начинается как спутанность в единичном (как его серия), то соединение в эстетическом эффекте – это спутанность второго порядка: та же серия уже сама по себе берется в серии своих частных определений. Эта спутанность – не дурная бесконечность, в ней имеет место именно удержание этой спутанности, но насколько странным оно предстает: единичное как эстетический эффект именно своей странностью вызывает равнодушие, т.е. представление о той или иной своей степени.

Итак, соединение имеет место в эстетическом эффекте, если опыт исходит из многообразного парадоксальных единичностей, захваченных в единстве.

Но соединение дано не только как многое единого, оно дано еще и как процесс соединения, т.е. как образование динамических отношений между многими моментами. Этот второй момент соединения в отношении, событии и эффекте предстает одним и тем же: есть что-то в одном моменте многообразного, что переходит в другой, тот – в третий, и эти переходы даны в режиме единства. Разница лишь в том, как именно единство этого многообразного дано: в случае с эстетическим отношением имеет место выхватываемое многообразное, в случае с событием – связываемое, в случае с эффектом – захватываемое. Чтобы сложился эстетический эффект от связки ключей, мало исходить из многообразного парадоксальных единичностей, захваченных в единстве, ибо это многообразное приводит и к отношениям между многообразными моментами единичностей. Мало для складывания эстетического эффекта

одного лишь захватывания многообразного парадоксальных единичностей в связке ключей – должно быть еще и образование связи между моментами многообразного: одно многообразное приводит к другому, не только такое-то многообразное парадоксальных единичностей дано в эстетическом эффекте, но одно многообразное тем или иным образом соотносится с другим многообразным, а другое – с третьим. Поскольку и в первом моменте соединения имеет место равнодушие, то еще в большей степени оно возникает во втором случае, ибо не просто идет речь об удержании многообразия парадоксальных единичностей, но и об удержании этих отношений многообразного.

Итак, соединение имеет место также и в том случае, если опыт исходит из образования отношений многообразного парадоксальных единичностей, захваченных в единстве.

Наконец, соединение предстает не только как образование отношений между многими моментами, но также и как формирование единства этого многообразного. Отношения многообразного парадоксальных единичностей соединяются в единстве этого многообразного – без этого не может состояться соединение в эстетическом эффекте, ибо в этом случае речь идет о единстве, которое, впрочем, не выхватывается или связывается, а захватывается в эстетическом опыте. Это единство – в еще большей степени парадоксально. Оно, во-первых, удерживает отношения многообразия самих же парадоксальных единичностей, поскольку эстетический эффект дан в режиме единства. Оно, во-вторых, сопровождается степенью равнодушия, поскольку имеет дело с самой же парадоксальностью единичного как осадка эстетического события. Оно, в-третьих, формирует *общее* в ходе переживания эстетического эффекта, поскольку соединение невозможно без производства общего, удерживаемого в процессе соединения. Крайне важно для эстетического соединения при переживании эстетического эффекта от связки ключей, чтобы сформировалось нечто общее всем моментам отношения многообразного парадоксальных единичностей. Иначе говоря, переживание эстетического эффекта – это, в первую очередь, формирование общего, за которым стоит многообразие парадоксальных единичностей и отношений между ними. Но это общее – еще более странное, чем общее эстетического события. Здесь имеет место не просто сопротивление единичностей какому-либо общему для них, но и куда более сильное сопротивление: уже сама парадоксальность единичностей предстает в эстетическом эффекте как общее, и потому в еще большей степени единичности сопротивляются этому. Эстетический эффект – еще более интенсивная форма переживания, чем эстетическое событие.

Таким образом, в эстетическом эффекте имеет место соединение, процесс складывания которого состоит в соединении как многообразия парадоксальных единичностей, в соединении как образовании отношений между этими многообразными и в соединении как формировании единства этого многообразного как общего.

При этом крайне важно, что соединение в эстетическом эффекте, в отличие иных видов соединения в эстетическом опыте, подразумевает *интенсификацию степени*: именно потому, что эстетический эффект складывается как соединение, в нем формируется общее, отличающееся от прочих типов общего в эстетическом опыте тем, что в нем дана та или иная степень эстетического эффекта. Эстетический эффект, по крайней мере в том, как он переживается при соединении – это переживание степени этого эффекта.

И, как и в случае с предыдущими соответствующими моментами эстетического опыта, каждый из трех моментов соединения берется статически, т.е. соединение как динамический момент эффекта образуют три последовательных момента статики.

G) Разъединение в эстетическом эффекте

Разъединение – тот процесс переживания, который характеризуется, во-первых, единством многообразного, во-вторых, образованием отношений между единствами многообразного, в-третьих, формированием многообразия этих единств многообразного.

Как и в случае с эстетическим событием, в разъединении важно формирование единств вследствие отличий.

Возьмем наши два примера. Если книга вызывает эстетический эффект, то не только потому, что в ней соединились разные формы равнодушия в эстетическом событии, но и потому, что эти формы разъединяются друг от друга, каждая по-особенному, эти формы становятся неравномерными, между ними происходит своеобразная борьба за то, какое же эстетическое равнодушие в большей степени составляет основу эстетического эффекта: осадок от букв или от цвета книги, от вида толщины книги или от ее содержания. Каждый из этих моментов становится единством, отличаясь тем самым от иных моментов. Как для эстетического эффекта, так и для эстетического события крайне важен процесс разъединения моментов единства, поскольку посредством разъединения единство утверждает себя в еще большей степени. Другой пример разъединения в эстетическом эффекте – негативный эффект от вида улицы. Осадок возникает не только от того, что соединяются разные типы осадков от вида домов или деревьев, но и от того, что каждый из этих видов разъединяется от других, оттачивая свой осадок и претендуя на наибольшую его степень по сравнению с остальными: например, то, что улица крива или то, что деревья такие странные – это все моменты осадка, но куда больший негативный осадок вызывает, например, неряшливый вид домов.

Рассмотрим детальнее разъединение в эстетическом эффекте.

Соединение в эстетическом эффекте исходит из многообразия парадоксальных единичностей, разъединение же в эстетическом эффекте складывается на основании общего, т.е. единства многообразия парадоксальных единичностей (в эстетическом же событии общее как основание эстетического разъединения было дано как единство многообразного

единичностей). Эстетический эффект от связки ключей – это не только соединение в переживании, но и разъединение, которое подразумевает единство многообразного парадоксальных единичностей: это единство дано как удержание, т.е. единство захватывается в переживании, но само это захватывание – крайне неустойчиво: сами единичности даны как парадоксальные единства, поэтому многообразие этих единичностей, к тому же данное как единство – это парадоксальность единства второго порядка (парадоксальность в связи с парадоксальными единичностями), а потому в еще большей степени, чем при разъединении эстетического события, не удерживают переживание на них самих, а ускользают в серию этих единичностей. Поэтому лишь как неудерживаемое единство возможно разъединение в эстетическом эффекте, и эта неудержимость – это ускользание в серию этого единства. Разъединение – это еще большая степень переживания при эстетическом эффекте, чем соединение, ибо чем дальше, тем большая парадоксальность складывается в эстетическом опыте: при разъединении в событии именно ускользание в серию единств создавало интенсивность переживания, при разъединении же в эффекте не просто речь идет о серии единств, о парадоксальности самой этой серии единств. Иначе говоря, эстетический эффект также переживается и как разъединение, но само это разъединение исходит из парадоксальности единичного второго порядка.

Но разъединение – это не только единство многообразного (каким бы парадоксальным ни было это единство), но и отношения между единствами многообразного, т.е. разъединение – это также и процесс разъединения как образование динамических отношений между едиными моментами. Как и в случае с соединением, этот второй момент разъединения в отношении, событии и эффекте предстает одним и тем же. Уже в эстетическом отношении было заметно, что общее в переживании не удерживается на самом себе, а становится лишь одним общим в отношении другого возможного общего. В более очевидной форме отношения между общим предстают при переживании эстетического события, когда связывается парадоксальность общего в его отношении с другими. Наконец, именно при переживании эстетического эффекта эта парадоксальность дана как отношения между единствами многообразия парадоксальных единичностей. И парадоксальность второго порядка предстает в этих отношениях именно в том, что они не уходят в бесконечность, а удерживаются в единстве – каким бы странным ни представало это единство.

Поэтому представляется вполне очевидным, что как первый момент разъединения, так и второй в эстетическом эффекте ускользают от удержания. Отношения между единствами многообразного при эстетическом разъединении эстетического эффекта предстают также и как формирование многообразного этих единств, формируя тем самым *частное* в ходе переживания эстетического эффекта. В эстетическом отношении частное формировалось на

основе разъединения многообразного выхваченного, в эстетическом событии – на основе многообразного связанных единичностей, в эстетическом же эффекте частное формируется на основе многообразного выхваченных парадоксальных единичностей. Но, как и в случае с формированием общего, это частное – еще более парадоксальное, чем частное эстетического события, ибо если в событии мы наблюдаем переживание самой парадоксальности единичного, то в эстетическом эффекте мы имеем дело с парадоксальностью второго порядка. И потому если в эстетическом событии именно формирование частного выступало основополагающим моментом складывания события, то нельзя сказать то же самое относительно эффекта: в нем в такой же степени общее подразумевает интенсивность переживания, в какой и переживание частного. Как бы то ни было, при эстетическом эффекте разъединение – еще более интенсивная форма переживания, чем при эстетическом событии. При этом если соединение в эстетическом эффекте характеризуется интенсивностью степени этого эффекта, то несколько иначе видится эта интенсификация при эстетическом разъединении: не столько сама степень интенсифицируется в ходе складывания разъединения, сколько ее определенность, т.е. разъединение в эстетическом эффекте – это, в конечном счете, *интенсификация определенности степени* эстетического эффекта. Общее при эстетическом эффекте – это сама степень переживания, частное же при эстетическом эффекте – это нечто большее, т.е. определенность этой степени. Эстетический эффект – в том, как он переживается при разъединении – это переживание определенности степени этого эффекта: не то существенно при разъединении, насколько имеется степень переживания, а то, насколько эта степень становится определенной.

Итак, разъединение в эстетическом эффекте можно представить как три последовательных момента: единство многообразного (при всей парадоксальности этого единства), образование отношений между этими единствами многообразного, формирование единства этого многообразного как частного.

И кажется уже само собой разумеющимся то замечание, что каждый из трех моментов разъединения берется статически, т.е. разъединение как динамический момент эффекта образуют три последовательных момента статики.

Н) Присоединение в эстетическом эффекте

Присоединение – это три последовательных момента: многообразие многообразия и единства; образование отношений между этими многообразиями; формирование единства многообразного многообразного и единства, т.е. единичное.

Если основанием для складывания соединения в эстетическом эффекте является парадоксальность многообразия парадоксальных единичностей, а для разъединения – парадоксальность самого же общего (как парадоксального единства многообразия

парадоксальных единичностей), то присоединение в эстетическом эффекте складывается на основе парадоксальности частного (как парадоксального многообразия единства). И если частное в эстетическом событии также представало как парадоксальность, то частное как основание складывания эстетического присоединения – это парадоксальность второго порядка, которая и приводит к высшей степени интенсивности.

Единичное эстетического эффекта формируется вследствие отличий и соединений разных моментов этого эффекта. Пусть примерами послужат все та же книга и улица. Третий момент того, что значит, что книга вызвала эстетическое удовольствие (т.е. эстетический эффект как переживание в его высшей степени интенсивности), состоит в том, что я нахожу нечто такое в этой книге, что окончательно понимаю: да, эта книга – то, что надо, мое родное, я понимаю, что осадок от этой книги формирует у меня вполне определенное удовольствие, которым я буду дорожить. Эта определенность удовольствия от книги состоит в равнодушном мне сочетании цвета и изгиба самой книги, из того, как особо представлен вид толщины этой книги или насколько особо я испытываю удовольствие от содержания книги. Все это формирует единичность эстетического удовольствия от книги, я его уже ни с чем не спутаю, и удовольствие от другой книги будет явно в чем-то другим (там по-другому будут складываться соединение, разъединение и присоединение в эстетическом осадке). Другой пример: вид улицы, вызвавшей негативный эстетический осадок. В этом случае моментом присоединения эстетическом неудовольствии будет, например, то, насколько же ужасна эта улица: этот изгиб, соединяясь с этими бесформенными домами, сами эти дома разъединяются от деревьев и тем самым вызывают еще больший негативный осадок – эта улица настолько эстетически отталкивающая, что вызывает представление, что это будто какой-то монстр, прилегший отдохнуть на свежем воздухе; это просто улица-монстр, в этом ее единичность; этого монстра не спутать с соседними улицами-монстрами, поскольку у него вполне узнаваемое лицо, состоящее из сочетания всех этих отталкивающих моментов. Важно, что в обоих случаях единичность становится моментом, при котором складывается нечто единичное и интенсивное.

Представим детальнее присоединение в эстетическом эффекте.

Первое, из чего складывается эстетическое присоединение в эффекте – это многообразие парадоксального многообразного единичностей и парадоксального единства многообразного единичностей. В присоединении имеет место, с одной стороны, многообразие парадоксальных единичностей, с другой – единство многообразия парадоксальных единичностей, и оба этих момента берутся как многообразие их отношений. И так же, как при отношении и событии, этот момент присоединения схож с аналогичным моментом соединения, ибо и в том, и в другом случае речь идет об эффекте многообразного, но если этот момент соединения – лишь парадоксальное многообразие единичностей, то этот же момент присоединения – многообразие

как этого, так и парадоксального единства многообразного единичностей, Эффект от связки ключей как присоединение – это переживания многообразия не только парадоксальности многообразия эффекта от связки ключей, но и парадоксальности ее единства.

Переживание такой парадоксальности второго порядка, да еще и в своем многообразии, кажется почти невозможным, и в еще большей степени эта кажущаяся невозможность предстает и потому, что присоединение подразумевает также и отношения между этими многообразиями. Чтобы нечто присоединилось в эстетическом эффекте, должно иметь место не только это парадоксальное многообразие, но и образование отношений между этими многообразиями, в каждом из которых удерживаются моменты парадоксального многообразного; присоединение – это еще и процесс присоединения, образование динамических отношений в парадоксальном многообразном парадоксальном многообразном единичностей и парадоксального единства многообразного единичностей.

Вместе с тем эстетический эффект складывается в режиме единства, если имеет место удержание единого, поэтому какой бы ни была парадоксальность отношений многообразного в эстетическом присоединении, эти отношения при переживании эстетического эффекта формируют единство этих парадоксальных отношений многообразного. Чтобы нечто присоединилось в эстетическом эффекте, должно также иметь место и формирование единства многообразного многообразного и единства, т.е. единичное. Это очень специфичное единичное: оно представляет собою удержание единства парадоксальности общего и парадоксальности частного в эстетическом эффекте. Но это иное единичное, которое сформировалось в отношении и в событии, ибо именно в нем сходятся все формы парадоксальности, сопутствующие эстетическому опыту. Если единичное эстетического отношения – это единичное общего (переживание такого единичного, которое становится своим общим), а единичное эстетического события – это единичное частного (переживание такого единичного, которое становится своим частным), то в случае с эстетическим эффектом имеет место единичное единичного, т.е. именно в своей серии парадоксальностей второго порядка единичное предстает как единичное. Эстетический эффект от связки ключей – это, в конечном счете, такое переживание, при котором формируется единичное этой связки в самом парадоксальном смысле этой единичности.

Степень этого переживания отличается от того, что свойственно соединению и разъединению в эстетическом эффекте: если соединение характеризуется *интенсивностью степени* эстетического эффекта, а разъединение – *интенсивностью определенности степени*, то эстетическое присоединение, будучи составным моментом, характеризуется *интенсивностью степени определенности степени* эстетического эффекта, что и составляет единичное в эстетическом эффекте. При присоединении переживается не степень этого

переживания и не определенность этой степени, а степень определенности степени переживания.

Таким образом, присоединение – это вершина складывания эстетического эффекта. Эстетический эффект дошел до верхнего этажа своего складывания, если сформировалось единичное, представленное как парадоксальность второго порядка самого же единичного.

И легко заметить, что каждый из этих трех моментов присоединения берется статически: и сама парадоксальность многообразия, и парадоксальность образованных отношений между многообразиями, и сформированное единичное в его парадоксальности второго порядка берутся в их статике, т.е. присоединение как динамический момент эффекта образуют три последовательных момента статики.

1) Выводы из анализа динамики эстетического эффекта

Эстетическое переживание – это не только переживание отношения и события, но и переживание эффекта, при этом было показано, что именно сопутствие степени в этом переживании вызывает большую интенсивность переживания.

Эстетический эффект с точки зрения динамики эстетического опыта – это постепенное формирование степени равнодушия при переходе от соединения через разъединения к присоединению, т.е. при переходе от общего в эстетическом эффекте через частное к единичному. И именно в переживании единичного как единичного (а не единичного как общего в эстетическом отношении и единичного как частного в эстетическом событии) находит свое выражение эстетический эффект. В то же время необходимо отметить и то, насколько иным предстает опыт захваченности, в отличие от выхваченности и связанности: захваченность построена на парадоксальности удержания в эстетическом опыте, а природа этой парадоксальности – в парадоксальности эстетического события, на основании которого складывается эстетический эффект. Сказанное позволяет сделать также вывод и о том, что из трех моментов динамики эстетического эффекта именно присоединение выступает наиболее выразительным его моментом, т.е. аверсом, в то время как соединение и разъединение в эстетическом эффекте – его реверс.

Если рассмотреть эстетический эффект как переживание более детально, то снова обращают на себя внимание ровно те же черты, которые отмечались при анализе переживания как отношения и как события: статичность моментов соединения, разъединения и присоединения, стремление к стиранию границ между моментами эстетического переживания, единичное как завершение складывания эстетического эффекта.

Если же обратить внимание на интенсификацию степени в эстетическом эффекте, то отчетливо заметно, что чем далее складывается переживание, тем более интенсивным становится эстетический эффект, что, в конечном счете, приводит не только к интенсивности

степени этого эффекта или его интенсивности определенности этой степени, а интенсивности степени этой определенности степени эстетического эффекта.

Но так же, как и в отношении предыдущих форм эстетического опыта, следует выделить ряд специфичных черт переживания эстетического эффекта.

Прежде всего, обращает на себя внимание парадоксальность единичного как основа эстетического эффекта. Это означает, что если эстетическое событие складывается как переживание единичного, то эстетический эффект представляет собою (с точки зрения динамики эстетического опыта) нечто большее: чтобы эффект сложился, само это единичное должно предстать как парадоксальность; вне опыта парадоксальности единичного нет эстетического эффекта.

В то же время важно обратить внимание и на то, что сама эта парадоксальность в эстетическом эффекте претерпевает своеобразное развитие, доходя до парадоксальности второго порядка (парадоксальность в отношении к парадоксальности).

А поскольку парадоксальность единичного как основа эстетического эффекта приводит к формированию единичного как единичного, то можно сказать, что эстетический эффект в самом общем смысле – это переживание единичного как единичного во всей его парадоксальности.

§3. Что такое эстетический опыт как эффект в режиме единства?

Эстетический эффект можно представить как ухватывание и охватывание, а также как формирование общего, частного и единичного. В то же время важно, что эстетический эффект подразумевает степень равнодушия, поэтому он представляется как удовольствие/неудовольствие и наслаждение/отторжение – с одной стороны, и как постепенное формирование степени равнодушия при переходе от соединения через разъединения к присоединению и, в конечном счете, формирование единичного как единичного – с другой.

Также следует обратить внимание на то, что удержание в эстетическом опыте как эффекте предстает как захваченность. Удерживать означает не только выхватывать (в эстетическом отношении) и связывать (в эстетическом событии), но и захватывать, т.е. ухватывать и охватывать (со стороны статики) и соединять, разъединять и присоединять (со стороны динамики).

И хотя статика и динамика – это лишь две стороны эстетического опыта, по-разному его представляющие, все же можно заключить, что рассмотрение эстетического эффекта через удовольствие/неудовольствие, наслаждение/отторжение явно в меньшей степени представляет эстетический эффект: эти формы схватывают понятие парадоксальности единичного в эстетическом эффекте, но не указывают на особенности складывания самого же эстетического эффекта. Во всех этих формах слишком простым представляется эстетический эффект, в них

нет указания на сложный путь формирования эстетического эффекта. Именно посредством анализа эстетического переживания эффекта, а не его представления, удалось показать, что эффект – это опыт парадоксальности единичного, приводящего к формированию парадоксальности второго порядка и к формированию в эстетическом опыте единичного как единичного, т.е. аверсом эстетического эффекта является его переживание, в то время как представление – реверсом.

Внимание к статике эстетического эффекта позволяет заметить ту немаловажную черту, что эстетический эффект и эстетическая реакция – не одно и то же (хотя и нетрудно их спутать): эффект и его полюса ухватывания (как удовольствие/неудовольствие) и охватывания (как наслаждения/отторжения) представляют собою активную силу эстетического опыта, в то время как эстетическая реакция – сила реактивная. Эстетическое удовольствие (и иные формы полюсов статики эстетического эффекта) не обрывает и не подменяет эстетический опыт, а является закономерным моментом его складывания.

На эту же несложную подмену активной силы опыта реактивной указывает и такая черта динамики эстетического эффекта, как двойная парадоксальность единичного. Иначе говоря, если обратить внимание на понятие захваченности с точки зрения формирования единичного как единичного, то так же, как и в случае с предыдущими формами эстетического опыта, такой характер единичного позволяет спутывать эстетический эффект и эстетическую реакцию. Именно вследствие крайней интенсивности переживания парадоксального единичного может вызваться реакция на опыт. Это означает, что эстетический эффект, если его рассматривать как со стороны статики, так и со стороны динамики, небезосновательно спутывается с эстетической реакцией на этот эффект.

Но именно внимание к динамической стороне эстетического эффекта раскрывает единичное как основной момент эстетического эффекта. Со стороны динамики эстетического опыта можно заметить, что если в эстетическом отношении формируется первая эсте́за, т.е. единичное, данное как общее; если, далее, в эстетическом событии формируется вторая эсте́за, т.е. единичное как частное, то эстетический эффект представляет собою процесс формирования третьей эсте́зы, т.е. единичного как единичного.

Итак, что же такое, в конечном счете, эстетический эффект? Это не просто особое состояние удовольствия или неудовольствия (ибо помимо этих двух полюсов как представлений существуют еще и полюсы наслаждения и отторжения, а также множество неполярных представлений об эстетическом эффекте), это не оценочное состояние (ибо оценка – это реактивная сила эстетического опыта). Эстетический эффект – это захваченное, если давать наиболее общую его характеристику; эстетический эффект со стороны представлений являет собою ухватывание и охватывание в эстетическом опыте; эстетический эффект – это

формирование эстезы в виде единичного, данного как двойная парадоксальности этого единичного, если этот эффект рассматривать со стороны переживаний.

§4. Завершается ли эстетический опыт эстетическим эффектом?

Таким образом, эстетический эффект – это не что-то, что случается в пределах эстетического опыта случайно или под воздействием внешних причин, эстетический эффект складывается последовательно из отношения и события. И если отношение – это переход от общего через частное к единичному на территории общего (формирование эстезы как единичного, данного как общее), а эстетическое событие – тот же переход, но на территории частного (формирование эстезы как единичного, данного как частное), то эстетический эффект – этот тот же переход в эстетическом опыте, но на территории единичного (формирование эстезы как единичного, данного как единичное). Уже из этого можно сделать заключение, что поскольку все три возможных формы производства единичного в эстетическом опыте исчерпаны, то тем самым и сам опыт исчерпывается. Однако этот вывод, хотя и представляется верным, все же выносится на основании следствий, а не оснований завершения эстетического опыта и потому следует ответить на поставленный вопрос точнее, обращая внимание на особенности складывания эстетического эффекта и на то, есть ли в этих особенностях моменты, которые указывали бы на необходимость исчерпания.

Эстетический эффект складывается на основании удержания парадоксальности единичного. В свою очередь, складывание эстетического эффекта приводит к формированию единичного в своей двойной парадоксальности. Когда речь шла об эстетическом событии, то именно необходимость удержания парадоксальности единичного (удержание единичного как частного самого себя) приводила к необходимости складывания новой формы эстетического опыта. В случае же с эстетическим эффектом речь идет об удержании двойной парадоксальности единичного. И потому можно было бы предположить, что и эстетическому эффекту (как в свое время и эстетическому событию) для этого удержания требуется иная форма эстетического опыта – если бы не такая особенность эстетического эффекта, как степень неравнодушия.

В самом деле, как бы мы ни понимали степень неравнодушия в эстетическом опыте (статически – в виде складывания полюсов эстетического эффекта или динамически – в виде интенсификации перехода от общего через частное к единичному), саму эту степень невозможно удерживать. Удержание возможно представить только как удержание многообразного в единстве, исходя из чего можно выделить два условия, при которых удержание невозможно – либо многообразное ускользает от единства, либо нет самого многообразного. Очевидно, что именно второй случай и представляет собою степень неравнодушия в эстетическом опыте, что, как уже отмечалось выше, лучше заметно при анализе динамики эстетического эффекта. То единичное в двойной парадоксальности, которое

формируется в эстетическом эффекте, не подразумевает никакого многообразия – это именно единичное как единичное. Следовательно, именно когда единичное как единичное формируется в эстетическом опыте, сам опыт завершается.

Таким образом, эстетический эффект является венцом складывания эстетического опыта. И именно поэтому теперь можно ответить на этот же вопрос о завершении эстетического опыта не только изнутри (исходя из анализа особенностей эстетического отношения, события и эффекта), но и извне, обозревая все строение эстетического опыта и анализируя основания и следы этого завершения.

§5. Основания и следы завершения эстетического опыта

А) Основания завершения эстетического опыта

Если искать ответ на вопрос о том, в чем же состоит завершение эстетического опыта и каковы его причины, то следует иметь в виду, прежде всего, то, что завершение имеет место в строении самого же эстетического опыта, т.е. относится к его порядку. Между тем порядок самого строения подразумевает, с одной стороны, основание, с другой – завершение этого порядка. Следовательно, можно было бы допустить, что именно изменение порядка вызывает представление о том, что что-то завершилось. Вместе с тем очевидно, что, во-первых, возможна та ситуация, при которой порядок по видимости остается прежним, между тем как налицо завершение одного порядка и начало иного; и, во-вторых, возможна и та ситуация, при которой по видимости предстает разница между несколькими порядками, между тем как налицо продолжение одного порядка в другом. Следовательно, одного понятия о порядке для того, чтобы говорить о завершении недостаточно, и требуются дополнительные критерии для того, чтобы стало возможным говорить об изменении порядка.

Таким дополнительным (а, по сути, главным) условием, очевидно, может стать основание порядка. В самом деле, именно основание подразумевает неизменность, и если мы имеем дело с измененным основанием, то тем самым меняется и порядок. Поэтому условием возможности того, что имеет место завершение чего-либо является *изменение порядка при изменении основания этого порядка*.

Если вернуться к вопросу о завершении эстетического опыта, то о нем можно говорить в том случае, если налицо изменение порядка предшествующего эстетического опыта, подразумевающее смену основания этого опыта.

Вспомним, что основание эстетического опыта ранее определялось как чувственный опыт формы многообразия. Следовательно, именно изменения в компонентах так понятого основания приводят, в первую очередь, к завершению.

В понятии основания эстетического опыта выделяемы четыре компонента: (1) чувственное; (2) опыт, (3) многообразие, (4) форма. Очевидно, что форма – поскольку она форма

многообразия – изменяется всякий раз, как изменяется само многообразие (хотя и может по видимости оставаться той же формой), поэтому именно изменения в чувственном опыте (с одной стороны) и в многообразии (с другой) вызывает завершение эстетического опыта.

Рассмотрим более детально каждый из этих моментов.

Несложно допустить несколько возможностей того, каким образом может завершиться опыт. Во-первых, он может завершиться, если он прекращается (чувственный опыт лежащей передо мной ручки прекратится, если эту ручку кто-то унесет). Во-вторых, чувственный опыт может измениться в том случае, если он заменяется на какой-либо иной опыт (вместо чувственного опыта ручки у меня складывается интеллектуальный опыт). Если обратиться к тому различию, что чувство активно, а чувствительность реактивна, то допустимо, в-третьих, и то, что чувственный опыт может измениться в том случае, если он останавливается под действием опыта чувствительности (вместо чувственного опыта ручки у меня складывается чувствительная реакция на нее).

Если обобщить названные возможности, то можно сказать, что эстетический опыт может завершаться, если (а) действие опыта прекратилось (*прекращение*) если (б) действие опыта заменилось (*замещение*) и если (в) действие опыта остановилось (*остановка*). Все эти три варианта представляют собою завершение опыта по внешней для чувственного опыта причине: из особенностей складывания самого опыта лежащей передо мной ручки никак не следовало, что опыт ручки будет заменен на иной опыт или остановлен под воздействием реакции на него. Однако вопрос о завершении эстетического опыта подразумевает поиск причины, внутренней для самого опыта. Если назвать завершение по внутренней причине *исчерпанием*, то вопрос о завершении эстетического опыта следует скорректировать: существуют ли основания для того, чтобы эстетический опыт был исчерпан?

Полагаю, что для ответа на этот вопрос поможет обращение ко второму моменту основания чувственного опыта, т.е. ко многообразию, и тут обнаружится несколько иная картина. Мы уже видели, что в трех разных смыслах речь шла об удержании многообразия: в одном (эстетическое отношение) речь шла о *выхваченности* формы многообразия, в другом (эстетическое событие) – о *связанности* формы многообразия, в третьем (эстетический эффект) – о *захваченности* формы многообразия.

Каждая из трех форм удержания подразумевает формирование единичного, но с различными данностями (единичное, данное как общее, как частное и как единичное). Это различие позволяет в то же время обратить внимание на различие в отношении к многообразному в эстетическом опыте. В самом деле, выхваченность, связанность и захваченность отличаются между собою именно на том основании, что первое подразумевает общее в отношении многообразного, второе – частное, третье – единичное. Для выхваченности в эстетическом

отношении важно держаться общего: именно потому, что выделяется одно, затем другое, образуя *соединение* друг с другом, начинается сам эстетический опыт, и именно формированием единичного как общего завершается складывание эстетического отношения. В свою очередь, для связанности в эстетическом событии важно держаться частного: уже не выделение одного, а затем другого составляет суть эстетического события, а именно отличие одного от другого, т.е. *разъединение*, и формированием единичного как частного завершается складывание эстетического события. Можно сказать, что интригой, т.е. интенсивностью напряжения (а опыт как испытывание – это крайне интенсивный вариант опыта) для эстетического отношения является то, как одно соединяется с другим, формируя общее, для эстетического же события этой интригой выступает то, как одно отделяется от другого, формируя частное. Наконец, интригой эстетического эффекта является парадоксальная единичность, т.е. для захваченности в эстетическом эффекте важно формирование единичного как единичного. При этом не стоит забывать, что и отношение, и событие, и эффект – каждый из этих моментов строения со стороны переживания представляет собою переход от общего через частное к единичному. В таком случае, несмотря на то, что соединение, разъединение и присоединение являются сопутствующими моментами складывания всех трех форм эстетического опыта, все же основным для отношения является соединение как момент эстетического переживания, для события – момент разъединения, для эффекта – момент присоединения.

Таким образом, если принять все это во внимание, то не сложно увидеть, что все три варианта удержания многообразного оказались исчерпанными: одно многообразное удерживается как общее (выхваченность единичного как общего), другое – как частное (связанность единичного как частного), третье – как единичное (захваченность единичного как единичного).

Несмотря на то, что эта исчерпанность имела дело с многообразием, все же не всякое многообразие связано с опытом (как испытыванием). Следовательно, должно быть основание для исчерпанности и в самом опыте (если его понимать как опыт эстетический в активной его силе). Ранее отмечалось, что активное эстетического опыта тем отличается от реактивного, что в нем имеет место связь между действием и его возможностью. Теперь же нетрудно увидеть, что ровно в том же смысле, в каком мы говорим о трех типах удержания многообразия, следует говорить и о трех типах связи между действием и его возможностью. В самом деле, эстетический опыт испытывается в том смысле, что в нем, во-первых, имеет место общее отношение действия и его возможности: само действие опыта вступает в отношения общего с его возможностями (общее, т.е. соединение между действием и его возможностями); эстетический опыт, во-вторых, испытывается еще и в том смысле, что в нем имеет место

частное отношение действия и его возможности: само действие опыта вступает в отношение частного с его возможностями (частное, т.е. разъединение между действием и его возможностями); наконец, эстетический опыт испытывается и в том смысле, что в нем имеет место единичное отношение между действием и его возможностями: действие и его возможности определяются единичными отношениями (единичное, т.е. присоединение общего и частного действия и его возможностей).

Как действие и его возможности, так и многообразное (и его удержание) являются необходимыми чертами эстетического опыта (первое – поскольку он опыт, который испытывается; второе – поскольку он эстетический, который связан с формой многообразия), поэтому именно в них следует искать основание для исчерпанности опыта.

Эстетический опыт приводит к исчерпанности в том случае, если исчерпываются все три типа связи между действием и его возможностью (т.к. это опыт) и если исчерпываются все три варианта удержания многообразного (т.к. он эстетический). При этом необходимо, чтобы и то, и другое сошлось в единой точке, что и есть эстетический эффект в его завершенности.

Таким образом, испытывание эстетического опыта в том или ином случае приводит к его завершению в одном из его четырех вариантов.

Начавшись как простое отношение в виде выхваченности, эстетический опыт проходит все свои моменты, приводя в конечном счете, к своему завершению в виде *захватывания формы многообразного*, т.е. формирования единичного как единичного, данного в его присоединении. Многообразное прошло через все свои три варианта его удержания, единичное сформировалось именно таким единичным, которым оно и должно быть – единичным как единичным, сколь бы парадоксальным это единичное ни было бы. Эту точку завершения эстетического опыта – третья эсте́за, т.е. единичное как единичное, являет собою кульминацию эстетического опыта (но не его целью, поскольку опыт понимается как испытывание). Эсте́зу эстетического эффекта можно сопоставить с тем, что в истории эстетики получило наименование катарсиса. Однако если и имеет смысл вводить понятие катарсиса для указания на завершение эстетического опыта, то только для того, чтобы подчеркнуть, что катарсис подразумевает прохождение по всему строению здания, из чего следует, что катарсис случается в активной силе эстетического опыта, а не реактивной; катарсис в пределах эстетической реакции невозможен. Однако при всей схожести этих двух понятий, в первом случае существенным является то, что эстетическому опыту не просто свойственна кульминация, а то, что она выражается в производстве собственного содержания – единичного.

В) Следы завершения эстетического опыта

Но есть другой важный аспект, который нельзя упустить при вопросе о завершении опыта. Дело в том, что завершение эстетического опыта оставляет *следы*, служащие основанием для дальнейшего становления эстетического опыта в целом. Это легко допустить на уровне здравого смысла: эстетический опыт не может быть бесследным. Но это же можно показать и исходя из сказанного выше.

Поскольку след связан с завершением в том или ином виде, то можно выделить как минимум две группы этих следов – те, которые связаны с завершением по внешней причине и те, что связаны с причиной внутренней.

К внешним причинам относятся завершение в виде прекращения, в виде замещения и в виде остановки, к внутренней – завершение в виде исчерпания. Очевидно, что среди этих причин исчерпание является основной, а прекращение, замещение и остановка – периферийными причинами оснований следов эстетического опыта: если отсутствует прекращение, замещение или остановка эстетического опыта, он легко складывается дальше (и доходит до исчерпания), в то время как при отсутствии действия опыта (и его исчерпания) не могли бы сложиться прекращение, замещение или остановка. В то же время поскольку смысл реактивного – замещать собою активное, то следует уделить больше внимания тому, как складываются следы именно от остановки и исчерпания, чтобы сохранить границу между действием опыта и реакцией на него.

Итак, в каком смысле реакция (как остановка опыта) оставляет следы? Реактивное как остановка построено на различии между действием и его возможностью и, следовательно, именно в нем следует искать основания для следов эстетической реакции.

Что же касается следов самого действия опыта, то основания для его следов следует искать в эстетическом эффекте (как моменте, непосредственно приводящем к завершению как исчерпанности). Если вспомнить, что эстетический эффект имеет дело с осадком, который не может быть нейтральным, то становится ясным, что именно осадок и приводит к тому, что остаются следы эстетического опыта (в активной его силе). Иначе говоря, след от эстетического опыта (если его рассматривать как активную силу) остается со стороны эстетического эффекта – ни событие, ни тем более отношение следов эстетического опыта не оставляют. В этом смысле можно сказать, что они либо исчезают бесследно – если прервутся (оценкой или внешней причиной), либо переходят в эстетический эффект.

Чтобы точнее различить следы от активного и от реактивного в эстетическом опыте, обозначим *испытанностью* то завершение эстетического опыта, которое подразумевает исчерпание. Мы говорим, что испытали что-то, если прошли этажи эстетического опыта, и потому сложился след от этого прохождения. Мы говорим, что не смогли испытать что-либо,

если не прошли этажи опыта, а потому и не сложился след. В свою очередь, завершение эстетического опыта как остановку мы называем *оцененностью*. Мы говорим, что мы оценили те или иные данные нашего опыта, если прервали этот опыт (разорвали действие и его возможность) и смогли вынести оценочное суждение (как суждение всеобщее относительно единичного).

Можно предположить (больше опираясь на здравый смысл, чем на возможности дедукции), что как испытанность, так и оцененность могут образовывать гомогенную *серию* следов: след от одного исчерпания встраивается в ряд с другим следом исчерпания или же след от одной остановки встраивается в ряд со следом другой остановки. Точно так же можно предположить и то, что возможна и негомогенная серия (испытанность образует серию с оцененностью). Каждый из этих трех вариантов серий (серия испытанности, серия оцененности и серия, образованная из комбинации того и другого) мы называем *опытностью*. Вместе с тем стоит признать, что негомогенная серия следов – несмотря на то, что в ней складывается и опытность оцененности, и опытность испытанности – относится именно к опытности в оценке, поскольку всякое различие оценки и испытывания оценка стирает, всякое различие активного и реактивного последнее обращает в свою пользу. Поэтому, несмотря на три возможных ряда серий, все же следует признать лишь два возможных варианта опытности в эстетическом опыте – можно быть опытным в оценке или же в самом опыте, можно быть опытным в реакции или же в самом действии. Это различие не является чистым, но его приходится придерживаться, если различать активную и реактивную силы опыта.

Между тем следует заметить ту особенность опытности, что она проявляет себя исключительно в действии опыта: именно тогда, когда имеет место тот или иной опыт, и находит свое выражение опытность как серия; вне действия опыта опытность существует исключительно как предположение своей собственной возможности. Чтобы отличить одно представление опытности от другого, будем называть действие опытности в эстетическом опыте *вкусом*, а предположение возможности опытности *предвкушением*. Вкус действует только когда складывается сам же опыт, т.е. когда на основании эстетического опыта начинает складываться его строение, предвкушение же не действует, оно существует исключительно как предположение своей возможности и потому никакого отношения к эстетическому опыту не имеет.

Таким образом, можно обладать вкусом как действием опытности в эстетической оцененности и вкусом как действием опытности в эстетической испытанности. Это разные вкусы: первый основан на остановке опыта, второй – на его исчерпанности. Нельзя сказать, что один опыт богаче другого, но совершенно точно они различной природы – в той степени, в какой активное отличается от реактивного. Иначе говоря, вкус имеет место не только в области

эстетической оценки, вкус возможно определить не только как «способность судить о прекрасном» [64, 87]⁵⁹, но и как действие опытности. И вкус (в двух его вариантах), и предвкушение относятся к следам от остановки или исчерпания опыта. Таким образом, если завершение эстетического опыта произошло по причине его исчерпания или же по причине его остановки, то оно формирует вкус либо как действие опытности в оценке, либо как действие опытности в самом опыте.

В свете сказанного становится очевидным, что вопросы о замещении или прекращении эстетического опыта не относятся к собственно аналитике опыта, вопрос же об остановке опыта, несмотря на то, что остановка относится ко внешней причине, все же имеет непосредственное отношение к формированию вкуса, по крайней мере в одном из его видов.

Заключение второй части

Что же такое эстетический опыт, если он дан в режиме единого? Если мы рассматриваем эстетический опыт со стороны его строения, то он являет собою складывание трех моментов: отношение, событие и эффект. Если мы рассматриваем его со стороны его сил, то он являет собою складывание действия. Если мы рассматриваем его со стороны его сторон, то он являет собою различные эстетические представления и переживания.

Несмотря на то, что к понятию эстетического опыта можно подходить с разных его моментов, момент строения для раскрытия особенностей этого понятия является наиболее подходящим. Связано это с тем, что анализ строения основан на разделении в эстетическом опыте (в то время как анализ прочих моментов основан на различиях), поэтому основным для анализа является вопрос о его строении, дополнительным (но не вторичным) – вопрос о его сторонах и силах. И именно внимание к анализу строения эстетического опыта в режиме единого позволило выявить то, что интенсивность опыта возрастает по мере его складывания. Это возрастание интенсивности связано с тем, какая эсте́за формируется в каждом из моментов строения опыта. Эстетическое отношение – это процесс формирования единичного, данного как общее. Эстетическое отношение, если оно действительно являет собою момент эстетического

⁵⁹ Понимание вкуса в эстетической теории невозможно свести к какому-то одному представлению. Тем не менее, можно отметить как минимум две общих черты в тех теориях вкуса, которые вошли в историю эстетики. Во-первых, это понятие в эстетической теории вводится исходя из критических оснований, т.е. чтобы произвести сепарацию – либо относительно самого вкуса (отличить вкус как чистое эстетическое суждение от суждений, в которых вмешивается что-либо от интереса, как у Канта или его предшественников в XVIII в.), либо относительно того, на что направлен вкус (например, отличить посредством вкуса эстетические качества от неэстетических, как у Ф. Сибли). На эту особенность указывает также и Дж. Дики: «Эти два понятия – природа объекта вкуса (красота) и природа способности вкуса – составляют суть всякой теории вкуса» [168, 85]. Во-вторых, в большинстве теорий вкуса вводится представление о возможности претензии на всеобщность посредством вкуса и на этом основании различать хороший вкус от плохого, развитый от неразвитого (о том, что претензия на всеобщность вкуса в эстетическом суждении связана с различием на хороший и плохой вкус, хорошо показано у Б. Джессапа [189]). Схожий тезис можно найти у П. Бурдьё (хотя его задача показать социальную природу вкуса не соотносима с нашей задачей) в его знаменитом тезисе «Вкус классифицирует, и он классифицирует классификатора» [146, 6]. И если первое – вкус как особое состояние – не может вызывать возражений, если мы принимаем аксиому существования эстетического опыта, то второе – вкус как претензия на всеобщность, посредством которой отличаются хороший вкус от плохого – связано с пониманием вкуса как эстетической оценки, т.е. как эстетической реакции, что в пределах аналитики эстетического опыта, понятого как испытывание, а не реакция, принято быть не может.

опыта, состоит в том, что в опыте дано нечто единичное (вид из окна) как общее (соединение многообразных моментов этого вида из окна). Можно сказать, что сутью эстетического отношения является общее, если под последним понимать единичное, данное как общее. Это единичное – не предмет, на который направлено эстетическое отношение, а компонент эстетического опыта, формируемый в процессе его складывания.

В свою очередь, в эстетическом событии формируется эстетика, состоящая в единичном, данном как частное. Сутью эстетического события является частное, т.е. единичное как частное, и поскольку это частное дано в его парадоксальном разъединении, то эстетическое событие является собою более интенсивный момент опыта. Наконец, именно формирование третьей эстетики в эстетическом опыте (единичное как единичное) позволяет трактовать эстетический эффект как наиболее интенсивный момент эстетического опыта, поскольку единичное в эффекте формируется в своей двойной парадоксальности. Вместе с тем то, что эстетический эффект является собою наиболее интенсивный момент опыта, вовсе не говорит о том, что именно этот момент является определяющим как для складывания опыта, так и для его анализа. Приведенный выше анализ показал, что каждый из моментов опыта обладает своей спецификой, несводимой к другим моментам опыта, и потому каждый из моментов является определяющим. И точно так же обстоит дело для анализа складывания опыта. Несмотря на то, что анализ начинается с внимания к эстетическому отношению, а завершается вниманием к эстетическому эффекту, нельзя сказать, что то или другое является определяющим. Во многом анализ строился на сопоставлении всех трех моментов, так что специфика анализа одного момента позволяла уточнить специфику другого.

Несмотря на то, что для *складывания* и для *анализа* ни один из моментов опыта не является определяющим, все же для *восприятия* эстетического опыта (если под восприятием понимать рефлексию об эстетическом опыте на основе его складывания или анализа) определяющим моментом выступает эстетическое событие. Во многом именно на основании эстетических событий мы говорим, что испытали эстетический опыт, что в нашей жизни случаются «эстетические моменты» или что мы причастны «миру эстетического».

Что же такого есть в эстетическом событии, что выступает основой для восприятия эстетического опыта? Дело в том, что событие как бы сдавлено с двух сторон: с одной стороны, существует напряжение перехода от отношения к событию, с другой – напряжение перехода от события к эффекту. Можно сказать, что на уровне восприятия эстетическое отношение – это «недособытие»: эстетическое отношение с его выхваченностью лишено того единства, которое есть у события – связанности. Точно так же на уровне восприятия эстетический эффект – это «пересобытие»: в эстетическом эффекте с его захваченностью единство дано в двойной парадоксальности единичного. То единство, с которым мы встречаемся в эстетическом

события, действительно являет собою основу для восприятия эстетического опыта. С этим же связано и то, что общим между эстетическим отношением и эстетическим эффектом является их действие как «хватка», в то время как особенностью эстетического события как «вязкости» противостоит первым двум.

В то же время, это единство события дано как опыт разъединения (в свою очередь, единство отношения являет собою опыт соединения, а единство эффекта – опыт присоединения). Поэтому на уровне восприятия эстетическое событие дается то как эстетическое отношение, то как эстетический эффект (как более устойчивые формы опыта единства). Иначе говоря, хотя, как правило, мы и имеем в виду эстетическое событие, когда говорим, что испытали эстетический опыт, все же воспринимаем это эстетическое событие то как отношение, то как эффект; само событие для восприятия трудно уловимо. С этим же связано и то, что наиболее устойчивыми формами понимания эстетического опыта выступали то сведение его к эстетическому удовольствию или неудовольствию (т.е. рассматривая некоторые моменты эстетического эффекта как особенность эстетического опыта), то сведение его к незаинтересованности (т.е. принимая выхватывание, понятое как незаинтересованность, как эту же особенность).

Также при анализе эстетического опыта в режиме единства было важно показать, до каких пределов может пойти анализ. Мало сказать, что мы имеем дело с эстетическим опытом (имея при этом в виду режим единого), необходимо было еще и показать моменты его строения. Мало заявить, каковы каждый из моментов строения, необходимо было еще и рассмотреть их с разных сторон. Мало сказать, что в каждой из сторон есть различные моменты, необходимо было еще и показать, как складывается каждый из этих моментов. Эта детализация позволила выявить ряд существенных моментов эстетического опыта, которые при общем взгляде не схватывались. Перечислю лишь некоторые из них.

Во-первых, анализ эстетического отношения, если последнее рассматривать как выхватывание формы многообразного, избегает проблем, связанным с понимаем эстетического отношения как преодоления практического или же как незаинтересованность – в обоих последних случаях в опыт вводится представление об объекте, определяющем особенности эстетического опыта. Если же избегать реляционной ошибки, то для понимания эстетического опыта достаточно допустить, что он – как эстетическое отношение – имеет дело с многообразием чувственных данных, из которых выхватывается их форма.

Во-вторых, анализ эстетического события как опыт связанности позволил выявить, что он действует как опыт разъединения. Мало сказать об эстетическом событии, что в нем имеет место нечто исключительное – можно показать, какова же особенность этого исключительного как единичного. Напротив, сказать, что эстетическое событие дано как опыт несовпадения двух

сознаний – значит указать на большее, чем есть в эстетическом событии, ибо оно и есть опыт разъединения, а то, что в нем дано два несовпадающих сознания – скорее следствие этого события, чем его основание.

В-третьих, анализ эстетического эффекта позволил выявить особенности интенсификации его степени. Мало сказать об эстетическом эффекте, что он располагается между удовольствием или неудовольствием, можно еще и показать, за счет каких моментов складывания эстетического эффекта образуется его полярность и его интенсификация.

В-четвертых, удалось показать момент формирования собственного содержания в эстетическом опыте. В эстетическом отношении формируется общее, в событии – частное, в эффекте – единичное; каждый из этих моментов является единичным. Это означает, что эстетический опыт действительно имеет дело с единичным, но в различных видах складываемым. Не эстетическим объектом, трансцендентным опыту, характеризуется последнее, а производством собственного содержания. Эстетический опыт возникает (по крайней мере, в режиме единства) по поводу чувственных данных (но не объекта), что приводит к формированию собственного содержания в опыте (эстез). Не объекты различает эстетический опыт: лишь по некой внешней для опыта причине мы различаем искусство от неискусства, шедевр от дешевой подделки. Все эти различия – не дело опыта (как бы, возможно, нам бы ни хотелось возложить на него эту функцию) и не *на основе* опыта они проводятся (хотя они и могут проводиться *при участии* опыта). Дело эстетического опыта – это его складывание, приводящее к формированию собственного содержания.

Итак, что же такое эстетический опыт, если он дан в режиме единого? Он – единство отношения, события и эффекта со всеми моментами складывания каждого из этих моментов и с элементами их содержания.

Приведенная ниже таблица [Таблица 3] позволит подытожить сказанное выше и дать общее представление об эстетическом опыте в режиме единства:

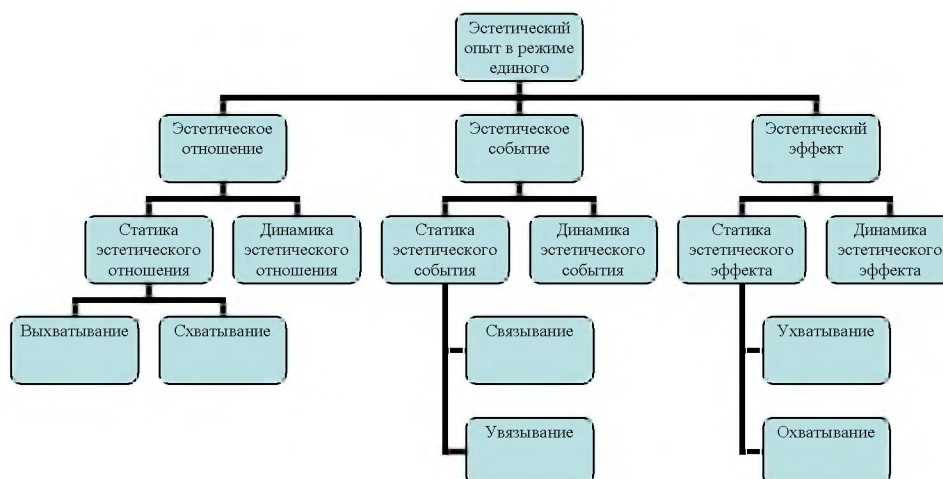


Таблица 3. Схема различий в понятии эстетического опыта в режиме единства

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ.
АНАЛИЗ ПОНЯТИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА В РЕЖИМЕ
МНОЖЕСТВЕННОСТИ

Введение

Итак, какова же эстетика множественного, а точнее – какова аналитика эстетического опыта в режиме множественного? Как можно к ней подступиться, если гегемония единства лишает нас шанса помыслить множественное именно как множественное? И если принять, что философия единства в самом широком ее смысле – это платонизм, то возможен ли антиплатонизм в эстетике, но не в виде отдельных абстрактных призывов, а в виде серии конкретных шагов?

Данное выше представление об эстетическом опыте в режиме единства стало возможным благодаря анализу единства через моменты строения и моменты сторон. Соответственно, можно было бы предположить, что аналогичным образом представляем эстетический опыт и в режиме множественности. Однако относительно множественности нам приходится различать несообразное его представление от сообразного: в первом случае, несмотря на то, что удастся все же выявить определенные черты множественности, в самом общем виде они предстают как формы единства (и потому, хотя и возможно иметь *понятие* о режиме множественного, но не возможно его сообразно *представить*); во втором же случае режим множественности представляем через три условия (если представление о множественности дано как серия, если в эту серию включены представления о различии между удержанием и ускользанием и если в этой серии даны как минимум три элемента). Соответственно, дать представление об эстетическом опыте в режиме множественности гораздо сложнее. Кроме того, как множественность – это не просто отрицание единства, а ускользание – это не просто добавление «не-» к удержанию, так и анализ режима одного образуется не просто добавлением отрицания к анализу режима другого.

На эту сложность накладывается также и то, что историко-эстетический срез может быть предпослан только к понятию множественного вообще, без его дальнейшей детализации на эстетическое отношение, событие и эффект.

Наконец, следует отметить и то, что предложенная аналитика построена на предположении, что возможно минималистское понимание эстетического опыта как чувственного опыта формы многообразного. И если аналитика этого опыта в режиме единства встречалась с определенными затруднениями, связанными, главным образом, с примерами, то еще большую сложность представляет аналитика в режиме множественности. Тем не менее, пройти по этому пути необходимо, чтобы показать, что второй режим в такой же степени возможен, как и первый (а в какой он необходим – предмет дальнейшего разбора). Поэтому в самом общем виде

задача сохранилась прежней – используя аналитические ресурсы, проводя различия до предела их смешения, представить этот режим, насколько это вообще возможно.

Глава 1. Историко-эстетический срез понятия множественности в эстетическом опыте

§1. Введение к истории понятия множественности в эстетическом опыте

Возможно ли помыслить множественное? Этот вопрос часто возникает в истории философии – ответом на него стала классическая проблема единого и многого, а теория множеств, ворвавшаяся в философию, дала новые ресурсы для осмысления множественности. И если возможно говорить о том, что в истории философии множественное давно стало предметом пристального изучения, то нельзя такое сказать об эстетике. Но это вовсе не значит, что если допустить в качестве особого режима эстетического опыта режим множественности, если предположить, что не только в режиме единства складывается этот опыт, но есть в нем и что-то радикально иное, то это вовсе не значит, что проводить аналитику режима множественности в его отношении к эстетическому опыту приходится с чистого листа.

Но было бы ошибкой раскрыть важные аспекты эстетики множественности на основании исключительно работ по эстетике, ибо, в конечном счете, придется отвечать на вопрос о том, какой вариант понимания множественности из истории философии для предлагаемого анализа парадигмален. В самом деле, в философии XX в. возникает целый веер пониманий множественности, и свести их к одному основанию было бы сильным упрощением. Из всего того многообразия пониманий множественности, которое есть сегодня в истории философии, парадигмальным для данного исследования является понимание Ж. Делеза. И дело не только в философском вкусе, но и во влиянии, которая оказала его концепция на философские построения второй половины XX в., а также в значительном ресурсе, который содержит его концепция в том числе для эстетической теории. В этом свете представляется обоснованным, во-первых, уделить внимание его пониманию множественного, и, во-вторых, рассмотреть наиболее близкие к такому пониманию множественного концепции в эстетике, чтобы заложить основу для последующего теоретико-эстетического среза понятия эстетического опыта в режиме множественности.

§2. Делез и множественное

В последнее время все чаще встречаются ссылки на различные повороты в философии (лингвистический, антропологический, визуальный повороты – самые известные из них)⁶⁰ и упования на то, что может служить основой для нового поворота. Вместе с тем само понятие поворота можно рассматривать не только узко, понимая под ним радикальную смену парадигмы, но и широко, трактуя его с точки зрения открытия нового интеллектуального горизонта и принуждения к существованию в его пределах. Во втором случае не в меньшей

⁶⁰ Более подробно о различных поворотах в философии см: [100, 8-57].

степени можно говорить и о трансцендентальном повороте с подачи Канта, экзистенциальном повороте с подачи Августина или Киркегора, а если уйти еще глубже в историю философии, то с легкостью можно говорить о сократическом, платоническом, аристотелевском поворотах. При таком раскладе само понятие поворота в философии становится эвристически излишним.

Тем не менее, при некоторых оговорках, все же можно осмелиться заявить о существовании поворота к множественности в философии. Отказ от гегемонии Единого, анализ процессов множественности в разных областях пронизывает с недавних пор целые блоки философских построений. При этом вопрос о существовании этого поворота все еще остается открытым как минимум по двум причинам. Во-первых, действительно ли это многообразие концепций, свойственное, прежде всего, французской философии второй половины XX в., можно свести к заявленному повороту к множественности? Во-вторых, если и был этот поворот, то не остался ли он в прошлом и не пришла ли на смену ему чередой новых идей, предлагающих восстановить Единое в своих правах, но на новых основаниях?

Все эти вопросы требуют отдельного разбора, но нельзя не признать, что во многом ключевой фигурой для философии множественности на сегодня является Ж. Делез. В самых разных смыслах можно говорить о том, что он придает множественности ключевое значение – и в том, что на основе выдвигаемой им онтологии множественности строятся такие проекты, как шизоанализ и философия кино, и в том, что в Бергсоне и Спинозе Ж. Делез как историк философии находит прежде всего следы концептуализации множественности, и в том, что в ряде выдвигаемых им концептов («смысл», «складка», «повторение») прослеживается своеобразная логика множественности, дистанцирующаяся от многого и единого. Свести воедино разные аспекты делезовской философии множественности еще предстоит исследователям его философской эволюции и аналитикам множественности, хотя различные попытки представить целостный образ делезовской множественности периодически предпринимаются с разной степенью успешности (см., напр.: [208, 33; 239, 156]).

Итак, почему и каким образом им отстаивается идея множественности? Почему и в чем Делез «за» множественность? Если вернуться к понятию движения-за, о котором шла речь в самом начале, то несложно узнать в его признаках философию множественности Ж. Делеза, но в то же время затруднительно раскрыть это движение-за. Причин этой нелегкости – несколько. Во-первых, философия Делеза не претерпела какого-либо существенного изменения за 40 лет своего существования: фрагменты из «Капитализма и шизофрении» воспроизводятся спустя 10 лет в «Кино», тезисы из доклада про Бергсона воспроизводятся через 40 лет в «Что такое философия?», т.е. идеи, которые развиваются в ранних работах Делеза, находят свое продолжение в поздних. Это философия без развития, предполагающая две стороны: с одной – возможность возвращаться к уже сказанному, уточнять, переосмыслять однажды изложенные

ходы, с другой – находить каждый раз что-то иное в предложенных ходах, начинать их заново (не случайно в видеозаписи «Алфавит Жиля Делеза» им приводится наблюдение, что каждый раз заново приходится писать текст). Иначе говоря, в случае с Делезом мы имеем дело с одним большим текстом, по-разному воплощаемым и каждый раз развивающим новые идеи, которые, тем не менее, легко находят свои точки пересечения с тем, что было сказано ранее. С этим связано и то, что, *во-вторых*, у Делеза, этого поэта создания концептов, сами они не имеют четких границ: их строгость определяется не ясностью дефиниции, а способом проработки проблемного поля, и потому эта строгость носит скорее интенсивный (формирующийся), чем экстенсивный (сформированный) характер, а интенсивность слабее поддается раскрытию. Невозможно говорить о каком-то отдельном концепте Делезе, не затрагивая при этом иные. Эта невозможность довольно стандартна для философии (так, невозможно говорить об эмпирическом в понимании Канта, не затронув при этом, что такое рассудок), но в случае с Делезом (и ему подобными) приходится удерживать нестрогость концептуальных границ. И когда мы читаем: «Мы говорим лишь о следующем: о множественностях, линиях, стратах и сегментациях, о линиях ускользания и интенсивностях, о машинных сборках и их разных типах, о телах без органов и их конструкции, об их селекции, о плане консистенции, о единицах измерения в каждом случае» [45, 8], мы должны понимать, что этот ряд – не набор синонимов, а ряд оттенков, различимый в рамках одной оптики и сливающийся в монотонность под оптикой другой.

Поэтому, *в-третьих*, Делез удачно реализовывал идею множественности не только на уровне своих концептов, но и на уровне способов их воплощения: его книги сами во многом представляют процессы множественности, «линии ускользания» (один из любимых концептов Делеза, которым он характеризовал процессы множественности). Схожее наблюдение делает исследователь Делеза Ж.-К. Мартен: «Философия Делёза с трудом поддаётся комментированию. Действительно, множественности, перетекающие из книги в книгу, не поддаются интерпретации генеалогическим или структурным способом. Дело в том, что их очертания бесконечно варьируются, прочерчивают спираль, каждый изгиб которой очерчивает границы на поверхности множественного измерения» (цит. по: [54, 32]).

Тем не менее, возможно если не четко обозначить мысль Делеза относительно множественности, то, по крайней мере, указать направление, в котором она движется и тем самым составить абрис того, в каком смысле в философии Делеза представлено движение-за множественность.

Первый момент этого движения-за – момент первичности множественного. Этот момент очень хорошо раскрыт в «Кино», где, помимо всего прочего, есть объяснение того, почему же и в каком смысле множественное первично [41, 114]. Сам этот ход Делез прописывает как

«комментарии к Бергсону», что не отменяет его самостоятельности: в «Кино» он представлен наиболее концентрированно, но в близком виде он воспроизводится и в «Капитализме и шизофрении» [44, 71-82], и в «Логике смысла» [42, 44-53] и даже в самой последней его работе, «Имманентность: жизнь» [40].

Ход Делеза таков. «Изначально» дана ацентрическая вселенная образов, где каждый образ – это множество, подразумевающее взаимодействие с другими множествами. Вселенная «представляет собою множество, однако множество бесконечное: план имманентности является движением (лицевой стороной движения), происходящим между частями каждой системы и между разными системами, пересекающими все эти системы, перемешивающими их и подчиняющими их при условии, что они не будут абсолютно закрыты» [41, 109]. Впрочем, об «изначальности» следует говорить лишь в условном смысле: не существует того, что дано первично, существует лишь момент становления, который воспринимается как первичное; «сущность вещи никогда не проявляется при ее возникновении, но всегда – в «середине» ее существования, в процессе ее развития, после того, как окрепнут ее силы» [41, 43]. Множество первично в том смысле, что первична некая универсальная изменчивость, хотя об этой первичности и следует говорить условно: скорее, правильно сказать, что *существует вторичность*, которую задают множества и из которой производятся сущности. В любом случае, без допущения «первичности» множества, т.е. без допущения того, что множество не производится Единым, мы упускаем многое из виду, «мы не поймем ничего, не задав себе сначала множество образов» [41, 114].

Далее ход Делеза строится по принципу развития этой «первичности» множественности. Во-первых, речь идет о том, что можно проследить, как же из этой ацентрической вселенной множеств производятся качества: между множествами возникает интервал, промежуток между действием и реакцией на него, из этого интервала рождаются перцепции, действия и аффекты. Во-вторых, речь идет о том, что можно выделить три уровня бытия (если не принимать во внимание бытие как Единое): множества, движения и целое. Множества в своем «кишащем», но в то же время закрытом виде производят движение, множества – это «сингулярные точки, имманентные движению», множества – это изменчивость; движение, в свою очередь, направлено на целое, которое является открытым, т.е. тем, что всякий раз изменяется, и тем самым представляет собою другой полюс изменчивости. Поскольку множество – это изменчивость, то элементы множества (сами будучи множествами) изменяются, становятся иными самим себе, изменяя природу самих элементов – в этом и есть смысл «универсальной изменчивости». «Одна из существенных характеристик сна о множествах состоит в том, что каждый элемент непрестанно варьируется и модифицирует свою дистанцию в отношении других элементов» [45, 53].

Таким образом, множество первично, если под «первичностью» понимать вторичность и если под множеством понимать изменчивое, приводящее посредством движения к целому (как другой стороне изменчивости).

Второй момент движения-за – это момент необходимости множественного. Среди многообразия текстов наиболее полными в этом отношении является двухтомный «Капитализм и шизофрения». Здесь буквально каждый ход – о множественности, но чтобы не потонуть в его многообразии, предпочтительнее выделить один концепт, посредством которого можно указать на необходимый момент множественного. Таких концептов много (ризомы, тело без органов, шизофрения, различие, линии ускользания, поверхность, смысл – это случайный ряд можно дополнять); уверен, что посредством любого из них можно раскрыть необходимый срез множественного. Возьму за основу лишь первый из упомянутых – ризомы.

Наиболее важным в идее ризомы с точки зрения движения-за множественность является отличие ее от «корня» и «корешка». «Корень» – это система, в которой важно наличие Единого, переходящего в двоицу: «Одно становится двумя: каждый раз, когда мы встречаем эту формулу... мы оказываемся перед самой классической, самой продуманной, самой старой и усталой мыслью... Бинарная логика – это духовная реальность дерева-корня» [45, 9]. Иными словами, «корень» – это порядок, основанный на принципе и бинарном его делении. В этом случае очевидно, что принцип – функция Единого, множественное же понимается как производное от принципа.

«Корешок» – иной тип системы, «на сей раз естественная реальность проявляется в виде выкидыша главного корня, но тем не менее, его единство существует как прошлое или грядущее, как возможное» [45, 10]. Если в первом случае единое существует как нечто актуальное, т.е. действующее как центр, вокруг которого собирается периферия, то во втором случае единое присутствует как нечто виртуальное, т.е. подразумеваемое, но не данное как актуальное, размытое в границе между центром и периферией. Но и в этом случае единое, как и производная от него двойственность сохраняются. «Мочковатая система на деле не порывает с дуализмом... – единство не перестает перечить и противиться объекту, тогда как в субъекте торжествует новый принцип единства» [там же]. «Корешок» – это порядок, при котором множественное существует на фоне единого. Имя корня – монизм. Имя корешка – плюрализм (которой есть виртуальная форма монизма). Наконец, «ризомы» – тип системы, в которой множественное существует без привязки к единому. Эту «беспривязанность» Делез предлагает обозначить как $n-1$, т.е. как множественное (n), из которого вычитается единое (1). Это вычитание подразумевает, что множественное существует как количественное изменение, противостоящее качественной определенности, а также что множественное изменяясь, ускользает от своей определенности. «У множества нет ни субъекта, ни объекта, есть только

определения, величины, измерения, способные расти лишь тогда, когда множество меняет свою природу» [45, 14]. Иными словами, множественное схватывается и существует лишь в интенсивностях, изменениях степени, но не в экстенсивности, изменениях качества. Множественному, т.е. ризоме, противостоят два единства: прямое и виртуальное. В первом случае имеется прямая отсылка к единому, во втором случае речь идет о кодировании, т.е. введении единого как подразумеваемого, предполагаемого, но не явленного: «Понятие единства появляется лишь тогда, когда в множестве власть захватывает означаемое или когда в нем производится некий процесс, соответствующий субъективации – итак, либо единство-стержень, фундирующее совокупность двуднозначных отношений между элементами или объективными точками – либо же Одно, которое делится, следуя закону бинарной логики дифференциации в субъекте. Единство всегда действует в лоне пустого измерения, дополнительного к измерению рассматриваемой системы (сврхкодирование). Но как раз ризома, или множественность, не позволяет себя сверхкодировать, она никогда не располагает измерением, дополнительным к числу своих линий, то есть к множеству чисел, связанных с этими линиями» [45, 15].

Таким образом, множественному противостоит не только единое, но и многое как функция единого: ризома – это и не единое, и не многое (как виртуальное единое). Различие ризомы и многого позволяет говорить о двух типах множества: чистом (ризоматическом) и сводящемся к единому (древовидном). Во своих работах Делез подчеркивает это различие. В раннем тексте «Теория множественности у Бергсона» (ставшем впоследствии основой для книг о Бергсоне) Делез различает количественное и качественное множество [159]. В «Капитализме и шизофрении» он говорит о том, что ризома – это множественность, но «не многое, выводимое из Одного или к которому добавляется Одно ($n+1$)» [45, 37]. В иных текстах Делез по этой же модели предлагает различать микро- и макромножество, молярность и молекулярность, то, что делится, сохраняя свою природу и то, что делится, меняя свою природу. Предложение различать древовидное и ризоматическое множество Делез подкрепляет также тем, что было сделано в этой области до него: различие дискретных и непрерывных множеств у Римана, различие множеств величины и множеств дистанции у Мейнонга и Рассела, различие числовых и делящихся множеств у Бергсона, различие массы и стаей у Каннети.

Таким образом, существует два типа множеств. Одному присущи такие атрибуты: дерево; макромножество; качественное; то, что отсылает к Единому; экстенсивность; молярность; то, что делится, сохраняя свою природу. Другому – такие атрибуты: ризома; микромножество; количественное; то, что не отсылает к Единому; интенсивность; молекулярность; то, что делится, меняя свою природу

Именно в упущении различия этих двух типов множеств состоит опасность, подстерегающая рефлексию о множестве, и именно это различие обосновывает необходимость чистого

множества. Но само это различие – не дуальной природы; задача – не в том, чтобы проводить это различие, а в том, чтобы само различие толковать как множественность, сочетающую в себе разные типы множеств; различие множеств – это сборка разных множеств, «мы уже не можем говорить даже о разных машинах, а только лишь о типах множеств, взаимопроникающих и в некий момент формирующих одну и ту же машинную сборку» [45, 62].

Как уже отмечалось ранее, одной из производных движения-за является определение исходя из следствий. Идея о том, что «мы далеко продвинемся дальше, если...» представлена в целом ряде текстов Делеза, и в первую очередь – в «Капитализме и шизофрении». Собственно, на этих двух книгах и строится шизоанализ: введение идеи множественности и демонстрация ее применения к разным областям (в первую очередь – бессознательное, история и социальное движение). Даже такое состояние, как любовь, Делез предлагает трактовать через концепт множественности: «Что значит любить кого-то? Это значит – всегда схватывать его в массе, извлекать его из пусть даже небольшой группы, коей он причастен, будь то только семья или что-то иное; а затем искать его собственные стаи, множества, которые он таит в себе и которые, возможно, совершенно иной природы. Присоединять эти множества к своим, заставить их проникнуть в свои множества и пропитать их своими множествами. Небесные свадьбы, множества множеств» [45, 60-61]. В этом и состоит еще один момент движения-за множественность: она работает в разных областях, с помощью нее мы понимаем то, мимо чего прошел психоанализ и социальная теория. Иначе говоря, мы далеко продвинемся вперед, утверждает Делез, если поймем капитализм как машину по производству множественностей рабочей силы. Мы далеко продвинемся вперед, утверждает далее Делез, если рассмотрим бессознательное как процесс множественности. Наконец, мы далеко продвинемся вперед, если, как уверяет Делез, поймем фашизм как синоним власти Единого.

К этой же производной движения-за следует отнести и ряд призывов и восклицаний, которые сопутствуют идеи множественности: от нейтральных «множественное нужно создавать» [45, 11] и «мы устали от дерева. Мы не должны больше верить деревьям, их корням, корешкам, мы слишком пострадали от этого» [45, 26] до более экспрессивных «Кричать «да здравствует множественность» – ещё не значит это делать, нужно практиковать множественность» [цит. по: 54, 144] или же «Создавайте ризому, а не корень, никогда не сажайте! Не сейте – втыкайте! Не будьте ни единым, ни многим – будьте множественностями!.. Не культивируйте Генерала в себе!.. Будьте Розовой Пантерой так, чтобы ваши любовные страсти стали подобны осе и орхидее, коту и бабуину» [45, 43-44].

Итак, каким же образом Ж. Делез отстаивает в своих работах идею множественности? Прежде всего – посредством указания на момент первичности множественного: существует не единое, а множество, вступающее в отношения с другими множествами; во-вторых –

посредством указания на момент необходимости множественного: множественное отличается не только от единого, но и от многого, и упущение этого различия грозит вылиться в непонимание сути всего движения за множественность в философии. Кроме того, на эту же необходимость множественного указывает и аргумент от следствия: мы не далеко продвинемся, утверждает Делез, в понимании социальных или психических процессов, если не поймем их как процессы множественности.

Таким образом, оба момента движения-за наиболее ясно, отчетливо и ярко представлены у Делеза и потому не случайно, что его философия во многом повлияла на становление целой традиции в философии, которую при определенной смелости можно обозначить как поворот к множественности в философии. Вместе с тем, какой бы ни была эта традиция, нельзя не отдавать себе отчет в том, что каждый раз, когда заходит речь о «множественности» или ее производных, необходимо быть внимательным к тому, что отличают от множественности, какие моменты множественности имеются в виду, каковы пределы анализа множественности. Иначе говоря, следует проявлять осторожность в обращении с этим понятием как у Делеза, так и у тех, кто находился в движении-за и движении-против множественности. Только на основе подобной осторожности и может быть движение.

§3. Эстетика и множественное: основные грани

А) Введение

Следы представлений о том, что нечто множественное (многообразие без единства) играет определенную роль в эстетическом опыте, можно найти у многих – даже кантовская «рефлексирующая способность суждения» подразумевает, что в опыте природы (точнее – «в представлении об объектах природы») дано многообразие частных эмпирических законов без того единства, на которое ориентировалась бы эстетическая рефлексия, но в то же время эта рефлексия должна действовать, так, как если бы это единство было (пусть при этом такое единство и называется целью). Аналогичные следы можно встретить и у Т. Адорно, утверждавшего, что в произведении искусства «множество должно испытывать страх перед единством подобно эфемерным и манящим картинам природы в античных мифах» [1, 124], и у М. Бланшо в его сведении понятий фрагментарности и множественности [12], и у Ж. Рансьера в его понятии диссенсуса [97, 135-154], и у многих других современных эстетиков.

Но для подготовки к теоретико-эстетическому срезу режима множественности важнее обратить внимание на те концепции, для которых множественность выступает не следами, а условием эстетического опыта, т.е. определенным концептуальным каркасом, посредством которого что-либо схватывается в самом же эстетическом опыте. При этом следует различать те концепции, для которых множественность связана с особенностями самого объекта и те, для

которых множественен сам опыт (даже если он называется при этом «восприятие», «переживание» и т.п.).

О том, что объект эстетического опыта не представляет собою единства и потому требует особого внимания к его особенностям, говорят многие. Например, именно из множественности произведения искусства исходят некоторые концепции полиэкрана в кино или многоголосия в литературе, концепции «открытого произведения» или «открытого понятия искусства». Если к этому добавить и то, что можно выделить огромный пласт исследований, посвященных представлению о том, что акты восприятия (интерпретации, толкования, вчувствования) в отношении произведения искусства также зачастую понимались как нечто множественное и несводимое к какому-либо единому основанию, то пласт исследований о множественности в искусстве или в арт-мире в целом предстает поистине огромным.

Однако все эти концепции возможно оставить без внимания, поскольку для них опыт определяется особенностями объекта, т.е. они могут быть рассматриваемы в заданных для данного исследования пределах только с точки зрения реляционной ошибки. Поэтому имеет смысл обратиться к концепциям другого рода – к тем, которые исходят из множественности самого же опыта безотносительно к тому, с чем этот опыт имеет дело.

В) Буррио и множественное

Работа французского арт-критика и эстетика Н. Буррио «Эстетика взаимодействия», вышедшая в 1998 году, посвящена процессам, имеющим место в современном арт-мире, но эту книгу можно также рассматривать и как описание состояния современной чувственности, наибольшим репрезентантом которого является современное искусство. В этом смысле идеи Н. Буррио стоят как бы на стыке между двух обозначенных подходов ко множественности: с одной стороны, несомненно то, что есть что-то такое в современном искусстве, что самыми разными способами указывает на моменты множественности в нем; с другой – есть что-то такое в самом способе современной чувственности, что понять невозможно без представления о множественности. Для обозначения этой множественности Буррио и вводит титульное понятие взаимодействия. И основная идея Буррио – в том, что современное искусство, современные теории и современный способ чувствования вынуждают говорить о том, что определяющим модусом существования современного человека (художника, зрителя или даже того, кто не особо связан с современным искусством) является взаимодействие в самых разных его формах, которое следует понимать как среднее между «относительностью» и «интерактивностью», т.е. такой тип отношений, при котором утрачивается независимость отдельных элементов, а само качественное их наполнение происходит исключительно в столкновении друг с другом. Это значит, что не дано никакого единства самих элементов взаимодействия, существует поле чистой множественности, которое и производит отдельные его компоненты. Наиболее точно

этот мир «эстетики взаимодействия» возможно схватить посредством современного искусства: «Самый живой фактор, который разыгрывается на шахматной доске искусства, должен быть связан с интерактивными, удобными для пользователя и взаимодействующими концептами» [147, 8]. Можно сказать, что мы живем в эпоху взаимодействия, но это вовсе не значит, что она выражается в погоне за различными формами коммуникации. Напротив, современные «коммуникативные суперхайвеи» грозят превратить человека в потребителя пространства и времени, а это неизбежно приводит к обществу спектакля, в котором отношения между людьми превращаются в спектакулярную репрезентацию. Однако если для автора идеи общества спектакля Ги Дебора мир искусства был примером того, чего «достигла» повседневная жизнь, то Буррио, развивая и оспаривая подход гуру ситуационизма, подчеркивает, что современные арт-практики являются почвой для социального эксперимента и потому должны скорее преодолевать общество спектакля, чем обслуживать его.

Развитием понятия взаимодействия у Буррио является его идея об изменении статуса формы в современном эстетизме. Буррио напрямую утверждает, что эстетический опыт – это опыт формы, и потому изменения в понимании формы и его статуса влечет за собой и новое понимание современной жизни. Первое, с чего начинается французский арт-критик в анализе современного представления о форме – это с признания того факта, что новое уже не является критерием эстетического суждения (как это было в модерне). Модерн, начавшийся с Просвещения, был основан на идее свободы, на стремлении освободить людей от социальных, умственных и прочих оков. XX век является наследником идеи освобождения, и в нем можно наблюдать борьбу двух позиций: умеренная, рационалистически-либеральная позиция, идущая от XVIII в., и позиция спонтанности и освобождения через иррациональное (дада, сюрреализм, ситуационизм), при этом обе позиции противостоят утилитаризму и авторитаризму, вгоняющим отношения между людьми в рамки и подчинение. Однако постепенно проект модерна рушится, и если раньше искусство мыслилось как провозвестник будущей жизни, то сегодня оно моделирует возможные миры. Другими словами, роль произведений искусства сегодня – не в том, чтобы создавать воображаемые и утопические миры (как это было в модерне), а в том, чтобы создавать способы жизни и модели действий внутри существующей реальности – это тезис схож с идеей Л. Альтюссера, что мы всегда в прыжке в поезд жизни на ходу, и развивает упомянутую выше идею Ж. Делеза о ризоме и о том, что трава растет из середины, а не снизу вверх, Художник живет в обстоятельствах, его окружающих, он вынужден быть арендатором современности, поэтому проект модерна переходит в практики повседневной жизни, наступает период *dolce utopia*, проекты малых искусств, дел и теорий. Но это обстоятельство не отменяет радикализма положения современного художника: «Возможность искусства взаимодействий (т.е. искусства, которое принимает в качестве своего теоретического

горизонта не притязание на независимое и частное символическое пространство, а область человеческих взаимоотношений и их социальный контекст) касается радикального переворота эстетических, культурных и политических целей современного (modern) искусства» [147, 14]. Происходит отказ от обособленности территорий (искусства, социальной сферы, науки). С этим же связан и процесс отказа от «фальшивой аристократической концепции классификации произведений искусства», связанной с чувством территориальной экспансии. Искусство перестает быть пространством, обеспечивающим эстетическое удовольствие, «современное искусство больше нельзя представлять как пространство, по которому можно спокойно прогуливаться» [147, 15]; впредь оно не пространство прогулки, а время проживания. Это приводит к тому, что искусство стало формой, которая возникает из взаимодействия, из множественности, из интересубъективности, а опыт со-бытия, а также опыт встречи между зрителем и картиной становятся центральной темой современных арт-практик. Другими словами, понятие формы в современном искусстве отсылает к опыту коллективного формирования смысла – опыту неизбежному для современности. При этом было бы неверно думать, что есть некий рациональный и телеологический принцип этого смыслоформирования. Эстетика взаимодействия, подчеркивает Буррио, – часть материалистической традиции, поскольку эта эстетика основана на «материализме столкновений», т.е. «за отправную точку берется мир случайностей, у которого нет изначального истока или смысла, нет Причины, из-за которой все происходит так, как оно происходит» [147, 18]. Отсюда Буррио выходит на определение формы. Ссылаясь на известное определение произведения искусства как «блока аффектов и перцептов» (Делез-Гваттари), французский арт-критик определяет форму как устойчивый, но случайный по своей сути набор столкновений, а потому множество столкновений становятся фактором возникновения формы искусства. «Произведение искусства – это точка на линии» [147, 21], т.е. образование на пересечении линий взаимодействия. В этом смысле, чтобы отличить современное, «взаимодействующее» состояние искусства и самой по себе чувственности от классического, будет точнее в отношении современных арт-практик говорить скорее о «формациях», чем о «формах»: «Современное искусство показывает, что форма существует только в столкновении, в динамическом отношении арт-проекта с другими формациями, также художественными или какими-либо другими» [147, 21]. Таким образом, классическая теория искусства и чувственности рассматривает форму как заданный принцип, как продукт автора, выражающего свои скрытые мотивы, и в этом случае «эстетика сводит арт-практики на уровень крючкотворной исторической критики» [147, 22]. Однако дело же в том, чтобы понять, что форма может существовать только если она вписана в процессы взаимодействия, существенные для эстетического опыта.

Другим понятием, репрезентирующим мир взаимодействия, является, по Буррио, переходность, «это понятие... привносит в эстетическую сферу тот элемент формального беспорядка, который присущ любому живому диалогу; оно отрицает существование какого-либо специфического «места искусства» в пользу перманентной незавершенной дискурсивности и желания, никогда не насыщаемого рассеиванием» [14, 33]. Переходность как характеристика современного модуса чувственности подразумевает не только незавершенность, но и возобновляемость: каждый акт чувственного восприятия вершится заново во взаимодействии, «диалог является самой основой процесса создания образа: произведение искусства – лишь точка отсчета, после которой необходимо уже договариваться, предполагая Другого» [14, 33]; мир искусства строится на взаимодействии, это микрокосм отношений, а произведение искусства – объект взаимодействия. Но идея взаимодействия современного искусства «работает» не только в одну сторону – взаимодействие внутри современных арт-практик, но и в обратную – современные арт-практики находят в качестве «места своего воплощения» различные взаимодействия: «После сферы взаимодействия между человеком и святостью, а затем между человеком и объектом отныне художественная практика концентрируется на сфере межличностного взаимодействия» [14, 34]. Другими словами, внутренний порядок произведения искусства строится на взаимодействии, сама форма искусства подразумевает «эстетику взаимодействий», но также верно и обратное – то, что «отныне статус художественной формы обрела также и сфера межличностного взаимодействия» [14, 34]. Это легко заметить в том факте, что сегодня эстетическими объектами стали не только арт-объекты или эксклюзивные эстетические события, но и более «обыденные» вещи: встреча, свидание, игры, праздник – все они суть эстетические объекты.

Такое расширение границ эстетизации вызывает и обратный процесс внутри самого понимания искусства: современное искусство характеризуется неналичностью – после его свершения остается лишь документация, не адекватная свершению; произведение искусства разворачивается в событийном времени, но не в вечности, произведение искусства функционирует лишь во взаимодействии, допускающим определенную степень случайности. Главной проблемой современного искусства стало уже «не расширение границы искусства, но исследование возможностей художественного сопротивления внутри глобальной социальной сферы» [14, 35]. Поэтому на смену проблематике внутреннего взаимодействия мира искусства и поиска нового приходит проблематика внешних взаимодействий в рамках современной эклектики, т.е. сопротивление обществу спектакля. Но при этом большие социальные и революционные утопии сменились «микроутопиями и миметическими стратегиями», большая практика сменяется линиями ускользания. Можно сказать, заключает Н. Буррио, что современное искусство – это микротерритории, внедряемые в толщу современного социума.

Современный человек попадает в сферу социальных взаимодействий, и потому художник выдвигает в качестве произведения искусства общности, продукты общности, объекты, создающие общности, художник использует социальные связи как арт-объекты, художник использует отношения между людьми в пространстве в качестве арт-объектов; потоки посетителей становятся не только сюжетом произведения искусства, но и самим арт-объектом.

Наконец, репрезентантом современной эстетики взаимодействия являются и технологические изменения XX века. Буррио отмечает, что если модернистские теории искусства исходили из того, что искусство и техника – союзники, и потому имеются тесные связи между социальным и эстетическим порядками, то в наши дни отношения между искусством и техникой стали более сложными, менее систематическими. Всякое новое техническое изобретение после 40-х годов вызывает бурную реакцию среди художников – от полного приятия в виде «мех-арта» 60-х до отторжения в виде «пуристского» формализма Гринберга. Художники начинают работать с новыми возможностями, которые предоставляют новые технологии, но не рассматривают эти возможности исключительно как технику: технология интересна, но не потому, что она выступает идеологическим инструментом, а потому, что она указывает на перспективы. В этом месте Буррио вводит «закон перемещения»: новые технологии наиболее заметно повлияли на тех художников, которые не использовали их, и, напротив, те, кто напрямую стали выражать искусство новых технологий, обычно попадают в капкан классического иллюстрирования [147, 68]. Современное технологическое искусство занимается производством образов, которые произведены калькуляцией, а не человеческими усилиями, и отныне образ не представляет собою какой бы то ни было след; отныне образ является функцией себя самого; образ – это не след, а программа, и технологии разрушают пределы возможностей производства образов. Но самым радикальным образом развитие технологий в XX в. сказалось на понимании времени в искусстве: с возникновением видеозаписывающей техники изменилось восприятие времени, «искусство больше не знак чего-то прошедшего, но заявка о грядущем событии («эффект трейлера») или предложение виртуального действия» [147, 76]. Буррио даже говорит о «пост-видеомагнитофонном искусстве» (post VCR art), которое за счет своих возможностей «делает номадичными и текучими художественные формы, потворствуя аналоговому воссозданию эстетических объектов» [147, 77]. При рассмотрении отношений технологий и современного эстетизиса Н. Буррио вводит понятие «оперативного реализма» как одной из характеристик современности. «То, что я называю «realism operatif», означает двойную принадлежность к области функционального и к области эстетического. Этот термин призван охарактеризовать произведение, которое колеблется между функцией инструмента... и функцией объекта созерцания, когда, в конечном счете, только понятие «художественный проект» разводит эти

функции» [15, 19]. Другими словами, эстетический опыт, который выстраивался в классической эстетике как опыт дистанции и незаинтересованности, в XX веке претерпевает изменения, причем сразу же двоякого рода: во-первых, объекты пользы становятся частью художественного («рэди-мейд Дюшана положил начало художественной апроприации мира труда»), но также, во-вторых, художественное становится неотъемлемой частью практического и полезного («оперативный реализм» свидетельствует об апроприации миром труда произведения искусства) – единство опыта распадается на множественность созерцательного и инструментального отношения. Оперативный реализм подразумевает распространение эстетического опыта в самых разных социальных сферах, «сегодня мы ждем от искусства, как оно выполнит свои социальные функции, какой выход из положения укажет, какой объем знаний усвоит» [15, 19].

Таким образом, выводом, к которому подводит «эстетика взаимодействия», может служить то, что эстетический опыт, эстетизис в современных искусствах, чувственность в модусе отклика на процессы, происходящие в современных арт-практиках – это, в первую очередь, выход за пределы той башни из слоновой кости, которая называлась классическая эстетическая теория; ее самозамкнутость и дистанцированность от социального опыта привели к ее нерелевантности в современных условиях опыта чувственности. «Эстетика взаимодействия» не просто выстраивает социальный контекст эстетизиса, а создает абрис эстетической теории, наиболее адекватно реагирующей на множественность, спрятанную в недрах чувственности. Буррио признавался в одном из интервью, что он «считает себя именно пишущим куратором, а не философом», а его книга «Эстетика взаимодействия» стала «результатом пристального наблюдения за группой художников, ставших лидерами своего поколения. Я хотел найти некую точку отсчета для творчества этих художников, выстроить систему координат, но вскоре эта работа открыла новую дискурсивную территорию, мне уже не подвластную, – точно так же, только в более широком масштабе, марксизм вышел далеко за пределы работ самого Маркса» [16]. Это признание лишний раз подчеркивает, что «Эстетика взаимодействия» – это не компендиум примеров современного искусства, а концептуальная проработка ситуации «взаимодействия», в которой обнаруживает себя современный художник, зритель и просто человек. Суть этой проработки – в создании «горизонтальной» эстетики чувственности в противоположность «вертикальной», иерархичной модели понимания субъективности. В первом случае важным является множественность, процессы производства, создающие пространство художественного и эстетического. Во втором случае важна субстанциальность художественного процесса, построенная вокруг фигур автора, самого произведения искусства и реципиента. В то же время видно, насколько «эстетика взаимодействия» является реакцией на процессы, имеющие место в современном эстетическом поле. Буррио идет не столько от

теоретической модели эстетики взаимодействия, сколько из исторического способа объяснения того, что имеет место в современности. В этом состоит та особенность, которая не может быть принята для данного исследования: мы исходим не из того, что современный способ чувствования, современное состояние эстетического опыта дошло до такого уровня, что необходимо привносить в его понимание представление о множественности, а из того, что сам эстетический опыт может быть рассмотрен как в режиме единства, так и в режиме множественности, следы которого можно находить в истории.

И чтобы представление о множественности в эстетическом опыте было более полным, рассмотрим в качестве примера в современной эстетике ту концепцию, для которой множественность выступает именно теоретическим, а не историческим условием эстетического опыта.

С) Нэней и множественное

Наиболее близким представлением о множественности в отношении эстетического опыта является мультимодальный подход. Проблема мультимодальности пришла в эстетику из психологии и когнитивных наук, где уже давно разрабатываются вопросы того, как один тип чувственного восприятия, сталкиваясь с данными другого типа восприятия, производит особые чувственные эффекты. Исследования мультимодальности (называемой также кроссмодальностью и полимодальностью) в отношении восприятия затрагивают, главным образом, пересечение зрительного и слухового восприятия: при каких условиях написанное зеленым цветом слово «красный» сбивает воспринимающего с толку, какого цвета написано слово, как слуховые данные сказываются на визуальном опыте и т.п. Однако возможно поставить вопрос и в области эстетики: не является ли эстетический опыт мультимодальным в том смысле, что он не являет собою какой-либо единый чувственный опыта, а представляет собою серий чувственных модальностей, на пересечении которых и возникает сам же опыт? Иначе говоря, не являет ли собою эстетический опыт нечто множественное, поскольку само чувственное мультимодально.

Именно такую проблему ставит современный аналитик Б. Нэней в его концепции эстетики как философии восприятия. Сам Нэней подчеркивает, что поворот к восприятию уже давно назрел в эстетической теории, и в эксплицитном виде он произошел в работах его учителя Р. Воллхейма [253, 6]. Нэней же предложил двигаться дальше – отделять восприятие от оценки, рассматривать особенности самого восприятия в эстетическом опыте, определять роль воображения в восприятии, рассматривать вопрос о том, что такое перцептуальное содержание и чем оно отличается от объекта, наконец – каковы особенности самого же эстетического опыта. Впрочем, следует отметить, что во многом проект эстетики как философии восприятия у Нэнея существует именно как проект, как определенный призыв к тому, в какую сторону

необходимо двигаться, нежели готовые результаты. Тем не менее, за этими призывами имеются положения, имеющие прямое отношение к теоретическому срезу относительно эстетического опыта в режиме множественности.

Основной тезис Нэнея состоит в том, что эстетический опыт следует понимать как опыт эстетического внимания (*attention*). При этом неизменным условием для эстетического внимания, помимо концентрации на каком-либо объекте, являются перебивки этого внимания: эстетический опыт не существует в «стерильном» виде, это опыт, в котором непременно присутствуют помехи, связанные как с качествами объекта, так и с протеканием самого же эстетического опыта [213, 96]. Безусловно, далеко не Нэней впервые заговорил о помехах в опыте – о роли перебивок восприятия говорят многие структуралистские исследования, а У. Эко «шумы» рассматривает как необходимый элемент для всякой коммуникации (см.: [126]). Поэтому важна не сама констатация перебивок в восприятии, а те выводы, которые из этого можно сделать.

Наличие неравномерности эстетического опыта, понятого как эстетическое внимание, приводит Б. Нэнея к идее о мультимодальности самого опыта восприятия. Мультимодальность – это норма, а не исключение для восприятия. Чтобы раскрыть это, он рассматривает опыт произведений искусства и утверждает, что естественное состояние этого опыта – это мультимодальность. «Долгое время философии восприятия, так и эстетика допускали, что, скажем, визуальный опыт унимодален, что на него не воздействует то, что происходит в других чувственных модальностях. Однако оказывается, что это неправда: наш визуальный опыт очень сильно зависит от того, что происходит в других чувственных модальностях» [214, 353]. Следовательно, эстетика должна переосмыслить свои основания: не с единством, не с унимодальностью опыта восприятия мы имеем дело в эстетическом опыте, а с изначальной множественностью этого опыта – и вопрос в том, исходя из каких оснований следует эту мультимодальность восприятия постичь.

Сам Нэней признает, что то, что он предлагает – лишь первый шаг в этом направлении, и потому следует быть внимательным к тому, на что следует опираться, делая этот шаг. Хотя существует огромное множество эмпирических исследований в психологии относительно мультимодальности, эстетика должна повернуться в сторону философии восприятия, найти в ней основания для дальнейшей переоценки унимодальности эстетического опыта, т.е. исходить не из различных опытов над мультимодальностью восприятия, а из концепций, которые дадут (должны дать) современная философия восприятия и философия сознания. Впрочем, Нэней признает, что существующего на данный момент уровня развития этих отраслей знания пока недостаточно для раскрытия глубин мультимодальности эстетического опыта, поэтому можно только уточнить, какой же именно момент в этой мультимодальности имеется, чтобы в

дальнейшем эстетика как философия восприятия смогла воспользоваться исследованием этого момента и сделать значительные шаги дальше.

Какова же существенная черта мультимодальности восприятия? Мультимодальность характеризуется воздействием *информации* в одной чувственной модальности на другую. Вполне возможно, что информация, которую дает визуальный опыт, совпадает с информацией опыта аудиального, но сложность в том, что единства информации того и другого не существует: не из одних данных черпает свою информацию визуальное и аудиальное, а каждый из этих видов опыта действует в своем собственном режиме, который может совпадать, но может и пересекаться лишь на каких-то моментах своего развития. И именно на точках пересечения разной информации визуального и аудиального и обнажается, что опыт восприятия изначально мультимодален. Это заметно на опыте прослушивания музыки: визуальные стимулы играют важную роль в эстетическом опыте музыкального произведения именно потому, что они дают иную информацию, чем стимулы аудиальные – на эстетической оценке музыкального произведения *непрерывно* сказывается и тот визуальный опыт, который имел место при прослушивании музыки. Следовательно, мультимодальность эстетического опыта – это не единство опыта, в котором имеет место как одно восприятие, так и другое, это отсутствие единства опыта и влияние одной модальности на другую: «Под мультимодальным опытом искусства я не имею в виду то, что мы используем больше, чем одну чувственную модальность, когда воспринимаем произведение искусства – мы, надо признаться, часто делаем именно это, например, в отношении оперы или смотря фильм. Опыт искусства мультимодален если информация в одной чувственной модальности влияет не просто на весь опыт, а конкретно на опыт восприятия в другой чувственной модальности» [214, 355]. Это означает, что если мы игнорируем, например, визуальные аспекты музыки, то мы упускаем из виду что-то очень важное в самом же эстетическом опыте музыкального произведения⁶¹.

Итак, выводы, к которым приходит Нэней, состоят в том, что необходимо использовать концептуальный аппарат философии восприятия для решения ряда проблем в эстетике; что хотя эстетика – это не философия искусства, мы можем объяснить мультимодальность восприятия посредством рассмотрения опыта искусства; что у мультимодальности имеется такая существенная черта, как влияние информации из одной модальности на другую.

Ряд положений Нэней соответствует нашим установкам – и то, что не следует сводить эстетику к философии искусства, и то, что понятие эстетического опыта играет большую роль в понимании ряда эстетических проблем, и то, что эстетическому опыту свойственна множественность. Однако следует обратить внимание на то, что мультимодальность у Нэней

⁶¹ О том, что визуальный опыт по необходимости включает в себя и невизуальные компоненты и потому следует говорить о синестезии визуального опыта, говорится также и в феноменологических концепциях. См., напр., [175].

дана в виде, который выше был обозначен как несообразное представление о множественности. Несмотря на то, что Нэней отказывается от единства восприятия как такового, все же сами модальности восприятия (в его случае – визуальное и аудиальное) даны именно как единства. Если следовать призыву рассматривать мультимодальность в восприятии, то необходимо пройти по пути этого призыва и дальше – сами отдельные модальности восприятия рассмотреть как мультимодальные, а элементы этих мультимодальностей также рассмотреть как моменты своих мультимодальностей, но не уходить при этом в дурную бесконечность (ибо она – форма единства в своей «дурноте»), а следовать аналитике множественности без какого-либо единства (если это возможно). Но, как бы то ни было, сама идея эстетики как философии восприятия Нэней позволяет учитывать ее достижения и призывы и, опираясь на ее результаты, проводить теоретический срез.

§4. Основные выводы из истории понятия множественности в эстетическом опыте

Нельзя сказать, что идеи Нэней или Буррио являются уникальными – о том, что эстетический опыт может быть множественным, можно встретить и менее развернутые положения в работах В. Вельша или Ф. Гваттари, а о том, что современные условия производства чувственности должны исходить из их множественности, говорят многие теоретики дигитальной эстетики (Б. Манов, Л. Манович). Как бы то ни было, представления о том, что эстетическая теория сделает большой шаг вперед, если примет во внимание альтернативу гегемонии единства, появляются все чаще. И нужно обратить внимание на ряд замечаний в качестве теоретических выводов из предложенного историко-эстетического среза, чтобы иметь их в виду при дальнейшем разворачивании теоретико-эстетического среза.

Во-первых, бросается в глаза, что эстетика множественности делает лишь первые шаги в своем развитии. Это особенно заметно, если сравнить то, что делается в области эстетики, с социальными или историческими исследованиями (например, насколько далеко продвинулась аналитика множественности в собственно философии у Ж. Делеза, А. Бадью, в области социальных наук у А. Негри и М. Хардта и т.д.). Эстетика во многом оставалась консервативной областью исследования – и в то время, когда «гремели» в других дисциплинах смерти субъекта, «множества» и «массы», эстетика оставалась в пределах несомненности эстетического субъекта или объекта. Отказ от разделения на субъект и объект, например, посредством «эстетики взаимодействия» или отказ от однозначности эстетического восприятия в пользу его мультимодальности стали важными моментами для развития эстетики множественности, моментами, на которых она останавливаться не должна.

Во-вторых, следует признать слабость разработанного аппарата анализа множественности в упомянутых эстетических концепциях. Конечно, это связано со сложностью осмысления множественности по ту сторону единства, со сложностью представления о множественности –

так, чтобы это представление не подменяло множественное какой-либо формой единства. С этим же связана неопределенность понятия множественного: оно, скорее подразумевается в концепциях «взаимодействия» или «мульти-modalности», чем дано в явном виде, мы скорее как бы задним числом опознаем, что именно об особых процессах множественности, чем о процессах единства идет речь, а потому не хватает отдельного внимания к тому, на каком же языке возможен (если возможен) анализ множественности в эстетике. И здесь снова уместно сравнение с тем, что делается в иных областях. Так, психоанализ довольно подробно разработал способы представления множественности в социальных процессах и в области бессознательного, в отношении же эстетики недостаток концептуального аппарата анализа чувствуется остро.

В-третьих, в отношении понятия множественного имеется также и сложность в избегании реляционной ошибки в эстетике. Кажется вполне убедительным и помогающим разобраться с тем, что же такое множественное в эстетическом опыте, если под ним понимать множественность самого же объекта этого опыта, т.е. найти в объекте те черты, которые ускользают от единства. И как бы это ни казалось спасительным, следует осмелиться рассмотреть именно саму множественность эстетического опыта, а не его объекта.

Итак, историко-эстетический срез показал, что осмысление множественного в эстетическом опыте еще только должно стать предметом детального внимания в истории и теории эстетики, что множественное проявляет себя настойчиво, но не настолько, чтобы стать ровень с осмыслением единства в эстетическом опыте. И именно это служит серьезным подспорьем, чтобы пройти по возможным путям осмысления, принимая во внимание избегание ряда ошибок в анализе эстетического опыта и принимая во внимание необходимость разработки собственного аппарата анализа множественного. Только в таком случае эстетический опыт в режиме множественного позволит сформировать понятие о нем.

Глава 2. Теоретико-эстетический срез понятия множественности в эстетическом опыте

Введение

Итак, возможно ли представить эстетический опыт как ускользание от единства – или же быть единством – это его удел? Какие моменты в этом опыте можно найти помимо тех, что даны в нем в режиме единства – или же ровно то же, что складывается в нем в режиме единства, складывается и в режиме множественности, и в таком случае анализ этого режима излишен? Действительно ли имеется аппарат анализа для этого режима – или же он настолько беден, что неизменно будет «паразитировать» на том, что имеется в другом режиме? Наконец, какие новые дали открываются в допущении режима множественности в эстетическом опыте – или же нет в этом режиме ничего, что не было бы прежде в режиме единства? Если хотя бы на один из названных вопросов предлагаемый теоретико-эстетический срез ответить не в

состоянии – значит, само представление о том, что существует особый, отличный от единства режим эстетического опыта, является невозможным.

Первым условием для ответа на эти и другие вопросы является уточнение, что именно в отношении режима множественности следует различать сообразное представление от несообразного. Второе подразумевает внутренние препятствия (а первое – отсутствие их) для формирования представления о предмете исходя из понятия о нем. Именно в отношении понятия о множественном эти внутренние препятствия и имеются: представление о множественном по необходимости должно быть единым, хотя само множественное подразумевает ускользание от всякого единства; само словосочетание «представление о множественном» противоречиво. Тем не менее, как отмечалось выше, возможно дать сообразное представление о множественном, если оно будет дано как серия.

В таком случае представить эстетический опыт в режиме множественного возможно, если дать как несообразное, так и сообразное его представление. В первом случае представление основано на сопоставлении с аналогичными моментами эстетического опыта в режиме единства, во втором случае – на серии представлений о режимах множественного в эстетическом опыте.

Безусловно, остается вопрос о том, необходимо ли иметь в виду несообразное представление, способствует ли оно формированию понятия о режиме множественности? До того, как дан сам этот анализ, можно лишь допустить *возможность* положительного ответа на этот вопрос, о *необходимости* же обращения к несообразному представлению возможно будет заключить лишь после проведенного анализа.

Вторым условием для ответа на поставленные вопросы является следование тем способам работы с проблемой и понятием, которые были описаны выше, а в особенности – внимание к различиям до той степени, пока они не грозят вылиться в смешения.

Итак, если иметь в виду эти два условия, то можно сделать шаг в сторону понимания эстетического опыта в режиме множественности, а, как известно, без шага не начинается путешествие в тысячу ли.

Раздел 1. Несообразное представление об эстетическом опыте в режиме множественности

Подраздел 1. Эстетическое отношение

§1. Введение к теории понятия эстетического отношения

Если в случае с эстетическим отношением в режиме единства мы говорили, что оно берет начало в примечательном, то иная картина складывается с режимом множественности.

Чтобы что-то приметить в опыте, необходимо это что-то удержать, и примечательное – это одна из функций удержания в эстетическом опыте, т.е. примечательное дается исключительно в

режиме единства. Каким, в таком случае, предстанет эстетическое отношение, если имеет место не удержание в эстетическом опыте, а ускользание?

Для этого обратим внимание на то, что ускользание подразумевает, что ничто из того, что дано как единство, не остается без отклонения от этого единства. В эстетическом отношении в режиме единства (если под ним понимать выхватывание формы многообразного) имеются три типа единств: единство выхватывания, единство формы и единство многообразного. Следовательно, в режиме множественности каждое из этих единств дано в его ускользании.

Рассмотрим это подробнее. Выхватывание подразумевает единство как в том смысле, что имеет место именно *выхватывание* как возможность формы, а не *улавливание* как действительность определенного порядка, так и в том смысле, что одно выхватывание может сменяться другим, различаясь по каким-либо признакам. Следовательно, выхватывание дано в своем ускользании, если, во-первых, имеет место не удержание возможности формы, но ускользание в моменты улавливания, а также если, во-вторых, выхватывание представляет собою серию, в котором одно выхватывание образует множественную серию с другим выхватыванием. Такое ускользание от выхватывания можно обозначить *перехватыванием*. Глагол «перехватывать» означает несколько действий, в том числе и то, которое ближе всего к описываемому действию эстетического опыта. Мы говорим «перехватывать», помимо всех прочих значений, так же и в смысле «перебирать», «перепускать». Например, мы выхватываем из шума за окном те или иные звуки в том смысле, что из этих звуков образуется возможность их формы (возможность того, что форма этих звуков составит грустный мотив); но мы перехватываем эти же звуки, если само выхватывание дано в ускользающем виде: мы и выхватываем, и вылавливаем эти звуки, одно выхваченное ускользает от своей определенности, образуя серию с таким же ускользающим от определенности другим выхваченным. Перехватывание – это и есть ускользание от единства выхватывания.

Форма в случае с режимом единства понимается как определенный порядок элементов, и примечательное характеризовалось тем, что имеет место форма, которая лишь может стать чем-то определенным. Иначе говоря, в режиме единства эстетическое отношение складывается за счет того, что форма дана как единство (определенность). Но в режиме множественности возможно иное представление о форме – не как *определенный* порядок элементов, а как порядок *определяемый*. Отличие второго от первого складывается таким же образом, как и отличие ускользания от удержания: определенность дается как удержание, в то время как определяемость – это ускользание от единства, это ускользание от той определенности, которой характеризуется форма в режиме единства.

Приведем пример отличия формы как определенности элементов от формы как их определяемости. Передо мной на столе бутылка и связка ключей. Из этих элементов (бутылка,

ключи, стол) возможно сформировать форму как определенность: в бутылке примечается округлость ее горлышка, в ключах примечается их угловатость, в столе примечается его прямолинейность. Из этих элементов – округлости горлышка, угловатости ключей и прямолинейности стола – образуется форма как определенность порядка элементов. Однако возможно и иное представление о форме. Бутылка ускользает от своей определенности, она – множественность ее элементов, каждый из которых также множественен: не столько примечается округлость горлышка бутылки, сколько выхватывается округлость, становящаяся неокруглой, например, под другим углом, т.е. не столько примечается одно как единое, сколько выхватывается это же одно как множественное. Это очень странное выхватывание: оно имеет дело не с определенным, а с определяемым, поэтому само предстает как ускользание от выхватывания. Точно так же и со связкой ключей: не столько примечается их угловатость, сколько эта угловатость ускользает от своей определенности и самые различные варианты неугловатости выхватываются в связке ключей. Наконец, не столько примечается прямолинейность стола, сколько выхватывается его ускользание от прямолинейности, его различные множественные элементы, сопротивляющиеся этой прямолинейности. Тем не менее, из этих элементов ускользаний бутылки, связки ключей и стола образуется форма, хотя и в странном ее варианте: имеется не удержание определенности ее элементов в этой форме, а ускользание от этой определенности, т.е. определяемость элементов, становящихся иными всякий раз, как возникает их удержание. Это не хаотичный порядок элементов: именно их ускользание от определенности, т.е. определяемость, и лежит в основе этого порядка. И если форма как определенный порядок элементов лежит в основе эстетического опыта в режиме единства, то именно форма как определяемый порядок элементов составляет основу эстетического опыта в режиме множественности. Эстетическое отношение (как один из моментов эстетического опыта, понятого как чувственный опыт формы многообразия), в каком бы режиме оно ни рассматривалось, имеет дело с формой многообразного. Однако в одном случае речь идет об определенном порядке этого многообразного, в другом – об определяемом порядке.

Что же касается многообразного, то о нем уже было достаточно сказано при введении представлений о режимах единства и множественности: может иметь место как то многообразное, основанием которого является единство (многообразное как удерживаемое единство), так и то, основанием которого является множественность (многообразное как ускользающее от единства).

Если соединить эти три представления об ускользании от единств в эстетическом отношении (от единства выхватывания, от единства формы и от единства многообразного), то под эстетическим отношением в режиме множественности можно понимать, в самом широком

смысле, перехватывание формы многообразного (если форма – это не определенность, а определяемость порядка, а многообразное – это не удерживаемое, а ускользающее многообразное). Мы говорим, что у нас складывается эстетическое отношение в режиме множественности, если мы имеем дело с чувственным опытом (как испытыванием), если этот чувственный опыт имеет дело с потоком многообразного чувственных данных, если в отношении этого потока многообразного имеется перехватывание его формы, данной как определяемость порядка.

§2. Статика и динамика эстетического отношения

А) Введение к анализу статики эстетического отношения

Следуя предложенному выше подходу, строение эстетического отношения в режиме множественности можно рассмотреть через его статику и динамику (представление и переживание). Поскольку же статика подразумевает напряжение различия, то в этом эстетическом отношении можно выделить два его представления. В то же время, необходимо иметь в виду, что если в эстетическом отношении в режиме единства выделялись два представления потому, что речь шла о двух формах удержания (выдерживание как удержание многого в едином и сдерживание как удержание единого во многом), за счет чего можно было говорить о выхватывании и схватывании в эстетическом опыте, то в эстетическом опыте в режиме множественности следует ориентироваться на две формы ускользания: невыдерживание как ускользание множественности от единого и несдерживание как ускользание множественности от множественности. Соответственно, в этом эстетическом отношении перехватывание действует либо потому, что речь идет об ускользании множественности от единого, т.е. *невыхватывание*, либо потому, что речь идет об ускользании множественности от множественности, т.е. *несхватывание*⁶². Иначе говоря, эстетическому опыту свойственны не только выхватывание и схватывание, но и обратные им формы, при условии, что опыт дан в режиме множественности.

Если для складывания эстетического отношения в режиме единства необходимо многообразное, которое удерживается в единстве (выхватывание), то для складывания эстетического отношения в режиме множественности важно, чтобы многообразное, данное в чувственном опыте, не удерживалось в его единстве, а ускользало от всякого единства. Не выхватывание формы в отношении связки ключей, лежащих передо мной, имеет место в этом случае, а перехватывание как ускользание от выхватывания: выхваченное в связке ключей (например, оттенки цвета) ускользает от своей определенности, образуя серию с таким же ускользающим от определенности другим выхваченным в этой связке ключей (например,

⁶² Несмотря на то, что как в одном, так и в другом случае используется частица «не-», речь идет не просто об отрицании, а о действии ускользания от того, с чем «не-» связывается: невыхватывание, как и несхватывание, это не просто отсутствие выхватывания и схватывания, а действие по ускользанию от выхватывания и схватывания.

контуры связки), перехватывается не определенность формы этой связки, а ее определяемость – так, что никакого единства эта связка не образует, и именно к этому ускользающему единству связки ключей и формируется эстетическое отношение. Чувственные данные, образованные связкой ключей, не выхватываются в своей определяемости – это и есть *невыхватывание* в эстетическом опыте.

Но всякому представлению как моменту стазиса сопутствует противостазис, поэтому возможно и другое представление эстетического отношения в режиме множественности – *несхватывание*. Объяснить это представление удобнее всего через его сопоставление, с одной стороны, с аналогичным представлением эстетического отношения в режиме единства (схватывание), с другой – с невыхватыванием как стазисом эстетического отношения в режиме множественности. Для складывания несхватывания важно, с одной стороны, чтобы имело место то, что ускользает в многообразное (как и в схватывании), с другой – чтобы многообразное не удерживалось в его единстве (как в невыхватывании). В таком случае несхватывание как сторона эстетического отношения имеет место при том условии, что множественное ускользает от самой же множественности, а не предстает как его единство. Не схватывание формы в отношении связки ключей, а перехватывание как ускользание от схватывания представляет собою несхватывание: схваченная множественность в связке ключей (отсутствие единства в оттенках или контуре) ускользает от самой же себя, сопротивляется тому, чтобы эта множественность предстала как единство множественности, и предстает как множественность самой же множественности этой связки ключей. В этой связке также, как и в невыхватывании, перехватывается не определенность формы этой связки, а ее определяемость – ускользающая множественность от самой же множественности и формирует эстетическое отношение как несхватывание.

Следуя намеченному ранее подходу, возможно представить детальнее невыхватывание и несхватывание как типы эстетического отношения.

В) Невыхватывание в эстетическом опыте

В каком смысле эстетическое отношение можно рассмотреть со стороны невыхватывания формы многообразия?

Ранее отмечалось, что невыхватывание в эстетическом опыте соответствует одной из функций ускользания – невыдерживание, которое подразумевает три последовательных момента: ускользающее от удержания в едином многообразное; образование деблокировок блоков многообразного; формирование множественного, невыдерживающегося единым. Следовательно, и в эстетическом опыте в режиме множественного, рассмотренном со стороны невыхватывания, возможно выделить три момента ускользания.

Чтобы точнее представить невыхватывание, сопоставим моменты с аналогичными моментами выхватывания в эстетическом опыте.

Ранее отмечалось, что выхватывание складывается исходя из того, что имеет место многообразное, ускользящее от единства. Однако парадоксальным образом ровно из этого же складывается и невыхватывание: оно также подразумевает, что в чувственном опыте имеется многообразное, ускользящего от удержания в единстве. Например, эстетическое отношение к виду за окном складывается исходя из того, что улавливается многое, отличное друг от друга (прохожие, собака, дерево), каждый из этих моментов ускользает от удержания. Однако ровно с этого же – с ускользящих моментов многообразного в виде за окном – складывается и невыхватывание в эстетическом опыте. Каким бы ни было эстетическое отношение – в режиме ли единства или в режиме множественности – оно складывается ровно с одного и того же момента, с момента многообразного, ускользящего от удержания.

Но если в опыте выхватывания это ускользание мнимое (ибо речь идет о режиме единства, т.е. об удержании всякого ускользящего), за счет чего складывался следующий момент выхватывания – момент образования блоков между многообразным, то в режиме множественности, напротив, имеет место образование деблокировок между моментами многообразного. В примере с видом за окном для складывания выхватывания важно не только ускользящее от удержания многообразное, но и образование блоков между элементами: линия стоящего дерева образует блок с линией бега собаки, эти две линии, в свою очередь, образуют блок с вертикалью здания и т.п. Напротив, в эстетическом невыхватывании многообразное существует не в отношении блоков, а в отношении деблокировки, ускользания от того, чтобы образовывать блоки: одно многообразное в виде за окном (многообразное линии бега собаки) ускользает от образования блока с другим многообразным (многообразным линии стоящего дерева), каждое из этого многообразного ускользает от того, чтобы образовывать единый блок с в многообразии вертикалей линий здания и т.п.

В эстетическом выхватывании образование блоков приводит к складыванию третьего момента, т.е. формированию единства этих блоков, ибо блоки, сколь бы ускользящим от единства они ни были, удерживаются в их единстве. Напротив, в эстетическом невыхватывании имеет место ускользание от самой же деблокировки, которая и формирует множественность деблокировки. Чтобы иметь дело со множественным, мало иметь деблокировку многообразного, необходимо также иметь и ускользание от этой деблокировки как единства. Невыхватывание – это не скрытая форма выхватывания, данная с «легким налетом» множественности, невыхватывание – это и есть множественность, данная в ускользании от деблокировки многообразного. Эта множественность, которая формируется в невыхватывании, является ускользящим от самого же себя моментом: потому этот момент эстетического опыта

и именуется невыхватыванием, что в нем всякое выхваченное дано как ускользание, потому невыхватывание имеет дело с формой как определяемым, а не определенным порядком элементов, что в невыхватывании нет ничего удержанного. В выхватывании имеет место формирование единства, сохраняющего свою природу (то, что оно определено как единство), в невыхватывании имеет место формирование множественности, изменяющего свою природу (то, что определяемо как множественность). Если снова вернуться к примеру с видом за окном, то в случае с выхватыванием в эстетическом опыте мы имеем дело с формой как определенным единством игры вертикалей и горизонталей. Напротив, в случае с невыхватыванием в эстетическом опыте мы имеем дело с формой как определяемой множественностью ускользающих от единства вертикалей и горизонталей.

Таким образом, невыхватывание в эстетическом опыте складывается, если имеет место ускользание от многообразного в чувственном опыте, если, далее, имеет место образование деблокировок между моментами многообразного и если, наконец, формируется множественное как ускользание от деблокировки многообразного.

Это и есть эстетический опыт в режиме множественности (по крайней мере, один из его моментов): нечто, данное в опыте, предстает как череда ускользаний, формирующих, в конечном счете, представление о множественности. Эстетический опыт может действовать не только как выхватывание, но также и как невыхватывание формы многообразного – все зависит от того, в каком режиме дан этот опыт (а основание для данности режима будет определено ниже). Иначе говоря, в эстетическом опыте мы встречаемся со множественностью, если в опыте имеет место невыхватывание (как его действие).

С) Несхватывание в эстетическом опыте

В каком смысле эстетическое отношение можно рассмотреть со стороны несхватывания формы многообразного?

Поскольку несхватывание в эстетическом опыте соответствует несдерживанию как одной из функций ускользания, а оно подразумевает три последовательных момента: многообразное, ускользающее от удержания в многообразном; образование многообразного в каждом из моментов ускользающего многообразного от многообразного; формирование множественного, несдерживающегося многообразным, то и в эстетическом отношении в режиме множественности, если его рассматривать со стороны несхватывания, нетрудно проследить три последовательных момента.

Чтобы точнее представить несхватывание, сопоставим его моменты не только с аналогичными моментами схватывания в эстетическом опыте, но и с соответствующими моментами невыхватывания.

Схватывание в эстетическом опыте складывается исходя из того, что дано единство, ускользающее от его удержания в единстве. Напротив, несхватывание складывается на основе того, что дано многообразное, ускользающее от удержания в многообразном (невыхватывание складывается из того, что дано многообразное, ускользающее от единства). Если обратиться к тому же примеру с видом за окном, то схватывание складывается на основе того, что единое вида из окна ускользает от удержания единства: то проходит пешеход, то шевелится дерево, то пробегает собака без какого бы то ни было единства этого вида из окна. Схожим образом складывается и несхватывание: каждый из моментов многообразного (пешеход, дерево, собака) предстает как многообразное, ускользающее от удержания в многообразном (пешеход – это не пешеход, а какие-то многообразные его моменты – походка, одежда, траектория движения; то же и относительно собаки или дерева).

Но если для схватывания ускользание единства является мнимым (поскольку схватывание дано как удержание), что приводит к моменту образования единого в каждом из моментов многообразного, то для несхватывания, напротив, это ускользающее от удержания многообразное не является мнимым (ибо несхватывание дано именно как ускользание, а не как удержание), что приводит к тому, что образуется многообразие каждого из моментов ускользающего многообразного: не просто дано многообразное, ускользающее от удержания в многообразном, но и образуется многообразное каждого момента, ускользающего от многообразного (в невыхватывании же имеет место образование деблокировок между моментами многообразного).

Если вернуться к примеру с видом за окном, то для складывания схватывания эстетического опыта важно удержание единства в каждом из моментов многообразного: в отдельных моментах вида из окна (пешеходе, дереве, собаке), сколь бы многообразными они ни были, удерживается нечто единое: пешеход удачно дополняет картину своим многообразием, также удачно дополняет картину вида из окна многообразное дерева или собаки. Напротив, для несхватывания каждый из моментов многообразного – многообразное пешехода, собаки, дерева – ускользает от того, чтобы образовывать многообразное этого многообразия, образуется само же многообразие каждого из моментов многообразного: не просто пешеход – это многообразие его элементов, но и сами эти элементы ускользают от многообразного этих элементов, не просто пешеход предстает в виде из окна как его походка, одежда, траектория движения, но и сами эти элементы ускользают от того, чтобы быть многообразием. Если для схватывания важно образование единства в каждом из удерживаемых моментов многообразного, то для несхватывания важно образование многообразного в каждом из моментов ускользающего многообразного от многообразного.

Образование единства в каждом из моментов многообразного приводит при схватывании к складыванию третьего момента – формированию многообразного, удерживающего единство. Напротив, при несхватывании образование многообразного приводит к складыванию третьего момента – формированию множественности, ускользающей от многообразного (в невыхватывании же складывается множественное как ускользание от единства, т.е. деблокировки многообразного). Чтобы иметь дело со множественным в эстетическом опыте (как эстетическом отношении), не просто должно быть дано многообразное, ускользающее от удержания в многообразном, не просто должно образовываться многообразное каждого момента ускользающего многообразного, должно иметь место также и формирование самой же множественности как ускользание от ускользающего многообразного.

В данном выше примере схватывание в эстетическом опыте сложится в том случае, если сформируется многообразное, удерживающее единство: пешеход, дерево и собака не просто удачно дополняют общую картину, но и сама эта картина вида из окна и есть это многообразие пешехода, дерева и собаки; эстетическое схватывание дано как многообразие удержания многообразия его моментов. Напротив, эстетическое несхватывание складывается в том случае, если формируется множественность вида из окна, ускользающая от ускользающего многообразного в нем: каждое многообразное (пешеход, собака) дано как определяемая, но не определенная форма, каждое многообразное ускользает от своей определенности, т.е. дано как определяемое. И если в случае с невыхватыванием в эстетическом опыте мы имеем дело с формой как определяемой множественностью ускользающих от единства моментов, то в случае с несхватыванием мы имеем дело с формой как определяемой множественностью ускользающих от многообразия моментов. В невыхватывании ускользает единство, в несхватывании – многообразное, но в обоих случаях складывается множественность в эстетическом опыте.

Таким образом, несхватывание в эстетическом опыте складывается, если дано многообразное, ускользающее от удержания в многообразном, если, далее, имеет место образование многообразного в каждом из моментов ускользающего многообразного и если, наконец, формируется множественное, ускользающее от многообразного. Эстетический опыт (как эстетическое отношение) действует как схватывание, если он дан в режиме единства и как несхватывание, если он дан в режиме множественности.

D) Выводы из анализа статики эстетического отношения

Таким образом, эстетическое отношение в режиме множественности со статической стороны – это два представления. Эстетическое отношение в одном случае складывается как невыхватывание формы многообразия в чувственном опыте, в другом – как несхватывание

многообразия формы. Первое представление имеет дело со множественностью, ускользающей от единства, второе представление – со множественностью, ускользающей от многообразия.

Немаловажным является тот вывод, что между эстетическими отношениями в разных режимах есть определенное сходство. Так, если взять за основу сравнения стазис (выхватывание в режиме единства и невыхватывание в режиме множественности), то как один вид эстетического отношения, так и другой исходит из того, что дано некоторое многообразное. Это означает, что в том, как начинает складываться эстетическое отношение, разницы между режимом единства и режимом множественности нет – по крайней мере, если мы имеем дело со стазисом. Однако характерно, что если взять за основу сравнения противостазис (схватывание и несхватывание), то схожей картины не наблюдается: первое исходит из того, что дано единство, ускользающее от его удержания в единстве, второе – из того, что дано многообразное, ускользающее от удержания в многообразном. Это позволяет сделать вывод, что из двух сторон статики той, которая позволяет нам больше узнать об эстетическом отношении, является стазис (выхватывание и невыхватывание). В то же время именно потому, что были выделены стазис и противостазис в эстетическом отношении, удалось показать, что в том, с чего начинает складываться два отношения, различия между режимами единства и множественности не существует.

Развивая мысль о стазисе как более выразительной стороне представления эстетического опыта, легко заметить, что различие режимов обнаруживается на втором моменте складывания эстетического отношения: в одном случае (выхватывание) в эстетическом опыте образуются блоки между многообразным, в другом (невыхватывание) – деблокировка. Из одних и тех же данных (многообразии) в одном режиме эстетическое отношение складывается одним образом, в другом – иным. Это лишний раз позволяет подтвердить то положение, которое раскрывалось выше, что складывание эстетического опыта зависит не столько от того объекта, с которым он связан, сколько от особенностей самого испытывания этого опыта. Другими словами, режимы единства или множественности в эстетическом опыте действуют не по той причине, что в опыте дан единый или множественный объект, а иной (понятие о которой будет раскрыто ниже).

Наконец, немаловажно, что в ходе приведенного выше анализа удалось показать, что каким бы ни был режим эстетического опыта, именно форма многообразного позволяет опыту складываться (при этом само понятие формы может быть как определенностью, так и определяемостью элементов).

Все это необходимо принять во внимание при условии, что невыхватывание и несхватывание – лишь та сторона эстетического опыта, которая представляет его со стороны статики.

Е) Введение к анализу динамики эстетического отношения

Ранее уже отмечалось, что статика – это разные стороны опыта, динамика же – различные моменты опыта, статика – это представления эстетического опыта, динамика же – переживания эстетического опыта, статика – это напряжение *различия*, динамика же – напряжение *перехода*.

Дать представление об эстетическом переживании в режиме множественности по аналогии с режимом единства можно было бы легко, если не учитывать то обстоятельство, что в режиме единства мы имеем дело с единством в динамике, в а режиме множественности – с множественностью в динамике. Следовательно, все то, что составляло моменты этого единства в динамике эстетического отношения в режиме единства, необходимо проанализировать как моменты множественности.

Единство в динамике эстетического отношения удерживается за счет единства перехода одного момента в другой: в случае с первым режимом динамика подразумевает переход предыдущего момента в последующий, а в последующем остаются моменты предыдущего. Следовательно, множественность в динамике эстетического отношения предстает как ускользание перехода одного момента в другой: мы действительно имеем дело с переходом тех же моментов в режиме множественности, что и в режиме единства, но сам переход при этом является ускользающим от единства. Этот момент необходимо будет учитывать при анализе эстетических переживаний в режиме множественности.

Кроме того, единство в динамике эстетического отношения обеспечивается также и за счет единства самих же моментов перехода: один момент именно потому, что он удерживается в его единстве, переходит в другой. Следовательно, множественность в динамике эстетического отношения предстает так и как ускользание от единства самих же моментов перехода.

Таким образом, как минимум с двумя ускользаниями мы имеем дело при эстетическом переживании в режиме множественности (является ли это переживание отношением, событием или эффектом): во-первых, это ускользание от единства самих моментов перехода, во-вторых, это ускользание от единства перехода между моментами.

Также следует иметь в виду, что если общей характеристикой эстетического отношения в режиме единства является выхватывание формы многообразного (примечательное), то такой же характеристикой в режиме множественности является перехватывание.

Если все это иметь в виду, то не будет сложным рассмотреть эстетическое переживание (как вид эстетического отношения) в режиме множественности через сопоставление аналогичного переживания в режиме единства.

Итак, как же ускользает от единства эстетическое отношение, данное как эстетическое переживание?

Выше в эстетическом отношении в режиме единства выделялись три его момента и два перехода: (1) соединение как общее в выхваченной форме многообразия; (2) переход от одного общего к другому на основе различия; (3) разъединение как частное в выхваченной форме многообразия; (4) переход от одного частного к другому на основе различия самих различий; (5) присоединение как единичное в выхваченной форме многообразия. Следуя этому, а также указанным замечаниям относительно эстетического переживания, в эстетическом отношении в режиме множественности можно выделить следующие моменты и переходы: (1) ускользание от соединения как ускользание от общего в перехваченной форме многообразного; (2) ускользание от перехода от одного общего к другому на основе различия; (3) ускользание от разъединения как ускользание от частного в перехваченной форме многообразия; (4) ускользание от перехода от одного частного к другому на основе различия самих различий; (5) ускользание от присоединения как ускользание от единичного в перехваченной форме многообразия⁶³.

И так же следуя предложенному выше подходу, следует более детально провести анализ динамики эстетического отношения, чтобы дойти до возможных пределов анализа и чтобы была возможность обнаружить то, что при более общем взгляде на эстетическое переживание схватывается едва ли.

F) Ускользание от соединения в эстетическом отношении

Как почти все, что касается эстетического опыта в режиме множественности, дать представление о каком-либо его моменте удобнее всего через сопоставление с аналогичным моментом в режиме единства с учетом особенностей режима.

Что значит ускользать от соединения в эстетическом опыте, данном как эстетическое отношение?

В самом общем виде соединение – это общее в выхваченной форме многообразного. В случае с режимом множественности речь идет не о выхваченности, а о перехваченности, не о форме как определенности, а о форме как определяемости, не о многообразном как многообразном единства, а о многообразном множественности, и потому в самом общем виде ускользание от соединения в эстетическом опыте – это ускользание от общего в перехваченной форме многообразного.

Но как именно происходит это ускользание? Ускользание – это не просто отрицание удержания, ускользание в каждом отдельном случае подразумевает и ряд собственных характеристик. В эстетическом отношении соединение состоит в формировании общего как

⁶³ Для «соединения», «разъединения» и «присоединения» в режиме множественности можно было бы предложить такие словесные аналоги как «сомножение», «размножение» и «присомножение», тем более, что они соответствовали бы сути этого режима, в котором для всякой формы единства находится форма множественности. Однако сколь соблазнительными ни были бы эти аналоги, они все же доставляют терминологическое неудобство, поэтому вместо них приходится пользоваться более простыми с точки зрения языка словесными образованиями: «ускользание от соединения», «ускользание от разъединения» и «ускользание от присоединения».

единства многообразного и подразумевает три момента: соединение многообразного единства, соединение образования отношений многообразного, соединение формирования единого многообразного. В таком случае, сопоставляя в понятии эстетического отношения соединение и ускользание от него, в последнем можно выделить три момента: ускользание от соединения многообразного, ускользание от соединения образования отношений многообразного и ускользание от соединения единства многообразного.

Что значит ускользать от соединения многообразного? Это означает, что всякое многообразное, которое дается в опыте, ускользает от его единства. Эстетическое отношение в режиме множественности складывается как ускользание от соединения. Первый момент этого ускользания подразумевает, что дано в опыте многообразное, которое ускользает от его единства. Например, эстетическое отношение в режиме множественности к виду из окна складывается потому, что многообразное, раскрываемое в этом виде, ускользает от его единства: собака, дерево, прохожие даны как то многообразное, которое не составляет единой картины, форма этого многообразного перехватывается, само многообразное дано как нечто ускользающее.

Но одного этого ускользания, если речь идет именно о переживании, а не представлении в эстетическом отношении, мало. Если взять эти моменты ускользающего многообразного лишь как таковые, то мы тем самым представим эстетическое отношение в его статике; динамика же подразумевает переход одного момента в другой. Следовательно, мало для складывания ускользания от соединения в эстетическом опыте иметь дело с ускользанием многообразного, должно быть нечто большее.

И аналогия с эстетическим соединением в отношении позволяет схватить это большее. Если в соединении мало было одного многообразного в опыте, но должны были также образовываться и отношения между многообразным, то схожее можно наблюдать и в динамике ускользания от соединения: мало иметь дело с ускользанием от многообразного, должно также иметь место и ускользание от образования отношений между многообразным. Соединение подразумевает, что есть что-то в одном моменте многообразного, что позволяет ему переходить в другой момент; ускользание же от соединения подразумевает, что есть что-то в одном моменте многообразного, что ускользает от перехода его в другой момент. Например, в случае с видом из окна для эстетического соединения важно, что как-то по-особому образуются отношения между собакой и прохожими (двигаются в одну сторону), эти образованные отношения соединяются с деревом, которое пересекает траекторию движения прохожих и улицы, а это пересечение дерева образует отношения с линиями дома, стоящим на фоне дерева. Напротив, в случае с ускользанием от соединения имеет место иной опыт: элементы движения

собаки и прохожего ускользают от того, чтобы быть единой линией движения, эти ускользания ускользают от того, чтобы образовывать отношения с линией дерева.

Это ускользание от образования отношений между многообразным формирует множественность в ускользании от соединения. Но если в случае с соединением образование отношений формировало единство многообразного потому, что иначе это образование отношений уходило бы в дурную бесконечность (а режим единства ничего так не страшится, как дурной бесконечности), то схожим, хотя и иным основанием для перехода от ускользания от образования отношений между многообразным к формированию множественности является переход в режиме множественности: ускользание от образования отношений также не должно уходить в дурную бесконечность, но не потому, что она – множественность, а ровно потому, что она – единство в своей «дурноте». Ускользание от образования отношений между многообразным не может сохранять единство своей природы, оставаясь именно ускользанием от образования отношений и потому приводит к формированию множественности этого многообразного (в режиме же единства соединение как образование отношений между многообразным приводит к формированию единства этого многообразного). Иначе говоря, ускользание от соединения также приводит к формированию своего компонента, как и само же соединение, но если соединение приводит к формированию единства многообразного как общего в выхваченной форме многообразия, то ускользание от соединения приводит к формированию множественного общего (много-общего) в перехваченной форме многообразия. Если вернуться к примеру с видом из окна, то в случае с соединением мы говорили, что в этом виде удерживается само многообразие отношений, т.е. предстает как единство многообразного в этом виде из окна (что и есть, в конечном счете, соединение в эстетическом отношении). В случае же с ускользанием от соединения картина несколько иная: вид из окна предстает не просто как некоторое многообразие, ускользающее от единства и не просто как ускользание от образований отношений между элементами многообразия, но как множественность, т.е. нечто общее (пусть и не данное как единство) как итог складывания ускользания вида из окна. Вид из окна как множественность – это не дурная бесконечность многообразия или дурная бесконечность отношений элементов многообразного, а общее этого вида из окна, представленное при этом не в режиме единства, но в режиме множественности. В этом режиме к виду из окна складывается эстетическое отношение потому, что сформировалось нечто много-общее этого вида из окна.

Итак, если эстетический опыт рассматривать в режиме множественности, если, далее, его рассматривать со стороны динамики, если, наконец, его рассматривать со стороны такого его момента, как эстетическое отношение, то этот опыт действует как ускользание от соединения, подразумевающее три своих момента: ускользание от многообразного, ускользание от

образований отношений между многообразным, формирование множественности многообразного как множественное общее (много-общее).

Однако эстетическое отношение в этом режиме складывается также и как два других типа ускользания.

G) Ускользание от разъединения в эстетическом отношении

Помимо ускользания от соединения, в эстетическом отношении в режиме множественности имеет место ускользание от разъединения. Сопоставляя два режима, не сложно показать, в чем состоит особенность ускользания от разъединения.

Выше отмечалось, что в эстетическом отношении разъединение состоит в формировании частного как многообразного единства многообразного и подразумевает три момента: единство многообразного, образование отношений между единствами многообразного и формирование многообразного единства многообразного, т.е. частного. Соответственно, ускользание от разъединения в эстетическом отношении можно представить в виде трех моментов: ускользание от множественности многообразного, ускользание от образования отношений между множественностями многообразного и формирование многообразного множественности многообразного.

В каком смысле имеет место ускользание от разъединения в эстетическом отношении?

Объяснить действие ускользания от разъединения будет несложно, если учесть, во-первых, что это действие противоположно аналогичному действию, т.е. разъединению, в режиме единства, и там, где имеет место единство при разъединении, имеет место множественность при ускользании от разъединения, и если учесть, во-вторых, что это действие противоположно ускользанию от соединения, и там, где имеет место ускользание от единства многообразного, в ускользании от разъединения имеет место ускользание от многообразного множественности.

Если эстетическое разъединение складывается на основе общего, сформированного при соединении, то ускользание от разъединения складывается на основе много-общего, сформированного при ускользании от соединения. Это очень специфичное общее: оно является множественным, в нем нет какого-либо единства, форма этого многообразного не выхватывается, а перехватывается в режиме множественности. Это много-общее – то, что формируется в результате складывания ускользания от соединения эстетического отношения, и именно оно лежит в основе ускользания от разъединения. Разъединение в эстетическом отношении имеет место в том случае, если дано общее как единство многообразного, ускользание же от разъединения в эстетическом отношении имеет место в том случае, если дано много-общее как множественность многообразного; в свою очередь, если ускользание от соединения в эстетическом отношении складывается потому, что многообразное ускользает от

единства, то ускользание от разъединения складывается потому, что имеет место ускользание от многообразного множественности.

Чтобы сложилось эстетическое отношение в режиме множественности к виду из окна, мало иметь дело с ускользанием от соединения в этом виде из окна, должно иметь место и ускользание от разъединения, состоящего, в первую очередь, в том, что сама множественность многообразного в виде из окна (множественность собаки, дерева) даны в ускользающем режиме: не просто дано многообразное, которое ускользает от единства, но имеет место множественность, которая ускользает от ее многообразия. Вид из окна предстает как серия множественностей: множественность собаки, множественность линий изгиба дерева, каждая из этих множественностей образует свою серию множественностей, ускользания от того, чтобы вид из окна предстал как множественность многообразия.

И если разъединение в эстетическом опыте складывается потому, что имеет место не только единство многообразного, но и образование отношений между многообразными моментами единства многообразного, то аналогичным образом строится и ускользание от разъединения: оно складывается не только потому, что имеет место ускользание от множественности многообразного, но и потому, что имеет место ускользание от образований отношений между многообразными моментами множественности многообразного: есть что-то в каждом из моментов множественности многообразного, что ускользает от образования отношения между ними: каждая из множественностей многообразного в виде из окна (множественность собаки, линий дерева, прохожего) ускользает от того, чтобы быть многообразием какой-либо множественности: вид из окна буквально размножается, одна множественность ускользает от другой, та – от третьей, само многообразие этих множественностей также не предстает как единство многообразия этих множественностей.

Но это ускользание от образований отношений между многообразными моментами множественности многообразного не предстает как дурная бесконечность, ибо дурная бесконечность – это форма единства. И как разъединение в эстетическом опыте приводит к формированию частного как многообразного единства многообразного, так и ускользание от разъединения в эстетическом опыте приводит к формированию, но уже многообразного множественности многообразного (много-частное). Если ускользание от соединения формирует свое множественное общее, то ускользание от разъединения – множественное частное. В приведенном выше примере для складывания эстетического отношения к виду из окна в режиме множественности важно не только формирование общего (как множественного общего) этого вида из окна, но и частного (как множественного частного), для которого характерно многообразное множественности многообразного: множественности прохожего, дерева, собаки,

ускользания от их многообразия, предстают как многообразие этих ускользающих от многообразия множественностей, что и является множественным частным этого вида из окна.

Таким образом, в режиме множественности эстетическое отношение дано не только как ускользание от соединения, но также и как ускользание от разъединения, подразумевающее три момента складывания: ускользание от множественности многообразного, ускользание от образований отношений между множественностями многообразного, формирование многообразного множественности многообразного как множественное частное (много-частное).

Но эстетическое отношение как в режиме единства, так и в режиме множественности, если его рассматривать с динамической стороны, предполагает также и третий момент своего складывания.

Н) Ускользание от присоединения в эстетическом отношении

Определить особенности ускользания от присоединения в эстетическом отношении несложно, если иметь в виду аналогичный момент присоединения. Присоединение в эстетическом отношении подразумевает, что нечто присоединилось, если имеет место отношение соединения и разъединения, т.е. присоединение подразумевает присоединение как многообразие многообразия и единства, присоединение как образование отношений между этими многообразиями и присоединение как формирование единства многообразного и единства, т.е. формирование единичного. Аналогичными, хотя и со спецификой множественности, предстают моменты складывания ускользания от присоединения в эстетическом отношении. Если ускользание от соединения складывается как ускользание от многообразного, ускользание от образований отношений между многообразным и как формирование множественности многообразного, если ускользание от разъединения складывается как ускользание от множественности многообразного, ускользание от образований отношений между множественностями многообразного и как формирование многообразного множественности многообразного, то отношение этих двух ускользаний в виде ускользания от присоединения можно выразить как ускользание от многообразного множественности и многообразного, как ускользание от образований отношений между многообразным множественности и многообразным и как формирование множественности многообразного множественного и многообразного.

Рассмотрим более детально процесс ускользания от присоединения в эстетическом отношении.

Это ускользание имеет место в эстетическом опыте в том случае, если сам опыт дан в режиме множественности. Для этого режима всякое единство предстает как ускользание от единства, всякое многообразие – как ускользание от многообразия. И первым моментом, чтобы это ускользание сложилось, должно послужить ускользание от многообразного, но не того же,

что и при ускользании от соединения (где также имеет место ускользание от многообразного), но ускользание от многообразного множественности (как момента ускользания от разъединения) и многообразного (как момента ускользания от соединения). Например, в случае с видом из окна в эстетическом отношении как ускользании от присоединения не только имеет место многообразное собаки, дерева, прохожих, ускользающих от их единства (как при ускользании от соединения) и не только имеет место множественность собаки, дерева, прохожих, ускользающих от их многообразия, но имеет место нечто более сложное: ускользание от многообразного множественности компонентов вида из окна и многообразного этих компонентов. При ускользании от присоединения дано многообразие в его ускользающем режиме, но не просто многообразие моментов вида за окном (как это было при ускользании от соединения), а многообразие самой же множественности этого вида и его многообразия.

Такую сложную функцию ускользания от присоединения несложно объяснить из того момента, что как ускользание от разъединения складывается на основе много-общего, так же и ускользание от присоединения складывается на основе много-частного, т.е. на основе многообразного множественности многообразного. Иными словами, чем далее складывается эстетическое отношение в режиме множественности, тем сложнее становится само представление о действии этого режима на каждом из моментов строения эстетического опыта. И как для того, чтобы присоединение в эстетическом отношении сложилось, между моментами многообразного этого присоединения образуются отношения, точно так же и для того, чтобы ускользание от присоединения сложилось, необходимо принимать во внимание и ускользание от образования отношений. И если при ускользании от соединения имеет место ускользание от образований отношений между многообразным, а при ускользании от разъединения имеет место ускользание от образований отношений между множественностями многообразного, точно так же и при ускользании от присоединения имеет место ускользание от образований отношений между многообразным множественности и многообразным.

Эстетическое отношение к виду из окна как ускользание от присоединения складывается не только потому, что имеется ускользание от многообразного множественности и многообразного вида за окном, но и потому, что имеется ускользание от образования отношений этого многообразного. То многообразное множественности и многообразного, ускользание от которого дано при складывании ускользания от присоединения, подразумевает также и то, что само это многообразное ускользает от того, чтобы образовывать отношения между его моментами. В виде за окном не просто дано многообразное множественности компонентов вида из окна и многообразного этих компонентов, но и отношения в этом многообразном дано в ускользающем режиме: многообразие множественности собаки, дерева, прохожих и их многообразия ускользают от того, чтобы образовывать какие-либо отношения в

этом многообразном: многообразии множественности и многообразия само же дано в ускользающем режиме. Не только собака или прохожие даны как многообразия без единства, не только они даны как многообразие множественностей, но и отношения между ними даны как ускользающие от многообразия множественностей и многообразного собаки или прохожих.

Но это ускользание от образования отношений не может уходить в дурную бесконечность (как форму единства), и потому приводит к формированию множественности многообразного множественного и многообразного. При присоединении также имел место уход от дурной бесконечности в виде удержания самого многообразия отношений между многообразием единства и единством многообразия, что приводило к формированию единичного в эстетическом отношении. Аналогично этому, и ускользание от присоединения в эстетическом отношении приводит к формированию единичного, но данного как множественность многообразного множественного и многообразного. При ускользании от соединения также формировалось множественность как много-общее, при ускользании же от присоединения формируется иная множественность, ибо ее моментами является не просто какое-либо многообразное (например, многообразное вида из окна), а многообразное множественного и многообразного. Это много-единичное, к которому приводит ускользание от разъединения, предстает в своей особой множественности: мало при эстетическом отношении в режиме множественности дойти до формирования много-общего (как множественности многообразного) и много-частного (как многообразного множественности многообразного), эстетическое отношение в режиме множественности приводит также и к формированию множественности многообразного множественного и многообразного. Как в одном, так и в другом режиме эстетическое отношение приводит к формированию единичного, но если в первом случае это единичное характеризуется особым качеством единства, то во втором – особым качеством множественности: нечто единичное и уникальное, раскрываемое в виде из окна в эстетическом отношении режима множественности являет собою множественность этого вида, но не ту, что характерна для ускользания от соединения (как множественность многообразного), а ту, что характерна для ускользания от присоединения (как множественность многообразного множественного и многообразного). Существенным различием между этими двумя множественностями – в том, что если в первом случае в виде из окна дано нечто общее, пусть и в особом режиме, то во втором – нечто уникальное и единичное.

Таким образом, в режиме множественности эстетическое отношение дано также и как ускользание от присоединения, подразумевающего ускользание от многообразного множественности и многообразного, ускользание от образований отношений между многообразным множественности и многообразного и формирование много-единичного как

множественности многообразного множественного и многообразного как множественное единичное.

1) Выводы из анализа динамики эстетического отношения

Итак, об эстетическом отношении в режиме множественности можно говорить не только как о совокупности представлений (невыхватывание и несхватывание), но и как о совокупности переживаний. Эстетическое отношение в этом режиме – это последовательный переход переживаний ускользания от соединения, от разъединения и от присоединения. Иначе говоря, множественное в эстетическом отношении переживается как три формы ускользания с характерными для каждой из них особенностями складывания.

Немаловажным выводом из предложенного выше анализа является то, что в режиме множественности ровно в той же степени, как и в режиме единства можно наблюдать процесс формирования общего (как много-общего) частного (как много-частного) и единичного (как много-единичного). Переживание – это не поток состояний или образов, а процесс производства собственных моментов.

Те же черты, которые стали заметны на детальном уровне анализа эстетического переживания в режиме единства, можно отметить и для режима множественности: и то, что отдельные моменты переживания схватываются в их анализе статически, и то, что можно говорить о достигнутом пределе анализа (ибо большая детализация привела бы к стиранию границы между различными моментами форм ускользания в эстетическом отношении), и то, что единичное (пусть и данное как множественное единичное) является завершающим моментом складывания эстетического отношения (и, следовательно, при допущении, что на эстетическом отношении складывание эстетического опыта в режиме множественности не заканчивается, именно это много-единичное послужит основой для дальнейшего его складывания).

Но есть и ряд черт, которые специфичны именно для анализа эстетических переживаний в режиме множественности.

Прежде всего, легко заметить, что крайне непросто проследить особенности складывания эстетических переживаний в режиме множественности именно потому, что каждый момент анализа требует уточнения, что именно о режиме множественности, а не режиме единства, идет речь. С этим же связано и то обстоятельство, что сами моменты эстетического отношения (три формы его ускользания) рассматривались, тем не менее, как формы единства: одно ускользание чем-то определенным отличалось от другого, в пределах каждого из этих моментов отдельные моменты его складывания также рассматривались в их определенности и, следовательно, единстве. Это позволяет сделать вывод о том, что каким бы детальным ни был бы анализ режима множественности, необходимо учитывать то различие на сообразное и несообразное

его представление, о котором речь шла выше. Это было менее заметно на уровне анализа статики эстетического отношения в режиме множественности (прежде всего потому, что сами моменты статики уже подразумевали моменты единства) и стало более заметно на уровне анализа его динамики.

Кроме того, нельзя не отметить, что несмотря на важность всех моментов для складывания эстетического отношения, взятого в режиме множественности и рассмотренного с точки зрения переживания, именно момент ускользания от соединения является наиболее выразительным моментом для этого складывания. В самом деле, именно с ускользания от соединения начинает складываться эстетическое отношение, именно в каждом из моментов динамики эстетического отношения имеется нечто общее с множественным общим: ускользание от соединения складывается как формирование много-общего, ускользание от разъединения складывается на основе множественного общего, ускользание от присоединения складывается на основе много-общего и много-частного (схожую картину можно наблюдать и с соединением в эстетическом отношении). Это позволяет заключить, что эстетическое отношение в режиме множественности, если его рассматривать как эстетическое переживание, является процессом перехода от множественного общего через множественное частное к множественному единичному на территории самого же множественного общего. Иначе говоря, аверсом для эстетического отношения в режиме множественности является именно ускользание от соединения, реверсом же – ускользание от разъединения и от присоединения.

§3. Что такое эстетический опыт как отношение в режиме множественности?

Итак, в самом широком смысле слова эстетическое отношение в режиме множественности – это перехватывание формы многообразного, при этом перехватывание следует отличать от выхватывания, форму как определяемость порядка следует отличать от формы как определенности порядка, а многообразное следует понимать не как удерживаемое, а как ускользаемое многообразное.

В то же время было показано, что эстетическое отношение в режиме множественности – это, с одной стороны, совокупность представлений (невыхватывание и несхватывание), с другой – совокупность переживаний (три формы ускользания в эстетическом отношении). Ни одна из названных двух сторон не дает полного представления об эстетическом отношении в режиме множественности как потому, что таково само понятие стороны, что оно дает лишь отчасти представление о том, стороной чего оно является, так и потому, что само представление об эстетическом опыте в режиме множественности как эстетическом отношении является несообразным представлением об этом опыте.

Тем не менее, нельзя не отметить, что разные стороны эстетического отношения по-разному его представляют. Со стороны статики эстетического отношения в режиме множественности

более выразительным являлось представление о перехватывании и определяемости, со стороны же динамики эстетического отношения более выразительным было представление о самом понятии много-общего.

В то же время нельзя не отметить, что и сами стороны эстетического отношения в режиме единства не являлись однородными: с точки зрения эстетического представления более выразительной его стороной оказалось именно невыхватывание, с точки же зрения эстетического переживания более выразительной его стороной является ускользание от соединения.

Также необходимо отметить, что в случае с эстетическим отношением в двух смыслах мы говорим о режиме множественности: множественность дана как ускользание, рассмотренное статически (как два его момента) и динамически (как переход трех моментов). И несмотря на то, что каждая из сторон ускользания дает представление о нем, все же более выразительным моментом для аналитики множественности в эстетическом отношении является именно анализ динамики. Это видно как потому, что анализ динамики схватывает более детально те моменты ускользания, которые в аналитике статики указываются лишь в общем виде, так и потому, что именно аналитика динамики показывает, как формируется множественное единичное как завершение эстетического отношения. Это означает, что в эстетическом отношении как в режиме единства, так и в режиме множественности формируется своя эсте́за, и если первой эсте́зой эстетического опыта является единичное как общее, то аналогичной, но уже *четвертой эсте́зой эстетического опыта* является единичное как много-общее. Иначе говоря, эстетическое отношение – это процесс формирования единичного, данного как множественное общее. И в той мере, в какой это множественное общее сформировалось в эстетическом опыте, в той мере можно говорить о том, что имеет место эстетическое отношение в режиме множественности.

Если же обратить внимание на статическую сторону эстетического отношения, то, как и в случае с режимом единства, именно понятие хватки позволяет многое прояснить относительно этого режима: в той степени, в какой имеет место ускользание от этой хватки (будь то в форме невыхватывания или же в форме несхватывания), в такой же степени складывается и само эстетическое отношение. Это позволяет утверждать, что невыхватывание и несхватывание представляют собою не отсутствие выхватывания и схватывания, а действенные формы ускользания от них.

Все это дает возможность сделать вывод, что если эстетический опыт дан не как удержание, а как ускользание, то ничуть не в меньшей степени он предстает именно как опыт, а не как его отрицание или подмена.

Итак, что же такое эстетическое отношение? Оно – перехватывание в чувственном опыте формы многообразного. Это перехватывание представляется как невхватывание и несхватывание, а также переживается как формирование эстезы в виде единичного, данного, тем не менее, как множественное общее.

§4. Завершается ли эстетический опыт эстетическим отношением?

Аналитика строения эстетического опыта подразумевает, что следует не только рассматривать разные «этажи» складывания эстетического опыта, но и определять, является ли тот или иной момент строения завершением опыта. В свою очередь, на вопрос о завершении возможно ответить как извне (имея перед собою всю картину строения), так и изнутри (имея перед собою анализ лишь отдельно взятого момента строения). Не располагая в данном случае всей картиной строения эстетического опыта в режиме множественности, возможно предложить ответ на поставленный вопрос исходя из особенностей самого же эстетического отношения.

Итак, может ли эстетический опыт в режиме множественности завершаться эстетическим отношением?

В самом общем виде эстетическое отношение в режиме множественности складывается как перехватывание формы многообразного. Само это перехватывание не являет собою единства: за одним перехватыванием следует другое, за другим – третье и т.д. Однако неверно полагать, что эта серия перехватываний в эстетическом отношении уходит в дурную бесконечность, ибо, как уже было сказано выше, сама же дурная бесконечность для эстетического отношения в режиме множественности представляет собою единство. И как выхватывание (т.е. отношение в режиме единства) сторонится дурной бесконечности, уводящей сам режим единства во множественность, точно так же и перехватывание (т.е. отношение в режиме множественности) сторонится дурной бесконечности, поскольку в ее лице режим множественности встречается с единством «дурноты». Следовательно, эстетическое отношение в режиме множественности по необходимости должно подразумевать и выход из этого единства дурной бесконечности, т.е. становиться иным, чем просто отношением, становится иным, чем просто перехватыванием.

И чем бы ни было это иное для эстетического отношения в режиме множественности, в основе его должно лежать ускользание от перехватывания формы многообразного. Если эстетический опыт дан в режиме множественности, то он дан, в первую очередь, как эстетическое отношение в виде перехватывания формы многообразного. Но этот же режим и позволяет рассмотреть дальнейшее складывание эстетического опыта, для которого характерно ускользание от перехватывания. Например, если я уже не столько выхватываю звуки за окном, сколько их перехватываю, то тем самым подразумевается, что эти звуки в режиме множественности даны не только как дурная бесконечность перехватываний, но также и как

ускользание от самого же перехватывания формы многообразного. Это ускользание от перехватывания формы многообразного и есть *эстетическое событие*.

Подраздел 2. Эстетическое событие

§1. Введение к теории понятия эстетического события

В каком смысле имеет место эстетическое событие в режиме множественности?

Если речь идет именно о событии, а не о чем-то «произошедшем», то ровно ту же общую характеристику, что выше использовалась в отношении эстетического события в режиме единства, следует использовать и в отношении режима множественности: оно не складывается «вдруг», эстетическое событие не приходит откуда-то извне, оно не является продуктом череды случайностей. Это означает, что событие, в каком бы оно режиме ни рассматривалось, складывается лишь при определенном условии. Этим условием для режима множественности является ускользание от перехватывания формы многообразного, и именно в этом условии следует искать общую характеристику эстетического события в режиме множественности.

В самом деле, что значит ускользать от перехватывания формы многообразного? Уже само перехватывание являет собою форму ускользания (от выхватывания). Событие же в режиме множественности складывается, если ускользание от выхватывания само предстает ускользающим. В этом двойном ускользании ничто не связывается в какую-либо форму: то, что могло бы стать единством выхватывания, дано как ускользание (перехватывание); то, что могло бы стать единством перехватывания (в дурной бесконечности перехватывания), также дано как ускользание. Эстетическое событие в режиме множественности складывается, если дано это *несвязывание* как двойное ускользание: все то, что дано в эстетическом событии как единство, ускользает во множественность; все то, что могло бы быть дано в эстетическом событии как единство множественности, ускользает во множественность. Никакое единство, никакая связанность не складывается в этом эстетическом событии. Напротив, именно несвязывание как двойное ускользание характеризует его. И эта несвязанность – это не отсутствие связанности в опыте, это ускользание от всякого единства.

Для эстетического события в режиме единства характерно двойное удержание: для него характерно выхватывание как форма удержания и удержание выхваченного. Схожим образом для эстетического события в режиме множественности характерно двойное ускользание, которое подобно уроборосу. Однако это сходство лишь внешнее: несложно представить удержание удерживаемого (как связанность), гораздо сложнее представить ускользание ускользываемого (как несвязанность), поскольку ускользание – это не просто отрицание удержания, это функция множественности.

Представить эстетическое событие как несвязывание, т.е. как двойное ускользание, возможно, если обратить внимание на то, что для понимания эстетического события как

связывания важно было его отличие от положения дел (событие имеет дело с единством формы многообразного, положение дел – с единством понятия многообразного). Это отличие позволяло определять событие как форму единства (отличать его от положения дел), а также само событие рассматривать как нечто, противящееся всякой множественности. Следовательно, несвязывание возможно представить, если, во-первых, имеет место ускользание события в положение дел, и, во-вторых, если несвязывание само дано как множественная серия. Вид из окна дан как эстетическое событие в режиме единства, если имеет место двойное удержание: само выхваченное (контуры деревьев, изгиб улицы, траектории движения пешеходов) удерживаются в их единстве, многообразии единства выхваченного также дано в единой картине вида за окном. Это и составляет связанность вида из окна, т.е. его эстетическое событие. Напротив, вид из окна дан как эстетическое событие в режиме множественности, если, *во-первых*, ускользание от формы многообразного не удерживается в своем единстве, а переходит в ускользание от понятия многообразного за окном. Не только имеет место ускользание от захваченной формы многообразного (контуры деревьев даны как множественность, ускользающая от дурной бесконечности, точно так же и изгиб улицы или траектории движения пешеходов), но также имеет место и переход от ускользания от формы многообразного к ускользанию от понятия многообразного: не только контуры деревьев даны как множественность, но имеет место и переход от ускользания от формы многообразного деревьев, изгиба улицы и траектории пешеходов к ускользанию от того, что все эти ускользающие формы даны как единая траектория движения на улице. Иначе говоря, эстетическому событию в режиме множественности свойственно ускользание от отличия между событием и положением дел: само это отличие для режима множественности становится несущественным (в отличие от режима единства). *Во-вторых*, вид из окна дан как эстетическое событие в режиме множественности, если само же ускользание от захваченной формы многообразного предстает как серия ускользаний: за одним несвязыванием (например, несвязанность вида из окна как множественность линий движений или комбинаций цвета за окном) следует другое (например, несвязанность вида из окна как множественность других линий движений или комбинаций цвета за окном), за другим – третье и т.д.

Итак, эстетическое событие в режиме множественности складывается на основе эстетического отношения и состоит в несвязанности, т.е. в двойном ускользании в эстетическом опыте. Эстетическое событие в этом режиме сложилось, если имеет место несвязывание, но не как отрицание связанности опыта, а как ускользание от отличия между событием и положением дел и как множественная серия несвязанности.

На основании изложенного выше, возможно представить эстетическое событие с двух сторон – статической и динамической.

§2. Статика и динамика эстетического события

А) Введение к анализу статики эстетического события

Статика эстетического опыта – это то, как он дается в его представлениях. В свою очередь, статика подразумевает напряжение различия, и потому в эстетическом событии в режиме множественности можно выделить два его представления.

Ранее уже отмечалось, что описать эти два представления возможно по аналогии с соответствующими представлениями эстетического события в режиме единства (с учетом особенностей режима множественности).

В эстетическом событии в режиме единства можно выделить представления, основанные на двух формах удержания – той, в основе которой лежит представление о многом, удерживаемым единым (связывание), и той, для которой свойственно представление о едином, удерживаемым многим (увязывание).

В свою очередь, выделить представления эстетического события в режиме множественности можно, если иметь в виду две формы ускользания: ускользание множественности от единого и ускользание множественности от множественности. Следовательно, аналогичными представлениями статики эстетического события, основанными на формах ускользания, можно выделить *развязывание* (как аналог связыванию) и *неувязывание* (как аналог увязывания).

Если для складывания эстетического события в режиме единства необходимо было многообразное, которое удерживалось в единстве (связывание), то для складывания эстетического события в режиме множественности важно, чтобы многообразное, данное в чувственном опыте, не удерживалось в его единстве, а ускользало от всякого единства – это и есть развязывание в эстетическом опыте. Если книга, лежащая передо мною, стала для меня эстетическим событием в режиме единства, то это означает (по крайней мере, с одной стороны), что нечто многообразное в ней (ее цвет или ее очертание) связалось в единстве формы (ее цвет или очертания связались в некое единство события книги). Если же та же книга стала эстетическим событием в режиме множественности, то это означает (если рассматривать дело с одной из сторон), что всякое многообразие в книге (цвет или очертание) не связывается в единстве формы, т.е. ускользает от связывания в единстве (цвет или очертание книги), не представляет собою никакого единства, но при этом являет собою событие этой книги.

Однако отличие развязывания события от невыхватывания отношения – в том, что в первом случае имеет место двойное ускользание: мало иметь дело с ускользающим многообразием формы многообразного, еще и само это ускользание дано в ускользающем виде (в отличие от второго случая, где имеет место лишь само ускользание от формы многообразного). Событие книги в эстетическом опыте в режиме множественности – это событие двойного ускользания в

данной книге: ускользание от всякого единства (цвета или очертания книги), само же данное как ускользание.

Итак, развязывание – это одно из представлений эстетического события в режиме множественности, данное в его двойном ускользании и представленное как ускользание множественности от всякого единства.

Но стазису представления сопутствует противостазис, и помимо развязывания возможно выделить и неувязывание в эстетическом событии.

Дать представление о неувязывании возможно, если, с одной стороны, его сопоставить с увязыванием как аналогичным моментом события в режиме единства и если, с другой стороны, его сопоставить с развязыванием как другой стороной эстетического события в режиме множественности

Для складывания эстетического события в режиме единства важен не только тот момент, согласно которому многообразное, данное в чувственном опыте, удерживается в единстве (связывание), но и тот момент, согласно которому единство, данное в чувственном опыте, удерживается в многообразном (увязывание).

Для складывания эстетического события в режиме множественности важен не только тот момент, согласно которому многообразное, данное в чувственном опыте, ускользает от всякого единства (развязывание), но и тот момент, согласно которому множественное, данное в чувственном опыте, ускользает от самой же множественности – это и есть неувязывание. Событие предстает как неувязывание, если, например, книга, лежащая передо мною, дана как множественность (множественность цвета или очертаний), которая ускользает от самой же множественности этой книги. В этом случае также имеет место двойное ускользание: мало иметь дело с ускользающей множественностью книги, еще и само это ускользание дано в ускользающем виде.

Итак, неувязывание – это другое из представлений эстетического события в режиме множественности, данное в его двойном ускользании и представленное как ускользание множественности от всякой множественности.

Исходя из сказанного выше, а также преследуя цель дать такой анализ эстетического опыта, в котором сами различия должны быть доведены до неразличимости, возможно детальнее представить развязывание и неувязывание как типы эстетического события.

В) Развязывание в эстетическом опыте

В каком виде возможно представить такое действие эстетического опыта как развязывание? Что значит развязывание как одна из сторон эстетического события, данного в режиме множественности?

В опыте возможно выделить две функции ускользания – невыдерживание (как ускользание множественности от единого) и несдерживание (как ускользание множественности от множественности). Развязывание соответствует первой функции, в нем многообразное, данное в чувственном опыте, ускользает от всякого единства. В свою очередь, невыдерживание подразумевает три последовательных момента: многообразное, ускользающее от удержания в едином; образование деблокировок блоков многообразного; формирование множественного, невыдерживаемого единым. Поэтому и в развязывании в эстетическом опыте возможно выделить три названных момента. И чтобы точнее представить развязывание, сопоставим его моменты с аналогичными моментами эстетического события в режиме единства, т.е. со связыванием. Иначе говоря, если в режиме единства эстетическое событие дано как связывание, т.е. событие в том и состоит, что нечто связалось в опыте, то в режиме множественности эстетическое событие (в одной из его сторон) состоит в том, что нечто в опыте развязалось.

Связывание подразумевает, что в опыте дано многообразное, ускользающее от удержания. Но именно с такого же момента складывается и развязывание: оно исходит из того, что дано многообразное, ускользающее от удержания в едином. Чтобы книга, лежащая передо мною, стала эстетическим событием, то в каком бы режиме это событие ни рассматривалось бы, как в одном, так и в другом случае первым моментом складывания этого события является то, что в данных опыта дано многообразное, не представляющее собою никакого единства: единство контура книги, ее цвета и надписей на ней ускользает от своего единства. Это означает, что на уровне начал складывания эстетического события как в одном, так и в другом режиме в опыте дан один и тот же момент: многообразное, ускользающее от своего удержания.

Однако в опыте связывания это ускользание мнимое, ибо режим этого опыта не может останавливаться на ускользании, и то, что в нем дано, так или иначе приводит к формированию удержания. В опыте же развязывания, напротив, ускользание остается именно ускользанием. И если вторым моментом складывания связывания является момент образования связей между многообразным в единстве формы, то аналогичным моментом развязывания, поскольку он не подразумевает удержания, является образование деблокировок между моментами многообразного. При этом здесь дает о себе знать та особенность эстетического события в режиме множественности, что это событие дано как двойное ускользание, и потому не просто образуются деблокировки между моментами многообразного, но и сами эти деблокировки даны в ускользающем режиме (иначе не было бы различия между эстетическим событием и эстетическим отношением, также подразумевающим образование деблокировок между моментами многообразного). Если связывание в случае с эстетическим событием книги – это не только многообразное, ускользающее от удержания, но также и образование блоков между многообразными (линия контура книги образует блок с линией надписей на книге, блок из этих

линий образует блок с цветовой гаммой книги), то развязывание в случае с эстетическим событием книги – это, помимо ускользающего от удержания многообразного, еще и образование деблокировок между моментами многообразного в книге, данное в двойном ускользании: одно многообразное в книге (линий контура) ускользает от образования блока с другим многообразным (линия надписей), но при этом сама эта деблокировка также дана в множественном режиме (такого двойного ускользания не наблюдается при эстетическом отношении: там лишь одно многообразное ускользает от образования блока с другим многообразным). Собственно, это и отличает эстетическое событие от отношения: в первом случае имеет место удвоение (удержания или ускользания), поскольку это удвоение и есть основная черта события.

Образование блоков (или деблокировок) между моментами многообразного является важным моментом складывания эстетического события, однако на нем оно не останавливается. Ибо если эстетическое событие представало бы как серия блокировок (или деблокировок), то как в одном, так и в другом случае имел бы место уход в дурную бесконечность, однако как для режима единства, так и для режима множественности дурная бесконечность отвергается (как форма множественности для режима единства и как форма единства для режима множественности). Поэтому как в одном варианте события, так и в другом образование блоков (или блокировка) приводит к складыванию третьего момента: к формированию единства, связавшему все единства формы многообразного (в режиме единства) и к формированию множественного, развязавшего все единства формы многообразного (в режиме множественности). Чтобы сложилось развязывание в эстетическом опыте, помимо деблокировок многообразного, данных в двойном ускользании, должно сформироваться множественное, также данное в двойном ускользании: это множественное, которое ускользает от единства и это множественное, которое ускользает от деблокировок многообразного. Если вернуться к примеру с книгой, то эстетическое событие книги как связывание – это, в конечном счете, формирование единства в этой книге, связавшее все единства формы многообразного, это связывание блоков линий контура книги с блоками линий надписей на книге, это удержание, т.е. связывание всех блоков в данном опыте в единстве. Напротив, эстетическое событие книги как развязывание – это множественность линий контуров и линий цвета, ускользающих от единства, и это множественность, ускользающая от деблокировок многообразного в опыте книги. Эта двойная множественность и отличает, в конечном счете, событие от отношения: не просто формируется множественное, ускользающее от единства, но формируется множественное, данное в его двойном ускользании.

Таким образом, развязывание в эстетическом опыте складывается, если имеет место ускользание многообразного от единства в чувственном опыте, если, далее, имеет место

образование деблокировок между моментами многообразного, данное в двойном ускользании (ускользание многообразного от образования блоков, ускользание от деблокировки многообразного), и если, наконец, формируется множественное, также данное в двойном ускользании (множественное, ускользающее от единства многообразного и множественное, ускользающее от деблокировок многообразного).

Что же такое развязывание? Это не просто отсутствие связывания (как формы удержания, т.е. единства), это процесс, состоящий в формировании множественного, развязавшего все единства формы многообразного. Это и есть эстетическое развязывание: данные чувственного опыта предстают как серия ускользаний, формирующих, в конечном счете, множественное в его двойном ускользании. И если верно, что связывание – это один из китов, на которых держится эстетика единства (по крайней мере, в том, что касается эстетического события), то ровно таким же свойством обладает и эстетическое развязывание. Как правило, если и рассматривают эстетический опыт в режиме множественности, если и говорят, что моменты множественности составляют необходимый момент эстетического опыта, то имеют в виду именно то, что в эстетическом опыте нечто «сорвалось с петель», т.е. развязалось.

Однако развязывание – лишь одна из сторон эстетического опыта как события в режиме множественности.

С) Неувязывание в эстетическом опыте

Схожее, но все же иное представление об эстетическом событии дается посредством иной стороны, т.е. неувязывания. Как именно действует неувязывание в эстетическом опыте?

Неувязывание в эстетическом опыте соответствует несдерживанию как одной из функций ускользания, представляющему собою три последовательных момента: многообразное, ускользающее от удержания в многообразном; образование деблокировок многообразного в каждом из моментов ускользающего многообразного от многообразного; формирование множественного, несдерживающегося многообразным. Следовательно, в эстетическом событии в режиме множественности, если его рассматривать со стороны неувязывания, следует выделить три аналогичных последовательных момента.

И если для анализа развязывания понадобилось двойное сопоставление – с тем, что из себя представляет аналогичная сторона эстетического события в режиме единства, а также с тем, какой предстает аналогичная сторона в эстетическом отношении в режиме множественности, то для полноты анализа, помимо соответствующих двух сопоставлений (с аналогичной стороной в эстетическом событии в режиме единства, т.е. с увязыванием, а также с аналогичной стороной в эстетическом отношении в режиме множественности, т.е. с несхватыванием), необходимо также и сопоставлять неувязывание со стагисом эстетического события в режиме множественности, т.е. с развязыванием. Несмотря на многоемкость такого сопоставления, все

же представляется очевидным, что, если принять вышеизложенный анализ, изложение и понимание того, что такое неувязывание в эстетическом опыте, не вызовет затруднений. Тем не менее, следует придерживаться определенного его порядка, т.е. сопоставлять поначалу с наиболее близким по режиму и по форме опыта (в данном случае – со стазисом, т.е. с развязывания), затем сопоставлять с противоположным по режиму, но близким по форме опыта (в данном случае – с увязыванием) и, наконец, для уточнения деталей анализа сопоставлять с близким по режиму, но противоположным по форме опыта (в данном случае – с несхватыванием).

Итак, развязывание в эстетическом опыте складывается из того, что имеет место ускользание многообразного от удержания в единстве чувственного опыта. Напротив, неувязывание складывается из того, имеет место ускользание многообразного от удержания в многообразном чувственного опыта (аналогичный момент в режиме единства, т.е. увязывание, складывается исходя из того, что имеет место ускользание единства от удержания в многообразном). Не от единства ускользает многообразное (как в стазисе), а, напротив, от многообразного. Более того, если для увязывания важно было иметь дело с единством, ускользающим от своего удержания в многообразное, то ровно обратное имеет место в развязывании: не от единства, а от многообразного имеется ускользание, и это многообразное ускользает от самого же многообразного. Наконец, схожим образом обстоит дело с несхватыванием: в нем также имеет место ускользание многообразного от удержания в многообразном, но отличие несхватывания от неувязывания именно в том, что первое подразумевает лишь само ускользание, второе же – двойное ускользание, свойственное событию: многообразное при неувязывании само дано как ускользающее от многообразного, и к тому же это ускользающее многообразное ускользает от многообразного же.

Если обратиться к примеру с книгой, то со стороны стазиса (развязывания) эстетическое событие книги складывается потому, что дано многообразное, ускользающее от единства (единство контура книги или ее надписей ускользает от своего единства). Со стороны же противостазиса (развязывание) эстетическое событие книги складывается на основе того, что дано многообразное как нечто ускользающее, которое, в свою очередь, ускользает от удержания в многообразном: сами контуры книги или ее надписи даны не как многообразия, ускользающие от единства, а как многообразия, ускользающие от их многообразия.

При развязывании ускользание многообразного от удержания в единстве приводит к образованию деблокировок между моментами многообразного, при этом само образование деблокировок дано уже в двойном ускользании. Схожим же образом складывается эстетическое неувязывание: образование деблокировок блоков многообразного в каждом из моментов ускользающего многообразного дано в двойном ускользании: имеет место как деблокировка

многообразного, так и ускользание этих деблокировок от того, чтобы быть чем-либо единым. Иначе говоря, второй момент складывания эстетического неувязывания – момент образования деблокировок многообразного – тождественен такому же моменту эстетического развязывания: как в том, так и в другом случае эстетическое событие книги подразумевает, кроме всего прочего, образование деблокировок между моментами многообразного в книге, при этом само это образование дано в двойном ускользании: одно многообразное в книге (контуры надписей в книге) ускользает от образования блока с другим многообразным (контуры самой книги), и сама эта деблокировка дана как ускользание от единства деблокировки. Противоположным образом обстоит дело при увязывании: в каждом из моментов многообразного имеется образование блоков единства (при неувязывании же в каждом из моментов многообразного образуются деблокировки многообразного). Наконец, если сопоставить этот же момент неувязывания с аналогичным моментом несхватывания, то при последнем имеет место многообразное, ускользающее от того, чтобы образовывать многообразное этого многообразия, однако само это ускользание простое, а не двойное (как при эстетическом неувязывании).

Наконец, это образование деблокировок при неувязывании, даже несмотря на то, что оно дано в двойном ускользании, не может уходить в дурную бесконечность (как форму единства) и потому приводит к формированию множественного, несдерживаемого многообразным. Это формирование множественного схоже с тем, что имеет место при развязывании: в последнем случае формируется множественное, развязавшее все единства формы многообразного, при неувязывании же формируется множественное, неувязывающее все многообразие форм многообразного. В этом и состоит, в самом общем смысле неувязывание: формируется множественное, ускользающее от самого же многообразного; но это многообразное очень специфично: оно дано в двойном ускользании, в нем не просто формируется множественное как ускользание от ускользающего многообразного (как при несхватывании), но формируется множественное, неувязывающее все ускользающее многообразие ускользающих форм многообразного (в свою очередь, при увязывании формируется многообразное, увязываемое единым). В конечном счете, эстетическое событие от книги при неувязывании – это множественность контуров надписей или контуров самой книги, ускользающих от многообразия этой множественности и от деблокировок этого многообразного. Так же, как и при развязывании, при неувязывании формируется множественное в его двойном ускользании, разница лишь в том, что в первом случае это множественное ускользает от единства, во втором же случае это множественное ускользает от многообразия.

Таким образом, неувязывание – это другая сторона эстетического события в режиме множественности, которая имеет место в том случае, если складывается, во-первых, ускользание многообразного от удержания в многообразном, во-вторых, образование

деблокировок между моментами многообразного, данное в двойном ускользании, в-третьих, формирование множественного в двойном ускользании (множественное, ускользающее от многообразного и множественное, ускользающее от деблокировок многообразного).

Что же такое неувязывание? Это не просто отсутствие увязанности (как формы удержания, т.е. единства), это процесс, состоящий в формировании множественного, неувязывающего все многообразие форм многообразного. В опыте нечто не увязалось, если данные чувственного опыта предстают как серия ускользаний, формирующих, в конечном счете, множественное в его двойном ускользании (как и в случае с развязыванием, с разницей лишь в том, от чего, в конечном счете, имеет место ускользание).

D) Выводы из анализа статики эстетического события

Итак, эстетическое событие в режиме множественности со стороны статики являет собою два представления: развязывание и неувязывание; первое имеет дело со множественностью, ускользающей от единства, второе – со множественностью, ускользающей от многообразия.

Крайне важно для аналитики эстетического опыта в режиме множественности, что между определенными моментами складывания каждой из сторон есть сходства. Выше было отмечено, что имеется тождество между начальными моментами развязывания и связывания, между промежуточными моментами развязывания и неувязывания. Кроме того, если обратить внимание на то, что одно из обозначенных сходств (то, с чего начинает складываться развязывание и связывание) аналогично такому же моменту сходства между выхватыванием и невыхватыванием при эстетическом отношении, то можно не только сделать вывод, что в том, как начинает складываться эстетическое событие, разницы между режимом единства и режимом множественности нет (со стороны стазиса), но и прийти к заключению, что в основе как эстетического отношения, так и эстетического события лежат одни и те же процессы, по-разному улавливаемые в различных режимах. Все это позволяет сделать вывод, насколько различия между одними и другими моментами являются тонкими и насколько именно поэтому необходимо проводить между ними различия, чтобы одно не представало в его спутанности с другим.

Выделение сторон в статике эстетического события вынуждает поставить и вопрос о том, насколько одна из сторон в большей степени дает представление об эстетическом событии в режиме множественности в целом. И здесь также уместно сравнение с вопросом о степени представления при анализе эстетического отношения в режиме множественности. Ибо если при эстетическом отношении аверсом выступает невыхватывание (как стазис), а реверсом – несхватывание (как противостазис), то ровно обратную картину можно наблюдать при эстетическом событии: неувязывание (как противостазис) гораздо в большей степени дает представление об эстетическом событии в режиме множественности, нежели развязывание

(стазис). Видно это из целого ряда обстоятельств. Во-первых, именно неувязывание в большей степени говорит о режиме множественности, чем развязывание, поскольку в первом никакого места для единства не остается, в то время как во втором все же имеется единство как то, от чего ускользает многообразное. Во-вторых, такую существенную черту эстетического события в режиме множественности, как двойное ускользание, можно заметить еще при первом же моменте складывания неувязывания, в то время как при развязывании двойное ускользание дает о себе знать лишь при втором моменте складывания (образование деблокировок многообразного). Наконец, с этим же связано и то, что во всех трех моментах складывания неувязывания дает о себе знать двойное ускользание, в то время как при развязывании двойное ускользание проявляет себя не во всех моментах. Все это позволяет заключить, что когда мы говорим об эстетическом событии в режиме множественности, то именно эстетическое неувязывание, как правило, имеется в виду, и мы в большей степени поймем, что такое эстетическое событие в режиме множественности, если укажем на его противостази́с, а не на стази́с.

Итак, эстетическое событие, если оно дано в режиме множественности, представляется как развязывание и неувязывание. Но как в том, так и в другом случае ни одна из сторон (по определению стороны) не может дать целостного представления об эстетическом опыте как событии. Кроме того, сами эти стороны дают представление об эстетическом событии лишь со стороны статики.

Е) Введение к анализу динамики эстетического события

Уже отмечалось, что статика эстетического события – это то, как событие представляется, динамика же – то, как событие переживается, при этом статика подразумевает напряжение различия, динамика – напряжение перехода.

Дать адекватное представление тому, как переживается эстетическое событие в режиме множественности, можно, если учесть два условия.

Во-первых, все то, что переживается в режиме множественности, дано как ускользание. Поскольку же переживание подразумевает напряжение перехода между моментами, то (как и в случае с эстетическим отношением в режиме множественности) эстетическое событие как переживание имеет дело с двумя ускользаниями: ускользание от единства самих моментов перехода и ускользание от единства перехода между моментами.

Во-вторых, самой общей характеристикой эстетического события в режиме множественности является несвязывание, т.е. двойное ускользание; именно посредством последнего и возможно отличить событие от отношения. Следовательно, можно предположить, что какими бы ни были моменты складывания эстетического события в режиме множественности, каждый из этих моментов будет во многом зависеть от двойного ускользания

(впрочем, как было показано выше, со стороны статики не в каждом из моментов складывания его сторон это двойное ускользание эстетического события дает о себе знать).

Если принять во внимание названные условия, то не сложно дать представление о том, как переживается событие в режиме множественности. Проводником же в этом послужит, помимо опоры на обозначенную выше методологию, сопоставление с двумя аналогичными моментами переживания: с противоположным по режиму, но близким по форме опыта (в данном случае – с динамикой эстетического события в режиме единства) и с близким по режиму, но противоположным по форме опыта (в данном случае – с динамикой эстетического отношения в режиме множественности).

Итак, что же такое эстетическое событие в режиме множественности, если рассматривать его как эстетическое переживание?

Выше для анализа эстетического события как переживания в режиме единства (связывания) выделялись три момента и два перехода между ними: (1) соединение как общее в связанной форме многообразного; (2) переход от одного общего к другому на основе различия; (3) разъединение как частное в связанной форме многообразного; (4) переход от одного частного к другому на основе различия самих различий; (5) присоединение как единичное в связанной форме многообразного. В свою очередь, для анализа эстетического отношения как переживания в режиме множественности (перехватывания) выделялись три момента и два перехода: (1) ускользание от соединения как ускользание от общего в перехваченной форме многообразного; (2) ускользание от перехода от одного общего к другому на основе различия; (3) ускользание от разъединения как ускользание от частного в перехваченной форме многообразия; (4) ускользание от перехода от одного частного к другому на основе различия самих различий; (5) ускользание от присоединения как ускользание от единичного в перехваченной форме многообразия. Поскольку несвязывание противоположно связыванию по режиму, но близко по форме опыта, противоположно перехватыванию по форме, но близко по режиму опыта, то несложно сделать вывод, что для анализа эстетического события как переживания в режиме множественности (несвязывания) следует выделить три момента и два перехода: (1) ускользание от соединения как двойное ускользание от общего в несвязанной форме многообразного; (2) двойное ускользание от перехода от одного общего к другому на основе различия; (3) ускользание от разъединения как двойное ускользание от частного в несвязанной форме многообразия; (4) двойное ускользание от перехода от одного частного к другому на основе различия самих различий; (5) ускользание от присоединения как двойное ускользание от единичного в несвязанной форме многообразия.

Существенное отличие события от эстетического отношения как переживания в режиме множественности – не только в том, что на каждом из моментов складывания эстетического

события имеется двойное ускользание, но и в том, что эстетическое отношение складывается как процесс формирования единичного (пусть и данного как ускользание от единичного), эстетическое же событие начинает складываться с единичного, т.е. на основании того, что сформировалось в ходе складывания эстетического отношения. Это различие, несомненно, существенным образом сказывается на том, каким предстает событие как эстетическое переживание.

Представим более детально анализ динамики эстетического события, чтобы прийти до возможного предела анализа и чтобы в ходе анализа заложить возможность для обнаружения того, что при общем взгляде на эстетическое событие в режиме множественности схватывается лишь смутно.

F) Ускользание от соединения в эстетическом событии

В каком смысле эстетическое событие действует как ускользание от соединения?

Прежде чем провести анализ этого действия, следует учесть, что событие не возникает на пустом месте – именно из того, что сформировалось на уровне складывания эстетического отношения, складывается основа для складывания эстетического события.

Эстетическое отношение в режиме множественности завершается формированием такой эстезы, как много-единичное. Это единичное аналогично единичному при складывании эстетического отношения в режиме единства, с той лишь разницей, что оно дано как ускользающее и множественное единичное, а точнее – как множественность многообразного множественного и многообразного. Именно это много-единичное и служит основанием для складывания эстетического события. Иначе говоря, если единичное в эстетическом отношении в режиме множественности формировалось как нечто перехватываемое, то в эстетическом событии оно формируется как нечто несвязанное.

Для соединения в эстетическом событии необходимы три момента: многообразное единства, образование отношений между многообразными моментами единства, формирование единства многообразного. Следовательно, для ускользания от соединения в эстетическом событии необходимы три момента: ускользание от многообразного, ускользание от образований отношений между многообразным, формирование множественности многообразного как множественное общее (много-общее). Эти моменты тождественны с моментами складывания эстетического отношения в режиме множественности, различие же между ними пролегает в том, на чем основано эти моменты складывания.

Итак, в первую очередь ускользание от соединения – это ускользание от многообразного в опыте. Но с каким многообразным имеет дело эстетическое событие? В режиме единства эстетическое событие складывается на основе многообразия единичностей, сформированных в ходе эстетического отношения. Основанием же складывания эстетического события в режиме

множественности является то, что сформировалось в ходе эстетического отношения в этом же режиме, т.е. много-единичное. Следовательно, эстетическое событие в режиме множественности складывается из многообразия этих множественных единичностей. Для эстетического события важно, чтобы множественное единичное как продукт эстетического отношения само предстало в его многообразии. Мало в режиме множественности сформировать множественное единичное как эстетическое отношение к книге, лежащей передо мной. Само это множественное единичное именно потому, что на нем не останавливается эстетическое отношение, т.е. именно потому, что перехватывание единичного становится ускользанием от перехватывания и меняет свою природу, предстает как многообразное единичное. Иначе говоря, за множественным единичным по необходимости в ходе складывания эстетического опыта возникает многообразие множественного единичного, которое уже дано не в перехватывании, а в несвязывании. Несвязанное множественное единичное и предстает как его многообразие.

Вместе с тем режим множественности подразумевает, что все то, что дано в этом режиме, дано именно как ускользание, поэтому не просто многообразие множественных единичностей, а именно ускользание от этого многообразного представляет собою ускользание от соединения в эстетическом событии. Условием для того, чтобы книга стала эстетическим событием в режиме множественности, является многообразие множественных единичностей этой книги, но ускользание от соединения как первый момент складывания эстетического события состоит в том, что само это многообразие множественных единичностей дано как ускользание от этого многообразия. Например, в книге не просто дана множественная единичность контуров букв или контуров самой книги, а дана серия подобных единичностей, которая представляет собою не какое-либо единство многообразия, но ускользание от многообразия единства. Это означает, что ускользание от соединения в эстетическом событии еще на моменте складывания многообразия множественного единичного дано в двойном ускользании – не просто дано многообразие множественных единичностей в эстетическом опыте, ускользающих от какого бы то ни было единства, но и само это многообразие дано как ускользающее.

Но одного этого ускользания для эстетического переживания мало, ибо само это ускользающее многообразное подразумевает и ускользание от образований отношений между многообразными моментами. Это видно как из того, что речь идет именно о динамической стороне опыта, т.е. о переходе одного момента в другой, так и из того, что само ускользание от многообразного множественного единичного не может предстать каким-либо единством. Следовательно, помимо ускользания от многообразного множественного единичного должно также иметь место и ускользание от образования отношений между этими моментами многообразного. И как и в случае с эстетическим отношением, ускользание от соединения

подразумевает, что есть что-то в одном моменте многообразного, что ускользает от перехода его в другой момент. Например, в случае с событием книги для складывания ускользания от соединения важно, что одни моменты множественного единичного ускользают от образования отношений с другими моментами множественного единичного. И поскольку ускользание от образования отношений между многообразными моментами складывается на основе двойного ускользания многообразия множественного единичного, то и само ускользание от образования отношений также дано в двойном ускользании: не только один момент многообразного ускользает от перехода его в другой момент (как это дано в эстетическом отношении в режиме множественности), но и само это ускользание, поскольку оно имеет дело с ускользанием многообразия множественного единичного, также дано как ускользающее. Иначе говоря, двойное ускользание как характеристика эстетического события в режиме множественности дает о себе знать не только на начальном моменте этого события, но и при дальнейшем его складывании.

В то же время уже становится ясным, что это двойное ускользание от образования отношений между многообразным не может уходить в дурную бесконечность. Именно поэтому это ускользание формирует множественность в ускользании от соединения. И если в режиме единства это формирование предстает как формирование единства многообразного (общее), если, далее, в режиме множественности при эстетическом отношении это формирование выражается в формировании множественности многообразного (много-общее), то схожее формирование имеет место и при складывании эстетического события в режиме множественности: двойное ускользание от образования отношений между многообразным, поскольку оно не уходит в дурную бесконечность, также формирует множественность многообразного (много-общее), но это множественное общее дано не в перехваченной форме многообразия (как это имеет место при эстетическом отношении), а в несвязанной форме многообразия, т.е. в двойном ускользании (которым и характеризуется несвязанность). Книга как эстетическое событие в режиме множественности выражается, в первую очередь, как ускользание от соединения, т.е. как формирование множественного общего этой книги, данного в двойном ускользании: книга как множественность – это книга как множественное общее, данное в его двойном ускользании.

При анализе соединения в эстетическом событии отмечалось, что то общее, которое формируется в ходе его складывания, обладает странным характером: многообразие единичностей, составляющих основу для соединения, вызывает большую интенсивность переживания именно потому, что единичности в режиме единства противятся тому, чтобы стать чем-то общим. Схожим образом и много-общее, которое формируется при ускользании от соединения, является парадоксальным много-общим: оно само дано как нечто несвязанное,

ускользающее от удержания, и к тому же эта несвязанность основана на многообразии множественного единичного. Это множественное единичное, данное в опыте как ускользание от соединения, противится тому, чтобы стать общим (пусть и в режиме множественности), поэтому само много-общее существует как ускользание от самого же себя, закладывая тем самым основание для дальнейшего складывания эстетического события в режиме множественности, данного уже не как ускользание от соединения, а как ускользание от разъединения. Все это позволяет говорить, что и в итоге складывания ускользания от соединения в эстетическом событии также имеет место двойное ускользание, характерное для эстетического события в режиме множественности.

Таким образом, ускользание от соединения в эстетическом событии – это ускользание от многообразного, ускользание от образований отношений между многообразным и формирование множественности многообразного как множественного общего (много-общего), при этом каждый из моментов ускользания от соединения дан в двойном ускользании (что и отличает событие от отношения в режиме множественности).

G) Ускользание от разъединения в эстетическом событии

Чем дальше продвигается аналитика эстетического опыта в режиме множественности, тем очевиднее становится затруднение, с которым она сталкивается, вызванное тем, что при анализе этого режима все менее заметным становится то многообразие ускользаний, которое в нем представлено. И если при аналитике эстетического отношения в режиме множественности еще ясно и отчетливо выделялись формы ускользания, то при аналитике события эти формы стремятся к неразличению, что вызвано, в первую очередь, такой особенностью эстетического события в режиме множественности, как двойное ускользание. Тем не менее, несмотря на это очевидное затруднение, анализ эстетического события и эстетического эффекта должен быть проведен до конца, чтобы можно было отметить те особенности, которые при более общем взгляде схватываются едва ли. И сопоставление с аналогичными моментами по форме или по режиму опыта позволит анализу продвигаться дальше.

В каком смысле эстетическое событие действует как ускользание от разъединения?

Согласно обозначенной выше методологии, при анализе разъединения следует выделять три последовательных момента: единство многообразного, образование отношений между единствами многообразного, формирование многообразного единства. В свою очередь, для анализа ускользания от разъединения следует выделять: ускользание от множественности многообразного, ускользание от образования отношений между множественностями многообразного, формирование многообразного множественности многообразного.

Моменты ускользания от разъединения как при отношении, так и при событии аналогичны, с той лишь разницей, что при событии само ускользание от разъединения (и его моменты) дано в

двойном ускользании, т.е. отношение складывается как перехваченная форма многообразного, а событие – как несвязанная форма многообразного.

Если сопоставлять, далее, разъединение как момент складывания события в режиме единства с ускользанием от разъединения как складывания события в режиме множественности, то в первом выделяемы три момента: единство многообразного единичностей, образование отношений между этими единствами многообразного единичностей, формирование многообразного этих единств как частное. Схожие моменты несложно выделить и в ускользании от разъединения при складывании события с учетом того, что основой складывания разъединения в событии выступает общее, основой же складывания при ускользании от разъединения выступает много-общее.

Итак, для складывания разъединения в эстетическом событии необходимо единство многообразного единичностей (как общее). Эстетическое событие книги как разъединение – это парадоксальное единство многообразного различных единичностей в этой книге. Если же имеет место эстетическое событие книги в режиме множественности, то ускользание от разъединения как момент складывания этого события – это, в первую очередь, ускользание от множественности многообразного различных множественных единичностей в этой книге. Иначе говоря, если при складывании события разъединение строится на общем, то несколько сложнее выстраивается ускользание от разъединения – здесь не столько дано много-общее (как основа для складывания), сколько ускользание от него. Это означает, что само множественное общее дано, во-первых, в его многообразии, во-вторых, в его ускользании (в то время как общее при разъединении было дано лишь как единство многообразного). В режиме множественности книга становится эстетическим событием не только потому, что в опыте складывается множественное общее этой книги, но и потому, что имеет место ускользание от этого множественного общего, что и составляет основу для ускользания от разъединения. Множественное общее в книге размножается, ускользает от какого бы то ни было единства, ибо имеет место именно событие, для которого характерно двойное ускользание: не только формируется множественное общее (как ускользание), но и само это множественное общее дано в опыте как ускользание: серия единичностей контуров букв или контуров самой книги дана как множественность, которая, в свою очередь, в эстетическом событии предстает как двойное ускользание.

Но, как и в случае с отношением, при складывании события ускользание от множественности многообразия подразумевает и ускользание от образования отношений между различными моментами множественного многообразного: в каждом из моментов множественности многообразного (много-общего) есть что-то, что ускользает от образования отношения с другими моментами. Событие книги при ускользании от разъединения дано не

только как ускользание от много-общего, но и как ускользание от того, чтобы образовывались какие-либо отношения между моментами этого много-общего: множественность линий и цвета в книге ускользает от того, чтобы быть многообразием какой-либо множественности: многообразие множественностей линий, цвета в книге ускользают от отношений между элементами этих множественностей, т.е. ускользают от образования отношений между множественностями многообразного. В этом моменте ускользание также дано в его удвоении: имеет место ускользание от образования отношений между моментами, которые сами даны как ускользание от множественности многообразного.

Как образование отношений между единством многообразного при разъединении, так и ускользание от образования отношений между множественностями многообразного при ускользании от разъединения не могут уходить в дурную бесконечность (в первом случае потому, что дурная бесконечность представляется как форма множественности, во втором – как форма единства), вследствие чего как в одном, так и в другом случае складывание события приводит к формированию собственного момента – частного (как многообразного единства многообразного при разъединении) и множественного частного (как многообразного множественности многообразного при ускользании от разъединения). Много-частное эстетического события схоже с много-частным эстетического отношения, различаясь по тому же основанию, что было указано выше: в случае с событием множественное частное дано в двойном ускользании, ибо и ускользание от множественного многообразного, и ускользание от образования отношений между моментами множественного многообразного также были даны в двойном ускользании. Иначе говоря, для складывания эстетического события от книги важно не только формирование множественного общего этой книги, но и множественное частное: книга как событие предстает не только как множественное многообразного (множественное той или иной линии и цвета в ней), но и как многообразное этого множественного многообразного, что и есть, в конечном счете ускользание от разъединения в эстетическом событии. Это много-частное именно потому, что оно являет собою двойное ускользание, существует скорее как граница между множественным общим и множественным единичным: его невозможно схватить в устойчивой форме, ибо оно не просто ускользает от единства, не просто являет собою какую-либо множественность, но предстает как многообразие множественности, данной в двойном ускользании (ускользании от многообразия и от самой же множественности многообразия). Но при всей несхватываемости множественного частного в эстетическом событии, оно являет собою необходимый момент, который служит основанием для дальнейшего складывания эстетического события.

Таким образом, в режиме множественности эстетическое событие следует представлять не только как процесс ускользания от соединения, но также и как процесс ускользания от

разъединения, подразумевающего три момента: ускользание от множественности многообразного, ускользание от образований отношений между множественностями многообразного, формирование многообразного множественности многообразного как множественное частное (много-частное), при этом каждый из трех моментов дан как двойное ускользание.

Но эстетическое событие, если его рассматривать с динамической стороны, предполагает для своего складывания и третий момент.

Н) Ускользание от присоединения в эстетическом событии

Для анализа ускользания от присоединения в эстетическом событии следует учесть ряд аналогий.

Во-первых, присоединение имеет место в том случае, если сложилось отношение соединения и разъединения; аналогично этому, ускользание от присоединения подразумевает ускользание от отношения между ускользанием от соединения и ускользанием от разъединения.

Во-вторых, выше уже отмечалось, что присоединение как момент опыта аналогичен соединению – с той лишь разницей, что первое, помимо собственно соединения, подразумевает также и момент разъединения. Точно таким же образом возможно проследить и аналогию между ускользанием от присоединения и ускользанием от соединения: оба этих момента подразумевают ускользание от многообразного, ускользание от образования отношений между многообразным и формирование множественности многообразного. Разница же в том, что ускользание от многообразного при ускользании от соединения – это ускользание от многообразного единства, а при ускользании от присоединения – это ускользание от многообразного множественности и многообразного единства.

В-третьих, ускользание от присоединения в эстетическом событии во многом схоже с аналогичным моментом при эстетическом отношении. Следовательно, ускользание от присоединения в эстетическом событии следует представить как ускользание от многообразного множественности и многообразного, как ускользание от образований отношений между многообразным множественности и многообразным и как формирование множественности многообразного множественного и многообразного. Разница лишь в том, что в событии имеет место двойное ускользание.

В-четвертых, это ускользание складывается на основе множественного частного (как многообразного множественности многообразного), которое, в свою очередь, дано в двойном ускользании.

Если учесть все эти моменты, то несложно дать представление ускользанию от присоединения в эстетическом событии. Итак, рассмотрим более детально это ускользание.

Если ускользание от присоединения складывается в эстетическом событии, то оно дано не только как ускользание от многообразного единства (как момента ускользания от соединения), но и как ускользание от многообразного множественности (как момента ускользания от разъединения), при этом каждое из этих ускользаний дано в двойном режиме. Например, в случае с эстетическим событием книги в режиме множественности это событие складывается не только потому, что дано ускользание от многообразия множественного единичного (дана серия единичностей контуров букв или контуров самой книги как ускользание от многообразия единства) и не только потому, что дано ускользание от множественности многообразного множественных единичностей (сама эта серия единичностей как ускользание дана как множественность), но и потому, что дано ускользание от многообразного множественности (как ускользания от разъединения) и многообразного (как ускользания от соединения); первый и второй момент складывания эстетического события даны как многообразие того и другого. Столь непростой момент складывания ускользания от присоединения вызван тем, что основой для его складывания является много-частное, которое, в свою очередь, предстает как многообразие множественности, данной в двойном ускользании (ускользании от многообразия и от самой же множественности многообразия).

Но эстетическое событие как ускользание от присоединения складывается также и как ускользание от образований отношений между многообразным множественности и многообразным. В самом деле, многообразное, в каком бы режиме оно ни было бы дано, если его рассматривать динамически, предстает не только как многообразное какого-либо единства, но и как образование отношений между моментами этого многообразного. Аналогично этому, то многообразное, которое дано при ускользании от присоединения, дано в опыте также и как ускользание от образования отношений между своими моментами, которыми, в свою очередь, являются ускользание от многообразного единства (как момент ускользания от соединения) и ускользание от многообразного множественности (как момент ускользания от разъединения). Чтобы в режиме множественности сложилось эстетическое событие книги, лежащей передо мной, мало ускользания от многообразного множественности в этой книге (как ускользания от разъединения) и многообразного в этой книге (как ускользания от соединения), должно быть также и дано ускользание от образований отношений между тем и другим, при этом имеет место именно двойное ускользание от образования отношений, поскольку ускользание от образования отношений дано между моментами, данными как ускользание.

И как во всех выше обозначенных случаях образования отношений и ускользания от них, опыт не может остановиться на их складывании, ибо в режиме единства опыт избегает дурной бесконечности как формы множественности, в режиме же множественности опыт избегает ее как формы единства. Поэтому указанное ускользание от образования отношений приводит к

формированию множественности многообразного множественного и многообразного, т.е. много-единичного, данного в его двойном ускользании: здесь не просто имеет место множественное единичное, здесь само это множественное единичное предстает исключительно в своем ускользании (точно так же, как и множественное общее и множественное частное в эстетическом событии также даны в их двойном ускользании). Это множественное единичное – нечто уникальное, но особенность этого уникального – в том, что оно существует как нечто дважды ускользаемое. В эстетическом событии в режиме множественности имеет место формирование единичного, но это единичное расходится с единичным эстетического отношения, ибо последнее предстает как нечто схватываемое (пусть и в своем ускользании), множественное же единичное эстетического события – это нечто принципиально несхватываемое, т.е. несвязываемое. Собственно, в этом и состоит особенность эстетической несвязанности: сформировать единичное, которое и не может быть дано в какой-либо связанной форме. И как в случае с формированием единичного в эстетическом событии, множественное единичное не только обладает качеством двойного ускользания (как и единичное в эстетическом событии обладает качеством двойного удержания), но и представляет собою серию множественных единичностей, стремящихся стать своим частным. Иначе говоря, множественное единичное в эстетическом событии дано как нечто ускользаемое от самого себя, нечто неразличаемое с множественным частным. Для того, чтобы книга стала эстетическим событием в режиме множественности, должно сформироваться единичное в опыте, особенностью которого является нечто несвязываемое, т.е. ускользание от самого же множественного единичного в частное. Если в эстетическом отношении множественное единичное – это единичное много-общего, то в эстетическом событии множественное единичное – это единичное много-частного.

Таким образом, ускользание от присоединения в эстетическом событии возможно представить как три последовательных момента – ускользание от многообразного множественности и многообразного, ускользание от образований отношений между многообразным множественности и многообразным и формирование множественности многообразного множественного и многообразного, при этом двойное ускользание как общая черта эстетического события в режиме множественности дает о себе знать в каждом из моментов складывания ускользания от присоединения, при формировании же множественности имеет место двойное ускользание. Более того, эстетическое событие состоялось, если сформировалось множественное единичное этого события, которое дано как не как много-общее или много-единичное, но много-частное.

1) Выводы из анализа динамики эстетического события

Итак, об эстетическом событии в режиме множественности возможно говорить не только как о совокупности представлений, но также и как о совокупности переживаний, т.е. как о последовательном переходе трех форм ускользания (от соединения, от разъединения и от присоединения).

Целый ряд черт, свойственный эстетическому переживанию в режиме единства, оказался характерен и для режима множественности, но со своими особенностями. Прежде всего, для обоих режимов характерно формирование единичного, которым завершается складывание эстетического события (хотя и само это единичное дано в разных режимах). Это означает, что каким бы ни был путь складывания эстетического события, если этот путь состоялся, то характеризуется он именно особым качеством единичного (связанностью в одном режиме и несвязанностью в другом).

Кроме того, приведенный выше анализ показал, что при эстетическом переживании в обоих режимах другой немаловажной особенностью формирования единичного является характерное для события удвоение (удержания в одном режиме и ускользания в другом). Без такого удвоения не может состояться событие и именно удвоение и определяет, в конечном счете, наличие связанности и несвязанности в эстетическом опыте.

Наконец, для эстетического события в обоих режимах свойственно формирование единичного как частного. Еще на уровне анализа эстетического события в режиме единства было показано, насколько затруднительно давать примеры того или иного момента его складывания, поскольку именно частное, а не общее или единичное, выступает аверсом для складывания эстетического события как переживания. И поскольку общее и единичное в значительно большей степени подходят для раскрытия их посредством примера, то при объяснении того, что такое эстетическое событие как переживание, примеры даны в большей степени для демонстрации затруднения, нежели для объяснения. Еще большее затруднение вызывает стремление дать примеры эстетического переживания как события в режиме множественности, ибо за каждым процессом удержания следует указывать на формы ускользания, которые сами по себе противятся примерам. Как и в случае с анализом события в режиме единства, примеры были даны в большей степени для раскрытия сложности объяснения через примеры. Однако из того, что затруднительно привести примеры, еще не следует, что невозможна аналитика. Напротив, утверждение, что все, что мы можем проанализировать, возможно ясно и отчетливо выразить в примерах, свидетельствует об эпитомической ошибке. И это затруднение вынуждает снова подчеркнуть, что объяснение эстетического события через три момента ускользания являет собою несообразное представление о режиме

множественности, которое, тем не менее, должно быть дано именно для того, чтобы сформировалось сообразное представление.

Как бы то ни было, приведенный анализ динамики эстетического события в режиме множественности позволил выявить, что эстетическое переживание – это именно процесс производства собственных моментов, и именно формирование множественного единичного, данного как много-частное, характеризует эстетическое событие как переживание в этом режиме. Отсюда следует, что из трех моментов складывания эстетического переживания при эстетическом событии в режиме множественности именно ускользание от разъединения является собою аверс эстетического события со стороны его переживания, два же иных момента являются собою реверс. Это позволяет заключить, что как событие в режиме единства, данное в его переживании, представляется в первую очередь как разъединение, так же и эстетическое событие в режиме множественности, рассмотренное со стороны переживания, представляет собою в первую очередь ускользание от разъединения.

Наконец, то приближение к смешению, которое было заметно при анализе эстетического переживания, позволяет допустить, что, если анализ был проведен последовательно и без скачков, он является полным и дошедшим до своих пределов.

§3. Что такое эстетический опыт как событие в режиме множественности?

Итак, в самом общем смысле эстетическое событие в режиме множественности – это несвязывание (или ускользание от связывания) формы многообразного. Эстетическое событие в этом случае – это, с одной стороны, совокупность представлений (развязывание и увязывание), с другой – совокупность переживаний (три формы ускользания в эстетическом событии). С одной стороны наиболее выразительным моментом является увязывание, с другой – ускользание от разъединения. И хотя ни одна из сторон не дает полного представления об эстетическом событии в режиме множественности (что следует как из самого понятия стороны, так из того, что об эстетическом событии в режиме множественности мы говорим лишь как о несообразном его представлении), нельзя не отметить, что разные стороны по-разному представляют эстетическое событие.

В самом деле, при анализе статики эстетического события внимание уделяется тому, каким образом в опыте имеет место различие одного многообразного (многообразного единства) и другого (многообразного множественности). При анализе же динамики эстетического события внимание уделено тому, каким образом формируется три типа множественного (как много-общее, много-частное и много-единичное) в опыте. И то, и другое в равной степени важно для представления об эстетическом событии и нельзя сказать, что в этом аспекте представлении в большей или меньшей степени представляет эстетическое событие. Более того, если самой общей характеристикой эстетического события в режиме множественности является двойное

ускользание (т.е. несвязывание), то как в случае с представлением (со стороны неувязывания), так и в случае с переживанием (со стороны всех трех моментов его складывания) двойное ускользание проявляет себя в полной мере, в силу чего и в этом аспекте обе стороны эстетического события равноправны.

Однако, как и в случае со всеми предыдущими моментами сопоставления статики и динамики, можно сказать, что в отношении эстетического события переживание все же является аверсом, а представление – реверсом эстетического события. И связано это с той же чертой переживания, что и отмечалась ранее: именно при анализе переживания удалось показать, что в эстетическом опыте формируется множественное единичное как завершение эстетического события. О том, что событие сложилось, мы можем говорить только в том случае, если в ходе его складывания возможно говорить о производстве особого единичного. И если в режиме единства эстетическое событие характеризуется формированием собственной эстезы, то точно таким же образом возможно говорить о том, что *пятой эстезой эстетического опыта* является единичного как много-частного. Эстетическое событие – это и есть процесс формирования единичного, данного как множественное частное. Но если множественное общее в эстетическом опыте характеризовалось перехваченной формой многообразного, то множественное частное дано как несвязываемая форма многообразного, и качественное отличие второго от первого – в том, что эсте́за дана в ее двойном ускользании. Единичное как множественное частное подразумевает, что само это единичное дано как серия различий множественностей, ускользающих от самого же единичного. Иначе говоря, эстетическое событие в режиме множественности – это такой процесс формирования единичного, который существует в двойном ускользании от самого себя и потому предстает собственным частным. А учитывая, что это много-частное связано в эстетическом опыте с ускользанием от развязывания, то событие, в конечном счете – это и есть это ускользание, т.е. процесс, при котором не просто имеет место формирование единичного, но сам этот процесс дан как ускользание от развязывания формы многообразного. Можно было бы сказать, что событие – это чистое различие, но этого явно было бы недостаточно, ибо не столько различие, сколько ускользание от развязывания характеризует эстетическое событие в режиме множественности.

Итак, эстетическое событие – это несвязывание в чувственном опыте формы многообразного, и это несвязывание представляется как развязывание и неувязывание, а также переживается как формирование эстезы в виде единичного, данного как множественное частное.

§4. Завершается ли эстетический опыт эстетическим событием?

При всей очевидности ответа на вопрос о завершении эстетического опыта в режиме множественности событием (очевидность эту несложно усмотреть как в аналогии с

эстетическим событием в режиме единства, так и в аналогии с эстетическим отношением в режиме множественности), этот вопрос требует отдельного рассмотрения, ибо, во-первых, аналогия с другим режимом и другим моментом строения не может проводиться полностью, и, во-вторых, можно предположить, что имеются такие особенности эстетического события в режиме множественности, которые позволили бы ответить на поставленный вопрос без аналогии.

Итак, может ли что-то последовать за эстетическим событием в режиме множественности, и если да, то с чем это связано?

Особенностью эстетического события в режиме множественности является несвязывание с такой его существенной чертой, как двойное ускользание – это было заметно как при анализе статики, так и при анализе динамики эстетического события. Следовательно, если и возможно что-то по ту сторону события, если и возможно дальнейшее складывание эстетического опыта в этом режиме, то лишь в том случае, если возможно нечто иное, чем двойное ускользание. Определить эту возможность несложно, если рассуждать от противного.

В самом деле, если двойное ускользание не приводит к формированию нового качества опыта, то это возможно по двум причинам: либо потому, что каким бы ни был дальше процесс складывания опыта, он останется тем же самым двойным ускользанием (и в этом случае двойное ускользание само является единством), либо потому, что дальнейшее складывание опыта уводит в дурную бесконечность двойного ускользания (и в этом случае двойное ускользание также является единством, поскольку дурная бесконечность для режима множественности является формой единства). Следовательно, двойное ускользание, если оно действительно является формой множественности, не может не привести к складыванию момента, иноприродного двойному ускользанию.

Однако для определения того, возможно ли нечто по ту сторону события, указания на иноприродность двойного ускользания будет недостаточно. Недостаточность эта вызвана тем, что имеется опасность впасть в неверную аналогию, состоящую в представлении, что если отношение (как перехватывание формы многообразного) складывается как ускользание, если, далее, событие (как несвязывание формы многообразного) складывается как двойное ускользание, то тот момент, который приходит на смену событию можно представить как то, что складывается как тройное ускользание. Легкость этой аналогии легко может привести к заблуждению, будто дело лишь в том, сколько ускользаний имеется в той или иной форме опыта. Неверность этой аналогии – не в том, что допускается нечто (тройное ускользание), существование чего еще только требуется обосновать, но в том, что неверно допускать, что такой феномен, как тройное ускользание, существует в пределах режима множественности. Не потому существует различие простого ускользания и двойного, что в одном случае имеется

нечто ускользающее, а в другом – ускользание от этого ускользающего, а потому, что в первом случае имеется некоторое единство, ускользанием от которого и является простое ускользание, а во втором случае – нечто множественное, ускользанием от которого и выступает двойное ускользание. Поскольку же для режимов опыта все, что существует, является либо функцией единства, либо функцией множественности, то для третьего типа ускользания (тройного ускользания) нет места.

Таким образом, если опыт складывается как эстетическое событие, то это приводит также и к складыванию того, что иноприродно событию. Это иноприродное основано на том, к чему приводит складывание события, т.е. на множественном единичном, данном как много-частное. Это множественное единичное существует в опыте как серия различий множественностей, ускользающих от самого же единичного. В то же время эстетическое событие в режиме множественности дано как несвязывание. Следовательно, то иное, к чему приводит эта серия различий множественностей, является ускользанием от самого же несвязывания в опыте, что и есть *эстетический эффект*.

Подраздел 3. Эстетический эффект

§1. Введение к теории понятия эстетического эффекта

Что такое эстетический эффект в режиме множественности? Несомненно, ряд черт, который свойственен эстетическому эффекту в режиме единства, тождественен или аналогичен эффекту в режиме множественности. В то же время, простые аналогии режима множественности с режимом единства в виде замены ускользания там, где идет речь об удержании, явно будут искусственными, поскольку, как уже было показано выше, анализ форм ускользания значительно сложнее и в каком-то смысле неожиданнее по сравнению с анализом форм удержания. Тем не менее, от аналогии между режимами не следует отказываться, т.к. многое в одном режиме становится яснее, если обратить внимание на аналогичное в другом режиме.

Для эстетического эффекта в режиме единства характерны следующие черты. Во-первых, эстетический эффект основан на парадоксальном единичном, т.е. единичном как серии частных самого себя. Во-вторых, эта парадоксальность единичного приводит к складыванию эстетического эффекта как осадка эстетического события, т.е. эффект по необходимости иноприроден событию. В-третьих, эстетический эффект характеризуется захватыванием, т.е. удержанием единства связанного. Наконец, в-четвертых, эстетический эффект подразумевает неравнодушие, т.е. степень перехода от меньшего эстетического эффекта к большему.

Очевидно, что схожие моменты характеризуют и эстетический эффект в режиме множественности.

Во-первых, для этого эффекта свойственно то, что он основан на единичном как множественном частном, т.е. на серии различий множественностей, ускользающих от самого

же единичного, при этом немаловажным является то, что само множественное частное дано в режиме двойного ускользания, т.е. его невозможно схватить так, чтобы оно не становилось иным. Эта ускользаемая природа эстетического события и есть основа для эстетического эффекта.

Во-вторых, это единичное как множественное частное приводит к складыванию того, что является иным для самого же эстетического события. Событие не удерживается на самом себе, но оно и не является простым ускользанием (как это имеет место при эстетическом отношении), оно складывается в его двойном ускользании, что и приводит к формированию иноприродного самому же событию (поскольку невозможно тройное ускользание).

В-третьих, эстетический эффект характеризуется ускользанием от самого же несвязывания в опыте. Чтобы точнее обозначить эту характеристику, обратим внимание на то, что в случае с режимом единства эстетический эффект складывается в том случае, если имеет место захватывание, и именно по тому, как формируется захваченность в эстетическом опыте, мы и говорим о том, каким образом складывается сам же эстетический эффект. Следовательно, в режиме множественности эстетический эффект характеризуется таким же состоянием, данным, однако, как множественное. Если для характеристики эстетического отношения в режиме единства и множественности были использованы такие обозначения, как выхватывание и перехватывание, то аналогично этому противоположность захватыванию (по основанию режимов) возможно обозначить как *перезахватывание*. В самом деле, эстетический эффект складывается как нечто захваченное, если в основе этого эффекта лежат процессы удержания, характерные для режима единства: мы испытываем захваченность, когда некоторое единство связанного удерживается в нашем опыте. Однако вместо связанности в режиме множественности складывается несвязанность, вместо удержания связанности в режиме множественности складывается ускользание от несвязанности – это и есть перезахватывание в эстетическом опыте. Обратимся к примеру. Если я сижу в библиотеке и комбинация звуков того, что происходит в читальном зале, вызывает эстетический эффект, то возможно это как потому, что эстетический опыт был дан в режиме единства, так и потому, что он был дан в режиме множественности. В первом случае эстетический эффект складывается потому, что удерживается единство связанного в этих звуках. Шелест страниц за соседним столом, звуки улицы, доносящиеся через окно, тихий шепот соседей, звуки ударов по клавиатуре на ноутбуке – все это в его многообразии может вызвать эстетический эффект потому, что, во-первых, все это многообразное дано как парадоксально единичное, которое, во-вторых, приводит к захваченности формой этого многообразного, т.е. к удержанию единства многообразного, связанного в его форме. В свою очередь, в режиме множественности те же моменты многообразного (шелест страниц, звуки улицы и т.д.) также могут вызывать эстетический

эффект, но складывается он иначе: во-первых, дано множественное частное этого многообразного, которое, во-вторых, дано как перезахваченность формы многообразного, т.е. как ускользание от несвязанности этого множественного частного. Иначе говоря, в режиме множественности эстетический эффект складывается в том случае, если форма многообразного не удерживается, а ускользает, но при этом не просто ускользает, а ускользает от несвязанности формы многообразного.

Наконец, в-четвертых, для эстетического эффекта в режиме множественности свойственна степень, т.е. он подразумевает эстетическое равнодушие. В самом деле, эстетический эффект как осадок события не может быть нейтральным: он потому перезахватывает, что есть в этой перезахваченности что-то, что и позволяет эстетическому эффекту различаться от события. Основой этого различия, как уже было указано выше, является особенность единичного, формирующегося в эстетическом событии: это единичное, будучи множественным частным, ускользает от всякой определенности, оно выступает как бы различием самого себя, не давая возможности опыту задержаться на самом же событии. Но если для понимания складывания эстетического эффекта в режиме единства важно отличать эффективность эффекта от его эффектности (как в свое время для понимания эстетического отношения важно было отличать примечательное от привлекательного, а для понимания эстетического события отличать само событие от положения дел), то это различие не имеет значения для понимания эстетического эффекта в режиме множественности. Само различие эффективности и эффектности эффекта подразумевало, что имеет место единство эффекта, в пределах которого удерживается это различие. Если же сам эффект дан в ускользающем режиме, если эффект определять как ускользание от несвязанности формы многообразного, то не может быть в нем и основания для отличия эффективности эффекта от его эффектности: как то, так и другое имеет дело с равнодушием.

Итак, в том случае, если имеет место перезахваченность формы многообразного, возможно говорить о складывании эстетического эффекта в режиме множественности.

Предложенный выше подход позволяет провести более детальный анализ эстетического эффекта, выделяя в нем статическую и динамическую стороны.

§2. Статика и динамика эстетического эффекта

А) Введение к анализу статики эстетического эффекта

Анализ статики эстетического опыта, т.е. его представлений, предполагает внимание к напряжению различия, имеющемуся в эстетическом эффекте, и позволяет выделить в нем два его представления.

Описать эти представления по аналогии с соответствующими моментами эстетического эффекта в режиме единства несложно, хотя и следует учитывать, что режим множественности –

это не простая замена формами ускользания форм удержания, это еще и учет специфики самого режима множественности, для которого важно находить возможности для множественности всякий раз там, где выступает единство.

При анализе эстетического эффекта в режиме единства были выделены два представления, основанные на соответствующих формах удержания – ухватывание (как функция выдерживания) и охватывание (как функция сдерживания). Соответственно, аналогичные представления эстетического эффекта в режиме множественности возможно обозначить, пусть и не без некоторой условности, как неухватывание (как функция невыдерживания) и неохватывание (как функция несдерживания).

Для складывания эстетического опыта как ухватывания необходимо, чтобы имело место многообразное, которое, будучи захваченным, удерживается в единстве. Если же эстетический эффект дан в режиме множественности, то в нем складывается несколько иная картина: многообразное не захватывается в опыте, а перезахватывается, а само перезахватывание дано как ускользание от несвязанности. В ухватывании, как и охватывании, важна степень удержания многообразного, в эстетическом эффекте в режиме единства дана наибольшая (или наименьшая) степень этого удержания, за счет чего и можно говорить, что эстетический эффект выражает собою эстетический опыт. Особенностью же ухватывания (в отличие от охватывания) как момента опыта является то, что в нем имеет место многообразное, удерживаемое в единстве (в отличие от охватывания, при котором имеет место захваченность единства в многообразном); ухватывание как момент опыта – это и есть степень удержания многообразного в единстве. Соответственно, в режиме множественности дана определенная степень ускользания многообразного от единства, при этом само ускользание дано не как перехватывание (как при эстетическом отношении) и не как несвязывание (как при эстетическом событии), а как перезахватывание, особенностью которого является ускользание от несвязанности многообразного.

И если степень ухватывания в эстетическом опыте можно обозначить через два полюса этой степени, т.е. как эстетическое удовольствие и эстетическое неудовольствие, то аналогичными полюсами обладает и степень неухватывания в эстетическом опыте в режиме множественности. Следует при этом помнить, что необходимое для эстетического эффекта различие двух полюсов степени основано не на том, что один полюс способствует, а другой препятствует складыванию эстетического опыта, а на том, что один полюс предполагает наибольшую степень стремления к удержанию захваченного, а другой – наименьшую степень. Следовательно, и в неухватывании как моменте эстетического опыта в режиме множественности также возможно выделить два полюса, особенностями которых является наибольшая и наименьшая степень стремления к ускользанию перезахваченного.

Что же является этим аналогом эстетического удовольствия и неудовольствия в режиме множественности? При всей условности словесных обозначений того или иного момента эстетического опыта, можно сказать, что теми понятиями, которые характеризуют эстетический эффект с этой стороны, т.е. представляют аналог эстетического удовольствия и неудовольствия в режиме множественности, являются эстетическое восхищение и эстетическое отвращение.

Понятию *эстетического восхищения* эстетическая теория не придавала особого значения – как потому, что не было необходимости отличать это понятие от близких ему по смыслу понятий «эстетическое удовольствие» и «эстетическое наслаждение», так и потому, что не было возможности для этого отличия. Тем не менее, даже в бытовом смысле мы часто говорим о восхищении, имея в виду тот или иной опыт множественности: если нас восхищает поступок какого-либо человека, то это означает, что то, что мы приписываем этому поступку, выходит за пределы нашего представления о предполагаемом единстве этого поступка: восхищение в том или ином смысле подразумевает выход за пределы ожидаемого. Или если Л. Толстой, описывая восхищение Пьера, пишет: «Войдя по ступенькам входа на курган, Пьер взглянул впереди себя и замер от восхищенья пред красотой зрелища. Это была та же панорама, которою он любовался вчера с этого кургана; но теперь вся эта местность была покрыта войсками и дымами выстрелов, и косые лучи яркого солнца, поднимавшегося сзади левее Пьера, кидали на нее в чистом утреннем воздухе пронизывающий с золотым и розовым оттенком свет и темные, длинные тени. Дальние леса, заканчивающие панораму, точно высеченные из какого-то драгоценного желто-зеленого камня, виднелись своею изогнутою чертой вершин на горизонте, и между ними за Валуевым прорезывалась большая Смоленская дорога, вся покрытая войсками. Ближе блестели золотые поля и перелески. Везде, справа и слева, виднелись войска. Все это было оживленно, величественно и неожиданно; но то, что более всего поразило Пьера, – это был вид самого поля сражения, Бородина и лощины над Колочеею по обеим сторонам ее», то нельзя не заметить, что само описание того, что восхитило Пьера, строится по принципу «и еще»: войска, длинные леса, дорога, поля, вид самого поля – все это входит в восхищение от зрелища, но не вмещается в него, восхищение – это некая множественность, не сводящаяся к какому-то единству, ускользающая от единства и именно в этом ускользании и дающая интенсивность переживания.

Если же обратиться к предложенной выше аналитике эстетического опыта в режиме множественности, то наиболее близким к приведенным выше примерам понятия восхищения будет представление о том, что восхищение в эстетическом опыте аналогично удовольствию, данному в режиме множественности. Чтобы сложилось эстетическое удовольствие, необходимы ряд условий: во-первых, должно иметь место удержание в эстетическом опыте (а не ускользание); во-вторых, это удержание должно быть дано как удержание захваченного в

опыте (а не удержание выхваченного); в-третьих, это удержание захваченного должно обладать наибольшей степенью удержания (а не наименьшей); и, в-четвертых, эта степень должна предстать именно как степень перехода от многообразного к единству (а не как степень перехода от единства к многообразному). В таком случае, для складывания эстетического восхищения необходимы те же четыре условия, но с учетом режима множественности: во-первых, должно иметь место ускользание в эстетическом опыте; во-вторых, это ускользание должно быть дано как ускользание от несвязанного в опыте; в-третьих, это ускользание от несвязанного должно обладать наибольшей степенью ускользания; и, в-четвертых, эта степень должна предстать именно как степень перехода от многообразного к множественности.

В свою очередь, эстетическое неудовольствие отличается от удовольствия лишь третьим условием: в нем дана наименьшая степень удержания схваченного. Соответственно и в эстетическом эффекте, рассмотренном со стороны статики, аналогичным моментом, в котором дана наименьшая степень ускользания от несвязанного в опыте, является эстетическое отвращение.

В каком смысле говорят об отвращении? При всей условности словесных обозначений, можно выделить довольно устойчивый ряд того, что имеется в виду под отвращением. Это сильное чувство неприязни, соединенное с брезгливостью, а также омерзение [103, 345]. Об отвращении в этом смысле зачастую говорят в связи с т.н. физиологическим отвращением, но также возможно говорить и о метафизическом отвращении (Сартр). Если же обратиться к анализу места эстетического отвращения, то можно сказать, что для его складывания необходимы те же условия, что и для эстетического восхищения, с той лишь разницей, что при отвращении ускользание от несвязанного должно обладать наименьшей степенью ускользания.

Такое сопоставление удовольствия и неудовольствия – с одной стороны, и восхищения и отвращения – с другой, вынуждает также обратить внимание и на одну важную особенность степеней удержания и ускользания в каждом из этих моментов опыта, без учета которой имеется опасность спутать режим единства с режимом множественности в каждом из этих моментов опыта. А именно, если относительно наибольшей степени (удовольствия и восхищения) сложностей с этой опасностью не возникает (наибольшая степень удержания никак не содержит возможностей для того, чтобы быть спутанной с ускользанием, равно как и наоборот: нет никаких сложностей в том, чтобы не спутывать наибольшую степень ускользания с удержанием), то в обратном случае (неудовольствие как наименьшая степень удержания и отвращение как наименьшая степень ускользания) есть опасность принять, что наименьшая степень – это момент перехода одного в другое, т.е. наименьшая степень удержания – это основа для складывания ускользания, и наоборот. Следовательно, следует рассмотреть, имеется ли возможность принять одно как основу для складывания другого. Если в ходе рассмотрения

выяснится, что эта возможность имеется, то тем самым удастся показать, что по крайней мере со стороны негативного полюса эстетический эффект в одном режиме может выступать основой для складывания эстетического эффекта в другом режиме. А из этого будет следовать, что на уровне эстетического эффекта различия между одним режимом и другим (со стороны минимальной степени эффекта) не существует. Если же в ходе рассмотрения выяснится, что все же такой возможности нет и минимальная степень ускользания – это не основа для удержания (и наоборот), то это будет означать, что и на уровне эстетического эффекта (как и на уровне эстетического отношения и события) различия между двумя режимами опыта все же имеются.

Итак, можно ли утверждать, что минимальная степень удержания – это основа для ускользания? Выше отмечалось, что эстетический эффект со стороны негативного полюса (в данном случае – как неудовольствие) характеризуется стремлением в наименьшей степени удерживать парадоксальность единичного. Однако это стремление должно удерживать то, по отношению к чему имеется это стремление, в его единстве. Как это ни парадоксально, но эстетическое неудовольствие, чтобы быть именно неудовольствием, а не прекращением или замещением опыта, должно именно удерживать то, по отношению к чему это неудовольствие складывается – иначе оно не будет неудовольствием. Иначе говоря, эстетическое неудовольствие – это не просто «закрытие глаз» на то, что доставляет неудовольствие, это закрытие, но с удержанием того, с чем связано неудовольствие. Следовательно, даже в качестве минимальной степени удержания удержание остается именно удержанием, а не ускользанием.

Рассмотрим этот же вопрос со стороны того, можно ли утверждать, что минимальная степень ускользания – это основа для удержания. Эстетический эффект в режиме множественности, если его рассматривать со стороны негативного полюса как неухватывание, являет собою наименьшую степень ускользания от несвязанного в опыте. Это ускользание от несвязанного не может иметь дело с единством: всякое единство, данное в режиме множественности, дано как ускользание от него. Следовательно, и эстетическое отвращение складывается как ускользание от того, по отношению к чему отвращение складывается. В таком случае можно было бы предположить, что если отвращение складывается как ускользание, то тем самым оно создает основание для складывания удержания (как противоположности ускользания). Однако при всей кажимой правдоподобности такого вывода, нет оснований для того, чтобы он возник, ибо ускользание, как мы видели ранее, не просто являет собою противоположное удержанию (и, следовательно, не просто ускользание имеет место там, где складывается противоположность удержанию) – ускользание возможно также и как ускользание от самого же ускользания. Как было показано выше, именно этим, т.е. двойным ускользанием, характеризуется эстетическое событие в режиме множественности. Поэтому эстетическое отвращение как наименьшая степень ускользания от несвязанного в опыте не формирует основания для удержания, а

остается все тем же ускользанием, пусть и данным как ускользание от ускользания. Иначе говоря, если эстетическое неудовольствие, хотя и является наименьшей степенью удержания связанного, все же удерживает то, по отношению к чему это неудовольствие складывается, то эстетическое отвращение, хотя и является наименьшей степенью ускользания от несвязанного, все же остается именно ускользанием от того, по отношению к чему это отвращение складывается, но ускользание при этом – не уход от того, чтобы опыт прекратил свое складывание или был замещен чем-то иным, но ускользание от самого же ускользания от того, по отношению к чему это отвращение складывается.

Следовательно, как минимальная степень ускользания не может быть рассмотрена как основа для удержания, точно так же и минимальная степень удержания не может выступать основанием для формирования ускользания, из чего следует, что на уровне эстетического эффекта два режима опыта остаются различными. А поскольку эстетический эффект со стороны статики следует рассматривать с двух его сторон, то этот вывод в равной степени относится как к стороне стазиса опыта, так и к стороне противостазиса.

К сказанному выше следует также добавить и то, что в случае со стазисом эстетического эффекта в режиме единства имеет место переход от многообразного к его единству (как функция ухватывания), и, соответственно, стазис в режиме множественности имеет дело с переходом от многообразного ко множественности (как функция неухватывания). В самом деле, как в одном, так и в другом режиме эстетического эффекта имеет место одно: дано многообразное, за которым, однако, следует либо процесс формирования единства (в случае с удовольствием и неудовольствием как двумя полюсами степени эффекта в одном режиме), либо процесс формирования множественного (в случае с восхищением и отвращением как двумя полюсами степени эффекта в другом режиме).

Итак, эстетическому эффекту свойственна степень ускользания от несвязанного в опыте, при этом степень может быть наибольшей (восхищение) и наименьшей (отвращение), при этом как то, так и другое подразумевает наибольшую или наименьшую степени перехода от многообразного ко множественному (как неухватывание).

Однако стазису в опыте противостоит противостазис, и в режиме множественности следует выделять не только функцию невыдерживания, т.е. неухватывание, но и функцию несдерживания, которую возможно обозначить как неохватывание в эстетическом опыте.

После сказанного выше дать представление о неохватывании несложно, ибо его легко сопоставить, во-первых, с охватыванием как аналогичным моментом эффекта в режиме единства и, во-вторых, с неухватыванием как другой стороной эффекта в режиме множественности.

В самом деле, охватывание в эстетическом опыте – это захваченность единства в многообразном (в то время как ухватывание в опыте – это захваченность многообразного в его единстве), при этом охватывание как момент эстетического эффекта, поскольку последнее подразумевает степень, следует представить как наслаждение (положительный полюс охватывания) и как отторжение (как отрицательный полюс охватывания). В свою очередь, неухватывание в эстетическом опыте – это ускользание от несвязанности многообразного в его единстве, при этом неухватывание также подразумевает два полюса – восхищение и отвращение. Следовательно, неохватывание в эстетическом опыте можно представить как ускользание несвязанности (как и в случае с неухватыванием), однако это ускользание дано не как ускользание многообразного от единства, а как ускользание многообразного от множественности. И поскольку неохватывание как противостазис эстетического эффекта подразумевает степень, то имеются два его полюса, которые возможно обозначить как эстетическое *упоение* – с одной стороны, и как эстетическое *отвращение* – с другой (несмотря на то, что понятием эстетического отвращения уже обозначалось выше негативный полюс неухватывания).

Понятием упоения, как правило, обозначают те состояния, которые близки по значению с «наслаждением» и «восхищением», и язык с трудом проводит между ними грань. Так, когда Пушкин пишет: «Есть упоение в бою, /И бездны мрачной на краю, /И в разъяренном океане, /Средь грозных волн и бурной тьмы, /И в аравийском урагане, /И в дуновении Чумы» [96, IX, 199], – то сам характер перечисления по принципу «и еще» сближает упоение с восхищением. Когда же тот же Пушкин пишет: «Блажен, кто ведал их волненье, /Порывы, сладость, упоенье, /И наконец от них отстал, /Блаженной тот, кто их не знал.» [96, XIII, 186], то здесь упоение сближается со «сладостью», с наслаждением. Несмотря на то, что «упоение», «наслаждение» и «восхищение» настолько близки по значению, что нет твердых оснований для их различия, все же можно принять, что если различать два режима опыта, а в одном из режимов различать две функции ускользания и находить соответствия этим различиям в эстетическом опыте, рассмотренном как эстетический эффект, то эстетическое упоение следует отличать, с одной стороны, от эстетического наслаждения (как режим множественности опыта в первом случае от режима единства во втором), с другой – от эстетического восхищения (как одну функцию ускользания от другой). В самом деле, можно допустить, что при эстетическом наслаждении имеет место наибольшая степень стремления к удержанию захваченного, в то время как при упоении имеет место наибольшая степень стремления к ускользанию от несхваченного; в свою очередь, при эстетическом восхищении имеет место ускользание многообразного от единства, в то время как при эстетическом упоении имеет место ускользание многообразного от множественности. Если принять такое терминологическое различие, то различие одного и

другого режима, а также различие двух сторон статики эстетического эффекта (со стороны позитивного полюса) предстанет более очевидным.

Однако не настолько очевидно различие негативных полюсов эстетического эффекта в режиме множественности. Дело в том, что если позитивный полюс эффекта в режиме множественности язык все еще терминологически уловить может, то для негативного полюса эффекта в режиме множественности не хватает различий даже на уровне условной терминологии, поэтому следует признать, что как в одном (в случае с неухватыванием), так и в другом (в случае с неохватыванием) приходится пользоваться одним и тем же термином «эстетическое отвращение». Следует отметить два момента. Во-первых, это различие необходимо потому, что в одном случае (отвращение при неухватывании) речь идет об ускользании от единства, во втором же случае (отвращение при неохватывании) речь идет об ускользании от множественности. Во-вторых, возможно выделить ряд причин (как внутренних, так и внешних) для того, чтобы не различать эстетическое отвращение как неохватывание от него же как неухватывания: ко внешней причине можно отнести недостаточную развитость языка для обозначения негативного полюса эстетического опыта (при этом сама эта причина, как и все, что имеет место в языке, вызвана как процессами, происходящими внутри языка, так и за его непосредственными пределами), ко внутренней причине следует отнести особенности самого складывания эстетического эффекта в режиме множественности, что будет отмечено ниже.

Итак, неухватывание и неохватывание – это два представления эстетического эффекта в режиме множественности. Чтобы анализ эстетического опыта возможно было дать в полной мере, следует более детально представить эти два представления.

В) Неухватывание в эстетическом опыте

В каком случае в эстетическом опыте имеет место неухватывание? В том, если, во-первых, опыт дан в режиме множественности, если, во-вторых, опыт дан как эстетический эффект и если, в-третьих, этот опыт представлен как такая функция ускользания, как невыдерживание.

С учетом того, что невыдерживание подразумевает три момента (многообразное, ускользающее от удержания в едином; образование деблокировок блоков многообразного; формирование множественного, невыдерживаемого единым), возможно провести аналогию между ухватыванием в опыте, описанным выше, с неухватыванием.

Каким же образом действует неухватывание в эстетическом опыте?

Прежде всего, чтобы сложилось неухватывание, должно быть дано многообразное, ускользающее от единства. Например, чтобы вид книг на книжной полке стал эстетическим эффектом, то многообразное единства этого вида (но уже данное не как эстетическое отношение, а как событие) должно предстать как ускользающее от своего единства: событие

вида книжной полки предстает как серия единичностей, ускользящая в своих частностях, серия событий вида книжной полки дана как ускользящее многообразие. Но эта серия единичностей специфична: она дана как множественное частное, т.е. как то единичное, которое ускользает от самого себя (т.е. данное в двойном ускользании). Иначе говоря, если эстетическое событие приводит к формированию множественного частного в его двойном ускользании, то, напротив, эстетический эффект предполагает формирование того, что является чем-то большим, чем двойное ускользание, и это большее – не увеличение количества ускользаний (тройное ускользание), а формирование того, что иноприродно самому же двойному ускользаю, оставаясь при этом самим же ускользанием (ибо все, что дано в опыте в режиме множественности, дано как ускользание) Аналогично этому эстетический эффект и в режиме единства складывался как нечто большее, чем двойное удержание, которым характеризуется эстетическое событие. И это нечто большее – не связанность формы многообразного (или же его несвязанность в режиме множественности), а захваченность формой многообразного (или же ее перзахваченность в режиме множественности), которая и образует осадок от события, т.е. эстетический эффект.

И нетрудно заметить, что такой же момент характеризует и складывание ухватывания в эстетическом опыте. Это означает, что на уровне начала складывания эстетического эффекта оба режима опыта имеют дело с одним и тем же многообразным, ускользящим от удержания. Также нельзя не отметить, что схожий момент – неразличимость начала складывания моментов опыта в режиме единства и в режиме множественности (со стороны стазиса) был отмечен выше и при характеристике эстетического отношения и события (вывод из этого сходства можно будет сделать при выводах из несообразного представления о множественности в эстетическом опыте). Оба эти факта позволяют сделать вывод, что, во-первых, для эстетического эффекта в режиме множественности, если он дан как представление, тем сильнее требуется проводить его аналитику, чем сложнее проводить различия в нем, и, во-вторых, само складывание эстетического опыта в режиме множественности стремится к стиранию различий между отдельными его моментами.

Итак, складывание неухватывания начинается с того, что серия событий в эстетическом опыте дана как ускользящее многообразие. Но если для ухватывания это ускользание было мнимое, ибо все ускользаемое не может не предстать как удерживаемое, то иная картина раскрывается при складывании неухватывания в опыте. Если ускользящее многообразие при ухватывании приводит к моменту образованию блоков между различными единичностями, то ускользящее многообразие при режиме множественности, т.е. при неухватывании, напротив, приводит к моменту образования деблокировок между моментами многообразного, при этом само это образование дано в ускользящем режиме. Собственно, именно в этом моменте и

отличается (на уровне складывания, но не на уровне основания) режим множественности от режима единства в эстетическом эффекте: во втором случае многообразное, ускользающее от единства, приводит к образованию блоков между различными единичностями, в то время как в первом случае различные единичности, данные в эстетическом событии, образуют деблокировки их многообразного. В одном режиме парадоксальное единичное вызывает захваченность формой многообразного, в другом режиме множественное единичное в его двойном ускользании вызывает перезахваченность формой многообразного. Эта перезахваченность и характеризуется деблокировкой многообразного: одно единичное (как много-частное) ускользает от образования блоков с другим единичным, это ускользание, в свою очередь, ускользает от того, чтобы образовать блок с другим ускользанием. И если при эстетическом событии само это образование деблокировок было дано в двойном ускользании, то совершенно иначе складывается этот же момент при эстетическом эффекте: это образование деблокировок дано как перезахватывание формы многообразного, т.е. не о двойном ускользании при эстетическом эффекте идет речь, а о чем-то большем, т.е. об ускользании, данном как нечто иноприродное двойному ускользанию, что и составляет осадок от события. Иначе говоря, если деблокировка при эстетическом событии дана как двойное ускользание, то деблокировка при эстетическом событии дана как осадок от события. При этом само это образование деблокировок не может быть дано как уходящее в дурную бесконечность (как форму единства) и потому приводит к формированию множественного, но данным не как двойное ускользание, а как осадок от эстетического события, т.е. как степень. Именно потому, что в эстетическом эффекте в режиме множественности мы наблюдаем нечто большее, чем двойное ускользание, формируется множественное, которое, во-первых, характеризуется ускользанием от многообразного много-частных в эстетическом опыте и которое, во-вторых, лишено нейтральности, т.е. связано с большей или меньшей степенью самого же неухватывания, т.е. формируется множественное, неухватываемое единством.

Вид книг на книжной полке стал, в конечном счете, эстетическим эффектом в режиме множественности, если в опыте сложилось неухватывание, т.е. дана множественность как ускользание от единства, представленного к тому же с большей или меньшей степенью ускользания от перезахваченного в эстетическом опыте, т.е. со степенью восхищения или отвращения.

Таким образом, неухватывание в эстетическом опыте имеет место, если имеет место ускользание многообразного от единства, если имеет место образование деблокировок между моментами многообразного и если, наконец, формируется множественное, неухватывающее множественность единства многообразного единичностей события (при эстетическом же

эффекте в режиме множественности, напротив, формируется единство, ухватывающее единство многообразного единичностей события).

Эта аналитика неухватывания позволяет показать, во-первых, что эстетическое восхищение и отвращение как моменты эстетического эффекта складываются через определенный путь эстетического опыта, во-вторых, что существует ряд моментов, сходных с такими моментами эстетического опыта, как ухватывание и развязывание. Лишь более детальная аналитика неухватывания позволяет не спутывать эти моменты и различать, хотя бы на уровне складывания, одно от другого.

Но неухватывание – лишь стазис эстетического эффекта, рассмотренного в его представлениях; возможен также и его противостазис, т.е. эстетическое неухватывание.

С) Неохватывание в эстетическом опыте

В каком смысле имеет место неохватывание в эстетическом опыте?

Выше, при анализе неувязывания в эстетическом опыте, было предложено иметь в виду три типа сопоставлений: с развязыванием (как наиболее близким по режиму и по форме опыта), с увязыванием (как противоположным по режиму, но близким по форме опыта) и с несхватыванием (как близким по режиму, но противоположным по форме опыта). Аналогично этому, дать представление о неохватывании можно, если, во-первых, сопоставить неохватывание с тем, что близко этому моменту опыта по режиму и по форме опыта (с неухватыванием как стазисом эстетического эффекта в режиме множественности), с тем, что близко по форме, но противоположно по режиму опыта (с охватыванием как противостазисом эстетического эффекта в режиме единства) и с тем, что близко по режиму, но противоположно по форме опыта (с неувязыванием как противостазисом эстетического события в режиме множественности).

При этом в самом общем смысле неохватывание следует рассматривать как функцию несдерживания, моментами которого являются: многое, ускользающее от удержания во многом; образование многого в каждом из моментов ускользающего многого от многого; формирование множественного, несдерживающегося многим.

Итак, каким же образом действует неохватывание (как ускользание от охватывания) в эстетическом опыте?

Неохватывание имеет место в эстетическом опыте, если дано ускользание многообразного от удержания в многообразном чувственного опыта. Если неухватывание в опыте складывается потому, что имеет место ускользание от единства, то, напротив, неохватывание не имеет дело ни с каким единством, в нем дано ускользание от многообразного. В свою очередь, если охватывание в опыте складывается потому, что имеет место единое, ускользающее от удержания в многообразном, то, напротив, неохватывание складывается потому, что имеет

место многообразное множественного единичного, ускользающее от самого же многообразного. Наконец, если неувязывание складывается на основе того, что имеет место ускользание многообразного от удержания в многообразном чувственного опыта, при этом само это ускользание дано в двойном ускользании, то, схожее свойственно и неохватыванию, с той лишь разницей, что нет уже места двойному ускользанию, но вместо него дано нечто большее – осадок события с определенной степенью. Например, чтобы вид книг на книжной полке стал эстетическим эффектом, со стороны противостазиса он складывается на основе того, что дано нечто многообразное (многообразное единичностей события вида книжной полки), ускользающее от удержания в многообразном, при этом само это ускользание многообразного дано как та или иная степень (эстетическое упоение или отвращение).

Однако чтобы сложилось неохватывание, мало иметь дело с многообразным, ускользающим от удержания в многообразном, должно быть также дано и образование деблокировок многого в каждом из моментов ускользающего многого от многого. Если при охватывании ускользание единого (как единичного) от удержания в многообразном – мнимое (ибо всякое ускользание в режиме единства дано как удержание), то при неохватывании (так же, как и при неухватывании) это ускользание остается самим же ускользанием, что приводит к образованию деблокировок между моментами многообразного (и само образование деблокировок также дано как ускользание). Эта деблокировка не просто дана как двойное ускользание (как при неувязывании), она дана как ускользание одного единичного (как много-частного) от образования блоков с другим единичным, а это ускользание ускользает от того, чтобы образовывать блок с другим ускользанием единичного как много-частного; это ускользание не просто предстает как двойное ускользание, но как осадок от события, т.е. как степень (упоение или отвращение) в эстетическом опыте. Примечательно, что этот второй момент неохватывания совершенно тождественен такому же моменту неухватывания: одно многообразное ускользает от образования блоков с другим многообразным и само это ускользание дано как степень (и ровно такое же тождество можно наблюдать при складывании неувязывания и развязывания).

Наконец, образование деблокировок не может уводить в дурную бесконечность и потому приводит к формированию множественного. Но если при неухватывании образование деблокировок многообразного приводит к формированию множественного, неухватываемого единством (ибо именно как ускользание от единства и дано неухватывание), то при неохватывании формируется множественное, неохватываемое многообразным. Это и есть неохватывание в эстетическом опыте – множественное, данное как ускользание от многообразного, но само это ускользание дано не как двойное ускользание (как при неувязывании), а как степень, т.е. как осадок от события (упоение и отвращение). И если в режиме единства аналогичная форма складывания эстетического опыта приводит, в конечном

счете, к тому, что само охватывание предстает как степень (наслаждение и отторжение), то в режиме множественности неохватыванию сопутствует степень на всех моментах его складывания.

Что такое, в конечном счете, эстетический эффект вида книг на книжной полке, если рассматривать эффект со стороны противостазиса, т.е. со стороны ускользания от многообразного, данного в этом виде?

Вид книг на книжной полке сложился как ускользание от охватывания, т.е. как неохватывание, если дана множественность как ускользание от многообразного, представленного с той или иной степенью ускользания от перезахваченного в опыте, т.е. со степенью упоения или отвращения.

Таким образом, неохватывание в эстетическом опыте складывается в том смысле, что, во-первых, имеет место ускользание многообразного от многообразного, во-вторых, имеет место образование деблокировок между моментами многообразного и, в-третьих, формируется множественное, неохватывающее множественность многообразного единичностей события.

D) Выводы из анализа статики эстетического эффекта

Итак, что же такое неохватывание и неохватывание в эстетическом опыте? Эстетический опыт, если иметь в виду такой его момент, как эффект, если этот момент дан в режиме множественности, если он дан как статика и если он дан как одна из сторон этой статики, являет собою формы эстетического восхищения и отвращения или формы упоения и отвращения, при этом каждая из форм складывается через определенные этапы этого опыта.

Как неохватывание, так и неохватывание случаются всякий раз, когда складываются все эти названные условия, которые, однако, легко спутать с другими моментами эстетического опыта (с неохватыванием и с неохватыванием, а также с развязыванием и с несвязыванием), с аналогичными моментами в режиме единства (с охватыванием и с охватыванием), а также друг с другом. Тем не менее, приведенный выше анализ показал, что именно учет различий между всеми этими моментами позволяет обнаружить ряд моментов в эстетическом опыте, которые иначе могли бы остаться незамеченными.

Прежде всего, при анализе неохватывания как момента эстетического опыта удалось показать, что начальный момент складывания неохватывания тождественен начальному моменту складывания охватывания. Это означает, что эстетический эффект складывается (по крайней мере, с одной из его сторон) как в режиме единства, так и в режиме множественности одинаковым образом, и лишь при дальнейшем его процессе различия становятся все более значимыми. Если же обратить внимание на то, что аналогичную неразличенность можно наблюдать и в отношении складывания (со стороны стазиса) эстетического отношения и эстетического эффекта, то становится очевидным вывод о том, что различия между режимами

эстетического опыта возможно установить только в том случае, если будет дана аналитика все моментов его складывания, а не только начальных. Иначе говоря, то, как начинается эстетический опыт, что для режима единства, что для режима множественности (если при этом рассматривать сам опыт статически) предстает одинаковым.

Кроме того, удалось обнаружить сходство и между вторыми моментами складывания как неухватывания, так и неохватывания (образование деблокировок многообразного), из чего следует, что на определенном (и только) этапе складывания эстетического опыта различия между неухватыванием и неохватыванием нет.

Наконец, удалось обнаружить и то, что про неухватывании представление о том, что эстетический эффект выражает себя в степени, дает о себе знать лишь по завершении его складывания, в то время как при неохватывании представление о степени сопутствовало каждому из моментов его складывания. Из этого можно сделать вывод, что аверсом для представления об эстетическом эффекте в режиме множественности является неохватывание, а не неухватывание. Мы в большей степени понимаем, что такое этот эффект, если имеем в виду первое, а не второе, и если понимаем эффект прежде всего как упоение, а не как восхищение.

Также удалось показать, что сказанное о степени эстетического эффекта по большей мере относится к положительной его степени. Напротив, различие отрицательных степеней эстетического эффекта в режиме множественности проводить необходимо, но приходится признать, что, несмотря на проведенное различие, в языке оно себя не выражает, поскольку очевидно, что языку не хватает ресурсов, чтобы различить противоположности наслаждения и упоения.

Итак, в эстетическом опыте, помимо всего прочего, есть также место и для неухватывания и неохватывания и место это – статика эстетического эффекта в режиме множественности. Статика же, в свою очередь, дает представление об эстетическом опыте лишь отчасти, поскольку существует также и другая сторона опыта – его динамика.

Е) Введение к анализу динамики эстетического эффекта

Динамика эстетического опыта – это то, каким образом эстетический опыт переживается; динамика, в отличие от статики опыта, подразумевает напряжение перехода от одного момента к другому.

Адекватное (хотя и не сообразное) представление о том, каким образом переживается эстетический эффект в режиме множественности, возможно дать по аналогии с противоположным по режиму, но близким по форме моменту эстетического опыта, т.е. с динамикой эстетического эффекта в режиме единства, а также по аналогии с противоположным по форме, но близким по режиму моменту опыта, т.е. с динамикой как эстетического отношения, так и эстетического события в режиме множественности.

Безусловно, каждая из этих аналогий должна учитывать свои границы: в первом случае, как уже было много раз отмечено выше, хотя режим множественности и аналогичен режиму единства, но все же первое не образуется путем простого добавления отрицания второго; во втором случае, каждый из моментов динамики эстетического опыта в режиме множественности обладает своей спецификой, которую и необходимо иметь в виду в первую очередь при проведении аналогии.

Если принять эти ограничения, то анализ динамики эстетического эффекта не составит затруднений.

В самом общем смысле эстетический эффект в режиме множественности – это перезахватывание формы многообразного. Это перезахватывание отличается от захватывания тем, что во втором случае имеет место удержание единства, связанного в форме многообразного, данного в чувственном опыте, в то время как в первом случае имеет место ускользание от несвязанного в форме многообразного. Как тот, так и другой момент складывается на основе того, каким образом сформировалось эстетическое событие. В режиме единства эстетическое событие складывается как формирование единичного, данного как частное. В режиме же множественности эстетическое событие также складывается как формирование единичного, данного, однако, как множественное частное. Отсюда следует, во-первых, что именно это различие двух типов единичного по необходимости лежит в отличии между складываниями переживания эстетического эффекта в одном и в другом режимах и, во-вторых, как одно единичное, так и другое подразумевает формирование равнодушия в эстетическом опыте, т.е. складывание степени эстетического эффекта. В таком случае аналитика эстетического эффекта в режиме множественности со стороны эстетического переживания должна учитывать то, каким же образом формируется большая или меньшая степень как черта эстетического эффекта (ибо, как было показано выше при анализе статики эстетического эффекта, формирование степени на разных сторонах статики эстетического эффекта может происходить по-разному).

Итак, каким же следует представить эстетический эффект, если его представлять как эстетическое переживание, в основе которого лежит напряжение перехода от одного момента к другому?

Если взять за аналогию то, что близко по форме, но противоположно по режиму, то при анализе эстетического эффекта в режиме единства (т.е. захватывания) выделялись три момента и два перехода между ними: (1) соединение как общее в захваченной форме многообразного; (2) переход от одного общего к другому на основе различия; (3) разъединение как частное в захваченной форме многообразного; (4) переход от одного частного к другому на основе различия самих различий; (5) присоединение как единичное в захваченной форме

многообразного. Если взять за аналогию то, что близко по режиму, но противоположно по форме, то тут можно выделить как анализ перехватывания, так и анализ несвязывания. В первом случае выделялись три момента и два перехода: (1) ускользание от соединения как ускользание от общего в перехваченной форме многообразного; (2) ускользание от перехода от одного общего к другому на основе различия; (3) ускользание от разъединения как ускользание от частного в перехваченной форме многообразия; (4) ускользание от перехода от одного частного к другому на основе различия самих различий; (5) ускользание от присоединения как ускользание от единичного в перехваченной форме многообразия. Во втором случае выделялись близкие моменты и переходы: (1) ускользание от соединения как двойное ускользание от общего в несвязанной форме многообразного; (2) двойное ускользание от перехода от одного общего к другому на основе различия; (3) ускользание от разъединения как двойное ускользание от частного в несвязанной форме многообразия; (4) двойное ускользание от перехода от одного частного к другому на основе различия самих различий; (5) ускользание от присоединения как двойное ускользание от единичного в несвязанной форме многообразия. В таком случае несложно представить, какие следует выделять моменты и переходы при анализе перехватывания: (1) ускользание от соединения как ускользание от общего в перехваченной форме многообразного; (2) ускользание от перехода от одного общего к другому на основе различия; (3) ускользание от разъединения как ускользание от частного в перехваченной форме многообразия; (4) ускользание от перехода от одного частного к другому на основе различия самих различий; (5) ускользание от присоединения как ускользание от единичного в перехваченной форме многообразия. По сути дела, на уровне языка различие эстетического эффекта и эстетического отношения – буквально в двух буквах (перезахватывание в отличие от перехватывания), однако смысловая разница значительна: в случае с эстетическим отношением нет и намека на то, что опыт имеет дело с чем-то инородным ему, в то время как в случае с эстетическим эффектом именно на основе инородного, т.е. осадка события, формируется опыт; кроме того, перезахватывание как форма опыта не имеет дела с эстетическим равнодушием, в то время как именно последнее составляет основу для эстетического эффекта. Наконец, эстетическое отношение лишь в результате своего складывания формирует единичное (как много-общее), в то время как эстетический эффект складывается именно на основании того, что в опыте сформировалось нечто единичное (пусть и данное как много-частное). Таким образом, необходимо более детально представить анализ динамики эстетического эффекта, чтобы, во-первых, прийти до возможного предела анализа и чтобы, во-вторых, раскрыть детали эстетического эффекта в режиме множественности, при более общем взгляде улавливаемые едва ли.

F) Ускользание от соединения в эстетическом эффекте

Как событие, так и эффект не складываются на пустом месте: именно то, что сформировалось в отношении, составляет основу события, и именно то, что сформировалось в событии, составляет основу эффекта.

Как в одном режиме, так и в другом эстетическое событие складывается как формирование собственной эстезы. В режиме единства эстезой эстетического события является единичное, данное как частное, в режиме множественности ею является единичное, данное как множественное частное. В случае с эстетическим эффектом в режиме единства единичное, данное как частное, является основой для складывания эффекта в том случае, если это единичное дано не как нечто связанное, а как нечто захватываемое. Соответственно, то единичное, на основе которого складывается эстетический эффект в режиме множественности, дано в опыте как нечто перзахватываемое. В свою очередь, перзахватывание характеризуется той или иной степенью опыта, что и проявляет себя в его складывании.

Если соединение подразумевает, во-первых, многообразное единства, во-вторых, образование отношений между многообразными моментами единства и, в-третьих, формирование единства многообразного, то, напротив, ускользание от соединения подразумевает, во-первых, ускользание от многообразного единства, во-вторых, ускользание от образований отношений между моментами многообразного, в-третьих, формирование множественности многообразного (эти моменты схожи с моментами складывания эстетического отношения и события в режиме множественности, с разницей лишь в том, что именно лежит в основе этого складывания).

Итак, ускользание от соединения – это, прежде всего, ускользание от многообразного в опыте. Поскольку это многообразное – это то, что составляет основу для складывания эстетического эффекта, то ускользание от соединения в эстетическом эффекте – это ускользание от многообразного единичного, данного как множественное частное. Первым моментом для того, чтобы сложился эстетический эффект вида книг в книжном шкафу состоит в том, что эстетическое событие этого вида само дано как многообразное, ускользанием от которого и является ускользание от соединения в эстетическом эффекте. Но как возможно это ускользание? Оно не может быть тем же ускользанием, которым характеризуется событие (двойное ускользание), поскольку само множественное единичное, данное как частное самого себя, не удерживается в своем двойном ускользании и формирует нечто иноприродное эстетическому событию. Следовательно, ускользание от соединения как ускользание от многообразного в опыте при складывании эстетического эффекта возможно только в том случае, если имеет место не столько само событие, сколько осадок от него, который, в свою очередь, подразумевает эстетическое равнодушие, т.е. степень. В таком случае уже в самом

начале складывания эстетического эффекта, данного как переживание, можно наблюдать степень этого ускользания. Если мы имеем дело со складыванием эстетического эффекта в режиме множественности по отношению к виду книг в книжном шкафу, то именно еще до того, как сложился этот момент опыта, ему уже сопутствует та или иная степень эстетического эффекта.

Но как для складывания эстетического эффекта в режиме единства крайне важно, чтобы не только было дано многообразное единичностей, но и образование отношений между моментами многообразного (иначе не сможет сложиться соединение), так же и для ускользания от соединения важно, что многообразное, данное в ускользящем режиме, подразумевает также и ускользание от образования отношений между моментами многообразного, ибо это ускользание не может представлять каким-либо единством (иначе само ускользание от соединения предстанет как удержанием этого ускользания). Чтобы сложился эстетический эффект, мало иметь дело с ускользанием от многообразного по отношению к виду книг в книжном шкафу, необходимо также иметь дело и с ускользанием от образования отношений между этими моментами многообразного. Те множественные единичные моменты, которые составляют основу для складывания ускользания от соединения, в эстетическом опыте в режиме множественности предстают также и как ускользание от того, чтобы между многообразными моментами этих единичностей образовывались какие-либо отношения: в виде книг одно множественное частное (событие от верхнего ряда книг) ускользает от того, чтобы образовывать отношения с другим множественным частным (событие от ряда из красных книг в шкафу), то, в свою очередь, ускользает от того, чтобы образовать отношение с иным множественным частным (событие от размера книг в шкафу). И этому моменту ускользания от образования отношений также сопутствует и степень этого ускользания (ибо складывается именно осадок от события, а не само событие).

Но и ускользание от образования отношений между моментами многообразного не может остановиться на этом ускользании (ибо это означало бы, что в опыте множественности имеет место удержание, что невозможно). И если при эстетическом эффекте в режиме единства соединение подразумевает формирование единства многообразного, то при эстетическом эффекте в режиме множественности ускользание от соединения также формирует, но не единство многообразного, а множественность многообразного. Как в том, так и в другом случае формируется общее в эстетическом опыте, но если в режиме единства это общее дано как нечто удерживаемое, то в режиме множественности – как нечто ускользаемое, т.е. как много-общее. Оно схоже с аналогичными моментами складывания эстетического отношения и события, с той лишь разницей, что много-общее, складываемое в ходе эстетического эффекта в режиме множественности, дано не как перехваченная форма многообразия (т.е. как ускользание) и не

как несвязанная форма многообразия (т.е. как двойное ускользание), а как перезахваченная форма многообразия (т.е. как осадок от события в виде большей или меньшей степени ускользания). Эстетический эффект в режиме множественности есть нечто большее, чем эстетическое отношение, т.к. в нем не просто дано ускользание, а его степень; эстетический эффект есть нечто большее, чем эстетическое событие, т.к. в нем не просто дано двойное ускользание (как событие), а ускользание в его степени (как осадок события). При этом ускользание от соединения формирует множественное общее именно как степень, т.е. эстетический эффект от вида книг в книжном шкафу складывается именно потому, что имеется нечто множественное в этом виде, которое не может быть нейтральным.

Выше, при анализе соединения в эстетическом эффекте в режиме единства отмечалось, что то общее, которое формируется в ходе складывания соединения в эстетическом переживании, парадоксально в том, что в нем не просто имеет место сопротивление единичностей, но и сама эта парадоксальность дана как нечто общее. Схожим образом и при формировании много-общего при ускользании от соединения в эстетическом эффекте в режиме множественности имеет место переживание, которое характеризует крайняя интенсивность: это много-общее дано как нечто большее, чем просто двойное ускользание, при эстетическом эффекте не просто имеет место то или иное ускользание, и не просто само это ускользание дано как нечто ускользаемое, но и само это двойное ускользание предстает как осадок от самого себя. Иначе говоря, переживание эстетического эффекта в режиме множественности дано как некое вырывание из самого процесса переживания, оно стремится стать либо большим, либо меньшим, не задерживаясь на какой-либо нейтральности переживания. Схожее можно наблюдать и при складывании эстетического эффекта в режиме единства: как в одном, так и в другом случае имеется *интенсификация степени*, различие лишь в том, в каком режиме дано эта интенсификация степени.

Таким образом, если эстетический эффект переживается как ускользание от соединения, то ему свойственны ускользание от многообразного, ускользание от образований отношений между многообразным и формирование множественности многообразного как множественного общего (много-общего), при этом каждый из моментов ускользания от соединения характеризуется определенной степенью эстетического эффекта как переживания.

G) Ускользание от разъединения в эстетическом эффекте

Чтобы сложился эстетический эффект, его переживание должно не только предстать как ускользание от соединения, но также и как ускользание от разъединения. Чтобы нечто разъединилось в опыте, необходимо, во-первых, чтобы было дано единство многообразного, необходимо, во-вторых, чтобы было дано образование отношений между единствами многообразного и, в-третьих, чтобы было дано формирование многообразия единств

многообразия. Соответственно, чтобы в опыте сложилось аналогичное этому, но в режиме множественности, т.е. ускользание от разъединения, необходимо, чтобы было дано, во-первых, ускользание от множественности многообразного, во-вторых, ускользание от образования отношений между множественностями многообразного, в-третьих, формирование многообразного множественности многообразного.

Если для складывания разъединения в эстетическом эффекте его основой выступает общее (данное в своей степени), то точно таким же образом для складывания ускользания от разъединения выступает много-общее (также данное в своей степени); это много-общее дано как множественность многообразного. В то же время существенное отличие складывания эффекта от события и отношения – в том, что то общее, что служит основой складывания при эффекте (как в режиме единства, так и в режиме множественности), дано в его степени.

Итак, ускользание от разъединения как момент складывания эстетического эффекта – это, в первую очередь, ускользание от множественности многообразного того много-общего, что дано в переживании. Это много-общее характеризуется степенью ускользания, но, кроме того, само это много-общее дано в его многообразии, которое ускользает от его множественности. Чтобы сложился эстетический эффект вида книг на книжной полке, он также должен еще и размножаться, т.е. этот вид должен ускользать от разъединения. То много-общее, что сформировалось в этом виде, должно также еще и предстать как нечто ускользаемое, т.е. множественность многообразного в виде книг на книжной полке должно предстать как нечто ускользаемое; та степень переживания, которая характеризует множественное общее, сама должна быть ускользаемой от того, чтобы быть какой-либо определенной степенью. Степень, которая характеризует эстетический эффект, интенсифицируется по мере того, как складывается эстетический эффект, ибо не просто формируется нечто общее при ускользании от соединения, но и само оно, будучи переживаемо как степень, ускользает от своей определенности.

Но точно так же, как и в случае с отношением и событием, это ускользание от множественности многообразия подразумевает и ускользание от образования отношений между различными моментами множественного многообразного. В каждом из моментов данного много-общего есть что-то, что ускользает от образования отношения с другими моментами – и этому ускользанию сопутствует та или иная степень: эстетический эффект еще в большей степени предстает как ускользание, в нем еще в большей степени дано стремление стать той или иной крайней степенью переживания, ибо в каждом из моментов много-общего, данного в его степени, есть что-то, что ускользает от образования отношений с другими моментами много-общего, также данного в его степени. Вид книг на книжной полке буквально размножается в своей степени ускользания, каждый из моментов складывания этой степени

ускользает от того, чтобы быть чем-либо единым с другими степенями. Складывание этой степени предстает не столько формирование единства этой степени, сколько формированием ее множественности, превращающей степень переживания не столько во что-то определенное (например, удовольствие или неудовольствие), т.е. во что-то ускользаемое от своей определенности.

И это ускользание от образований отношений между многообразными моментами множественности многообразного не может уходить в дурную бесконечность (как форму единства) и потому приводит к формированию собственного момента – много-частного, которое является многообразным множественности многообразного в эстетическом эффекте. Иначе говоря, при складывании ускользания от разъединения моменты множественного общего настолько предстают в своем многообразии, к тому же ускользаемому в той или иной степени, что это множественное частное дано как различие самого себя: оно не схватывается в своей определенности, ибо оно нечто большее, чем двойное ускользание, и оно отличается от всего определенного, ибо степень ускользания этого множественного частного не предстает как нечто определенное. Если ускользание от соединения характеризует интенсификация степени эстетического эффекта, то ускользание от разъединения характеризует интенсификация неопределенности этой степени. Эстетический эффект в режиме множественности складывается именно по мере нарастания той и другой интенсивности. И если эстетическое разъединение при эстетическом эффекте характеризуется интенсификацией определенности степени эстетического эффекта, то ускользание от разъединения характеризуется тем же, с той лишь разницей, что для него свойственна интенсификация неопределенности степени эстетического эффекта: чем далее складывается (при переживании) эстетический эффект в режиме множественности, тем более неопределенной становится та степень интенсивности переживания, которая его характеризует.

Таким образом, в режиме множественности эстетический эффект дан не только как ускользание от соединения, но также и как ускользание от разъединения, которое характеризуется тремя моментами: ускользание от множественности многообразного, ускользание от образований отношений между множественностями многообразного, формирование многообразного множественности многообразного как множественное частное (много-частное). Каждому из этих моментов сопутствует степень эстетического эффекта, в конечном счете, при формировании единичного как много-частного выражающееся в неопределенности степени самого же эффекта.

Н) Ускользание от присоединения в эстетическом эффекте

Если учесть, что ускользание от присоединения в эстетическом опыте, во-первых, основано на много-частном, во-вторых, подразумевает ускользание от отношения между двумя другим

типами ускользания при переживании, в-третьих, аналогично моменту присоединения в эстетическом эффекте в режиме единства (с разницей в двух режимах опыта), а также, в-четвертых, аналогично ускользанию от соединения в эстетическом эффекте (с разницей в двух моментах опыта), то дать представление этому процессу в эстетическом опыте несложно.

Чтобы нечто присоединилось в опыте, необходимо, во-первых, чтобы было дано многообразие многообразного и единства, необходимо, во-вторых, чтобы было дано образование отношений между этими многообразиями, необходимо, в-третьих, чтобы сформировалось единство многообразного многообразного и единства (т.е. единичное).

Соответственно, аналогичный процесс, но в режиме множественности, т.е. ускользание от присоединения, подразумевает, во-первых, ускользание от многообразного множественности и многообразного, во-вторых, ускользание от образований отношений между многообразным множественности и многообразным и, в-третьих, формирование множественности многообразного множественного и многообразного.

Проанализируем более детально этот процесс, чтобы выявить, возможно, то, что при общем взгляде не заметно.

Если ускользание от соединения – это, в первую очередь, ускользание от многообразного, а ускользание от разъединения – это ускользание от множественности многообразного, то ускользание от присоединения в эстетическом эффекте – это ускользание от многообразного множественности и многообразного. Основой для этого ускользания выступает множественное частное, которое сформировалось при складывании ускользания от разъединения. При этом множественному частному свойственна интенсификация неопределенности степени эстетического эффекта. Именно на основе этой интенсификации и складывается далее эстетический эффект.

Присоединение в эстетическом эффекте характеризуется тем, что в нем имеет место, с одной стороны, многообразное парадоксальных единичностей, с другой – единство многообразия парадоксальных единичностей, при этом оба этих момента берутся как многообразие их отношений. Схожее имеет место и при складывании ускользания от присоединения в эстетическом эффекте. Чтобы оно сложилось, должно иметь место ускользание от многообразного, которое, в свою очередь, являет собою многообразное множественного (т.е. ускользания от разъединения) и многообразного (т.е. ускользания от соединения), при этом ускользанию сопутствует степень неопределенности эстетического эффекта. Например, чтобы сложился эстетический эффект вида книг на книжной полке, не только должно иметь место ускользание от многообразного этого вида (момент ускользания от соединения) и ускользание от множественности этого многообразного (момент ускользания от разъединения), но и ускользание от обоих этих моментов, данных, к тому же, со степенью интенсивности

переживания (поскольку это эстетический эффект). Этот процесс представляется почти невозможным, поскольку в нем имеет место не просто многообразное или множественное, но многообразие множественного многообразного и самого же многообразного, к тому же представленное в ускользании. Тем не менее, без этого момента не складывается эстетический эффект в режиме множественности далее, ибо ускользание от присоединения (со всеми его моментами) – это необходимый момент для складывания эстетического эффекта. Более того, этот процесс ускользания характеризуется еще большей интенсификацией неопределенности степени: уже не столько неопределенность степени характеризует эстетический эффект, сколько интенсификация этой неопределенности.

И если дано это ускользание от многообразного в эстетическом эффекте, то и само оно приводит к ускользанию от образования отношений между этими моментами многообразного. Иначе говоря, если ускользание от соединения – это также и ускользание от образований отношений между многообразным, а ускользание от разъединения – это также и ускользание от образований отношений между множественностями многообразного, то ускользание от присоединения – это также и ускользание от образований отношений между многообразным множественности и многообразным. В самом деле, многообразное множественности и многообразного, ускользание от которого дано при ускользании от присоединения, подразумевает и то, что это многообразное ускользает от образования отношений между его моментами. Если дано многообразное при переживании как момент эстетического опыта, то дано также и образование отношений между моментами этого многообразного, если дано это многообразное как ускользание, то в опыте также и образование отношений между моментами дано как ускользание, которое связано с интенсификацией неопределенности степени самого же ускользания. Вид книг на книжной полке переживается как эстетический эффект, данный в режиме множественности, потому, что не только имеет место многообразное множественности моментов вида книг и многообразное этих моментов, но и отношения в этом многообразном дано как ускользание: многообразии множественности цвета обложек книг, угла наклона книг, размера книг и их многообразия ускользают от того, чтобы образовать отношения в этом многообразном (в отличие от режима единства, при котором именно образование отношений между многообразным единичностей и единства многообразного единичностей позволяло складываться эстетическому эффекту далее). Это ускользание складывается именно как эффект, т.е. в его интенсификации неопределенности степени этого эффекта. Иначе говоря, чем дальше складывается ускользание от присоединения, тем более неопределенной становится степень переживания, данного в его ускользании, как необходимая черта эстетического эффекта.

Наконец, если ускользание от соединения – это формирование множественности многообразного как множественного общего (много-общего), а ускользание от разъединения –

это формирование многообразного множественности многообразного как множественного частного (много-частного), то ускользание от присоединения – это формирование множественности многообразного множественного и многообразного (много-единичного), ибо каким бы ни было ускользание от образования отношений, оно не может уходить в бесконечность (как форму единства). И если присоединение в эстетическом эффекте приводит к формированию единичного, которое является единством многообразного многообразного и единства, то ускользание от присоединения в эстетическом эффекте приводит к формированию единичного, являющегося множественностью многообразного множественного и многообразного. И если, далее, единичное при складывании эстетического эффекта в режиме единства является единичным самого же единичного (в отличие от единичного многого и единичного частного при отношении и событии), то, аналогично этому, эстетический эффект приводит к формированию единичного именно как множественного единичного (в отличие от единичного как много-общего и как много-частного при отношении и событии). Также следует обратить внимание и на то, что если при ускользании от соединения в эстетическом эффекте имеет место складывание интенсификации степени эстетического эффекта, а при ускользании от разъединения – складывание интенсификации неопределенности степени эстетического эффекта, то при складывании ускользании от присоединения имеет место складывание интенсификации степени неопределенности степени эстетического эффекта (аналогично этому, в режиме единства эстетический эффект со стороны переживания складывается именно как интенсивность степени определенности степени). Эстетический эффект вида книг на книжной полке – это, в конечном счете такое переживание, которое характеризуется формированием особого единичного (множественного единичного), отличающегося степенью неопределенности степени самого же эффекта.

Таким образом, в режиме множественности эстетический эффект дан также как ускользание от присоединения, характеризующегося ускользанием от многообразного множественности и многообразного, ускользанием от образований отношений между многообразным множественности и многообразным и формированием множественного единичного как множественности многообразного множественного и многообразного. Каждому из этих моментов сопутствует степень самого же эстетического эффекта, в конечном счете, при формировании множественного единичного выражающаяся в степени неопределенности степени самого же эффекта.

1) Выводы из анализа динамики эстетического эффекта

Что же такое эстетический эффект в режиме множественности, если его представлять как переживание?

Прежде всего, этот эффект характеризует постепенное складывание степени самого же эстетического эффекта. Иначе говоря, эстетический эффект, если он переживается, а не представляется, не является чем-то одномоментным, данным как тот или иной конкретный вариант эффекта (будь то в режиме единства или в режиме множественности), эстетический эффект – это не точка, возникающая как осадок эстетического события, это линия, т.е. процесс переживания этого осадка, и особенности этой линии – три последовательных момента (три формы ускользания при эстетическом эффекте).

Но обращает на себя внимание и то, что степень, характеризующая эстетический эффект, является, в конечном счете, степенью неопределенности. Это значит, что если в эстетическом эффекте в режиме единства мы можем определить качество эстетического эффекта (например, как удовольствие или неудовольствие), то в режиме множественности этого сделать нельзя. Следовательно, хотя оба режима имеют дело с эстетическим эффектом как осадком эстетического события, существенной чертой которого является степень, все же можно заключить, что для режима множественности характерно становление неопределенности степени эффекта, в то время как для режима единства – становление его определенности.

Нельзя также не обратить внимания на то, что при анализе переживания эстетического эффекта в режиме множественности постепенно стирались границы между понятиями множественного и многообразного. Это позволяет сделать вывод о том, что дальнейший анализ форм переживания эстетического эффекта уже невозможен.

Если сопоставлять моменты эстетического эффекта в режиме множественности между собою, то легко заметить, что именно ускользание от присоединения выступает аверсом всех моментов эстетического эффекта, ибо именно в нем формируется единичное именно как единичное (пусть и данное в виде множественного единичного), в то время как при ускользании от соединения и разъединения это единичное дано как нечто иное. Это отнесение ускользания от присоединения к аверсу эстетического эффекта усиливает также и то, что та степень, которая характеризует эстетический эффект, в ускользании от присоединения дана как наиболее интенсивная его форма (как интенсификация степени неопределенности степени эффекта). И поэтому эстетический эффект как переживание в режиме множественности – это, в конечном счете, переживание единичного как множественного в его наиболее интенсивной степени.

§3. Что такое эстетический опыт как эффект в режиме множественности?

Итак, что же такое эстетический опыт, если его рассматривать как эффект и если этот опыт дан в режиме множественности? В самом общем виде этот опыт можно представить как опыт перезахваченности формы многообразного (в отличие от захваченности как общей черты эстетического эффекта в режиме единства и в отличие от опыта невыхваченности и несвязанности как общих черт эстетического отношения и события в режиме

множественности), при этом перезахваченность можно представить как опыт неохватывания и неохватывания (со стороны статики, т.е. как формы эстетического представления) и как опыт трех форм ускользания (со стороны динамики, т.е. как формы эстетического переживания). Со стороны статики наиболее выразительным моментом эстетического эффекта является неохватывание, со стороны динамики – ускользание от присоединения.

Как статика, так и динамика по-разному представляют эстетический эффект. Анализ статики позволил выявить различные формы положительной и отрицательной степеней эстетического эффекта, в то время как анализ динамики этого различия выявить не смог. С другой стороны, анализ динамики позволит выявить интенсификацию степени эстетического эффекта, в то время как анализ статики лишь позволял (при этом только при анализе неохватывания) выявить само наличие степени эстетического эффекта при его складывании. Нельзя не отметить и то, что понятие перезахватывания, характерное для эстетического эффекта, дает о себе знать именно при анализе статики эстетического эффекта (по крайней мере, если судить об этом по ходу предложенного выше анализа).

Это могло бы привести к выводу, что именно статика (а среди моментов статики – именно охватывание) в большей степени дают представление о том, что такое эстетический эффект в режиме множественности. Однако есть среди черт динамики эстетического эффекта и та, внимание к которой столь необходимо для представления эстетического эффекта, что именно наличие этой черты позволяет говорить, что динамика эстетического эффекта (а среди моментов динамики – именно ускользание от присоединения) является наиболее выразительной стороной эстетического эффекта. Дело в том, что анализ переживания эстетического эффекта показал, что в эстетическом опыте формируется множественное единичное как завершение эстетического эффекта. Если о том, что эстетический эффект сложился, мы со стороны статики судим лишь на основании того, что имеется само неохватывание или неохватывание без какого-либо момента единичного, то, напротив, со стороны динамики о том, что эффект сложился, мы судим на основании того, что в ходе складывания эстетического эффекта сформировалось нечто единичное. Эстетический эффект – это его эсте́за, и, как и во всех предыдущих моментах, эстетический эффект в режиме множественности, как показал приведенный выше анализ его динамики – это формирование *шестой эсте́зы эстетического опыта*, т.е. единичного, данного как множественное единичное. При этом если эстетическое отношение складывается как формирование четвертой эсте́зы, отличительной особенностью которой является множественное единичное, данное, тем не менее, как много-общее, а пятая эсте́за формируется в ходе эстетического события и характеризуется как множественное единичное, данное как много-частное, то именно в эстетическом эффекте формируется такое множественное единичное, которое предстает именно как множественное единичное, что позволяет сделать

вывод о том, что это и есть единичное эстетического опыта в режиме множественности *in propria persona*. Иначе говоря, в эстетическом эффекте в режиме множественности и выражается множественное единичное как таковое.

Итак, эстетическое событие – это перезахватывание в чувственном опыте формы многообразного, которое представляется как неухватывание и неохватывание, а также переживается как формирование эстезы в виде единичного, данного как множественное единичное.

§4. Завершается ли эстетический опыт эстетическим эффектом?

Выше было обозначено, что три типа эстезы формируются в эстетическом опыте в режиме множественности: множественное единичное как много-общее, множественное единичное как много-частное и множественное единичное как много-единичное. Этого могло быть достаточно для утверждения, что именно на складывании последней эстезы и завершается эстетический опыт в режиме множественности. Кроме того, выше было выдвинуто предположение, что именно этими тремя моментами – отношение, событие и эффект – ограничивается эстетический опыт. Наконец, из аналогии с эстетическим эффектом в режиме единства можно было бы сделать вывод, что если в режиме единства опыт завершается эффектом, то точно так же и в режиме множественности эстетический опыт завершается эффектом.

Однако все эти три аргумента о завершении являются абстрактными: в первом случае из того, что формируется множественное единичное именно как множественное единичное, а не как множественное общее или частное, еще не следует, что невозможно дальнейшее складывание эстетического опыта; во втором случае триада «отношение, событие, эффект» дано только как предположение, само же выведение этой триады из понятия эстетического опыта возможно лишь при допущении целого (которое пока еще не дано); в третьем случае аналогия между режимами единства и множественности зачастую может содействовать в понимании того, что именно совершается при складывании того или иного момента опыта, но из содействия в понимании никак не следует обоснование существования. Следовательно, о том, что эстетический опыт завершается эстетическим эффектом в режиме множественности, следует заключить из особенностей самого же эстетического эффекта.

Эстетический эффект в режиме множественности – это перезахватывание в чувственном опыте формы многообразного. Само перезахватывание возможно представить статически (как неухватывание и неохватывание) и динамически (как формирование эстезы в виде единичного, данного как множественное единичное). В том и в другом случае перезахватывание связано со степенью, разница лишь в том, что при представлении эстетического эффекта эта степень дана как переход от большей степени к меньшей, при переживании же степень дана в ее интенсификации (переход от степени ускользания через неопределенность степени к степени

неопределенности степени). В таком случае, если и возможно завершение эстетического эффекта (а вместе с ним и завершение эстетического опыта в режиме множественности), то связано это с завершением складывания степени эффекта. Но именно это завершение и имеется в складывании эстетического эффекта (по крайней мере, если его рассматривать со стороны его динамики): в случае с эстетическим эффектом в режиме множественности мы имеем дело со степенью самой же степени ускользания: осадок от эстетического события не просто выражается в той или иной интенсификации, но и сама эта интенсификация предстает интенсифицированной. Возведение в третью степень (степень степени степени) при этом невозможно: не в количестве степеней степени при складывании эстетического опыта состоит эстетический эффект, а в самом переходе от одного (степень) к его удвоению (степень степени), и потому если и допустить дальнейшее складывание степени, то оно также будет удвоением (как удвоение степени степени). Как в случае с эстетическим событием невозможно, чтобы двойное ускользание, его характеризующее, складывалось в дальнейшее ускользание (тройное ускользание), точно так же и в случае с эстетическим эффектом невозможно, чтобы двойная степень (степень неопределенности степени) складывалась в дальнейшую степень. Следовательно, именно потому, что эстетический эффект (по крайней мере, как это видно с точки зрения его динамики) являет собою перезахватывание как переход от степени ускользания эстетического эффекта к степени неопределенности степени, эстетический эффект в режиме множественности завершается, а вместе с ним завершается и эстетический опыт. Если же обратиться к тому, что эстетический эффект – это процесс формирования шестой эстезы, то можно сказать, что эстетический эффект завершается именно в той степени, в какой в опыте формируется множественное единичное, данное именно как множественное единичное, которому сопутствует степень неопределенности степени эстетического эффекта.

§5. Основания и следы завершения эстетического опыта в режиме множественности

Положительный ответ на вопрос о том, завершается ли эстетический опыт в режиме множественности, подразумевает, в качестве своего следствия, два новых вопроса: каково основание этого завершения и каковы его следы?

На аналогичные вопросы относительно эстетического опыта в режиме единства уже были даны ответы, при этом большая часть из них не затрагивала особенности режима единства (т.е. удержание и три его формы динамики – выхватывание, связывание и захватывание). Это позволяет заключить, что все то, что сказано об основании и следах завершения эстетического опыта в режиме единства, относится ровно в такой же степени и к опыту в режиме множественности. В том же, где необходимо учитывать формы удержания, следует находить их аналоги для форм ускользания (и учитывать, что аналитика ускользания не формируется путем отрицания моментов аналитики удержания).

Итак, было сказано, что под завершением можно подразумевать прекращение, замещение, остановку и исчерпание опыта, и именно последнее представляет собою завершение опыта по внутренней причине. В свою очередь, об исчерпанности эстетического опыта в режиме единства возможно говорить потому, что в нем сложились три формы единичного, т.е. три варианта удержания многообразного (выхваченность единичного как общего, связанность единичного как частного и захваченность единичного как единичного). Аналогично этому, в отношении эстетического опыта в режиме множественности также возможно говорить о его завершении по внутренней причине, т.е. о его исчерпанности, поскольку в нем складываются три формы множественного единичного, т.е. три варианта ускользания многообразного (перехваченность единичного как много-общего, несвязанность единичного как много-частное и перезахваченность единичного как много-единичного).

Далее, выше отмечалось, что поскольку не всякое многообразие связано с опытом как испытыванием, то должно быть также и основание для исчерпанности опыта в его активной силе. В свою очередь, активное опыта отличается от реактивного связью между действием и его возможностью, в силу чего при анализе завершения эстетического опыта в режиме единства отмечалось три варианта исчерпанности связи между действием и его возможностью (общее как соединение между действием и его возможностью, частное как их разъединение и единичное как их присоединение). Аналогично этому, в эстетическом опыте в режиме множественности также возможно говорить об исчерпанности со стороны активной силы опыта. В самом деле, связь между действием и его возможностью также можно проследить и в том случае, если само отношение между ними выступает как нечто множественное. В таком случае возможно уточнить, во-первых, что то много-общее, формирование которого складывается в ходе эстетического отношения, являет собою ускользание от соединения между действием и его возможностью; то много-частное, формирование которого складывается в ходе эстетического события, являет собою ускользание от разъединения между действием и его возможностью; наконец, то много-единичное, формирование которого складывается в ходе эстетического эффекта, являет собою ускользание от присоединения между действием и его возможностью.

Однако такой простой аналогии в данном случае было бы недостаточно, ибо, как отмечалось выше, об ускользании следует судить не только потому, что оно является чем-то противоположным удержанию, но и потому, что в самом удерживаемом обнаруживаются моменты, позволяющие ускользать от какого бы то ни было единства. Следовательно, следует детальнее прояснить, что же такое ускользание от соединения, от разъединения и от присоединения в случае с действием и его возможностями (т.е. в случае с испытыванием).

Как возможно отношение между действием и его возможностью, но не как их соединение, разъединение и присоединение, но как ускользание того же?

Ответить на этот вопрос можно как со стороны названных форм ускользания, так и со стороны самого же понятия испытывания. Однако из понятий о формах ускользания, как уже было показано выше при их анализе, никак не следует, каким же образом они раскрывают отношение между действием и его возможностью; скорее, понятия об этих формах сами подразумевают как нечто само собою разумеющееся, что речь идет именно об отношении действия и его возможности (т.е. испытывании). Следовательно, остается только одно: обратиться к самому же понятию испытывания и ответить на вопрос, как же оно (т.е. отношение между действием и его возможностью) возможно, если имеется в виду ускользание от их соединения, разъединения и присоединения.

Каким бы ни было отношение между действием и его возможностью, оно возможно либо как отношение между ними двумя, либо как отношение, опосредованное чем-то третьим. Именно этим и отличается активное опыта от его реактивного: во втором случае в отношении между действием и его возможностью возникает третий элемент, т.е. сцепление того и другого. Следовательно, если имеется в отношениях между действием и его возможностью (каким бы при этом ни было это отношение) сцепление, то речь идет о реактивном опыте, если же отношение между ними не опосредуется, то речь идет именно о действии, т.е. испытывании.

Необходимо ли сцепление между действием и его возможностью, если речь идет об ускользании? Последнее, в какой бы форме оно ни выступало, подразумевает, что как только одно дано как какая-либо форма единства, оно предстает в режиме множественности как ускользание от этого единства. При этом очевидно, что ускользание – это именно действие; ускользание не может быть возможностью, оно и есть само действие по введению множественности в какое-либо единство. Следовательно, в режиме множественности за всяким единством – дано оно лишь как возможность или как действительность – имеется действительность ускользания от него. Иначе говоря, в режиме множественности именно потому, что само ускользание – это действие, нет возможности для введения чего-либо третьего (т.е. сцепления) между действием и его возможностью. Ускользание – значительно более «активная» форма опыта как испытывания, чем удержание, ибо при его складывании нет оснований для того, чтобы имелось сцепление между его действием и его возможностями. Оценка (как реактивное опыта) скорее найдет себя в эстетическом опыте в режиме единства, нежели в режиме множественности, ибо во втором случае само ускользание (как действие) будет препятствовать тому, чтобы сложилась возможность для возникновения сцепления. Это не значит, что режим единства «лучше» или «хуже» режима множественности, но значит, что эстетическая реакция скорее находит свое выражение в первом, чем во втором.

Таким образом, отношение между действием и его возможностью как ускользание от их соединения, разъединения и присоединения возможно именно потому, что ускользание как форма опыта препятствует тому, чтобы возникло сцепление между действием и его возможностью в ходе испытывания.

Итак, об исчерпанности эстетического опыта в режиме множественности можно говорить как потому, что в этом опыте складываются три формы множественного единичного, так и потому, что имеют место три варианта исчерпанности связи между действием и его возможностью.

Эстетический опыт в режиме множественности, проходя через все этажи своего складывания, приводит, в конечном счете, к своему завершению в виде перезахватывания формы многообразного, т.е. формированию единичного как множественного единичного, данного в его ускользании от присоединения. И, как и в случае с режимом единства, эту точку завершения, т.е. шестую эстезу эстетического опыта, можно было бы назвать катарсисом, если учитывать, что для него необходимо прохождение по всем «этажам» складывания эстетического опыта со стороны его активной силы.

Что же касается анализа следов завершения эстетического опыта в режиме множественности, то ничто из того, что выше было отмечено при анализе следов завершения эстетического опыта в режиме единства, не подразумевало различия на два режима, и потому все сказанное о следах в эстетическом опыте относится как в одному режиму, так и к другому. Поэтому о следах в режиме множественности можно сказать и то, что они связаны именно с эстетическим эффектом (как опытом равнодушия), и то, что следует отличать испытанность от оцененности в эстетическом опыте в режиме множественности, и то, что возможны серии испытанности, оцененности комбинации того и другого, и то, что опытность подразумевает как опыт в оценке, так и опыт в самом действии (а опыт в комбинации того и другого следует отнести к первому), и то, что следует отличать в эстетическом опыте вкус (как действие опытности) от предвкушения (как предположение возможности опытности), и то, что возможен вкус не только как действие опытности в эстетической испытанности, но и как действие опытности в эстетической оцененности.

§6. Выводы из несообразного представления об эстетическом опыте в режиме множественности

Из предложенного выше анализа несообразного представления об эстетическом опыте в режиме множественности следует сделать ряд выводов, чтобы, во-первых, само это представление связалось как нечто единое и, во-вторых, заложить основу для последующего его сравнения с сообразным представлением.

Пожалуй, самым главным вопросом, который следует задать предложенному выше несообразному представлению, является вопрос о необходимости этого представления: если, как уже отмечалось, это представление изначально не претендует на статус сообразного, то для чего его необходимо было приводить? Не было бы более последовательным опустить рассмотрение этого представления в пользу сообразного?

При всей, казалось бы, очевидности ответа на этот вопрос, следует все же отличать несообразность представления от его неадекватности. Неадекватным мы называем то представление, которое не соответствует своему предмету (а потому и понятию о нем) – и ровно в этом же смысле мы говорим и о неадекватности самого же понятия (как несоответствие предмету). Напротив, несообразным является представление, которое, хотя и соответствует своему предмету, все же не соответствует понятию об этом предмете. Посредством неадекватного представления невозможно дать понятие о предмете; посредством же несообразного представления понятия о предмете все же дается.

Необходимость в несообразном представлении возникает в том случае, если само понятие представляет какие-либо сложности для представления о нем. А именно такой чертой обладает понятие о множественном (и, следовательно, о режиме множественности в эстетическом опыте): понятие исключает какое-либо единство, и всякий раз там, где дано единство (и удержание как его функция), понятие о множественном подразумевает ускользание. Между тем представление об этом понятии по необходимости дано как единство: всякий раз, когда мы говорим «множественное», «ускользание» и их производные, они предстают как то или иное единство. Именно в отношении понятия о множественном имеются сложности для представления о нем, и, следовательно, для этого понятия требуется дать как сообразное, так и несообразное представление.

Какие же моменты помогло выявить несообразное представление о режиме множественности эстетического опыта и, с другой стороны, относительно каких моментов следует заключить, что именно несообразность понятия о множественном недостаточна для представления об этом режиме? К плюсам несообразного представления, представленного выше, следует отнести, *во-первых*, те же моменты, которые были отмечены при рассмотрении итогов анализа эстетического опыта в режиме единства. Так, для раскрытия особенностей эстетического опыта именно то, что его возможно рассмотреть через моменты его строения, оказалось наиболее существенным: даже несмотря на то, что сам опыт являет собою ускользание от всех форм удержания, все же удалось показать, каким же именно образом складывается эстетический опыт как отношение, событие и эффект. Кроме того, удалось обнаружить постепенное складывание интенсивности переживания при эстетическом опыте в режиме множественности, что также немаловажно для аналитики опыта. С этим же связано и

то, что удалось раскрыть формирование эстетизма в эстетическом опыте, т.е. показать его продуктивный характер как в одном режиме, так и в другом. Наконец, как и в случае с представлением эстетического опыта в режиме единства, удалось показать и то, что именно эстетическое событие, являясь частным самого себя, составляет своеобразную «сердцевину» опыта, т.е. именно опыт ускользания от разъединения (или же двойное ускользание) составляет то, благодаря чему именно эстетический опыт в режиме множественности опознается в первую очередь.

Во-вторых, к плюсам несообразного представления можно отнести и те черты, которые оказались характерными именно для режима множественности. Прежде всего – это то, что каждому из моментов опыта сопутствовали формы ускользания. Иначе говоря, само ускользание как функция единства в опыте настолько многолика, что именно внимание к его смысловым оттенкам позволило раскрыть самые разные формы эстетического опыта в режиме множественности. Мало сказать «ускользание в эстетическом опыте», нужно еще и показать, чем отличается, например, невыхватывание от несвязывания, несвязывание от перезахватывания, а в последнем – чем отличается неохватывание от неухватывания. Более того, внимание к деталям эстетического опыта в режиме множественности позволило также выявить различные стороны, которые в большей или меньшей степени выражают эстетический опыт (т.е. являются его аверсом или реверсом).

Однако следует отметить и «минусы» несообразного представления, чтобы сопоставление различных представлений об эстетическом опыте было более полным.

Во-первых, минусом несообразного представления о режиме множественности является то, что сами моменты строения опыта даны в нем как формы единства: отношение, событие и эффект представляли как единые формы, в пределах которых складывались процессы множественности; в свою очередь, каждый из моментов этого процесса (как со стороны представлений, так и со стороны переживаний) также рассматривался как те или иные формы единства (с характерными для каждого единства отличиями от других моментов). Очевидно, что если речь идет о множественности в эстетическом опыте, то невозможно отличать в нем (на уровне сообразного представления) представление от переживания или эстетический эффект от эстетического события: эти и иные различия необходимо было учитывать, чтобы сопоставлять два режима опыта и чтобы давать представление (пусть и несообразное) об опыте в режиме множественности; но придерживаться этих различий невозможно, если все же давать сообразное представление об этом опыте, ибо в нем нет никаких единств (и потому нет единства отношения или единства переживания).

Во-вторых, из приведенного выше анализа сторон эстетического опыта именно анализ его статики следует признать наиболее несообразным этому опыту в режиме множественности.

Дело в том, что при анализе форм статики эстетического опыта в режиме множественности хорошо заметно, что начало складывания каждой из этих форм предполагалось как то или иное единство. И если на уровне складывания эстетического отношения допущение единства уместно (ибо подразумевается, что эстетический опыт берет из чего-либо свое начало, следовательно, начало должно быть единством), то на уровне эстетического события и эстетического эффекта это допущение явно предстает неуместным: представление о начале складывания (на уровне статики) как события, так и эффекта было дано (со стороны стазиса) как ускользание многообразного от единства, из чего следует, что будто после складывания эстетического отношения в режиме множественности оно должно было снова стать единством, чтобы послужить началом эстетическому событию; и точно так же будто после складывания эстетического события оно также должно было стать единством, чтобы послужить началом складывания эстетического эффекта (ибо эффект как стазис – это многообразное единства). К счастью, этого недостатка было лишено представление о переживании эстетического опыта в режиме множественности, что лишний раз убеждает в том, что именно динамика является аверсом опыта в этом режиме, но не его статика.

В-третьих, многие различия (особенно при анализе динамики эстетического события) доводились до их неразличности, что говорит не только о том, что языку не хватает адекватных средств для анализа эстетического опыта в режиме множественности, но и о том, что само представление об этом опыте едва ли может быть сообразным.

При всех плюсах и минусах несообразного представления эстетического опыта в режиме множественности можно допустить, что анализ его был дан последовательно и в соответствии с тем понятием анализа, которое было дано выше. И приведенная ниже таблица [Таблица 4] позволит подытожить сказанное выше и дать общее (хотя и несообразное) представление об этом опыте.

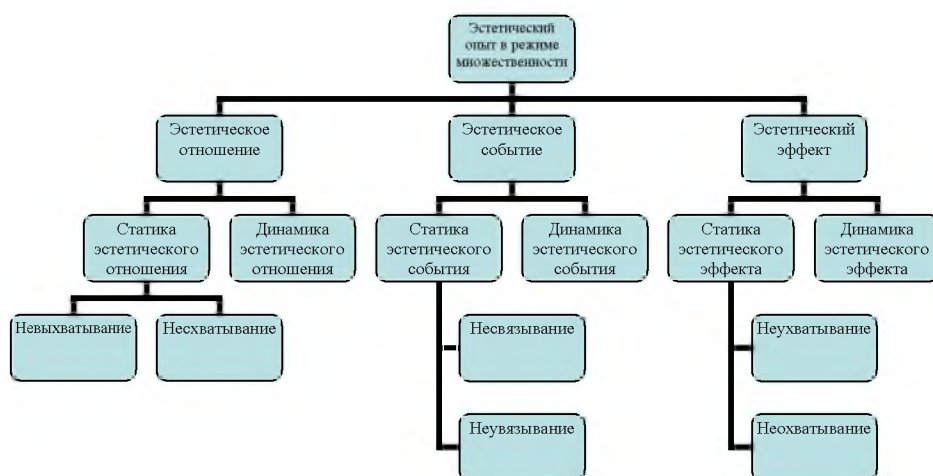


Таблица 4. Схема различий в понятии эстетического опыта в режиме множественности

Раздел 2. Сообразное представление об эстетическом опыте в режиме множественности

§1. Введение к сообразному представлению об эстетическом опыте в режиме множественности

Если представление об эстетическом опыте в режиме множественности едва ли может быть сообразным, то не следует ли отказаться от того, чтобы даже попытаться дать сообразное ему представление?

Выше было обозначено, что, хотя и сложно дать такое представление, все же это возможно при определенном ряде условий: *во-первых*, представление о множественном должно быть дано как серия; *во-вторых*, эта серия должна указывать на различие ускользания и удержания; *в-третьих*, эта серия должна состоять минимум из трех элементов (гетерогенных друг другу по какому-либо основанию сменяемости). При этом также отмечалось, что сама природа этой серии не обладает какой-либо необходимостью: поскольку не может быть никакого единства в этой серии, то и сам ее ряд может быть как одним, так и другим (при сохранении названных выше условий).

Эти условия относятся к понятию о множественном. Если же учитывать то, что речь идет об эстетическом опыте, при анализе которого следует выделять его стороны, моменты складывания, режимы и силы, то, прежде чем дать возможное сообразное представление об этом опыте в режиме множественности, следует уточнить, каких именно из названных разделений и различий следует придерживаться в качестве условия для этого представления (не считая того, что именно с эстетическим опытом, т.е. с чувственным опытом формы многообразного, должно быть связано данное представление)? При этом основание этого следования может быть только одно: то, насколько различие сказывается на представлении о множественном; именно тех различий следует придерживаться, которые не дают представления о множественном как едином, и тех различий следует избегать, которые этому представлению способствуют.

Очевидно, что из названных моментов именно различие режимов опыта является основополагающим. Иначе говоря, каким бы заманчивым ни было то допущение, что эстетический опыт в режиме множественности подразумевает неразличие единства и множественности, все же необходимо придерживаться этого различия для анализа, ибо иначе и сам эстетический опыт предстанет чем-то неразличенным. Впрочем, само обоснование этого различия будет возможно привести лишь по окончании проведенного анализа (т.е. когда будет дано целое).

Другим существенным различием, которого следует придерживаться для сообразного представления об эстетическом опыте, является различие активной и реактивной силы. Ибо

отличие испытывания опыта от его выпытывания столь существенно, что как один режим опыта, так и другой никаким образом неразличения активного и реактивного не касается: совершенно не важно, с режимом ли единства или множественности мы имеем дело в опыте – как активное опыта, так и его реактивное складываются независимо от этого.

Напротив, различия сторон опыта (статике и динамике) следует избегать, ибо само представление о том, что, с одной стороны, представление, а с другой – переживание по-разному представляют эстетический опыт, основано на том, что переживание и представление даны как формы единства. Точно так же и различием моментов складывания опыта (отношение, событие, эффект), сколь бы ценным оно ни было для анализа эстетического опыта, также следует пренебречь, поскольку и в нем сами моменты этой триады даны как формы единства.

Итак, к приведенным выше условиям для сообразного представления об эстетическом опыте в режиме множественности следует также добавить и то, *в-четвертых*, что необходимо придерживаться в этом представлении самого различия единства и множественности (и их производных), то, *в-пятых*, что опыт следует рассматривать именно как испытывание, а не как реакцию, и, наконец, то, *в-шестых*, что именно с эстетическим опытом данное представление должно иметь дело.

При введении понятий сообразного представления о множественном предлагалась такая серия этого представления, как (1) предложное и творительное, (2) прямое, косвенное и несобственно-прямое, (3) начальное и безначальное. Ориентируясь на эту серию, а также на приведенные выше условия, возможно постараться дать сообразное представление об эстетическом опыте в режиме множественности. При этом немаловажно и то, что если несообразное представление о режиме множественности представало объемным (за счет целого ряда аналогий с моментами режима единства), то ровно по этой же причине, т.е. отсутствия аналогий, сообразное представление о режиме множественности предстанет значительно более сжатым, но не менее важным от этого.

Наконец, для сообразного представления об эстетическом опыте в режиме множественности следует также учитывать и то, что само это представление может быть не только аналитическим (т.е. подразумевающим разложение представления согласно понятию анализа), но и синтетическим (т.е. подразумевающим соположенность представления согласно понятию синтеза). Следовательно, помимо серии, должно быть также (по возможности) дано понятие, синтезирующее серию в одном представлении. При этом само это понятие может подразумевать не только синтез сообразного, но и синтез несообразного представления (ибо и то, и другое является одним и тем же представлением, данным с разных сторон).

§2. Творительный режим в эстетическом опыте

Итак, посредством отличия предложного режима от творительного возможно (хотя и отчасти) дать представление о том, что такое множественное.

Для предложного режима свойственны два тождества: тождество объекта и тождество различия объекта и отношения к нему. Различие составляет основу этого режима: объект должен быть различим по какому-либо основанию с другим объектом, а также различим с отношением к нему. С этим режимом мы встречаемся каждый раз там, где основу отношения составляет лозунг «Разделяй и властвуй!». Напротив, для творительного режима свойственно неразличение объекта и отношения к нему, а также производство перехода от объекта к его иному, от отношения к его иному. Становление иным составляет основу этого режима: не столько с объектом или отношением к нему имеет дело этот режим, сколько с переходом от объекта к его отношению, от объекта к иному, чем этот объект является. Лозунгом этого режима является «Производи и ускользай!». Если предложный режим ориентирован на определение различия, то творительный – на производство перехода.

Каким образом возможно обнаружить действие этих режимов в эстетическом опыте, т.е. в чувственном опыте форме многообразного?

Рассмотрим сначала то, каким образом эти режимы действуют в чувственном опыте (безотносительно к тому, с формой ли многообразного он имеет дело) – при этом, как мы знаем из несообразного представления, сам опыт как испытывание может предстать в различных формах, однако они в данном случае несущественны.

Чтобы предложный режим сложился, крайне важно различать в нем *то, что* чувствуется от того, что *чувствуется*. Например, в предложном режиме в чувственном опыте пения птиц крайне важно различать само пение и то состояние (например, радости), которое складывается в его отношении. В этом режиме именно с пением (а не с любыми звуками за окном) связан чувственный опыт, именно радость (а не горе) складывается в отношении этого пения. При этом, безусловно, сам этот режим может быть изменчивым: вполне возможно, что радость сменится печалью, а пение птиц сменится звуками бензопилы; вполне также возможно, что то, что чувствовалось как пение, окажется звуками бензопилы, а также то состояние отношения, которое сложилось к пению, так и останется неопределенным – во всех этих случаях меняться могут условия, объекты, отношения, но неизменными остаются сами отличия между объектами, а также между ними и отношениями к ним.

Напротив, при творительном режиме имеет место неразличение объекта и отношения к нему, а также производительный характер перехода от объекта или отношения к его иному. Например, в творительном режиме того же пения птиц совершенно несущественно, птицы ли то поют и радость ли они вызывают, существенно само состояние производства перехода от

одного к другому. В этом режиме *то, что* чувствуется (пение) неразлично с тем, что *чувствуется* (радость): в нем важно, чтобы само это состояние неразличения приводило бы к чему-то иному (иному тому, что *чувствуется* или иному *тому, что* чувствуется). Если в предложном режиме неизменным в *том, что* чувствуется, являются сами различия, то и в творительном режиме есть своя неизменность: переход и производство чего-то иного, чем *то, что* чувствуется.

Итак, предложный и творительный режим действуют по-разному в чувственном опыте: в первом случае опыт действует на основании определения различия, во втором – на основании производства перехода. В первом случае опыт потому и складывается, что *то, что* чувствуется, отлично от того, что *чувствуется*; во втором случае опыт потому и складывается, что имеет место производство перехода от *того, что* чувствуется, к тому, что *чувствуется*.

Однако эстетический опыт – это не только чувственный опыт, для него еще необходима и форма многообразного (при этом, как мы уже знаем из несообразного представления, форма и многообразное могут быть самыми разными, хотя их различия в данном случае являются несущественными). Рассмотрим то, каким образом два режима действуют в отношении понятий формы и многообразного.

В случае с предложным режимом крайне важно различать само многообразное и его форму, ибо последнее, если его определять как порядок многообразного, может быть разным в зависимости от того, какой именно порядок в многообразное вносится. Например, узор на одежде потому и предстает как узор, что многообразное в одежде (контуры линий и цвета) предстают в определенном порядке (в порядке равномерного чередования ярких и тусклых тонов), при этом в предложном режиме важно, что мы отличаем различные тона друг от друга, а также различаем, какие именно контуры линий и цвета образуют узор на одежде. Именно различие *того, из чего* представлены элементы многообразного и *того, как* они упорядочены, лежит в основе предложного режима в отношении формы многообразного.

Напротив, при творительном режиме имеет место неразличение многообразного и его формы, т.е. того, из чего представлены элементы многообразного и того, как они упорядочены, ибо сама форма становится моментом многообразного, само многообразное дано как форма иного многообразного. Например, узор на одежде может представлять как узор также и потому, что сама форма (т.е. узор) является моментом многообразного, образующим другую форму: порядок линий контуров и цвета на одежде сами являются одним моментом многообразного (т.е. тем, *из чего* это многообразное на одежде представлено), который *каким-то образом* упорядочен с другим моментом многообразного (с другими линиями контуров и цвета на одежде или же на столе, за которым сидит человек в этой одежде). В свою очередь, и само многообразное одежды (ее линии контура и цвета) в предложном режиме воспринимаются как

форма по отношению к другому многообразному (например, многообразное нитей ткани на одежде). Именно неразличение формы и ее многообразного, а также само производство перехода от одной формы к другой, от одного многообразного к другому, от формы – к многообразному (и наоборот) лежит в основе творительного режима в отношении формы многообразного.

Итак, предложный и творительный режим действуют по-разному также и в отношении многообразного и его формы: как и в случае с моментом чувственного опыта, в предложном режиме опыт действует на основании определения различия (*то, из чего* представлены моменты многообразного, отлично от *того, как* они упорядочены), в творительном режиме – на основании производства перехода (то, как многообразное упорядочено, не отличается от самого же многообразного, имеет место производство перехода от одного к другому).

Если вернуться к понятию эстетического опыта, то в двух смыслах этот опыт действует в творительном режиме: если в чувственном опыте имеет место производство перехода от *того, что* чувствуется к тому, что *чувствуется*, и если в форме многообразного имеет место переход от того, как многообразное упорядочено, к тому, из чего представлено многообразное; мы попадаем в этот опыт, если чувственный опыт действует творительно и если форма многообразного также дана творительно.

Таким образом, эстетический опыт может быть не только «о чем-то», но также и «чем-то», не только определением различия, но и производством перехода. И именно в творительном режиме эстетического опыта дает о себе знать понятие множественного: не объект составляет предмет творительного режима, а ускользание от него в производство иного самому же объекту или отношению к нему, не предмет чувственного и отношение к нему, а ускользание от различия между предметом чувственного и отношения к нему, не многообразное предмета и его форма, а ускользание от различия формы и ее многообразного.

В таком случае, творительный режим эстетического опыта является сообразным представлением о нем, но только при условии, что не этот опыт рассматривается как вариант творительного режима, но, наоборот, творительный режим является лишь элементом серии сообразного представления об этом опыте.

§3. Несобственно-прямой режим в эстетическом опыте

Другим элементом серии для сообразного представления об эстетическом опыте в режиме множественности может выступать различие прямого, косвенного и несобственно-прямого режимов опыта. И сразу же можно заметить отличие этих режимов от предыдущих: ранее, при анализе предложного и творительного режимов, речь шла об *отношении*, т.е. о том, как эти режимы относятся к тому или иному объекту; напротив, прямой, косвенный и несобственно-

прямой режимы относятся к *действию*, т.е. к тому, каким образом они осуществляют себя (безотносительно к тому, как они относятся к объекту).

Как прямой, так и косвенный режим подразумевают череду отличий: для прямого режима важно, чтобы то, что определяется как косвенное (т.е. основанное на опосредовании), не имело отношение к прямому; для косвенного режима важно, чтобы в самом опосредовании отличалось средство и посредник.

С прямым режимом мы встречаемся всякий раз, когда нечто заявляет о себе так, как если бы никакого опосредования для существования этого нечто не было. Так, мы говорим, что говорим о чем-то прямо, подразумевая, что никакого иного смысла в нашей речи, кроме той, которую высказываем, нет. Или мы говорим, что смотрим прямо на предмет, подразумевая, что нет ничего в нашем акте смотрения, что уводило бы взгляд в сторону.

Как уже отмечалось выше, подвергнуть сомнению идею о том, что существует какой-либо прямой режим, несложно. Да и все идеологи всего прямого (или, в другой терминологии – чистого) сами признавали, что идея прямого существует, скорее в негативном виде: идея прямого необходима не для того, чтобы следовать самому же прямому, а для того, чтобы исключать из режима что-либо не прямое; существует не чистое, а те или иные степени отклонения от чистого. И в случае с приведенными выше примерами несложно подвергнуть сомнению представление о том, что мы о чем-то говорим прямо (ибо в речи всегда присутствуют и те смыслы, о которых мы даже и не собирались высказываться) или же представление о том, что мы смотрим на предмет прямо (ибо непереносимое в нашем взгляде на предмет присутствует и то, что руководит нашим взглядом).

В свою очередь, для косвенного режима существенно отличие двух форм опосредования (средство и посредник). Впрочем, и само это отличие также подразумевает, что есть, с одной стороны, что-то чистое в форме опосредования и, с другой стороны, что-то привнесенное. Собственно, именно этим и отличается средство от посредника: первое, в отличие от второго, определяется как то, основание опосредования чего находится в нас самих. Так, мы говорим, что говорим о чем-то косвенно, если используем одни слова как средства для других (или же признаемся, что вполне возможно, что не мы используем слова, а они нас, т.е. они выступают в нашей речи посредником). Или же мы смотрим страшный фильм через зеркало, чтобы не было страшно, т.е. смотрим этот фильм косвенно, используя для этого зеркальную поверхность (но вполне возможно при этом, что посредством такого просмотра мы не столько относимся к зеркалу как средству, сколько как к посреднику, поскольку уже само зеркало руководит нашими страхами).

Как прямой, так и косвенный режим основаны на определении отличия: между прямым и косвенным в случае с прямым режимом и между средством и посредником в случае с

косвенным режимом. Лозунгом прямого режима является «Стремись ко всему прямому!», лозунгом косвенного режима – «Отслеживай формы косвенного!»

Однако существует и другой, несобственно-прямой режим, который подразумевает не определение отличий, а производство перехода от прямого режима к косвенному и обратно. Так, если мы высказываемся несобственно-прямо о чем-либо, то это подразумевает не то, что никакого иного смысла, кроме высказанного, в нашей речи нет, и не то, что мы высказываем одно как форму опосредования для другого, а то, что в высказанном имеется переход от прямого высказывания к косвенному, которое, в свою очередь, снова отсылает к прямому высказыванию и т.д. Или если мы смотрим фильм, то несобственно-прямой режим просмотра состоит в том, что имеется представление о том, что мы смотрим этот фильм прямо, и в то же время сам этот прямой просмотр является одной из форм опосредования просмотра, которая, в свою очередь, подразумевает, что возможен все же прямой просмотр и т.д. Не отличия между одним и другим режимом или же различия в пределах самого режима составляют основу несобственно-прямого режима, а то, что производится переход от одного режима к другому и обратно; лозунгом несобственно-прямого режима является «Переходи от прямого к косвенному и обратно!».

Выше было показано, что наиболее удачные примеры того, что такое прямой, косвенный и несобственно-прямой режимы, можно привести из области литературы и кино, за которыми, соответственно, закрепились понятия прямой, косвенной и несобственно-прямой речи или видения.

Каким образом на основании сказанного возможно говорить о несобственно-прямом режиме эстетического опыта как представления о нем в режиме множественности?

По аналогии с рассмотрением творительного режима в эстетическом опыте, рассмотрим действие несобственно-прямого режима посредством обращения к тому, каким образом эти режимы действуют, во-первых, в чувственном опыте, и, во-вторых, в форме многообразного.

В каком смысле возможно говорить о прямом и косвенном чувственном опыте? Из сказанного выше, в т.ч. из приведенных выше примеров, которые именно к прямому и косвенному чувственному опыту и относились, следует, что прямым является тот чувственный опыт, основанием которого является его отличие от всего, что могло бы помешать этому опыту действовать прямо, косвенным же является тот чувственный опыт, основанием которого является отличие в пределах этого опыта форм опосредования. Иначе говоря, мы называем тот чувственный опыт прямым, для которого существенно стремление исключать из этого опыта любые формы опосредования: чувственный опыт звуков в библиотеке является прямым, если мы допускаем, что никакие элементы в этот опыт не вмешиваются и не выступают тем самым формой опосредования. Соответственно, мы называем тот чувственный опыт косвенным, для

которого существенно, во-первых, принятие опосредования как основания самого опыта, и, во-вторых, определение различий в этих формах опосредования: чувственный опыт звуков в библиотеке является косвенным, если, во-первых, само опосредование выступает основанием этого опыта и если, во-вторых, мы различаем в этом опосредовании средство от посредника (например, я слышу эти звуки, используя в качестве средства собственное внимание к этим звукам, полагая при этом, что это внимание является именно средством, а не посредником при восприятии звуков в библиотеке). Но возможен и несобственно-прямой чувственный опыт, под которым мы понимаем тот, основанием которого является не определение различий, а производство перехода от прямого опыта к косвенному и наоборот: чувственный опыт тех же звуков в библиотеке является несобственно-прямым, если имеется допущение, что никакие формы опосредования не вмешиваются в этот опыт, и в то же время само это допущение предстает как форма опосредования для того, чтобы складывался этот опыт, и в то же время это опосредование предстает как прямой опыт звуков в библиотеке, который, в свою очередь, сам выступает опосредованием для этого опыта и т.д. Несобственно-прямой чувственный опыт – это своеобразная игра прямого и косвенного в опыте: как только одно предстает как прямое, оно представляется как косвенное, которое, как только оно является косвенным, предстает именно как прямое.

Итак, если прямой и косвенный чувственный опыт основан на определении различия того, что опыт дан именно как прямой или косвенный, то несобственно-прямой чувственный опыт основан на производстве перехода от прямого к косвенному.

Рассмотрим теперь, каким образом несобственно-прямой режим действует в случае с формой многообразного. Поскольку речь в режимах идет именно о действии, то за основу рассмотрения должно быть положено не то, что форма или многообразное могут быть прямым, косвенным или несобственно-прямым, а то, что само действие (которое имеет место между формой и ее многообразным) можно рассмотреть через эти три режима, т.е. возможно выделить прямое, косвенное и несобственно-прямое действие формы и ее многообразного.

Представить то, каким образом – прямо или косвенно – имеется действие между формой и ее многообразным, несложно: в первом случае форма действует прямо, т.е. нет допущения того, что имеется нечто внешнее для действия формы многообразного, что позволяет этому действию осуществляться; во втором случае, напротив, имеется представление об опосредовании для действия формы и многообразного. Например, мы говорим, что форма в отношении многообразия световых пятен за окном действует прямо и образует оригинальный рисунок из этих световых пятен, если допускаем, что в это действие формы никакие опосредования не вмешиваются; мы говорим, что эта форма действует косвенно, если имеется представление о

том, что никакого прямого действия формы нет, что имеются лишь те или иные опосредования этой формы и что следует лишь отличать одни формы опосредования от других.

Напротив, при несобственно-прямом действии формы в отношении многообразного совершенно не важно, с прямым или с косвенным действием мы имеем дело: для него важно, чтобы то, что выступает как прямое, само представало как косвенное. В приведенном выше примере форма в отношении многообразия световых пятен действует несобственно-прямо, если само допущение того, что в действие формы никакие опосредования не вмешиваются, предстает как форма опосредования действия этой формы, которое, в свою очередь, именно как опосредование предстает как прямое действие, которое, в свою очередь, предстает как свое опосредование.

Итак, если прямое и косвенное действие формы и многообразного основаны на определении различия того, что само действие дано именно как прямое или косвенное, то несобственно-прямое действие формы и многообразного основано на производстве перехода от прямого к косвенному и обратно.

В таком случае, если обратиться к понятию эстетического опыта, то он действует в несобственно-прямом режиме в двух смыслах: если в чувственном опыте имеет место производство перехода от прямого опыта к косвенному (и наоборот) и если действие формы в отношении многообразного также действует на основе перехода от прямого действия к косвенному (и наоборот).

И именно в таком представлении об эстетическом опыте дает о себе знать режим множественности как ускользание от прямого и косвенного опыта и как ускользание от прямого и косвенного действия формы в отношении многообразного. Как и в случае с творительным режимом, несобственно-прямой режим эстетического опыта является сообразным представлением о режиме множественности, при условии, что несобственно-прямой режим дан как элемент серии сообразного представления об эстетическом опыте в режиме множественности.

§4. Безначальный режим в эстетическом опыте

Представленные выше компоненты серии сообразного представления, хотя и являются разнородными, все же близки друг другу: оба компонента во многом связаны с языком (по крайней мере, по своему происхождению), оба компонента подразумевают производство перехода как свою отличительную особенность. Поэтому, чтобы серия представлений была именно серией, а не порядком, третий компонент должен быть иноприроден первым двум – и таковым является представление о безначальном.

В каком смысле имеет место безначальный режим в эстетическом опыте? Режим начального подразумевает два условия: единство как начало, начало как удержание единства в каждом из

моментов многообразного. В свою очередь, режим безначального подразумевает два условия: множественность как безначальное, безначальное как ускользание от моментов многообразного.

Рассмотрим сначала то, каким образом эти условия складываются в чувственном опыте (безотносительно к тому, с чем этот опыт имеет дело), затем – в форме многообразного (безотносительно к тому, какой тип опыта имеет дело с этой формой многообразного).

Что такое начальный и безначальный чувственный опыт? В первом случае в чувственном опыте имеет место единство как начало: для этого типа опыта важно исходить из того, что есть некая точка, к тому же представленная как нечто единое, с которого и начинает складываться чувственный опыт. Например, чувственный опыт касания в режиме начального подразумевает, что можно в этом опыте выделить тот момент, с которого этот опыт начал складываться (состояние, при котором нет касания стола и состояние, при котором касание началось). Иначе говоря, режим начального в чувственном опыте потому и складывается, что имеется само начало касания стола. Кроме того, чувственный опыт в этом режиме подразумевает также и то, что сам опыт представляет собою какие-либо моменты складывания его единства: при опыте касания стола для режима начального важно не только само начало этого касания, но и то, что в процессе этого касания именно определенные его моменты, по каким-либо признакам определяемые, удерживаются в их многообразии. Иначе говоря, для начального режима важно также и то, что в нем складывается определенные единства многообразного этого опыта, так или иначе удерживаемые в их единстве.

Напротив, возможен и тот чувственный опыт, в котором имеет место совершенно другое: множественность как начало. Этот опыт складывается как бы задним числом, он складывается как нечто вторичное, словно есть нечто, что могло бы предшествовать этому опыту. Например, тот же чувственный опыт касания стола в режиме множественного подразумевает, что в этом опыте невозможно выделить точку, с которой он начал складываться, как если бы испытывающий этот опыт словно лишь обнаруживал само состояние уже-захваченности чувственным опытом касания стола. И это состояние уже-захваченности предстает как некоторая множественность, у которой нет никакого единства, нет основания, к которому оно было бы сведено. В этом режиме начало дано как безначальное. Кроме того, само это безначальное в чувственном опыте дано как ускользание от отдельных своих моментов: в нем невозможно выделить какую-либо определенность того или иного момента чувственного опыта, ибо каждая определенность дана как ускользание. Чувственный опыт касания стола в режиме безначального дан как череда ускользаний от той или иной определенности в этом акте касания.

Итак, если начальный чувственный опыт основан на единстве этого опыта как его начале и удержании единства в каждом из его моментов, то безначальный чувственный опыт основан на множественности этого опыта как безначалии и ускользании от определенности каждого из его моментов.

В свою очередь, действие двух режимов можно представить также и посредством обращения к понятию о форме многообразного. При этом можно разложить это представление как на безначальное многообразие, так и на безначальное самой же формы, поскольку как в том, так и в другом случае может складываться единство как начало.

В каком смысле можно говорить о том, что многообразное дано в режиме начального или безначального? Многообразное дано в режиме начального, если в этом многообразном, во-первых, имеется единство, задающее его начало и если, во-вторых, имеется удержание этого единства в каждом из моментов многообразного. Многообразное настольных ламп зеленого цвета дано в режиме начального, если дано некоторое единство, задающее начало этому многообразному (например, то, что все эти лампы находятся в одной аудитории или что все они являют собою те или иные оттенки зеленого цвета) и если начало представлено в удержании единства этого многообразного (какими бы ни были эти оттенки зеленого цвета, они все же, при всем их многообразии, представляются именно как зеленые и все многообразие ламп удерживается тем, что они находятся в одной аудитории). Иначе говоря, многообразное представляется как нечто начальное, если оно дано как единство и как удержание единства в его многообразии. Напротив, многообразное дано в режиме безначального, если, во-первых, множественность как начало представляется чем-то безначальным (например, дана множественность ламп в аудитории, не удерживаемых в их единстве и потому допускающих, что есть и что-то иное в этой множественности, что к лампам не относится) и если, во-вторых, само это безначальное ускользает от всякой определенности во всем ее многообразии (например, множественность цвета ламп в аудитории не удерживается как зеленый цвет, а ускользает от той или иной определенности зеленого: в одной лампе представляется не столько зеленое, сколько сине-зеленое, в другой – не столько зеленое, сколько бежевое и т.д.). Иначе говоря, многообразное представляется как нечто безначальное, если оно дано как множественность и как ускользание от определенности в его многообразии.

Наконец, о начальном и безначальном возможно говорить и в отношении формы. В самом деле, форма дана как нечто начальное, если, во-первых, имеется единство этой формы как ее начало и если это начало удерживается во всем многообразии этой формы. Форма книжного шкафа дана в режиме начального, если имеется единство этой формы, которое и задает ее начало (например, я представляю форму этого шкафа как вытянутый вверх прямоугольник) и если это начало удерживается в его многообразии (например, этот вытянутый прямоугольник

книжного шкафа прослеживается в том, каким образом соотносятся между собою деревянные и стеклянные элементы этого шкафа или в том, как декоративные элементы шкафа – резьба в верхней его части, дверцы в нижней – удерживаются в их многообразии). Напротив, та же форма книжного шкафа дана в режиме безначального, если, во-первых, имеется множественность этой формы как нечто ее безначальное (форма книжного шкафа предстает как ускользание от прямоугольника, как ускользание от соотношения верхней и нижней части – так, как если бы был дан не столько шкаф, сколько какой-то его фрагмент, как если бы шкаф был дан как нечто вторичное), а также если, во-вторых, безначальное этого шкафа ускользает от всякой определенности в ее многообразии (каждый из элементов шкафа – резьба или дверцы – также даны в их ускользании без всякого удержания формы шкафа). Иначе говоря, форма предстает как нечто безначальное в виде ускользания от единства формы и в виде ускользания от определенности элементов этой формы.

Итак, режим безначального действует в эстетическом опыте, если чувственный опыт основан на множественности этого опыта и ускользании от определенности каждого из его моментов, если многообразное в этом опыте дано как множественность и как ускользание от определенности в его многообразии и если форма дана в нем как ускользание от единства и как ускользание от определенности ее элементов.

Но понятие безначального вынуждает обратить внимание и на такой момент опыта, как его завершение. В самом деле, если есть возможность говорить о безначальном в эстетическом опыте, то не дает ли это возможности представлять его также и как нечто бесконечное? Ибо очевидно, что тому, что связано с представлением о начале, сопутствует и представление о конце.

Однако выведение допущения о бесконечности эстетического опыта из представления о его безначальности, при всей, казалось бы, возможности этого выведения, все же представляется ложным. Ибо те основания, по которым опыт складывается как нечто безначальное, не связаны с основаниями, по которым опыт завершается. И прояснить это возможно при обращении к понятию о строении эстетического опыта, данному выше: завершение эстетического опыта возможно по самым различным основаниям, которые никак не связаны с тем, в начальном или безначальном режиме складывался опыт. Следовательно, эстетический опыт, несмотря на то, что он возможен в режиме безначального, все же не является бесконечным (а завершается потому, что он прекращается, замещается, останавливается или исчерпывается). В этом отношении легко сравнить эстетический опыт в режиме безначального со сном: с одной стороны, невозможно определить момент, который связан с началом сна (т.е. сон безначален), но в то же время совершенно точно можно определить момент, который связан с его концом (исчерпанием или прерыванием).

Наконец, необходимо отметить и то, что, как и в случае с творительным и несобственно-прямым режимом, эстетический опыт в режиме безначального дает сообразное представление о режиме множественности, при условии, что это представление является элементом серии этого представления.

§5. Синтетическое представление об эстетическом опыте в режиме множественности

Приведенная выше серия представлений об эстетическом опыте в режиме множественности носила аналитический характер. Теперь же, на основании этой серии, возможно дать синтетическую характеристику этого опыта, т.е. предложить (по возможности) понятие, синтезирующее серию сообразного представления, которое, вместе с тем, может также подразумевать и синтез несообразного. Иначе говоря, на основе приведенного выше анализа возможно дать синтетическое представление об эстетическом опыте в режиме множественности, подразумевающее единство, в котором, во-первых, сопоставлены моменты серии сообразного представления, во-вторых, сопоставлены моменты сообразного и несообразного представления между собою.

Прежде всего, перечислим компоненты этого представления: этот опыт существует в творительном режиме, этот опыт действует несобственно-прямо и этот опыт безначален; кроме того, об этом опыте можно сказать, что он представляет собою различные моменты ускользания формы многообразного в чувственном опыте. В свою очередь, несообразному представлению свойственны следующие компоненты: интенсивность эстетического опыта, продуктивный характер эстетического опыта, событие как «сердцевина» эстетического опыта, испытывание эстетического опыта (эти компоненты являются общими как для режима единства, так и для режима множественности), а также ускользание, свойственное каждому из моментов складывания эстетического опыта (как компонент несообразного представления, свойственный именно режиму множественности). И если найти то понятие, которое смогло бы все эти компоненты удержать в едином представлении, то таким понятием является *эстетический аффект*. Безусловно, философия и психология в самых разных смыслах используют это понятие для обозначения различных его аспектов. Но нельзя упускать из виду и тот смысла, который связан с эстетикой и посредством которого и возможно, на синтетическом уровне, дать представление об эстетическом опыте в режиме множественности.

В самом деле, аффект можно охарактеризовать интенсивностью переживания. Именно в этом смысле мы говорим, что аффект вырывается из пространственно-временных координат или что он прорывается по ту сторону какого-либо качества, являя собою чистые интенсивные состояния. Но именно это и свойственно эстетическому опыту в режиме множественности: чем далее он складывается, тем большая степень в нем проявляется. Поэтому если эстетический

опыт в режиме множественности – это нечто интенсивное, то именно аффект и является этой характеристикой степени интенсивности.

Кроме того, аффект можно рассмотреть и со стороны продуктивности его состояния: для аффекта важно не столько само испытывание определенного состояния, сколько производство определенных моментов этого испытывания, аффект – это переход от одной произведенной точки состояния аффекта к другой, при этом аффект можно считать исчерпанным, когда его испытывание дошло до производства единичной точки, наиболее точно характеризующей этот аффект; именно в этом смысле аффект можно рассмотреть как процесс формирования своей определенности, доходящей до момента, выражаемого в его единичности: «Вот именно такой аффект я испытал!». Но и для эстетического опыта в режиме множественности свойственны переходы от производства одной эстезы к другой, завершением же складывания эстетического опыта в этом режиме является производство эстезы, состоящей в множественном единичном именно как множественное единичное. Поэтому если этот эстетический опыт – это нечто производящее, то именно аффект и характеризует момент производства эстезы эстетического опыта. Иначе говоря, в самом широком смысле эстетический аффект производит собственную эстезу, состоящую в ускользании от всякого единства и выражающуюся в множественном единичном.

Далее, аффект при всей сложности его ухватывания – это именно событие аффекта, т.е. нечто связанное. Аффект не может существовать вне этой собранности вокруг определенной точки, сердцевины, которая и задает всю динамику переживания аффекта. Если мы говорим, что испытываем тот или иной аффект, то тем самым подразумеваем, что есть нечто связанное в нем, нечто настолько собранное в его единстве, что именно как эту связанность мы и переживаем тот или иной аффект. Кроме того, аффект, если он действительно складывался как аффект, а не просто как то или иное переживание, оставляет осадок: аффект не может быть бесследным. Но и эстетический опыт в режиме множественности возможно представить именно как эстетическое событие, т.е. как нечто связанное (пусть и данное как ускользание от связанности), что и переживается именно как эстетический опыт. Кроме того, эстетическому событию в режиме множественности также свойственен и эффект как осадок события. Поэтому если в этом режиме эстетический опыт – это нечто событийное, то именно аффект и дает представление об особенностях этого события в эстетическом опыте.

Наконец, аффект – это нечто неразличенное между воздействием и претерпеванием. Нельзя сказать, что аффект – это лишь нечто испытываемое, т.е. состояние претерпевания, оказываемое на претерпвающего, ибо аффект – это нечто большее, это еще и определенное состояние воздействия (как иногда говорят: заражения) на то, что именно претерпевается. Аффект – это своеобразный переход от претерпевания к воздействию и наоборот: претерпевание вызывает

воздействие, которое, в свою очередь, вызывает новое претерпевание, которое, в свою очередь, вызывает новое воздействие. Но именно этим и характеризуется эстетический опыт как испытывание: в нем имеет место процесс, для которого важен переход от действия к его возможностям, которые, в свою очередь, вызывают новое действие, которые вызывают возможности. Поэтому если эстетический опыт в режиме множественности – это нечто испытываемое, то именно аффект и является его характеристикой.

Названные четыре момента – интенсивность, производство, событие, испытывание – характеризуют как режим единства, так и режим множественности. Однако есть в понятии аффекта и то, что свойственно именно режиму множественности. Прежде всего – это ускользание. В самом деле, аффект – это нечто, существующее по ту сторону моментов удержания. Именно в этом смысле мы говорим, что аффект нечто несхватываемое, нечто большее, чем то или иное представление о нем. А то, что находится по ту сторону удержания – это и есть ускользание (как действие множественности). Вот он – аффект «собственной персоной»: ускользание от какого бы то ни было единства, стремление опереться на нечто множественное там, где идет речь о единстве. И если эстетический опыт в режиме множественности – это нечто ускользаемое, то именно аффект и является характеристикой моментов этого ускользания.

Далее, аффект существует как нечто безначальное – в том смысле, что он дан как нечто вторичное: нет начала аффекта, аффект возникает как уже-захваченность самим аффективным состоянием. Нельзя представить, что аффект начался в определенный момент (например, в момент встречи с предметом, вызвавшим ужас), ибо он потому и действует как аффект, что испытывающий его обнаруживает себя как бы задним числом захваченным состоянием аффекта. Но именно этим и характеризуется эстетический опыт в режиме множественности: чувственное, многообразное и форма в этом опыте даны как множественность и как ускользание от определенности ее элементов. Поэтому если эстетический опыт в режиме множественности – это нечто безначальное, то именно аффект и является этой характеристикой.

Кроме того, аффект действует и как нечто творительное – в том смысле, что в аффекте имеет место неразличение объекта и отношения к нему, а также производство перехода от объекта и отношения к чему-то иному. Если случился аффект, то именно то, с чем связан аффект, вступает в отношения перехода к самому же отношению к этому аффекту. Иначе говоря, в аффекте не может иметь место удержание самого же различия предмета аффекта и той или иной формы отношения к нему, т.е. аффект не может быть предложным; напротив, в нем имеет место сами переходные состояния от одного момента предмета аффекта к другому, от одного момента отношения к этому предмету к другому, от самого предмета аффекта к тому или иному

отношению к нему. Это и можно называть захваченностью, если под последним иметь в виду производство перехода от предмета или отношения к нему к чему-то иному. Но именно этим, т.е. творительным режимом, и характеризуется эстетический опыт в режиме множественности: в нем имеет место ускользание от различия предмета и чувственного отношения к нему, а также ускользание от различия формы и ее многообразного. Поэтому если эстетический опыт в режиме множественности – это нечто творительное, то именно аффект этот момент и характеризует.

Наконец, аффект действует также и как нечто несобственно-прямое – в том смысле, что в нем не столько испытываются определенные состояния, сколько испытываются состояния перехода от прямого состояния к косвенному и наоборот. Аффект – это именно испытывание, которое, в то же время, характеризует опосредование этого испытывания, которое, в свою очередь, представляется как некоторое испытывание, которое характеризует опосредование этого испытывания. Аффект потому и вызывает определенную замороженность, что в нем имеет место переход от самого испытывания аффекта к тому, посредством чего этот аффект испытывается. Но именно это, т.е. несобственно-прямой режим, свойственен эстетическому опыту в режиме множественности: в нем чувственное подразумевает производство перехода от прямого чувственного опыта к косвенному (и наоборот), а также в нем действие формы в отношении многообразного подразумевает переход от прямого ее действия к косвенному (и наоборот). И если эстетический опыт в режиме множественности – это нечто несобственно-прямое, то именно аффект и характеризует это.

Таким образом, если и возможно дать синтетическое представление об эстетическом опыте в режиме множественности (при том, во-первых, что в этом представлении сопоставлены моменты сообразного и несообразного представления, а также при том, во-вторых, что имеются в этом представлении и те моменты, которые свойственны самому эстетическому опыту, независимо от того, в каком именно режиме он дан), то такое представление дает именно понятие эстетического аффекта, под которым следует понимать такой чувственный опыт формы многообразного, который характеризуется как нечто интенсивное, производящее, событийное, испытываемое, ускользаемое, творительное, несобственно-прямое и безначальное.

§6. Выводы из сообразного представления об эстетическом опыте

Очевидно, что сообразное представление в большей степени указывает на эстетический опыт в режиме множественности, чем несообразное, что видно хотя бы по тому, что второе входит в качестве составного компонента в первый. И, в то же время, очевидно, что анализ сообразного не мог бы состояться, если бы ему не предшествовал анализ несообразного.

Та сложность сообразного представления эстетического опыта в режиме множественности, согласно которой в этом представлении должен иметь место не только анализ, но и синтез, а

потому сообразное подразумевает синтез как моментов собственно-сообразного, так и моментов несообразного, позволяет, тем не менее, сделать ряд важных выводов об этом сообразном представлении.

Прежде всего, анализ сообразного представления никаким образом не касался такого компонента анализа эстетического опыта, как анализ его сторон (т.е. статики и динамики). В самом деле, для того, чтобы представить творительное, несобственно-прямое и безначальное, совершенно не важно, имеют ли они дело с представлениями эстетического опыта (соответственно, с его стазисом и противостазисом) или с переживаниями (соответственно, с тремя моментами его складывания), ибо как в одном, так и в другом случае сами стороны, а также их компоненты даны как некоторые формы единства, что для сообразного представления нерелевантно. Следовательно, именно в том случае возникает необходимость мыслить в эстетическом опыте те или иные стороны, когда сам опыт уже дан в режиме единства; и, соответственно, именно в том случае нет необходимости выделять в эстетическом опыте его стороны, когда опыт дан в режиме множественности.

С этим же связано и то, что анализ сообразного представления не принимал в расчет моменты строения эстетического опыта (т.е. его отношение, событие и эффект), из чего можно сделать вывод, что лишь в том случае имеется необходимость выделять в эстетическом опыте моменты его строения, когда опыт дан в режиме единства, для режима же множественности вопрос о том, имеем ли мы в опыте дело с отношением, событием или эффектом, нерелевантен (ибо сами моменты строения даны как формы единства).

Вместе с тем, нельзя не отметить, что есть одна особенность, которая не только отличает сообразное представление от несообразного в отношении режима множественности, но и отличает две сообразности (относительно режима единства и режима множественности) между собою. Дело в том, что сообразное представление относительно множественности предстает исключительно таким, каким оно является в возможности, в то время как сообразное представление относительно единства предстает именно таким, какое оно есть. Связано это с тем, что множественность представима как серия, компоненты которой лишь как возможные представляют саму же множественность. Так, помимо трех названных компонентов серии (творительное, несобственно-прямое и безначальное) возможно допустить и существование иных компонентов, в том или ином виде представляющих различие удержания и ускользания, и в таком случае приведенное выше понятие эстетического аффекта возможно дополнить иными характеристиками.

Но возможный характер сообразного представления ни в коей мере не лишает последнее какой-либо теоретической значимости; напротив, он создает основу для дальнейшего развития этого представления, которое, впрочем, окончательным быть не может (ибо любое

представление являет собою форму единства, множественное же, согласно понятию о нем, являет собою ускользание от всякого единства). Это позволяет сделать вывод, что представление о множественном невозможно дать как нечто окончательное, но лишь только как возможное (допускающее, тем самым, иные возможности). Возможно, в этом кроется одна из загадок понятия о возможном: каким бы способом мы его ни характеризовали, оно всегда будет представлять исключительно как возможное представление. И, в то же время, представляется немаловажным, что именно посредством понятия эстетического аффекта дается сообразное представление. И в этом – парадоксальное отличие режима множественности от режима единства: второе невозможно охарактеризовать каким-либо одним понятием, но следует о нем мыслить как о действительном многообразии отношения, события и эффекта; напротив, первое возможно охарактеризовать одним понятием (эстетический аффект), но следует мыслить о нем как о возможной множественности характеристик аффекта.

Итак, представить эстетический опыт в режиме множественности возможно путем понятия эстетического аффекта, если под последним мыслить всю ту множественность значений, которая ему свойственна (при этом сама эта множественность дана лишь как нечто возможное).

Заключение третьей части

Итак, что же такое эстетический опыт в режиме множественности? Ответ на этот вопрос не может быть однозначным и сведенным к какой-либо одной его стороне, поскольку, во-первых, каждая из этих сторон подразумевает одно или несколько дополнительных условий, и, во-вторых, сами эти стороны существуют лишь как возможный ряд определений.

В самом деле, возможно (и соответствует изложенному выше), что этот опыт определяем как *чувственный опыт формы многообразного данный как ускользание*. В то же время, следует учитывать, во-первых, что само понятие ускользания подразумевает многообразие его форм, имеющих свою специфику в каждом отдельном случае, и потому внимание к ускользанию предполагает также и внимание к тому, в каком именно моменте складывания опыта это ускользание имеет место. Во-вторых, понятие ускользания формируется не путем простого отрицания удержания, а особыми путями складывания понятия о множественном, и потому своеобразие множественного, ускользающего от схватывания, дает о себе знать и в понятии ускользания. В-третьих, следует учитывать и специфику каждого из компонентов понятия эстетического опыта, т.е. иметь в виду, что в этом опыте под ускользанием имеется в виду ускользание чувственного, ускользание опыта, ускользание формы и ускользание многообразного. Тем не менее, не является ошибкой признать, что именно посредством понятия ускользания возможно определить эстетический опыт в режиме множественности.

Также возможно сказать, что этот опыт – это *его стороны или моменты складывания (статика и динамика, а также отношение, событие и эффект), данные в их*

множественности. И сколь бы возможным ни представлялся анализ сторон и моментов строения эстетического опыта в режиме множественности путем аналогий складывания моментов между собою, все же следует иметь в виду, что сами эти моменты (и их компоненты) даны лишь как формы единства. Тем не менее, не будет ошибкой признать, что именно посредством этих аналогий и понятия о сторонах и моментах складывания опыта возможно определить эстетический опыт в режиме множественности.

Возможно также и сказать, что это опыт представляем путем *серии из творительного, несобственно-прямого и безначального в чувственном опыте формы многообразного*. Но при всей допустимости и релевантности этого представления, нельзя не признать, что и оно дает представление об эстетическом опыте в режиме множественности лишь отчасти: оно не принимает во внимание аналогии с моментами складывания эстетического опыта в режиме единства, оно не различает стороны и моменты складывания опыта (которые, несомненно, в нем есть). Тем не менее, именно посредством этих понятий возможно говорить о сообразном его представлении и само понятие множественности не предстает сведенным к той или иной его форме единства.

Наконец, возможно также и сказать, что этот опыт – *эстетический аффект*, если под ним понимать чувственный опыт формы многообразного, характеризуемый как нечто интенсивное, производящее, событийное, испытываемое, ускользаемое, творительное, несобственно-прямое и безначальное. Следует принимать во внимание и то, что это определение опыта может быть дано лишь как нечто возможное (поскольку сама серия сообразных представлений существует как возможная) и, следовательно, само понятие эстетического аффекта, несмотря на то, что оно синтезирует в себе сообразное представление об этом опыте, не является именно тем понятием, которое дает это представление (ибо самого такого понятия быть не может). Тем не менее, именно посредством понятия эстетического аффекта возможно говорить о завершенности представления об эстетическом опыте в режиме множественности, поскольку в этом понятии синтезируются как сообразное, так и несообразное его представление.

Таким образом, эстетический опыт в режиме множественности куда сложнее представить и проанализировать, чем его же в режиме единства. Но все же именно это представление позволяет сказать, что опыт – это не только опыт единства, но и опыт множественности, что сведение второго к первому значительно обедняет представление об этом опыте и что, наконец, второе столь многообразно, что не иметь его в виду, если иметь дело с понятием эстетического опыта и его анализом – непозволительно для самого же опыта и непростительно для его понимания.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

§1. Введение к синтезу понятия эстетического опыта

Только теперь, после того, как был дан анализ понятия эстетического опыта в двух режимах с учетом моментов его строения, его сторон и его сил, возможно перейти к синтезу этого понятия, сделать выводы относительно места предложенного подхода в контексте поворота к Большой теории, а также подвести ключевые итоги предлагаемого исследования.

Невозможно, чтобы понятие об эстетическом опыте сформировалось только лишь на основе анализа его представления, ибо анализ как таковой не дает представления о соположении моментов анализируемого друг с другом и с тем, что находится за пределами предмета представления. Поэтому понятие об эстетическом опыте необходимо сформировать также и на основе синтеза.

В свою очередь, синтез подразумевает сопоставление разложенного как на основании представления, свойственного самим же моментам разложенного, так и на основании представления, не свойственного этим моментам. Как в одном, так и в другом случае должна быть показана необходимость предложенного основания, и именно за счет необходимости основания следует отличать синтез от простого обобщения: во втором случае имеет место не необходимость, но лишь возможность того или иного основания для разложенного. Так, если мы обобщаем сказанное каким-либо выступающим, то можем обобщить то по одному основанию, то по другому – каждый раз сама процедура обобщения будет носить лишь возможный характер. Напротив, если мы синтезируем сказанное выступающим, то имеется в виду лишь одно – то, что дана определенная необходимость для выделяемого основания сказанного. Следовательно, чтобы имел место именно синтез, для него необходимо, во-первых, определение необходимости основания для сопоставления и, во-вторых, выделение самих моментов сопоставляемого по отношению к этой необходимости основания.

Синтез понятия эстетического опыта на основе представления, внешнего самим моментам разложенного, хотя и необходим для того, чтобы синтезируемое понятие эстетического опыта можно было сопоставить с другими понятиями (например, с понятием о том, что такое религиозный или этический опыт), все же представляется излишним с точки зрения предложенной работы. Поэтому если и искать основание для синтеза понятия эстетического опыта, то оно может быть только внутренним, т.е. связанным с представлениями, свойственными самим же моментам разложенного.

Выше отмечалось, что этих представлений четыре – то, что в эстетическом опыте следует выделять стороны, силы, моменты строения и режимы; именно представление о двух режимах эстетического опыта было положено в основу анализа. Следовательно, именно в понятии режима следует, прежде всего, находить необходимость для основания разложенного. И в

таком случае синтез понятия эстетического опыта может быть дан, если, во-первых, определить необходимость самого различия в эстетическом опыте двух его режимов и если, во-вторых, из этой необходимости провести сопоставление двух понятий об эстетическом опыте.

*§2. Необходимость режима единства и режима множественности
для синтеза понятия об эстетическом опыте*

О том, что при анализе эстетического опыта возможно выделить режимы, подразумевающие различия, основанные на подходе к предмету, говорилось выше. И отмечалось, что режим по своей природе произволен, ибо напрямую зависит от того, что именно полагается в качестве определенного в действии. В таком случае, какие бы режимы эстетического опыта мы ни выделили, нам не удастся избежать допущения того, что эти режимы – лишь то, что возможно в отношении эстетического опыта. И если предположить, что *возможность* режимов единства и множественности вызвана лишь допущением, что сами понятия единства и множественности позволяют раскрыть что-то качественно новое в понятии эстетического опыта, а то, что же из себя представляют эти два режима опыта в *действительности*, было показано выше, то какова *необходимость* двух режимов для синтеза понятия об эстетическом опыте и, следовательно, какова необходимость в основании этого различия для синтеза? Иначе говоря, существует ли основание для того, чтобы само различие режима единства и множественности выступило основанием для синтеза понятия об эстетическом опыте?

Это основание не может быть внутренним: из самого понятия об эстетическом опыте никак не следует, что этот опыт следует рассматривать в двух режимах. Следовательно, основание для того, чтобы существовала необходимость различия двух режимов в эстетическом опыте, может быть только внешним. Если внешнее основание для необходимости чего-либо мы называем *гипотезой* (в отличие от *обоснования* как внутреннего основания для необходимости), то необходимость различия двух режимов для синтеза понятия об эстетическом опыте может быть предложена лишь как гипотеза.

Суть этой гипотезы в том, что это два совершенно разных режима, не подразумевающих перехода от одного к другому: режим единства и режим множественности. В первом случае подразумевается, что каким бы многообразным что-либо в эстетическом опыте ни было, в нем удерживается единство этого многообразного; во втором случае подразумевается, что каким бы единым что-то в опыте ни было, оно дано как ускользание от всякого единства. Для режима единства важно одно – во что бы то ни стало удерживать; для режима множественности важно иное – во что бы то ни стало ускользать. И не от того, с чем связано удержание или ускользание, формируется тот или иной режим, а, напротив, именно сам режим определяет, с единством или со множественностью данного он будет иметь дело. Установка на один режим и установка на другой участвует в опыте, хотя и не может быть выведена из самого же опыта (т.е.

того, что испытывается), ибо в нем в равной степени имеют место как единство, так и множественность. Но эта же установка не может быть дана и после опыта (ибо режимы сопутствуют складыванию самого же опыта, а не возникают как итог его складывания). Следовательно, можно допустить, что именно до опыта, т.е. еще до того, как стал складываться тот или иной момент эстетического опыта, уже существует установка либо на режим единства в этом опыте, либо на режим множественности. Итак, *в опыте, помимо самих моментов, его образующих, также имеется и доопытная установка на тот или иной режим этого опыта.*

Не то составляет предмет гипотезы, что эта установка доопытна, а то, что имеется само различие двух установок, не подразумевающих переход от одного к другому. Эти два режима можно сравнить с двумя пластинками, проигрываемыми на музыкальном аппарате: он не может воспроизвести их одновременно, и, в то же время, мы многое потеряем, если будем подразумевать, что только одну пластинку из имеющихся у нас может проигрывать музыкальный аппарат⁶⁴.

Если принять, что это две совершенно разных установки – на единство и на множественность, то следует признать, что сама гипотеза о двух установках может быть *сильной*, подразумевающей, что один режим лежит в основе другого, и может быть *слабой*, предполагающей лишь их различие. При всем желании выдвинуть тот или иной вариант сильной гипотезы (например, что за всяким процессом единства скрывается личина множественности или, напротив, что множественность, сколь бы ускользаемой она ни была, основа все же на моментах единства), следует признать, что предложенная выше аналитика дает возможность признать только *слабую гипотезу* (что существует лишь различие двух режимов без какого бы то ни было их взаимоотношения), что, впрочем, несколько не ослабляет саму гипотезу.

Чтобы гипотеза состоялась, необходимо, с одной стороны, показать область применения этой гипотезы, т.е. указать на то, что же именно раскрывается при принятии этой гипотезы, с другой – поставить вопрос (который, возможно, и останется без ответа) о том большем, что стоит за самой же гипотезой.

Если отвечать на *второй* вопрос, то о том, что именно имеет место в области доопытного – судить исходя из сказанного нет никаких оснований и потому это должно послужить предметом отдельного исследования. В самом деле, сознательно ли мы выбираем установку на единство или множественность, бессознательно ли они выбирают нас, складываются ли они под воздействием определенной причины (например, истории) или под воздействием причины неопределенной, связаны ли эти установки только с эстетическим опытом или же они имеют

⁶⁴ Схожую метафору о «двух пластинках мышления», мышлении проективно-научном и научном, развивал Г.П. Щедровицкий (см. [120,78], при этом он подчеркивал, во-первых, что невозможно их совмещение и, во-вторых, что одна из них относится к деятельности организационной, другая – к собственно научной и поисковой).

место и за его пределами – все это остается неизвестным. Из ряда различий режима единства и множественности в эстетическом опыте (например, из того, что для одного режима важно иметь дело с определенностью, для другого – с ускользанием от нее, для одного режима свойственно удержание, для другого – ускользание), можно лишь предположить, что установка на единство характерна для всех процессов, связанных с упорядочиванием, в то время как установка на множественность характерна для процессов творчества. Но, каким бы это ни казалось вероятным, обоснование того, действительно ли за двумя установками находятся два указанных процесса, следует рассмотреть за пределами данной работы.

Ответ же на *первый* вопрос подразумевает раскрытие особенностей двух режимов эстетического опыта как в целом (на основе представления о двух режимах), так и в частности (на основе представления о различных моментах эстетического опыта) – в одном и в другом случае речь идет о сопоставлении двух понятий эстетического опыта.

§3. Сопоставление двух понятий эстетического опыта

А) Сопоставление двух понятий исходя из представления о режимах опыта

Исходя из сказанного выше, несложно сделать важные выводы о двух режимах опыта вообще.

Прежде всего – эти режимы действительно разные, т.е. не существует перехода от одного режима к другому: наш опыт складывается (исходя из доопытной установки) либо как опыт единства, и в таком случае в нем имеют место одни процессы, либо как опыт множественности с совершенно другими процессами (пусть и с возможностью аналогии между ними). Совершенно невозможно представить, чтобы компоненты одного режима вмешивались в режим другой: если опыт начал складываться именно на основании одного режима, то он не может (внутренним для него способом) перейти в другой режим – для этого потребовалось бы прерывание эстетического опыта (в любой из его форм), смена установки опыта (по причинам, которые тут невозможно определить) и складывание опыта на основании другого опыта.

Кроме того, для складывания эстетического опыта совершенно не имеет значения, какой из двух режимов является его основанием – как в одном, так и в другом случае складывание происходит в полной мере. Нельзя сказать, что один из режимов опыта чем-либо «хуже» или «лучше» другого – в обоих случаях складываются моменты, необходимые для опыта. Более того, как в одном режиме, так и в другом подразумевается производящий характер эстетического опыта. Об этом можно судить по тому, что в режиме единства производится единичное в опыте (как третья эсте́за), а также по тому, что в режиме множественности производится множественное единичное (если иметь дело с несообразным представлением) или же производится эстетический аффект (если сообразно представлять эстетический опыт). Иначе говоря, как в одном режиме, так и в другом складывается нечто настолько уникальное, что

именно оно и является отличительной особенностью эстетического опыта. И если вернуться к представлению о двух режимах вообще и к примеру с лектором, дающим лекцию либо в режиме единства, либо в режиме множественности, то нельзя сказать, что «хорошим» является тот лектор, лекция которого построена на единстве (поскольку это в большей степени соответствует упорядоченности) или тот, лекция которого построена на множественности (поскольку это в большей степени соответствует творчеству): можно быть как в одном, так и в другом смысле «хорошим» лектором, вопрос лишь в том, на что имеется установка в той или другой лекции: в одном случае установка в большей степени связана с задачей усвоить, т.е. произвести ту или иную форму единства (а усвоение и есть принятие единства), в другом случае установка в большей степени связана с задачей вызывать собственные аффекты, возможно и не связанные с лекцией.

Наконец, различие двух режимов позволяет утверждать и то, что не существует некоего общего источника, от которого в качестве производного было бы дано различие единства и множественности: существует не эстетический опыт, данный в том или ином режиме, а существует либо эстетический опыт в одном режиме, либо в другом без какого бы то ни было отношения между ними. По крайней мере, этот вывод напрашивается, если не проводить детальный анализ природы двух установок, ибо вполне возможно в ходе этого анализа удалось бы показать, что и само различие на режим единства и режим множественности, в свою очередь, основано на более общем истоке. Как бы то ни было, ответ на этот вопрос, если избегать реляционной ошибки, а также стремления выдавать желаемое за действительное, лежит за пределами собственно философско-эстетического исследования.

Таким образом, сопоставляя два понятия эстетического опыта исходя из его режимов, можно сделать выводы о непереходном характере двух режимов опыта, о равнозначности обоих режимов и об отсутствии более общего истока для обоих режимов.

В) Сопоставление двух понятий исходя из представления о моментах опыта

Итого, что же такое эстетический опыт, если учитывать два его режима?

Как в одном, так и в другом случае под ним имеется в виду чувственный опыт формы многообразного. Несмотря на то, что каждый из компонентов этого понятия по-своему связан с тем, в каком режиме он дан, дадим сопоставление двух понятий на основании того, как меняется само понятие об опыте в каждом из этих режимов, ибо именно посредством обращения к нему возможно более детально сопоставить опыт в одном режиме и в другом. При этом сопоставление неизбежно не будет однородным (т.е. тем, при котором можно одно исходя из того же основания сопоставить с другим) в силу различия сообразного и несообразного представления об эстетическом опыте в режиме множественности.

Итак, в самом широком смысле слова под опытом, если он эстетический, имеется в виду испытывание (при этом само испытывание следует отличать от оценки, поскольку первое подразумевает переход от возможности к его действиям, в то время как второе подразумевает также и сцепление между тем и другим). В случае с режимом единства испытывание может быть в трех смыслах – как выхватывание, связывание и захватывание. В режиме же множественности (если опираться на несообразное его представление) испытывание в эстетическом опыте – это перехватывание, несвязывание и презахватывание. Можно сказать, что эстетический опыт начинает складываться как выхватывание, затем как связывание захваченного и затем как захватывание связанного (или же как ускользание этих моментов). Каждому из этих моментов соответствует три момента складывания эстетического опыта – отношение, событие и эффект, который можно рассматривать как статически, так и динамически. Эстетический опыт в режиме единства – это последовательно сменяющие друг друга эстетическое отношение, эстетическое событие и эстетический эффект, в то время как режим множественности, хотя и возможно о нем сказать в аналогичных понятиях (в качестве несообразного представления), все же дан как складывание эстетического аффекта, неразложимого на последовательность складываемых моментов.

Далее, в обоих режимах имеет место производство собственных компонентов, но если для режима единства это производство выражается, в конечном счете, в единичном, данном именно как единичное (третья эсте́за), то о том единичном, которое производится в режиме множественности, можно сказать либо то, что это единичное, данное как нечто множественное, но представленное, тем не менее, именно как единичное, либо то, что это единичное, существующее в серии сообразных представлений о нем (как нечто творительное, несобственно-прямое и безначальное). Можно сказать, что для эстетического опыта в режиме единства крайне необходимо, чтобы сформировалось нечто единичное, которое и венчает этот опыт; напротив, для того же опыта в режиме множественности крайней важно другое: ускользание от определенности единичности, при этом само это ускользание – не просто отрицание удержания, а именно продуктивное состояние, позволяющее это единичное сформировать (хотя и данное не как нечто определенное). Для разъяснения этого поможет аналогия с серией из моментов сообразного представления режима множественности. Если в режиме единства существенно чувственно *испытать*, то в режиме множественности – чувственно *испытывать*, если в режиме единства важно *оформить* многообразное, то в режиме множественности – *оформлять* его. Различие – не в том, что первое связано с прошедшим, а другое – с настоящим, но в том, что первое связано с предложным характером отношения к предмету, второе – с творительным характером отношения, первое подразумевает прямое или косвенное действие, второе – несобственно-прямое, первое – начальность действия,

второе – его безначальность. По ходу анализа предлагалось выделять аверс и реверс различных моментов понятия эстетического опыта. В режиме единства аверсом эстетического опыта является эстетическое событие, в режиме множественности – эстетический аффект. В самом широком смысле этими понятиями и характеризуются названные различия: в случае с эстетическим событием существенно его испытать и оформить многообразное, в случае с эстетическим аффектом – испытывать и оформлять многообразное. Мы действительно представляем эстетический опыт, если мыслим его либо как опыт эстетического события, либо как опыт эстетического аффекта.

Таким образом, если принять гипотезу о доопытной установке двух режимов эстетического опыта, то можно показать, что как в одном, так и в другом режиме эстетический опыт действует, но совершенно по-разному. Непринятие во внимание этого приводит, в конечном счете, к запутанности представлений об эстетическом опыте и к невозможности в его отношении провести сколь-нибудь надежную аналитику.

С) Выводы из синтеза понятия эстетического опыта

Итак, анализ и синтез понятия эстетического опыта в двух режимах можно считать завершенным, ибо в каждом из режимов был дан анализ эстетического опыта с разных его сторон и моментов строения, при этом удерживалось различие режима опыта и его сил.

В начале работы проводилось различие рабочего определения и завершенного. Исходя из сказанного выше, можно сказать, что несмотря на то, что рабочее определение эстетического опыта как чувственного опыта формы многообразного не сильно изменилось по ходу проведенного исследования, все же удалось показать, что именно опора на два режима эстетического опыта позволяет дать завершенное понятие, состоящее, в том, что этот опыт и есть *чувственный опыт формы многообразного, данный либо в одном режиме, либо другом*. В этом определении дается не просто уточнение того, в каком режиме дан эстетический опыт (такое уточнение можно было бы дать и относительно иных моментов эстетического опыта, сказав, например, что он есть чувственный опыт формы многообразного, данного как отношение, событие или эффект, или же рассмотренный со стороны представления или переживания), но указание на то, что выделение режимов опыта необходимо для самого же его понятия.

И если верно все сказанное выше, если принять все различия и выводы из них, на которых строилось данное исследование, то можно сказать, что цель – дать по возможности полную в историческом и теоретическом аспектах философскую аналитику понятия эстетического опыта – выполнена.

§4. Поворот к Большой теории и понятие эстетического опыта

Несмотря на то, что предложенный автономистский подход к понятию эстетического опыта исходит из того, что за каждой из данностей эстетического опыта не подразумевается ничего заданного, и проблема и понятие эстетического опыта рассматриваются вне того исторического контекста, к которому они могут принадлежать, несложно показать, что само это стремление ускользнуть от заданности является характерной чертой такой тенденции в современных гуманитарных науках, как возвращение к Большой теории. Поэтому уместно вкратце очертить пределы этой тенденции и показать, как с ними соотносится понятие эстетического опыта.

А) Отказ от Большой теории: основные аргументы

В самом простом смысле Большая теория – это претензия на то, что существует интегративный подход, дающий объяснение социальных и природных процессов. Имплицитно в таком представлении о Большой теории содержится допущение, что этой теорией может быть объяснено то, что существует, а то, что Большой теорией оказалось не охваченным, не обладает статусом существования. Понятие было введено в интеллектуальный оборот американским социологом Ч. Р. Миллсом (в русском переводе иногда этот термин дается как «Высокая теория»), чтобы обозначить тот разрыв, который существует в гуманитарных науках между спекулятивными теориями и конкретными исследовательскими практиками. Сам Миллс относил к этой теории социологию Т. Парсонса, в философии же такими интегративными теориями наиболее ярко о себе заявили идеи Канта, Гегеля и неокантианцев: все они подразумевали, что возможно создать систематическое здание, охватывающее все многообразие отдельных наук, а философия в этом случае выполняет критическую и основополагающую роль. Такая претензия на всеохватность не могла не вызывать зачарованности: казалось бы, необходимо лишь уточнить детали общего здания (поскольку контур уже очерчен), и все существующее найдет свое законное место в общей системе знаний и наук. В этом случае в понятии Большой теории уделяется внимание ее рациональной тотальности, а очарование этой машиной рациональности составляет необходимое ее экзистенциальное измерение.

Как известно, со временем происходит разочарование в возможностях Большой теории. Миллс в своей уничижительной критике Большой теории отмечает невозможность ее отношения к практике: «Главный признак “Высокой теории” заключается в исходной ориентации на столь общий уровень рассуждений, что снизойти до наблюдений становится логически невозможным. Оставаясь в рамках “Высокой теории”, ее последователи никак не могут спуститься с высот своих генерализаций и рассмотреть конкретные проблемы в их историческом и структурном контекстах. Из-за неспособности этих ученых видеть подлинные проблемы реальность практически исчезает со страниц их трудов, в результате чего начинает

преобладать надуманная и нескончаемая проработка дефиниций, которые не расширяют наше познание и не способствуют лучшему осознанию собственного опыта. Это, в свою очередь, находит выражение в частично организованном отречении от какой-либо попытки дать ясное описание и объяснение поведения человека и общества» [81, 45-46].

В философии также происходит отказ от Больших теорий: их обличают за то, что они предлагают «прокрустово ложе» для картины мира, их обвиняют в создании искусственных метанарративных построениях. «Недоверие к метанарративам» – так звучит известное положение Ж.-Ф. Лиотара, которым можно охарактеризовать отказ от Больших теорий. Само это недоверие подразумевает разные варианты: и признание того, что Большая теория исходит из внеположенности, в то время как за всяким положением лежит какая-либо его обусловленность – историческая, социальная или идеологическая (Лиотар), и утверждение того, что чистых различий, на которых строятся Большие теории, не существует, а вместо них нам даны следы, ускользания от логоса (Деррида), и признание того, что Большие теории строятся на сведении многообразия к одному принципу, что является ничем иным, как фашизмом в теории (Фуко). Схожие тенденции наблюдаются не только в философии, но и в социальных науках, свидетельством чему являются работы А. Негри и М. Хардта, а также П. Вирно – каждый из них выдвигает понятие масс как альтернативу тотальному целому, на необходимости которого настаивала Большая теория. С этим же процессом отказа от Большой теории связан и проект «пост-теории» Н. Кэрролла и М. Бродуэлла. Все эти концепции объединяет, в конечном счете, представление о репрессивном характере Большой теории.

В) Поворот к Большой теории: основные черты

Несмотря на резкую критику тотальности, которую произвели гуманитарные науки второй половины XX в., за последние десятилетия можно заметить новую тенденцию. Используя экзистенциальный язык, можно сказать, что со временем произошло не только разочарование в Больших теориях, но и разочарование в этом разочаровании, поскольку оказалось, что «недоверие к метанарративам» приводит зачастую ко вседозволенности, эклектизму, произвольному применению того или иного метода; произошло недоверие к этому недоверию, в результате чего можно наблюдать постепенный запрос на Большую теорию, но на ином, нежели ранее, основании.

Эту тенденцию по возвращению к Большой теории в гуманитарных науках невозможно охарактеризовать однозначно, поскольку она еще не приобрела окончательной формы. Тем не менее, уже можно встретить разные варианты осмысления устойчивых признаков этой тенденции.

Так, М. Ямпольский в работе «Без большой теории?» замечает, что неверно полагать, будто такие современные философы, как С. Жижек, А. Бадью, Ж. Рансьер, Д. Агамбен являют собою

самые актуальные тенденции в философии. На смену этим именам уже приходит новое поколение – М. Деланда, И. Богост, «спекулятивные реалисты» (Р. Брессир, Г. Харман и другие) – которое и репрезентирует собою движение в сторону новой теории. Именно работы этих философов позволяют говорить о том, что «мы переживаем замечательный момент возникновения новой глобальной теории» [130, 82].

Чем же характеризуется это новое движение в сторону Большой теории? М. Ямпольский полагает, что его отличительной чертой является «прорыв за пределы репрезентативно-символического мышления, за пределы мышления в терминах кодификаций и иерархий» [130, 69], имея в виду, что по ту сторону репрезентативности современных исследований находится экспрессивность, основанная на неразличии между сознанием и физическими объектами. Большая теория становится, по Ямпольскому, теорией экспрессивности, в которой классические оппозиции теории репрезентации (означающее – означаемое, смысл и выражение, передний и задний планы) заменяются нерепрезентативными моделями. Именно в этой связи можно отметить усиленное внимание к аффекту в современных гуманитарных исследованиях (аффект при этом понимается как нерепрезентативное состояние), возвращение к шизоанализу Делеза-Гваттари (с их апологией множественности), отказ от текста и образа в пользу сетевых конструкций смысла. Каждая из этих теорий является своеобразным кирпичиком в общем здании Большой теории, которая формируется без опоры на центр, доминирующую концепцию, но существует «как коллективный плод большого интеллектуального сообщества» [130, 83].

Схожие идеи развиваются в работе «Возвращение к Большой теории в гуманитарных науках», вышедшей под редакцией английского историка и философа, основоположника Кембриджской школы истории понятий К. Скиннера. Основная идея книги – в том, что XX в. выдвинул множество сомнений относительно возможностей социальных наук. Целый ряд авторитетных мыслителей (Г.-Г. Гадамер, Л. Витгенштейн, Ж. Деррида, М. Фуко и другие) похоронили надежду на какое-либо теоретическое моделирование; как позднее уточнит свою мысль Скиннер в другой работе, «предыдущее поколение довело до такого радикализма сомнение в возможности интерпретации текстов, что нам уже кажется, что невозможно достичь тех целей интерпретации, которые мы всегда перед собою ставили» [цит. по: 88]. Однако парадокс этих сомнений в том, что именно они и вносят существенный вклад в возвращение к Большой теории. Это заметно по тому, что каждый из анти-теоретиков стал величайшим теоретиком XX в., создав – вольно или невольно – новые школы и направления. Но, что более существенно, это заметно и по тому, какой эффект от сомнений в теории создается. Скиннер отмечает, что несмотря на то, что XX в. во многом предстает в виде «разных битв титанов: Гадамер спорил с Хайдеггером, Леви-Стросс с Сартром, Кун с Фейерабендом, Дворкин с Хартом, Нозик с Ролзом, Фуко с Деррида, а Хабермас со всеми» [226, 19], именно эта

многоголосица создает тот интеллектуальный ландшафт, на фоне которого и возникают различные Большие теории. В большей степени, по Скиннеру, это заметно в современной этике и политической философии, где происходит возвращение к нормативизму и утилитаризму – теориям, казалось бы, ушедшим в далекое прошлое.

Идеи Скиннера развивает польский социолог П. Штомпка, утверждая, что «нынешнее возрождение теории сравнимо разве что с золотым периодом классической социологии XIX в.» [118, 15], при этом в основе такого возрождения лежит потребность в теории во времена быстрых изменений. Штомпка особо подчеркивает связь между большой теорией и здравым смыслом, что влечет многообразие самих больших теорий: «Здравый смысл будет стимулировать разнообразные теоретические представления и в то же время будет отвергать другие. Поэтому нет и не может быть простой теории, применимой ко всему и приемлемой со всех точек зрения. Разнообразие больших теорий неизбежно» [118, 20], в силу чего большие теории становятся, по сути, прикладными исследованиями: теории об обществе становятся теориями в обществе, а теоретик посредством своей теории участвует в создании самого общества.

Несложно заметить, что общим между идеями Ямпольского и Скиннера-Штомпки является выявление в современных гуманитарных науках многообразия различных теорий, в том или ином виде претендующих на статус Большой, но сама Большая теория возникает как результат, несводимый к сумме его элементов. Различие же между названными позициями состоит в том, что для Ямпольского поворот к Большой теории связан с качественно иным представлением о теории, в то время как для Скиннера-Штомпки возвращение, скорее, является возрождением некогда бывших Больших теорий.

С) Большая теория и эстетика

Какой вклад может внести прояснение описанного поворота для развития эстетической теории?

Очевидно, что и в эстетике происходят процессы, описанные Ямпольским и Скиннером, и было бы несложно представить поле современных эстетических исследований в контексте возвращения к понятиям чувственности, «эстетизиса», в контексте переосмысления отношения эстетики и теории познания. О некоторых тенденциях в современной эстетике уже упоминалось в начале этой работы, другие тенденции еще только ждут их подробного раскрытия. Но куда важнее с точки зрения отношения Большой теории и эстетики зафиксировать несколько теоретических следствий, которые, как хотелось бы надеяться, помогут внести ясность в то, каким же образом возможна современная эстетическая теория, если под последней имеется в виду Большая теория.

Первым следствием является переосмысление самого статуса теории в эстетике. Конечно же, в том смысле, в каком можно было бы говорить об эстетической теории во времена Канта или Гегеля, сегодня говорить невозможно именно в силу тех сомнений, которые выдвинула философия XX в. Но это не значит, что такая теория невозможна – напротив, если и возможна такая теория, то в другом смысле понятия теории. Например, представляется продуктивным подход Ямпольского, предлагающего отказаться от теории как репрезентации в пользу теории как экспрессивности – или, иначе говоря, отказаться от теории, осмысляющей какое-либо явление, в пользу теории, конструирующей это явление. Можно предположить, что эстетическая теория не столько предлагает концептуальный каркас, в который пытается вместить такие ускользающие явления, как чувственность или художественность, сколько создает новые понятия, указывает на новые проблемы, которые сами, в свою очередь, влияют на чувственность и представление о художественности.

Вторым следствием является переосмысление форм заданности в эстетической теории. Мыслители эпохи радикального сомнения, описанные Скиннером, исходили из того, что за всякой данностью (например, данностью сознания или чувственного опыта) находится та или иная форма заданности («эпистемы», различные аргументы или же само бытие того, кто мыслит о данности). И конечно же, после эпохи сомнений представлять какую-либо эстетическую теорию так, как если бы за этой теорией не находились какие-либо формы заданности, кажется наивным и необоснованным. Но это не значит, что эстетическая теория обречена на провал. Ибо если подвергается переосмыслению само понятие теории, если сама теория понимается не как объяснительная, а как продуктивная модель, то формы заданности не имеют к ней отношения: эта теория сама производит свою данность. Недоверие к Большой теории строится на том, что нет ничего данного; возвращение к Большой теории строится на том, что нет никакого смысла искать за данным заданное. Например, если и возможна теория эстетического опыта, то не потому, что были учтены все возможные формы заданности этого опыта (исторические условия, в которых эстетический опыт разворачивается, бессознательное исследователя, изучающего эстетический опыт и т.п.), а потому, что эта теория создает понятие эстетического опыта как данность, не задаваясь вопросом о том, что же стоит за этой данностью. Эта теория не обращается к формам заданности именно потому, что само понятие и круг проблем эстетического опыта производятся теоретиком, а для производства вопрос о том, чем задано это производство, является неуместным.

Быть может, возможны и иные следствия из допущения того, что существует прямое отношение между Большой теорией и эстетикой. Возвращение к Большой теории может проходить разными тернистыми путями, но каким бы ни был этот путь, он все же раскрывает новые области для развития эстетики не как набора мнений, а как подлинной теории.

D) Большая теория и понятие эстетического опыта

Таким образом, о повороте к Большой теории в гуманитарных науках возможно говорить в двух смыслах: во-первых, «поворот» может означать возвращение к некогда господствующим теориям с учетом тех сомнений, которые были выдвинуты теоретиками в XX в.; во-вторых, «поворот» может означать переосмысление самого понятия теории и создание на основании этого нового облика Большой теории. Первому смыслу понятия поворота соответствуют идеи Скиннера-Штомпки, второму – идеи М. Ямпольского.

Оба указанных смысла имеют отношение и к эстетике. И если взять за основу проблематику эстетического опыта, то как минимум два фактора позволяют этой проблематике претендовать на статус Большой теории. Первый фактор – это отказ от объяснения каких-либо границ понимания эстетического опыта в пользу создания новых концептов и соответствующих им проблем, способствующих формированию нового взгляда на этот опыт. Второй фактор – это отказ от поиска того, что стоит за эстетическим опытом (например, психологические и социальные особенности формирования опыта) в пользу его данности и в пользу исследования того, каким же образом эстетический опыт испытывается. Если обобщить сказанное, то можно сказать, что возможны три варианта теорий эстетического опыта. Во-первых, это Большие объяснительные теории, для которых определяющим является нахождение какого-либо существенного компонента для эстетического опыта; наиболее часто этими компонентами в истории эстетики выдвигались незаинтересованность (И. Кант), идеальное (Г.В.Ф. Гегель), форма (К. Белл). Во-вторых, это теории какой-либо заданности эстетического опыта (или, как сказал бы М. Фуко, теории, построенные на подозрении относительно эстетического опыта); наиболее очевидные варианты такой теории – это социальная заданность (Т. Адорно) или духовная заданность (М.С. Каган). В-третьих, это Большие производительные теории, для которых существенным является создание каких-либо концептов, позволяющих иначе рассматривать сам эстетический опыт; наиболее известными вариантами такой теории являются «шизоэстетика» (Ж. Делез – Ф. Гваттари), «эстетика взаимодействия» (Н. Буррио), «эстетика восприятия» (Б. Нэней). Признавая, что имеют право на свое существование все три варианта теорий эстетического опыта, я стремился показать возможности последнего из них.

Впрочем, обозначенный ракурс отношения Большой теории к эстетике далеко не исчерпывается проблематикой эстетического опыта. Сказанное возможно соотнести и с другими проблемами в эстетике (например, такими проблемами, как определение искусства, соотношение чувственного и эстетического, статус эстетической оценки) и можно лишь допустить, что понятие о повороте к Большой теории раскроет какие-то иные смыслы в этих проблемах. Как бы то ни было, представление о Большой теории, об отказе от нее и о повороте

к ней позволяет иначе взглянуть на ряд проблем в эстетике и тем самым дает еще один мощный ресурс для понимания и развития эстетической проблематики.

§5. Ключевые итоги

В предложенном анализе понятия эстетического опыта имеется ряд ключевых моментов, обладающих значением для теории, истории и практики. Отметить эти моменты необходимо как для того, чтобы в целостном представлении понятия эстетического опыта не упустить важные детали, так и для того, чтобы сами эти детали не перекрывали друг друга своей значимостью.

Первый момент связан с изначальной посылкой исследования. В основе этой работы лежит убеждение, что эстетический опыт возможно понимать вне его связи с искусством и ценностным отношением. Эти два представления, несомненно, играли определенную роль в развитии эстетической теории, однако данное исследование построено на наблюдении, что чем дальше развивалась эстетика, тем более понятия об искусстве и ценностном отношении (в том числе таких его формах, как прекрасное или возвышенное) становились ее прокрустовым ложе, что многое, с чем может иметь дело эстетика, существует и по ту сторону этих двух представлений. За этим наблюдением следует и другое – что «по ту сторону» вовсе не означает замену одного на другое. Можно было бы с легкостью предположить, что поскольку по ту сторону искусства находится мир природы, окружающей среды, виртуального, повседневного (этот список можно продолжить и дальше), то и понимание эстетики по ту сторону искусства означает по сю сторону природы и т.п. Конечно, имеется определенная значимость внехудожественных областей для эстетического анализа, но все же в отношении понятия эстетического опыта по ту сторону искусства означает ускользание от определения опыта посредством объекта этого опыта – и не важно, искусством ли является этот объект или окружающая среда, повседневность, виртуальное и т.п. В таком случае «посюсторонним» для анализа понятия эстетического опыта является внимание к особенностям складывания этого опыта и к формированию собственного предмета. Точно так же можно было бы предположить, что поскольку история эстетики предлагала различные формы отказа от прекрасного и даже возвышенного (и если не отказа, то, по крайней мере, дополнения) в пользу «ужасного», «поэтического и прозаического», «трагического и комического», то именно как развитие этих категорий возможно новое движение в эстетической теории. Признавая важность иных категорий для эстетической теории, все же подчеркну, что в отношении понятия эстетического опыта по ту сторону прекрасного и возвышенного означает признание того, что не только в форме эстетической реакции выражается эстетический опыт, что есть в нем что-то и внеоценочное, что он может складываться не только как «плакать» или «смеяться», но и как «испытывать». Сведение эстетического опыта к его объекту получило название реляционной

ошибки, сведение к оценке – аксиологической ошибки, и убеждение, выросшее в гипотезу и перешедшее в само исследование, строилось на том, что возможна теория эстетического опыта, избегающая этих ошибок. Для этого и потребовалось вводить разделение моментов строения, различие статики и динамики, а также активного и реактивного в эстетическом опыте, при этом моменты строения и сторон опыта ориентированы на выявление особенностей складывания опыта (и потому подразумевают избегания реляционной ошибки), а различие активного и реактивного ориентировано на выявление того, что есть в опыте внеценностного (и потому подразумевает избегания аксиологической ошибки). Не столько с опытом искусства или же не столько с опытом прекрасного и возвышенного мы имеем дело в случае складывания эстетического опыта, сколько с опытом выхватывания, схватывания или захватывания.

Второй момент связан с иной посылкой исследования – что мы многое поймем, если обратим внимание на то, что единство не является единственным режимом опыта, что есть иной режим, для которого важнее процессы ускользания, внимание к множественности. Эта посылка подразумевает целую серию сложностей: на каком основании выделяются эти два режима, как возможно помыслить множественность вне его единства, в чем необходимость этих двух режимов для понимания эстетического опыта? В том, что касается оснований, то, безусловно, имелся соблазн сказать, что в основе одного режима лежит другой, что *на самом деле* нет никакого единства – а есть лишь процессы множественности, по каким-то внешним причинам «усмиряемые» единством. Но сказать так – значило бы выдать желаемое за действительное, ибо из анализа понятия эстетического опыта никак не следует, что один его режим лежит в основе другого; нам остается лишь принять слабую гипотезу, что существует само различие этих режимов без их взаимоотношения. Однако эта слабая гипотеза дает многое, ибо с помощью нее удалось показать, насколько иным предстает эстетический опыт, когда мы наблюдаем в нем процессы множественности – он не являет собою удерживаемые моменты, он – формы ускользания и формы ускользания от самих же ускользаний. Это позволило, в конечном счете, рассматривать эстетический опыт в режиме единства как эстетическое событие, а в режиме множественности – как эстетический аффект, со всеми характерными для них особенностями. При этом важно было подчеркнуть, что само это различие двух режимов опыта дано до опыта, мы не столько выбираем эти режимы, сколько замечаем как бы задним числом, что наш опыт складывается либо в одном режиме, либо в другом. Наконец, важно было подчеркнуть и то, что формы единства ничем не «лучше» или «хуже» форм множественности, это просто иные режимы. В вопросе же о том, как возможно представить режим множественности, во многом помог опыт шизоанализа, который уже разработал как определенную методологию, так и своеобразную «технику» работы с языком в тех случаях, когда сам язык сопротивляется тому, чтобы выразить нечто множественное. Наконец, в

вопросе о необходимости выделения двух режимов важным является то допущение, что, с одной стороны, само выделение тех или иных режимов является произвольным (и потому вполне допустимы иные режимы эстетического опыта⁶⁵), с другой – именно выделение этих режимов позволяет раскрыть в понятии эстетического опыта то, что было бы незаметно при ограничении его лишь одним из них.

Третий ключевой момент связан с отношением теории и практики эстетического опыта. Чтобы обострить этот момент, к проведенному анализу можно поставить ряд вопросов. Что дает проведенный анализ понятия эстетического опыта самому же опыту? Как работает этот анализ на практике, как с ним может соотноситься индивидуальный эстетический опыт каждого из нас? Не следует ли возразить на предложенную теорию, что она абстрактна, герметична, непроницаема, что она похожа на игру, где есть определенный набор слов, из которых нужно создать наиболее хитрую и интересную конструкцию? В конце концов, не следует ли сослаться на слова Мефистофеля: «Теория, мой друг, суха, /Но зеленеет жизни древо»? Очевидно, что на вопрос о том, насколько понятие эстетического опыта, т.е. его понимание в самом широком смысле, способствует практике опыта, невозможно ответить как-то однозначно – слишком многое входит в то и в другое, слишком многое стоит «за» практикой и «за» теорией, чтобы сводить их отношение к какому-то одному модусу. Но среди этого многообразия отношения нельзя пройти мимо того аспекта, что для практики существеннее все то, что связано с самой постановкой проблемы эстетического опыта и с ее решением в виде формирования понятия, для теории же – все то, что связано с раскрытием способов этого формирования. Иначе говоря, мы действительно сможем расширить практику эстетического опыта, если примем, что он – это не только опыт оценки или опыт искусства, что он – это особое его складывание, обусловленное своими внутренними процессами. Но то, какие это именно процессы, какие стороны в опыте складываются, почему опыт проходит через определенные моменты – все это нужно не столько для того, чтобы испытывать опыт, сколько для того, чтобы иметь его понимание, т.е. (перефразируя известный афоризм) не для того, чтобы летать, а для того, чтобы быть орнитологами. И хотя это всего лишь один из аспектов отношения теории и практики в отношении эстетического опыта, уже его одного достаточно, чтобы признать, что на «сухости» теории никак не сказывается «зеленение» древа жизни (как и наоборот), что как бы нам ни хотелось, чтобы цветение одного приводило к цветению другого, это было бы выдаванием желаемого за действительное, избегать чего следует при решении проблемы эстетического опыта.

⁶⁵ Как известно, Ж. Рансьер выделял три режима искусства. Однако ему же и принадлежит другое различие, релевантное проводимому нами. Он проводит различие двух режимов чувственного – режима конъюнкции и дизъюнкции [224]. И хотя Рансьер рассматривает эти два режима именно в отношении искусства, все же в его понятии режима также важна, с одной стороны, произвольность этих режимов, с другой – их необходимость.

Четвертым ключевым моментом данного исследования является введение минималистского понятия эстетического опыта как чувственного опыта формы многообразного. Суть этого понятия в том, что мы должны различать сам опыт и то, что с ним может быть связано. Например, кто-нибудь скажет, что он выезжал на природу и получал там эстетическое удовольствие. И на вопрос, а в чем же оно, собственно, состояло, мы можем услышать, что человек оторвался на природе от всей жизненной суеты, что он вдыхал полной грудью, вел беззаботный образ жизни, гуляя по лесу, что он слушал пение птиц, что он гулял по извилистым тропинкам – и все это в совокупности и есть эстетический опыт (называемое эстетическим удовольствием). Но при всем том, что все это каким-то образом связано с эстетическим опытом, следует признать, что в этом пребывании на природе было что-то еще, кроме эстетического опыта, и нам следует отличать, что же в этой прогулке является опытом, а что – тем, что с ним лишь связано. Согласно вышесказанному, первое в этой прогулке – это чувственный опыт формы многообразного (в самых разных смыслах чувственного опыта и формы многообразного); к опыту как таковому относится не то, что человек слушал именно пение птиц, но то, что он имел дело с формой многообразия звуков; само же представление о том, что это были именно птицы, относится к чему-то иному, чем опыт – например, к познавательной установке, которая позволяет отличать птиц от деревьев. Эстетический же опыт этого отличия не производит, он производит свой собственный предмет в силу складывания этого опыта. Точно так же и с оторванностью от суеты и другими моментами прогулки по лесу – эти и другие элементы относятся к чему-то помимо эстетического опыта (познавательной, ценностной установке или чему-то еще, что можно исследовать отдельно). Если определять опыт через форму, то нет необходимости вводить в него другие моменты (например, содержательный компонент).

И с этим связан *пятый* ключевой момент, выражающийся в решении проблемы эстетического объекта посредством введения понятия о собственном содержании. Эту проблему можно обозначить так: как соотносится эстетический опыт и эстетический объект? Что из них первично, при каких условиях происходит их встреча? Некоторые представители эстетической теории исходили из того, что эстетический опыт вызывается эстетическим объектом. В рамках же данного исследования важнее было предложить иной вариант решения этой проблемы. Следует признать, что эстетический опыт возникает по поводу чувственных данных, но какова природа этих данных, реальны ли они или иллюзорны, действительно ли мы имеем дело с объектом или лишь с его кажимостью, искусством ли являются эти чувственные данные или же нет – все это несущественно для самого эстетического опыта. Не с объектами имеет дело эстетический опыт, а с чувственными данными, они вызывают складывание в эстетическом опыте его моментов, приводящих, в конечном счете, к производству собственного

содержания, т.е. эстетизм. Это важный момент представленного выше анализа – эстетический опыт обладает продуктивным характером, производящим свое собственное содержание, которое выражается в единичном эстетическом опыте. По этому единичному мы опознаем эстетическое отношение или событие, эстетический эффект или аффект. У каждой из эстетизмов эстетического опыта есть свои собственные особенности, однако среди их многообразия наиболее выразительными являются эстетизм эстетического события (единичное как частное) и эстетического аффекта (единичное как множественное единичное). Это не какая-то единичность объекта, это единичность собственного состояния как чувственного опыта формы многообразного.

Шестым ключевым моментом данного исследования является само многообразие эстетического опыта, которое схватывается через его микронику. Эстетический опыт – это не какое-то одно состояние (например, эстетическое удовольствие или эстетическое отношение), это целая череда состояний, которые возможно представить, только если провести ряд существенных различий до их пределов, за которыми начинается смешение. Это вовсе не значит, что в работе была представлена некая непроницаемая система, в которой все настолько ладит между собой, что некуда вклиниться, ибо не о системе идет речь, но о порядке самих различий, вызванных стремлением следовать минималистскому определению эстетического опыта. Более того, было видно, насколько сложно удерживать этот порядок, насколько приходится делать то в одном, то в другом месте отступления, использовать дополнительную аргументацию, ибо в одних случаях для обоснования требовалось опираться на одни основания, в других эти же основания уже представлялись сомнительными. Поэтому стремление к порядку говорит не о том, что сам предмет упорядочен (а смешение порядка предмета с порядком рассмотрения предмета – это и есть эпитомическая ошибка, избегать которую также было важно в данной работе), а лишь о том, что для понимания эстетического опыта предпочтительнее придерживаться режима упорядочивания.

Наконец, *седьмым* ключевым моментом данного исследования является перспектива дальнейшего развития проблемы эстетического опыта. К этой перспективе можно отнести, *во-первых*, дальнейшую теоретическую и историческую проработку понимания реактивной силы эстетического опыта, выяснение способов соотношения эстетической реакции и складывания эстетического опыта. Можно ли сказать, что помимо многообразия форм складывания эстетического опыта мы можем также говорить и о многообразии эстетической реакции на опыт и если да, то с связано ли это многообразие с самим опытом или с какими-то внешними ему компонентами (например, зависит ли эстетическая реакция от языка)? *Во-вторых*, к перспективе дальнейшего исследования относится вопрос о дальнейшей спецификации чувственных форм в эстетическом опыте. В самом деле, в пределах данного исследования не

принимались в расчет различия в формах чувственности, т.е. предлагалась *общая* теория эстетического опыта. Однако возможна и *специальная* теория, подразумевающая отличия между визуальным, аудиальным, тактильным и т.п. Эта теория подразумевает новые допущения, новое проблемное поле, новую аксиоматику и проблематику, но с учетом тех положений, которых удалось достичь в пределах общей теории. Например, в чем особенность эстетического опыта, если он – опыт визуальный? Как продолжение этого аспекта к перспективе дальнейшего изучения относится, *в-третьих*, и обращение к предметному полю эстетического опыта, т.е. к тому, с какими же объектами эстетический опыт имеет дело и в чем его специфика именно в отношении этого объекта. Например, в чем особенность кинематографического опыта в отличие от музыкального? Такой подход также подразумевает ряд новых допущений (например, представление о кинематографическом объекте, о том, как эстетический опыт, будучи независимым от объекта, вносит особое понимание в представление об этом объекте и т.п.). Наконец, *в-четвертых*, представляется перспективным обращение к исследованиям из иного дисциплинарного пространства, также затрагивающего проблематику эстетического опыта, с целью сопоставления способов работы с проблематикой эстетического опыта и развития ее. Например, активно развивается нейроэстетика, претендующая на особое понимание эстетического опыта, и представляются перспективными пересечения проблемного поля предложенного исследования с разработками нейронаук – с тем, чтобы выявить новые проблемные поля собственно философского подхода к эстетическому опыту.

Итак, предложенное исследование строилось на том, чтобы не ошибиться в понимании эстетического опыта. Но как критерием чистоты различия эмпирического и трансцендентального является лишь само стремление выдерживать это различие, так и критерием избегания ошибок в понимании эстетического опыта может быть только одно – само стремление к этому избеганию. И если принять, что данное исследование прошло по пути от постановки проблемы эстетического опыта через введение рабочего его понятия до формирования его завершения в виде анализа и синтеза понятия эстетического опыта, то будем считать, что поставленные цели выполнены. Как писал Ж. Делез, «проблема всегда обретает решение – которого она достойна – лишь в зависимости от того способа, каким она ставилась, от тех условий, при которых она определилась как проблема, и в зависимости от средств и терминов, какими мы располагаем для ее постановки. В этом смысле история человека есть история конструирования проблем» [46, 174]. В таком случае, проблема эстетического опыта – это проблема того, как она ставится, а также проблема того, к чему большему она приводит.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Адорно Т.* Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. 527 с.
2. *Акиндинова Т.А.* Герман Коген как современный философ // Мастер и профессионал: история и современность. Сб. статей в честь 70-летия профессора К.С. Пигрова. СПб., 2009. С. 25-33.
3. *Американская философия искусства.* Основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Под ред. Б. Дземидока, Б. Орлова. Екатеринбург: Деловая книга, 1997. 320 с.
4. *Бадью А.* Малое руководство по инэстетике. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. 156 с.
5. *Бадью А.* Философия и событие. М.: Институт Общегуманитарных исследований, 2013. 192 с.
6. *Баллоу Э.* «Психическая дистанция» как фактор в искусстве и как эстетический принцип // Современная книга по эстетике. Антология. Общ. ред. А. Егорова. М.: Иностранная литература, 1957. С. 420-446.
7. *Бахтин М.М.* Собрание сочинений в 7-ми тт. М.: Русские словари. Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. 800 с.
8. *Бахтин М.М.* Фрейдизм. Формальный метод в литературоведение. Марксизм и философия языка. Статьи. М.: Лабиринт, 2000. 640 с.
9. *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. 448 с.
10. *Берлеант А.* Историчность эстетики // Феноменология искусства. Отв.ред. К.М. Долгов. М., 1996. С. 241-261.
11. *Берлеант А.* По ту сторону незаинтересованности // Полигнозис. 1999. № 2 (6). URL: <http://www.polygnozis.ru/default.asp?num=6&num2=335> (дата обращения: 01.10.15)
12. *Бланио М.* Ницше и фрагментарное письмо // Новое литературное обозрение. 2003. №61. С. 12-29.
13. *Боровська Л.* Проблема маргіналізації естетичного досвіду // Вісник КНТЕУ. 2015. № 3. С. 30-38.
14. *Буррио Н.* Эстетика взаимодействия // Художественный журнал. 2005. №28/29. С.33-38.
15. *Буррио Н.* Что такое «оперативный реализм?» // Художественный журнал. 1993. №1. С.19-21.
16. *Буррио Н.* «Освободиться от «мы» // Искусство кино. 2010. №5. URL: <http://kinoart.ru/2010/n5-article10.html#3> (дата обращения: 01.11.11)

17. *Бычков В.В.* К проблеме метафизики эстетического опыта // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 3. Отв. ред. В.В. Бычков, Н.Б.Маньковская. М: ИНФ РАН, 2008. С. 3-23.
18. *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. 743 с.
19. *Бычков В.В.* Эстетика. М.: Кнорус, 2012. 528 с.
20. *Бычков В.В., Маньковская Н.Б.* Метафизические аспекты эстетического опыта // Вестник славянских культур. 2015. Т.35. №1. С. 161-176.
21. *Бычков В.В., Маньковская Н.Б.* Феноменолого-рецептивные аспекты эстетического опыта // Вестник славянских культур. 2015. Т. 36. № 2. С. 179-194.
22. *Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В.* Триалог: Живая эстетика и современная философия искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2012. 840 с.
23. *Валицкая А.П.* К новой методологии // Этическое и эстетическое: 40 лет спустя. Материалы научной конференции. 26-27 сентября 2000 г. Тезисы докладов и выступлений. СПб: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С.38-42.
24. *Виноградов В.В.* История слов. Сдержанность. URL: <http://etymolog.ruslang.ru/vinogradov.php?id=sdergannij&vol=1> (дата обращения: 18.09.2016)
25. *Выготский Л.С.* Анализ эстетической реакции (Собрание трудов). М.: Лабиринт, 2001. 480 с.
26. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
27. *Гайгер М.* К феноменологии эстетического наслаждения // HORIZON. 2016. № 5(1). С. 258-271.
28. *Гегель Г.В.Ф.* Энциклопедия философских наук. Том 1. Наука логики. М.: Мысль, 1974. 452 с.
29. *Герцен А.И.* Собрание сочинений в 30 томах. Т. 8. Былое и думы. М.: Издательство АН СССР, 1956. 517 с.
30. *Гилберт К.Э., Кун Г.* История эстетики. СПб.: Алетейя, 2000. 653 с.
31. *Грякалов А.А.* Письмо и событие. Эстетическая топография современности. СПб.: Наука, 2004. 484 с.
32. *Грякалов А.А.* Эстетическое и политическое в контексте постсовременности: топос Номо Aestheticus // Вопросы философии. 2013. № 1. С. 49-57.
33. *Гудмен Н.* Способы создания миров. М.: Идея-Пресс, Логос, Праксис, 2001. 376 с.
34. *Гулыга А.В.* Эстетика в свете аксиологии. Пятьдесят лет на Волхонке. СПб: Алетейя, 2000. 447 с.
35. *Гумбрехт Х.У.* Похвала красоте спорта. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 176 с.

36. *Гумбрехт Х.У.* Производство присутствия. Чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.
37. *Гусакова Т.Ф.* Удовольствие и наслаждение: опыт сравнительного описания // Вестник Тюменского государственного университета. Социально-экономические и правовые исследования. 2012. №10. С.15-21.
38. *Гуссерль Э.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. М.: Академический Проект, 2009. 489 с.
39. *Давыдов Ю.Н.* Современные тенденции в эстетике ФРГ // Идеологические концепции художественного творчества на Западе. М.: Наука, 1980. С. 30-86.
40. *Делез Ж.* Имманентность: жизнь... [Электронный ресурс]. URL: <http://dironweb.com/klinamen/fila15.html> (дата обращения: 30.03.2015)
41. *Делез Ж.* Кино. М.: Ad Marginem, 2004. 624 с.
42. *Делез Ж.* Логика смысла. М.: Академический проект, 2011. 472 с.
43. *Делез Ж.* Ницше и философия. М.: Ад Маргинем, 2003. 392 с.
44. *Делез Ж., Гваттари Ф.* Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 672 с.
45. *Делез Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория, 2010. 895 с.
46. *Делез Ж.* Эмпиризм и субъективность. Критическая философия Канта. Бергсонизм. Спиноза. М.: ПЕР СЭ, 2001. 480 с.
47. *Джей М.* Опыт эстетический и опыт исторический: констелляция XXI века // Новое литературное обозрение. 2009. №99. С. 10-22.
48. *Дзикевич С.А.* Эстетические категории как необходимые формы теоретического знания // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2010. Т. 16. №1. С. 142-146.
49. *Долгов К.М.* Реконструкция эстетического в западноевропейской и русской культуре. М.: Прогресс, 2004. 1035 с.
50. *Дотоль И.В.* Эстетический опыт как форма проявления автономности современного человека // Труды Братского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2007. Т. 1. С. 156-160.
51. *Дранов А.В.* Эстетический опыт // Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедия. Словарь-справочник. М., 1999. С. 167-171.
52. *Дьюи Д.* Демократия и образование. М.: Прогресс, 2000. 384 с.
53. *Дьюи Д.* Реконструкция в философии. Проблемы человека. М.: Республика, 2003. 494 с.
54. *Дьяков А.В.* Жиль Делез. Философия различия. СПб.: Алетейя, 2012. 504 с.

55. *Дюфрен М.* Введение. Эстетический опыт и эстетический объект // HORIZON. 2014. № 3(2). С. 161-176.
56. *Дюфрен М.* Вклад эстетики в философию // Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия. Отв. ред.: Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. М.: Прогресс-Традиция, 2007. С. 152-161.
57. *Закс Л.А.* Эстезис: базовые вещи // Studia Culturae. 2014. № 19. С. 84-91.
58. *Зиммель Г.* Ручка. Эстетический опыт // Социология вещей. Сборник статей. Под ред. В. Вахштайна. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2006. С. 43-47.
59. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. 572 с.
60. *История эстетики.* Отв. ред. В.В.Прозерский, Н.В. Голик. СПб: Издательство РХГА, 2011. 815 с.
61. *Каган М.С.* О времени и о себе. СПб: Петрополис, 1998. 157 с.
62. *Каган М.С.* Философская теория ценности. СПб: Петрополис, 1997. 205 с.
63. *Каган М.С.* Эстетика как философская наука. СПб: Петрополис, 1997. 544 с.
64. *Кант И.* Сочинения. В 8-ми томах. Т. 5. М.: Чоро, 1994. 414 с.
65. *Киященко Н.И.* От эстетического опыта – к эстетической культуре // Эстетическая культура. М.: ИНФ РАН, 1996. С. 14-52.
66. *Коломиец Г.Г.* Эстетика и категория «эстетическое» // Вестник Оренбургского государственного университета. 2005. №7. С. 115-125.
67. *Кривцун О.А.* Эстетика. М.: Издательство Юрайт, 2014. 549 с.
68. *Кронгауз М.А.* Приставки и глаголы в русском языке: семантическая грамматика. М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. 286 с.
69. *Ландгребе Л.* Что такое эстетический опыт? // Современная западноевропейская и американская эстетика. Под общ. ред. Е.Г. Яковлева. М.: Университет, 2002. С. 206-223.
70. *Лангланс Ж., Понталис Ж.-Б.* Словарь по психоанализу. М.: Высшая школа, 1996. 623 с.
71. *Лифшиц М.А.* К вопросу об эстетических взглядах Маркса // Лифшиц М. А. Собрание сочинений в 3-х тт. М.: Изобразительное искусство, 1984. Т.1. С. 214-222.
72. *Лифшиц М.А.* Эстетические взгляды Маркса // Литературная энциклопедия. 1932. Т. 6. С. 843-920.
73. *Лишаев С.А.* Контуры неклассической эстетики (эстетика Другого как феноменология эстетических расположений) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2015. Т. 17. №1. С. 201-206.
74. *Лишаев С.А.* Метаморфозы слова. СПб.: Алетейя, 2011. 232 с.
75. *Лишаев С.А.* Эстетика Другого: эстетическое расположение и деятельность. СПб: Алетейя, 2012. 256 с.

76. *Лотман Ю.М.* Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: «Александра», 1992. 472 с.
77. *Мальшиев И.В.* Золотой век советской эстетики. М.: Пробел-2000, 2007. 72 с.
78. *Мамардашвили М.К.* Картезианские размышления. М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. 352 с.
79. *Мелик-Пашаев А.А.* Из опыта изучения эстетического отношения к действительности // Вопросы психологии. 1990. №5. С. 22-30.
80. *Мид Дж.Г.* Природа эстетического опыта // Личность. Культура. Общество. 2014. Т. XVI. Вып 3-4. С.58-65.
81. *Миллс Ч.Р.* Социологическое воображение. М.: Издательский Дом NOTA BENE, 2001. 264 с.
82. *Михаил Александрович Лифшиц.* Под ред. В. Г. Арсланова. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. 463 с.
83. *Мотрошилова Н.В.* Система РИНЦ применительно к философским наукам // Высшее образование в России. 2012. №3. С. 3-17.
84. *Никонова С.Б.* Эстетическая рациональность и новое мифологическое мышление. М.: Согласие, 2012. 416 с.
85. *Ницше Ф.* Сочинения в 2 т. М.: Мысль, 1990.
86. *Пазолини П.П.* Поэтическое кино // Строение фильма. Отв. ред. К.Разлогов. М.: Радуга, 1984. С.45-67.
87. *Панаютиди Э.Г.* Эстетический опыт: трудная судьба понятия // Полигнозис. 2003. №2. С. 115-125.
88. *Пик Д., Растин М* Введение в Квентина Скиннера: интерпретация в психоанализе и в истории [Электронный ресурс]. URL: <http://gefter.ru/archive/9683> (дата обращения: 10.07.2016).
89. *Плеханов Е.А., Рогачева Е.Ю.* Интенциональность, рефлексия, опыт в проблемном поле феноменологии (Э. Гуссерль) и прагматизма (Д. Дьюи) // Вестник Мордовского университета. 2009. №2. С. 32-41.
90. *Подорога В.А.* Событие // Новая философская энциклопедия. В четырех томах. М.: Мысль, 2010. С. 582-584.
91. *Проективный философский словарь: Новые термины и понятия.* Под ред. Г. Тульчинского и М. Эпштейна. СПб.: Алетейя, 2003. 512 с.
92. *Прозерский В.В.* У истоков эстетики // Казанский педагогический журнал. 2015. №4-2 (111). С. 419-423.

93. *Прозерский В.В.* Проблема эстетического освоения среды // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. Политология. Международные отношения. 2007. № 3. С. 46-56.
94. *Прокл.* О способе создания божественных мифов богословами: оправдание виновников и разрешение предъявляемых им упреков // ΑΚΑΔΗΜΕΙΑ. Материалы и исследования по истории платонизма. Под ред. Р.В. Светлова и А.В. Цыба. Вып. 1. СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 1997. С. 263-278.
95. *Пучков А.А.* Эстетический опыт как утрата: предварительные заметки // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. 2013. №8. С. 188-195.
96. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений в 18 т. М.: Воскресенье, 1995-1999.
97. *Рансьер Ж.* Разделяя чувственное. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. 264 с.
98. *Рылева А.* О наивном. М.: Академический проект, 2005. 272 с.
99. *Савченкова Н.М.* Аналитика психического опыта. Проблема психической предметности в фундаментальной философии XX века и психоанализе. Автореф. дисс. соиск. уч. степ. д. филос. н. СПб, 2010. 35 с.
100. *Савчук В.В.* Медиафилософия. Приступ реальности. СПб.: Издательство РХГА, 2014. 350 с.
101. *Скотт В.* Собрание сочинений в 20 тт. Т. 6. Эдинбургская темница. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962.
102. *Современные* концепции эстетического воспитания. Отв. ред. Н.И. Киященко. М.: ИФ РАН, 1998. 302 с.
103. *Современный* толковый словарь русского языка. В 3 томах. Под ред. Т.Ф. Ефремовой. М.: Астрель, 2005.
104. *Столович Л.Н.* Проблема объекта эстетического отношения // Философские науки. 1961. №4. С.164-172.
105. *Столович Л.Н.* Опыт построения модели эстетического отношения // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 124. Труды по философии VI. С. 124-144.
106. *Столович Л.Н.* Философия. Эстетика. Смех. СПб, Тарту: Наука, 1999. 384 с.
107. *Толковый* словарь русского языка. Под ред. Д.В. Дмитриева. М.: Астрель, 2003. 1578 с.
108. *Труфанова И.В.* Прагматика несобственно-прямой речи. М.: Прометей, 2000. 569 с.
109. *Узнадзе Д.Н.* Психология установки. СПб.: Питер, 2001. 416 с.
110. *Фадеева И.Е.* Эстезис и семиозис: феноменология эстетического опыта // Человек. Культура. Образование. 2011. № 1. С. 33-43.
111. *Франк С.Л.* Реальность и человек. М.: Республика, 1997. 479 с.

112. *Франк С.Л.* Сочинения. М.: Правда, 1990. 608 с.
113. *Хаардт А.* Образное сознание и эстетический опыт у Гуссерля // Логос. 1996. № 8. С. 69-77.
114. *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет. М.: Гнозис, 1993.
115. *Хаскинз К.* Эстетика прагматизма // Коллаж-2: социально-философский и философско-антропологический альманах. Отв. ред. В.А. Кругликов. М.: ИФРАН, 1999. С. 109-120.
116. *Чернышевский Н.Г.* Избранные философские произведения в 3-х тт. М.: Госиздат политической литературы, 1950. Т. 1. 872 с.
117. *Шатинская Е.Н.* Философия образования и эстетическое воспитание в США // Современный мир и эстетическое развитие человека. М.: Прометей, 1993. С. 35-51.
118. *Штомпка П.* Много социологий для одного мира («Большая теория» и теоретический плюрализм) // Социологические исследования. 1991. № 2. С. 13-23.
119. *Шустерман Р.* Прагматическая эстетика. Живая красота, переосмысление искусства. М.: Канон+, 2012. 480 с.
120. *Щедровицкий Г.П.* Цикл публичных лекций «На досках» 1989 г. М.: Школа Культурной Политики, 2004. 134 с.
121. *Щедровицкий Г.П.* Процессы и структуры в мышлении (курс лекций) / Из архива Г.П.Щедровицкого. Т.6. М., 2003. 320 с.
122. *Щербак А.И.* Эстетическое переживание в иерархии ценностей современного человека // Наука и современность. 2014. №27. С. 21-25.
123. *Щитцова Т.В.* Событие в философии Бахтина. Мн.: И.П. Логвинов, 2002. 300 с.
124. *Эйзенштейн С.М.* Диккенс, Гриффит и мы // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в шести томах. Том 5. М.: Искусство, 1967. С. 129-180.
125. *Эйтиейн М.Н., Тульчинский Г.Л.* Проективный философский словарь: Новые термины и понятия. СПб.: Алетейя, 2003.
126. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб: Петрополис, 1998. 432 с.
127. *Эко У.* Шесть прогулок в литературных лесах. СПб.: Симпозиум, 2003. 285 с.
128. *Эстетика природы.* Отв. ред. К.М. Долгов. М.: ИФ РАН, 1994. 230 с.
129. *Эстетический опыт и эстетическая культура.* М.: ИФ РАН, 1992. 154 с.
130. *Ямпольский М.* Без большой теории? // Новое литературное обозрение. 2011. № 4 (110). С. 59-83.
131. *Яусс Г.Р.* К проблеме диалогического понимания // Вопросы философии. 1994. № 12. С. 97-106.

132. *Adams E.K.* The Aesthetic Experience: Its Meaning in a Functional Psychology. Chicago: The University Press, 1907. 114 p.
133. *Aesthetics and Politics.* Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, György Lukács, Ernst Bloch. Ed. by F. Jameson. Verso, 1977. 220 p.
134. *Aldrich V.* Back to Aesthetic Experience // *Journal of Aesthetics and Art Criticism.* 1966. Vol. 24. №3. P. 365-371.
135. *Bahm A.J.* Aesthetic Experience and Moral Experience // *Journal of Philosophy.* 1958. Vol. 55. №20. P. 837-846.
136. *Beanley M.* Analysis [Электронный ресурс]. URL: <http://plato.stanford.edu/entries/analysis/> (дата обращения: 01.10.2016)
137. *Beardsley M.C.* Aesthetics. Indianapolis: Hackett, 1958.
138. *Beardsley M.C.* Aesthetic Experience Regained // *Journal of Aesthetics and Art Criticism.* 1969. Vol. 28. №1. P. 3-11.
139. *Beardsley M.C.* In Defense of Aesthetic Value // *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association.* 1979. Vol. 52. №6. P. 723-749.
140. *Beiser F.C.* The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism. Harvard University Press, 2004.
141. *Berleant A.* Aesthetic Sensibility // *Ambiances. Enjeux – Arguments – Positions* [Электронный ресурс]. URL: <http://ambiances.revues.org/526> (дата обращения: 01.11.2016)
142. *Berleant A.* Aesthetics beyond the Arts. New and Recent Essays. Surrey: Ashgate, 2012. 222 p.
143. *Berleant A.* The Aesthetic Field: A Phenomenology of Aesthetic Experience. Springfield: Charles C. Thomas, 1970. 199 p.
144. *Berleant A.* The Persistence of Dogma in Aesthetics // *Journal of Aesthetics and Art Criticism.* 1994. №52 (2). P. 237-239.
145. *Berleant A.* The Sensuous and the Sensual in Aesthetics // *Journal of Aesthetics and Art Criticism.* 1964. Vol. 23. №2. P. 185-192.
146. *Bourdieu P.* Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste. Cambridge: Harvard University Press, 2002. 614 p.
147. *Bourriaud N.* Relational Aesthetics, Dijon, 2002.
148. *Bubner R.* The Innovations of Idealism. Camb. Univ. Press, 2003. 286 p.
149. *Cemp G.* The Aesthetic Attitude // *British Journal of Aesthetics.* 1999. Vol. 39. №4. P. 392-399.
150. *Carroll N.* Aesthetic experience revisited // *British Journal of Aesthetics.* 2002. №42 (2). P.145-168.
151. *Carroll N.* Beyond Aesthetics: Philosophical Essays. Cambridge University Press, 2003. 451 p.

152. *Carroll N.* Defending the Content Approach to Aesthetic Experience // *Metaphilosophy*. 2015. Vol. 46. №2. P. 171-188.
153. *Carroll N.* Recent Approaches to Aesthetic Experience // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2012. Vol. 70. №2. P. 165-177.
154. *Chinn Peggy L., Kramer Maeona K.* *Integrated Theory & Knowledge Development in Nursing*. Elsevier, 2011. 288 p.
155. *Cohen M.* Appearance and the Aesthetic Attitude // *Journal of Philosophy*. 1959. Vol. 56. №23. P. 915-926.
156. *Coleman F.J.* Is Aesthetic Pleasure a Myth? // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1971. Vol. 29. №3. P. 319-332.
157. *Cupchik G. C.* The Evolution of Psychological Distance as an Aesthetic Concept // *Culture & Psychology*. 2002. Vol. 8(2). P.155-187.
158. *Darnell Peter A., Margolis Philip E. C.* *A Software Engineering Approach*. Springer, 1996. 498 p.
159. *Deleuze G.* Theory of Multiplicities in Bergson [Электронный ресурс]. URL: [http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=111&groupe=Conf^oE9rences&langue=2](http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=111&groupe=Conf%^oE9rences&langue=2) (дата обращения: 30.03.2015)
160. *Dewey J.* Aesthetic Experience as a Primary Phase // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1950. Vol. 9. №1. P. 56-58.
161. *Dewey J.* *Art as Experience*. NY: Perigee Books, 1934. 355 p.
162. *Dewey J.* *Experience and Nature*. L.: George Allen & Unwin, Ltd, 1929. 486 p.
163. *Dewey J.* The Knowledge Experience Again // *Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*. 1905. Vol. 2. № 26. P. 707-711.
164. *Dickie G.* Attitude and Object: Aldrich on the Aesthetic // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1966. Vol. 25 №1. P. 89-91.
165. *Dickie G.* Beardsley's Phantom Aesthetic Experience // *Journal of Philosophy*. 1965. Vol.62. №5. P. 129-136.
166. *Dickie G.* Beardsley, Sibley, and Critical Principles // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1987. Vol. 46. №2. P. 229-237
167. *Dickie G.* Beardsley's Theory of Aesthetic Experience // *Journal of Aesthetic Education*. 1974. Vol. 8. №2. P. 13-23.
168. *Dickie G.* *The Century of Taste*. Oxford: Oxford University Press, 1996. 156 p.
169. *Dickie G.* The Myth of the Aesthetic Attitude // *American Philosophical Quarterly*. 1964. Vol. 1. №1. P. 56-65.

170. *Dickie G.* The Origins of Beardsley's Aesthetics // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2005. Vol. 63. №2. P. 175-178.
171. *Dickie G.* A Reply to Professor Margolis // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1975. Vol. 34. №2. P. 229-231.
172. *Dickie G.* Stolnitz's Attitude: Taste and Perception // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1984. Vol. 43. №2. P. 195-203.
173. *Dickie G., Wilson W.K.* The Intentional Fallacy: Defending Beardsley // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1995. Vol. 53. №3. P. 233-250.
174. *Diffey T.J.* On American and British Aesthetics // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1993. Vol. 51. №2. P. 169-175.
175. *Drummond J.J.* On Seeing a Material Thing in Space: The Role of Kinaesthesia in Visual Perception // *Philosophy and Phenomenological Research*. 1979. Vol. 40. №1. P. 19-32.
176. *Dufrenne M.* The Phenomenology of Aesthetic Experience. Northwestern University Press, 1973. 578 p.
177. *Dziemidok B.* Controversy about Aesthetic Attitude: Does Aesthetic Attitude Condition Aesthetic Experience? // *Possibility of the Aesthetic Experience*. Ed. by Michael H. Mitias. Martinus Nijhoff Philosophy Library, 1986. P. 139-158.
178. *Eagleton T.* Aesthetics and Politics // *New Left Review*. 1978. №1/107. P. 21-34.
179. *Eaton M.M.* Aesthetic Pleasure and Pain // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1973. Vol. 31. №4. P. 481-485.
180. *Eshleman M.* Aesthetic Experience, The Aesthetic Object And Criticism // *Monist*. 1966. Vol. 50. №2. P. 281-298.
181. *Fairchild A.W.* Describing Aesthetic Experience: Creating a Model // *Canadian Journal of Education*. Vol. 16, No. 3. P. 267-280.
182. *Fenner D.E.W.* *Introducing Aesthetics*. Greenwood Publishing Group, 2003. 170 p.
183. *Freedman M.P.* The myth of the aesthetic predicate // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1968. Vol. 27. №1. P. 49-55.
184. *Fluck W.* Pragmatism and Aesthetic Experience // *Pragmatism and Literary Studies*. Ed. by W. Fluck. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999. P.227-242.
185. *Gilmore R.* Dewey's Experience and Nature as a Treatise on the Sublime // *Journal of Speculative Philosophy*. 2002. Vol. 16. №4. P. 273-285.
186. *Goldman A.H.* The Broad View of Aesthetic Experience // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2013. Vol. 71. №4. P. 323-333.
187. *Goodman N.* *Languages of Art*. NY: The Bobbs-Merrill Company Inc., 1968. 277 p.

188. *Gumbrecht H.U.* Aesthetic Experience in Everyday Worlds: Reclaiming an Unredeemed Utopian Motif // *New Literary History*. 2006. Vol. 37. №2. P. 299-318.
189. *Jessup B.* Taste and Judgment in Aesthetic Experience // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1960. Vol. 19. №1. P. 53-59.
190. *Johnson M.H.* Phenomenological Method, Aesthetic Experience, and Aesthetic Education // *Journal of Aesthetic Education*. 1998. Vol. 32. №1. P. 31-41.
191. *Ingarden R.* Aesthetic Experience and Aesthetic Object // *Philosophy And Phenomenological Research*. 1961. Vol. XXI. №3. P. 289-313.
192. *Iseminger G.* Aesthetic Experience // *Oxford Handbook of Aesthetics*. Ed. by J. Levinson. Oxford: Oxford University Press, 2003. P. 99-116.
193. *Jauss H.R.* Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics. Univ. Of Minnesota. 2008. 400 p.
194. *King A.* The Aesthetic Attitude // *Internet Encyclopedia of Philosophy* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.iep.utm.edu/aesth-at> (дата обращения: 01.11.2016)
195. *Kuiken D.* Understanding the Depth Metaphor in Aesthetic Experience: Pressing the Limits of Psychological Inquiry // *Toward a Psychology of Persons*. Ed. by W. Smythe. NY: Erlbaum, 1998. P. 101-117.
196. *Kurolenko Y.M.* An Aesthetic Experience and Kulture of a Person // *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*. 2011. №4 (4). P. 512-520.
197. *Landgrebe L.* The Phenomenological Concept of Experience // *Philosophy and Phenomenological Research*. 1973. Vol. 34. №1. P. 1-13.
198. *Levinson J.* The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays. Ithaca: Cornell University Press, 1996. 312 p.
199. *Lind R.* A Microphenomenology of Aesthetic Qualities // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1985. Vol. 43. №4. P. 393-403.
200. *Lipman M.* Contemporary Aesthetics. Boston: Allyn & Bacon Inc, 1973. 509 p.
201. *Lopes D.* The myth of (non-aesthetic) artistic value // *Philosophical Quarterly*. 2011. №61 (244). P. 518-536.
202. *Lories D.* Remarks on Aesthetic Intentionality: Husserl or Kant // *International Journal of Philosophical Studies*. 2006. №14 (1). P. 31-49.
203. *Lyas C., Stecker R.* Intentional Fallacy // *A Companion to Aesthetics*, 2nd Edition. Ed. by S. Davies [et al.]. Wiley-Blackwell, 2009. P. 369-371.
204. *MacGregor G.* Aesthetic Experience in Religion. L.: MacMillan, 1947. 264 p.
205. *Margolis J.* Aesthetic Perception // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1960. Vol. 19. №2. P. 209-213.

206. *Margolis J.* Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis by George Dickie // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1975. Vol. 33. №3. P. 341-345.
207. *Markovic S.* Components of aesthetic experience: aesthetic fascination, aesthetic appraisal, and aesthetic emotion // *i-Perception*. 2012. Vol.3. P. 1-17.
208. *Marks J.* Gilles Deleuze. Vitalism and Multiplicity. London: Pluto Press, 1998. 216 p.
209. *Marshall H.R.* Some Modern Aestheticians // *Mind*. 1920. Vol. 29. №116. P. 458-471.
210. *Mitias M.H.* What Makes an Experience Aesthetic? Amsterdam: Rodopi, 1988. 154 p.
211. *Munro T.* Aesthetics as Science: Its Development in America // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1951. Vol. 9. №3. P. 161-207.
212. *Nahm M.C.* Aesthetic Experience And Its Presuppositions. NY: Harper & Brothers, 1946. 544 p.
213. *Nanay B.* Aesthetic Attention // *Journal of Consciousness Studies*. 2015. Vol. 22. №5-6. P. 96-118.
214. *Nanay B.* The Multimodal Experience of Art // *British Journal of Aesthetics*. 2012. Vol. 52. №4. P. 353-363.
215. *Neill A.* Schopenhauer and the foundations of aesthetic experience // *Aesthetic experience*. Ed. by R. Shusterman, A. Tomlin. NY: Routledge, 2008. P. 178-193.
216. *Neville M.R.* Kant's Characterization of Aesthetic Experience // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1974. Vol. 33. №2. P. 193-202.
217. *Neuroaesthetics*. Ed. by M. Skov and O. Vartanian. Baywood Publishing Company, 2009. 312 p.
218. *New C.* Scruton on the Aesthetic Attitude // *British Journal of Aesthetics*. 1979. Vol. 19. №4. P. 320-330.
219. *Osborne H.* Aesthetic Experience and Cultural Value // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1986. Vol. 44. №4. P. 331-337.
220. *Osborne H.* The Elucidation of Aesthetic Experience // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1964. Vol. 23. №1. P. 145-151.
221. *Parker D.H.* The Principles Of Aesthetics. Boston: Silver, 1920. 396 p.
222. *Puffer E.D.* Psychology of Beauty. Boston: Houghton, Mifflin and Company, 1905. 288 p.
223. *Rajendra Kumar Sharma.* Sociological Methods and Techniques. Atlantic Publishers & Dist., 1997. 445 p.
224. *Ranciere J.* Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art // *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*. 2008. Vol. 2. №1. URL: <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/ranciere.html> (дата обращения: 15.10.2016)

225. *Ratiu D.-E.* Remapping the Realm of Aesthetics: On Recent Controversies about the Aesthetic and the Aesthetic Experience in Everyday Life // Proceedings of the European Society for Aesthetics. Ed. by F. Dorsch and D.-E. Ratiu. 2012. Vol. 4. URL: <http://proceedings.eurosa.org/4/ratiu2012.pdf> (дата обращения: 01.11.2016)
226. *The Return of Grand Theory in the Human Sciences* / ed. by Q. Skinner. Cambridge University Press, 1985. 224 p.
227. *Ricoeur P.* Aesthetic experience // *Philosophy & Social Criticism*. 1998. Vol. 24. №2/3. P. 25-39.
228. *Rogerson K. F.* Dickie's Disinterest // *Philosophia*. 1987. №17 (2). P. 149-160.
229. *Saito Y.* The Japanese Aesthetics of Imperfection and Insufficiency // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1997. Vol 55. №4. P. 377-385.
230. *Santayana G.* The Sense of Beauty. Charles Scribner's sons, 1898. 168 p.
231. *Santayana G.* What is Aesthetics? // *The Philosophical Review*. 1904. Vol. 13. №3. P. 320-327.
232. *Saxena S. K.* The Aesthetic Attitude // *Philosophy East and West*. 1978. Vol. 28. №1. P. 81-90.
233. *Scruton R.* Art and Imagination. London: Routledge, 1974. 256 p.
234. *Shelley J.* The Concept of the Aesthetic [Электронный ресурс]. URL: <http://plato.stanford.edu/entries/aesthetic-concept/> (дата обращения: 01.10.2016)
235. *Shusterman R.* Aesthetic experience: From Analysis to Eros // *Aesthetic experience*. Ed. by R. Shusterman, A. Tomlin. NY: Routledge, 2008. P. 79-97.
236. *Shusterman R.* Complexities of Aesthetic Experience: Response to Johnston // *Journal of Aesthetic Education*. 2004. Vol. 38. №4. P. 109-112.
237. *Shusterman R.* The End of Aesthetic Experience // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1997. Vol. 55. №1. P. 29-41.
238. *Shusterman R.* Interpretation, Pleasure, and Value in Aesthetic Experience // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1998. Vol. 56. №1. P. 51-53.
239. *Smith D.W.* Deleuze and the Production of the New // *Deleuze, Guattari and the Production of the New*. Edited by Simon O' Sullivan and Stephen Zepke. Continuum International Publishing Group, 2008. P.151-161.
240. *Springer W.* Psychophobia in "the myth of the aesthetic attitude" // *Southwest Philosophical Studies*. 1989. №11. P. 73-79.
241. *Stecker R.* Aesthetic Experience and Aesthetic Value // *Philosophy Compass*. 2006. №1/1. P. 1-10.

242. *Stolnitz J.* «The Aesthetic Attitude» in the Rise of Modern Aesthetics: Again // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1984. Vol. 43. №2. P. 205-208.
243. *Stolnitz J.* *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*. Boston, MA: Houghton Mifflin, 1960. 510 p.
244. *Stolnitz J.* On the Formal Structure of Esthetic Theory // *Philosophy and Phenomenological Research*. 1952. Vol. 12. №3. P. 346-364.
245. *Stolnitz J.* Some Questions Concerning Aesthetic Perception // *Philosophy and Phenomenological Research*. 1961. Vol. 22. №1. P. 69-87.
246. *Stolnitz J.* A Third Note on Eighteenth-Century «Disinterestedness» // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1963. Vol. 22. №1. P. 69-70.
247. *Swiderski E.M.* *The Philosophical Foundations of Soviet Aesthetics: Theories and Controversies in the Post-War Years*. N. Y.: Springer, 1979. 229 p.
248. *Thampi G.B.M.* «Rasa» as aesthetic experience // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1965. №24 (1). P. 75-80.
249. *Urmson J. O., Pole D.* What Makes a Situation Aesthetic? // *Proceedings of the Aristotelian Society*. 1957. Vol.31. P.75-106.
250. *Vivas E.* A Definition of the Esthetic Experience // *Journal of Philosophy*. 1937. Vol. 34. №23. P. 628-634.
251. *Weitz M.* Professor Goodman on the Aesthetic // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1971. Vol. 29. №4. P.485-487.
252. *White B.* Aesthetigrams: Mapping Aesthetic Experiences // *Studies in Art Education*. 1998. Vol. 39. №4. P. 321-335.
253. *Windsor M., Moser S.* Film, Perception, Aesthetics: An Interview with Bence Nanay // *Postgraduate Journal of Aesthetics*. 2014. Vol 11. №1. P. 2-17.
254. *Wischke M.* Nicolai Hartmann (1882–1950) // *Handbook of Phenomenological Aesthetics*. Ed. by H.R. Sepp and L. Embree. NY: Springer, 2010. P. 135-136.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

Таблица 1. Функции удержания и ускользания в опыте.....	166
Таблица 2. Общая схема различий в понятии эстетического опыта.....	178
Таблица 3. Схема различий в понятии эстетического опыта в режиме единства.....	292
Таблица 4. Схема различий в понятии эстетического опыта в режиме множественности.....	396