

ISSN 2414-3715 (Online)

ФИЛОСОФСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ

**ЭЛЕКТРОННЫЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ
2022. Том 8. № 1**

**PHILOSOPHICAL ANTHROPOLOGY
SCIENTIFIC WEB JOURNAL
2022. T. 8. № 1**

Редакционная коллегия

А.А. Гусейнов (Москва), Р.Г. Апресян (Москва),
М.С. Киселёва (Москва), В.А. Подорога (Москва),
С.А. Смирнов (Новосибирск), А.Н. Фатенков (Нижний Новгород)

Редакционный совет

Председатель редакционного совета

доктор филос. наук А.А. Гусейнов

Заместитель председателя редакционного совета

доктор филос. наук А.В. Смирнов

Р.Г. Апресян (Москва), М.Ф. Быкова (Чапел-Хилл),
П.А. Гаджикурбанова (Москва), Ф.И. Гиренок (Москва), Б.Л. Губман (Тверь),
И. Дворкин (Иерусалим), М.С. Киселёва (Москва),
Э. Мансуэто (Вашингтон), Л.А. Микешина (Москва),
Л.А. Мюррей (Бостон), В.А. Подорога (Москва), Г.М. Пономарева (Москва),
Н.Н. Ростова (Москва), М. Соболева (Клагенфурт), С.А. Смирнов (Новосибирск),
М.В. Тлостанова (Москва), А.Н. Фатенков (Нижний Новгород),
С.С. Хоружий (Москва), А.Н. Чумаков (Москва),
А. Шажинбат (Улан-Батор)

Главный редактор

доктор филос. наук Э.М. Спирова

Редакция

Технический секретарь

кандидат филос. наук Е.А. Рахмановская

Переводчики

Н.Г. Кротовская, В.С. Кулагина-Ярцева, Е.Г. Руднева

Корректор

И.А. Мальцева

Компьютерная вёрстка

Е.А. Морозова

Учредитель: Институт философии РАН

Периодичность: 2 раза в год. Выходит с 2015 г.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации СМИ: Эл № ФС77-61803 от 18 мая 2015 г.

Журнал включен в: Российский индекс научного цитирования (РИНЦ); КиберЛенинка

Адрес редакции: Институт философии РАН. 109240, Российская Федерация, Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1

Тел.: +7 (495) 697-89-96

E-mail: IPH.RAN.JOURNAL@gmail.com

Сайт: <https://pa.iphras.ru>

Members of the Editorial Board

Abdusalam Guseinov (Moscow), Ruben Apressyan (Moscow),
Marina Kiseleva (Moscow), Valery Podoroga (Moscow),
Sergei Smirnov (Novosibirsk), Aleksey Fatenkov (Nizhny Novgorod)

Members of the Editorial Council

Chairman of the Editorial Council

Abdusalam Guseinov – DSc in Philosophy

Deputy Council Chairman

Andrey Smirnov – DSc in Philosophy

Ruben Apressyan (Moscow), Marina Bykova (Chapel Hill),
Polina Gadzhikurbanova (Moscow), Fedor Girenok (Moscow), Boris Gubman (Tver),
Ilya Dvorkin (Jerusalem), Marina Kiseleva (Moscow),
Anthony Mansueto (Washington), Lyudmila Mikesheva (Moscow),
Leslie A. Murey (Boston), Valery Podoroga (Moscow), Galina Ponomareva (Moscow),
Natalya Rostova (Moscow), Maya Soboleva (Klagenfurt), Sergei Smirnov (Novosibirsk),
Madina Tlostanova (Moscow), Aleksey Fatenkov (Nizhny Novgorod),
Sergey Horujy (Moscow), Alexander Chumakov (Moscow),
Ariunaa Shajinbat (Ulan Bator)

Editor in Chief

Elvira Spirova – DSc in Philosophy

Editorial Staff

Journal Secretary

Ekaterina Rakhmanovskaya – PhD in Philosophy

Translators

Nataliya Krotovskaya, Valentina Kulagina-Yartseva, Elena Rudneva

Corrector

Irina Maltseva

Desktop Publishing

Elena Morozova

Founder: Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences

Frequency: 2 times per year Founded in 2015

The journal is registered with the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology, and Mass Media (Roskomnadzor). The Mass Media Registration Certificate No. FS77-61803 on May 18, 2015

Abstracting and Indexing: Russian Science Citation Index; CyberLeninka

Address of the editorial office: Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Gonsharnaya St. 12/1, Moscow 109240

Tel.: +7 (495) 697-89-96

E-mail: IPH.RAN.JOURNAL@gmail.com

Website: <https://pa.iphras.ru>

СОДЕРЖАНИЕ

СЛОВО ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

<i>Павел Гуревич</i> . Арсенал повседневного смысла.....	6
--	---

ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ

<i>Пол Розен</i> . Каким человеком был Фрейд? Был ли он хорошим парнем? (перевод с англ. <i>Александра Кантора</i>).....	27
<i>Надежда Вашингтон</i> . Рождение бессознательного из духа трагедии.....	46

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ

<i>Анна Сацукевич</i> . Опыт самореферентного сознания.....	62
---	----

ЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЫ

<i>Максим Горбачев</i> . Свобода и учреждение определяющего внешнего.....	77
---	----

ЧЕЛОВЕК В МИРЕ ИСКУССТВА

<i>Отто Ноймайер</i> . Укрощение строптивых. О случайности в искусстве (перевод с нем. <i>Анатолия Липова</i>).....	89
<i>Ариунаа Шажинбат, Хас-Эрдэнэ Иишноров</i> . Эстетика китайского кинематографа нового времени (на англ. языке).....	118

ПРОБА ПЕРА

<i>Ольга Зволинская</i> . Отождествление Эсава-Эдома с Римом у таннаев и особенности братских отношений между Яковом и Эсавом.....	128
---	-----

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ ПОИСК

<i>Александр Столяров</i> . Марк Аврелий.....	136
<i>Виктор Бычков, Надежда Маньковская</i> . Эстетика.....	158

CONTENTS

FROM THE EDITOR-IN-CHIEF

<i>Pavel Gurevich</i> . Arsenal of Everyday Meaning.....	6
--	---

PSYCHOANALYTICAL ANTHROPOLOGY

<i>Paul Roazen</i> . What Sort of Person was Freud? Was He a Nice Guy?.....	27
<i>Nadezhda Washington</i> . The Birth of Unconscious from the Spirit of Tragedy.....	46

PHENOMENOLOGY

<i>Anna Satsukevich</i> . The Experience of Self-referential Consciousness.....	62
---	----

HUMAN EXISTENTIALS

<i>Maxim Gorbachev</i> . Freedom and the Establishment of an External Determinant.....	77
--	----

MAN IN THE WORLD OF ART

<i>Otto Neumaier</i> . The Taming of the Shrew. About Randomness in Art.....	89
<i>Ariunaa Shajinbat, Haserdene Ishnorov</i> . Aesthetics of New Age Chinese Cinematography.....	118

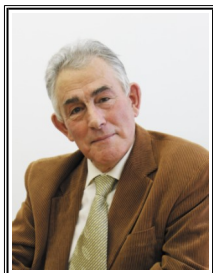
FIRST ATTEMPT

<i>Olga Zvolinskaya</i> . Identification of Esau-Edom with Rome and the Treatment of the Brotherhood of Yaakov and Esau among the Tannaim.....	128
--	-----

ENCYCLOPEDIC SEARCH

<i>Alexander Stoliarov</i> . Marcus Aurelius.....	136
<i>Victor Bychkov, Nadezda Mankovskaya</i> . Aesthetics.....	158

СЛОВО ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА



Павел ГУРЕВИЧ

Доктор философских наук, доктор филологических наук,
профессор.

АРСЕНАЛ ПОВСЕДНЕВНОГО СМЫСЛА*

Автор статьи рассматривает работу Артура Шопенгауэра «Афоризмы житейской мудрости» как поворотное событие в философской антропологии и этике. Шопенгауэр объявил войну рационалистической традиции. Европейскому рационализму он противопоставил иррационализм, торжество слепой веры, жизненных побуждений, культ абсурда. Всё это стало платформой для дальнейшего развития философии жизни. Новая философия обратилась к жизни как первичной реальности, целостному органическому процессу, который вообще предшествует разделению мира и духа, бытия и сознания.

Немецкий философ пытался создать единое воззрение на судьбы тела и души. Жизнь в его системе рассуждений оценивается как нечто такое, чему лучше было бы не быть. Земное существование, по его мнению, – это определённого рода промах и случайность. Её можно также оценивать как эпизод, бесполезным образом нарушающий душевный покой Ничто.

* Данная статья была ранее опубликована в качестве предисловия к книге А. Шопенгауэра «Афоризмы житейской мудрости» (М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2016). Настоящая публикация является отчасти переработанным и дополненным её текстом, подготовленным к изданию Э.М. Спировой.

При этом автор показывает, что нельзя однозначно оценивать учение Шопенгауэра как пессимистическое. Следует, скорее, говорить о том, что философ изобличает оптимизм как в корне ложный взгляд на бытие. Установка на преодоление оптимизма составляет существенную черту мышления А. Шопенгауэра.

Ключевые слова: Артур Шопенгауэр, житейская мудрость, Воля, человеческая субъективность, страдание, свобода и необходимость, нравственный опыт, подлинное существование, человеческая природа, характер

Жизнь рисуется нам как непрерывный обман – и в малом, и великом. Если она даёт обещания, она их не сдерживает или сдерживает только для того, чтобы показать, сколь недостойно желания было желаемое: так обманывает нас то надежда, то её содержание.

Шопенгауэр А. Мир как воля и представление
[11, с. 481].

Обмирщение философии

Книгу Артура Шопенгауэра «Афоризмы житейской мудрости» [7] можно считать поворотным событием в философской антропологии и этике. И тем не менее современному читателю многое в книге Шопенгауэра может показаться необычным. Прежде всего – само стремление автора научить людей радостной, зрелой и спокойной жизни. Нам, пережившим опыт мировых катаклизмов, тиранических злодеяний, различившим стоны растерзанной природы, познавшим параноидальный ужас истребления и распада личности, обездоленным и ожесточённым, нелегко воспринять мысль немецкого философа о том, что существует некое понятие житейской мудрости, под которым подразумевается искусство прожить жизнь по возможности легко и счастливо. Доподлинно ли, что есть столь безотказные и вразумляющие афоризмы?

Ещё более озадачит, пожалуй, тот факт, что, называя свою «эвдемонологию» (от греч. *eudaimonia* – ‘блаженство’) теорией, развивая направление в этике, закладывающее в основу нравственности учение о стремлении человека к счастью, А. Шопенгауэр менее всего обращается к объективным свидетельствам наук, развёрнутым обобщениям на базе накопленной статистики, вообще к непререкаемой чужой истине. Он также не отсылает нас ни к античному року, ни к средневековому предопределению, ни к запросам истории, ни к анонимным целеуказаниям. Ни в коей мере Шопенгауэр не предъявляет нам идущее извне, выверенное, неопровержимое знание, отодвигая непреложность которого мы сами лишаем себя счастливой доли.

Все свои доводы немецкий философ черпает из суверенного опыта жизни, обращаясь к человеческой субъективности. Правда, он постоянно

цитирует мудрецов древности и современности. Но приводимые афоризмы не претендуют на окончательное прояснение проблемы. Они выражают не столько умопостигаемую истину, сколько лаконичное, образное обозначение чувствований человека, некое отрезвление мысли, возникшее в связи с уникальными проявлениями ума и души, особостью индивида.

А. Шопенгауэр пытается переориентировать человека на постижение собственной индивидуальности, отличимости от других, на максимы, которые могут быть удостоверены только своеобычностью воли и переживания. Мы вступаем здесь в мир раскованной мысли, свободно раскрывающей тайны нашего существования, нашей человеческой природы. Опираясь на собственный неповторимый опыт, мы лучше осознаём течение жизни, возможности её облагораживания.

В известной мере Шопенгауэр постоянно провоцирует присущее нам здравомыслие. Если фундаментом размышления о счастье служит, как подсказывает автор, конкретный жизненный опыт, то почему бы и лично мне, во всеоружии индивидуальной искущённости, не отвергнуть истины, столь авторитетно зафиксированные немецким философом? Отчего не предъявить собственные, исключительно мною рождённые афоризмы житейской мудрости?

Не стану, к примеру, оспаривать, что мы проживаем хорошие дни, не замечая их. Прав мыслитель из Данцига, ох, как прав... Однако готов ввязаться в дискуссию насчёт того, будто всё, что людьми принято называть судьбою, является, в сущности, лишь совокупностью учинённых человеком глупостей. Разве жертвы истории сами в том повинны? А как же рок событий, от которого нет спасения? Что там ни говори, а есть, пожалуй, некое предопределение...

Или, скажем, так: напрасно А. Шопенгауэр столь модные сегодня гороскопы и астрологию в целом полагает досужим вымыслом. По его мнению, астрологи субъективно, произвольно приурочивают движение огромных космических тел к жалкому человеческому «я». Немецкий философ видит в этом преувеличенное обозначение индивидуальной судьбы, подсознательное стремление и в конstellляции звёзд угадывать только себя. Но разве современные психологи не указывают на роль светил в закладывании наших способностей, всего внутреннего мира конкретного человека?

Разумеется, читатель, имеющий привилегию жить через два с четвертью столетия после рождения Шопенгауэра, способен по-своему видеть «проблему счастья». Сегодня, когда одиночество и разведиённость стали мучительной социальной бедой, странно, наверное, читать о том, будто именно в одиночестве человек обретает истинное счастье, что находиться в гармонии индивид может только с самим собой... Наивно, пожалуй, сегодня тем, кто умудрён знанием социальной несправедливости, мафиозности и коррупции, думать вслед за Шопенгауэром, будто именно доброе мнение часто расчищает дорогу к богатству, и наоборот...

Однако чем больше мы вчитываемся в работу Шопенгауэра, тем больше осознаём, что здравый рассудок не может быть добрым путеводителем в освоении его идей. Менее всего книга немецкого философа представляет собой свод нравоучительных мыслей, набор афоризмов. За попытками изложить житейскую мудрость просматривается последовательно продуманная мировоззренческая установка. «Если когда-нибудь со временем меня будут читать, – писал А. Шопенгауэр в предисловии к работе “Две основные проблемы этики”, – то убедятся, что моя философия подобна стовратным Фивам: вход открыт со всех сторон, и отовсюду прямой путь ведёт к центру» [14, с. 280].

Несмотря на огромное воздействие, которое оказал А. Шопенгауэр на развитие современной философии, самобытным и не поверхностным мыслителем его признали не сразу. Это во многом связано со стремлением немецкого мудреца обмирщить философию, то есть приблизить её к реальным человеческим проблемам, житейским переживаниям и чувствам. Отсюда и специфический способ философствования, и общие целевые ориентиры. Несомненно, личность философа проявилась и в характере его творчества.

Желание – это страдание

Учение А. Шопенгауэра часто оценивают как пессимистическое, основанное на констатации безнадёжности человеческого существования. Поразмыслим – есть ли для этого основания?

Жизнь человека Шопенгауэр рассматривал в категориях желания и удовлетворения. По своей природе желание – это страдание, и так как удовлетворение желания скоро насыщает человека, то он уже не стремится удовлетворить своё желание, и если достигает его, то это не даёт ему возможности насладиться достижением своей цели. Таким образом, удовлетворение потребности приводит к пресыщению и скуке, возникает отчаяние. Счастье – это не блаженное состояние, а только избавление от страдания, но это избавление сопровождается новым страданием, скукой.

Страдание – это постоянная форма проявления жизни, человек может избавляться от страдания лишь в конкретном его выражении. Таким образом, в мире существует мировое зло, которое неискоренимо, счастье иллюзорно, а страдание неотвратимо, оно коренится в самой «воле к жизни». Поэтому для Шопенгауэра оптимизм – это просто насмешка над страданиями человека. В своё время Г. Лейбниц называл существующий мир наилучшим из возможных миров, сформулировав теорию оптимизма. А. Шопенгауэр, наоборот, называл существующий мир «наихудших из возможных». Путь избавления от зла немецкий философ видит в аскетизме, который наступает, когда человек приходит к тому, что наряду с жизнью уничтожается и мировая воля, так как тело является проявлением воли. Раз уничтожается

воля, то уничтожается и весь остальной мир, ведь субъекта без объекта не существует.

А. Шопенгауэр так формулирует своё учение о свободе и необходимости. Воля, являясь «вещью в себе», свободна, в то время как мир явлений обусловлен необходимостью и подчиняется закону достаточного основания. Человек как одно из явлений также подчиняется закономерностям эмпирического мира. Поэтому характер человека должен реагировать на мотивы, побуждающие его к действиям, человек – раб своего характера. Однако Шопенгауэр отвергает фаталистические выводы из этих рассуждений, так как событие предопределено не само по себе, а цепью причин, которые предшествуют данному явлению.

Существо этической концепции А. Шопенгауэра обнаруживается не в попытках создать что-то вроде рациональной психологии, изучения душевных обнаружений, а в трактовке человека как носителя воли и интеллекта. И тут выясняется, что критика рационалистической традиции, которую осуществлял философ, сохраняет свою актуальность. Нам, воспитанным в духе культа знания, и сегодня нелегко принять положение Шопенгауэра о том, что наука вовсе не служит для человека абсолютным ориентиром поведения.

Жизненные цели человека вырастают из его субъективности, из мира желаний, страстей. Индивид, прежде всего, хочет чего-то, реализует собственные вожделения. Разумеется, познание играет огромную роль в жизни людей. Но человек далеко не всегда соотносит своё поведение с мерками добытого знания. Надежда и страх, любовь и ненависть искажают наши представления, рождённые интеллектом. Разум, однако, усиливает свою мощь, благодаря воле.

Когда человек совершает плохой поступок, он вовсе не склонен отнести это за счёт собственных дурных свойств. Он сваливает вину на интеллект, заявляя, что не вполне обдумал свои поступки, проявил легкомыслие, глупость. Разве это имело бы место, если бы воля не была ядром человека? – спрашивает Шопенгауэр. Волю как единственно существующее в человеке мы оберегаем, а интеллект легко отдаём на поругание.

Но может ли волящее «я» быть одновременно и познающим «я»? Пожалуй, в этом пункте обнаруживается известная противоречивость позиции самого Шопенгауэра. Будучи рабом воли, интеллект обладает способностью познавать. Это даёт ему некоторое преимущество перед волей. Порою он направляет волю. Однако именно в этой несообразности, выступающей из рассуждений немецкого философа, и обнаруживается противоречивость самой человеческой природы. Напротив, уникальность человека проявляется именно в этой изначальной «рассогласованности».

Разум находится в крепостнической неволе, в услужении. Но иногда он выходит за те пределы, которые поставлены ему, освобождается от подчинённой роли. Так интеллект возвышается до статуса гения, который созерцает мир чисто объективным способом. Стало быть, мир сам по себе

не рационален и внерационален. С этой точки зрения, хотелось бы освободить философское наследие Шопенгауэра от тех стереотипных оценок, которые встречаются в нашей литературе. Вряд ли, скажем, целесообразно упрекать немецкого философа в неискоренимом иррационализме на том основании, что в его учении о мировой воле и связанной с ним картине мира реальность лишается разума и духа. Такая трактовка кажется нам упрощённой¹.

Шопенгауэр видит изъян многих предшествовавших ему мировоззренческих систем в том, что они рассматривают зло как понятие-поричание, требующее безоговорочного осуждения. Немецкий философ так не думает. По его мнению, в зле есть нечто и положительное, оно вообще неотвратимо как следствие желания жить. Но в данном признании немецкого философа нет никакого апофеоза зла. Можно говорить пока лишь о реалистической констатации. Шопенгауэр вовсе не считает зло окончательным, неисцелимым. В этом и проявляется его собственная отчуждённость от безоговорочного пессимизма, который предполагает безнадежную несправимость мира. Такого вывода у Шопенгауэра нет.

Немецкий философ полагает, что освобождение от мирового зла не только возможно, но и требует тотального восстановления утраченных или нереализованных возможностей, радикального преобразования наличной действительности. Обнаружив несовершенство окружающего мира, многие этики обращаются к религии, ищут компенсацию в искусстве. Шопенгауэр возлагает надежды на познание, которое, по его мнению, обеспечивает воле конечное освобождение. Следует отметить, что мировоззренческая установка Шопенгауэра принципиально отвергает самоубийство как жизненную ориентацию. Причём весьма существенно, что такая позиция не просто декларируется им, а вытекает из последовательно продуманных нравственных предпосылок.

На чём прежде всего покоится убеждение в философском пессимизме Шопенгауэра? На его учении о неизменности характера. «Никто не может сбросить с себя свою индивидуальность» [7, с. 39], – пишет А. Шопенгауэр. Коль скоро это так и уйти от себя невозможно, человек, стало быть, не способен преобразиться. Грешник, выходит, никогда не станет праведником. Немыслимо и духовное исправление обычных людей, не во всём погрязших во зле. Получается, что каждому надлежит нести свой жребий.

Но такой приговор опровергается самим шопенгауэровским осмыслением свободы воли. Она обнаруживается, по мнению немецкого философа, не в отдельных поступках и воплощениях воли, а в самой её направленности. Конкретный индивид может быть эгоистом. В этом случае его действия, вполне естественно, пронизаны мотивами себялюбия. Но эмпирический характер может быть иным. Если человек перестанет быть эгоистом, окажется, допустим, альтруистом, принципиально другими станут и его поступки.

¹ Этот взгляд проводится, например: [6, с. 15].

Шопенгауэр рассуждает именно об эмпирическом характере. Следовательно, ни о какой пожизненной приговорённости конкретного индивида к действиям только определённого типа у философа нет и речи. Немецкий мыслитель рассуждает не об абсолютной, а об относительной неизменности характера. Не сбросишь собственной самобытности. Однако индивидуальность сохраняет свою специфичность до тех пор, пока не становится иной. Такая возможность отнюдь не исключается.

Некоторые исследователи усматривают мотивы безнадёжности у Шопенгауэра и в противоположном ходе мысли, а именно в тезисе, согласно которому нравственное благо достижимо лишь при условии радикального и непосильного для индивида этического преобразования. Такое воззрение, основанное на принуждающей силе, несёт на себе отпечаток фатума. Неужели нельзя быть нравственным, не переделывая себя, не насилуя собственную совесть? Не проступает ли в этом максимализме, как думают многие толкователи Шопенгауэра, контуры пессимистического взгляда на мир?

Такие упреки, усматривающие в данном пункте рассуждения немецкого философа тревожное обнаружение беспросветности, кажутся нам недоказанными. По существу, А. Шопенгауэр и сам не оставил без внимания названную проблему. Он, в частности, ссылаясь на то, что нравственное преобразование человека исповедует и христианство. Никому, однако, не приходит в голову упрекнуть это учение в недостижимых, предельных требованиях к верующему. Спасение индивида в христианстве ставится в зависимость от возрождения, нравственного воскресения человека.

Разумеется, желание освободиться от расхожих стереотипов в оценке Шопенгауэра не может привести нас к мысли, будто он, вопреки сложившейся оценке, был философским жизнелюбом. Для такой переакцентировки нет оснований. Существенно, скажем, что сам немецкий философ изобличает оптимизм как в корне ложный взгляд на бытие. Лично ему принадлежит утверждение о том, что «самоустранение воли» предполагает воссоединение пессимизма и чувства всеединства. Установка на преодоление оптимизма составляет существенную черту мышления А. Шопенгауэра.

Однако есть все основания возразить тем исследователям, которые относят «по ведомству пессимизма» такие суждения Шопенгауэра, как, допустим, его убеждение в том, что правовое государство есть не что иное, как в принципе недостижимый идеал, своего рода юридическая фикция. В той же мере нет оснований прибегать к ярлычковым оценкам, если Шопенгауэр усматривает в мире верховенство глупости и скудоумия, эгоизма и злобы. Философия вовсе не призвана создавать уютное, безоблачно радостное мировосприятие.

Шопенгауэр трактует пессимизм как такое умонастроение, которое складывается на путях трезвого и отважного стремления к истине. Волю он оценивает как неиссякаемый источник всякой жизни. Но вместе с тем и прародительницу всех бедствий. Идеал, к которому тяготеет воля, недостижим. Это и обуславливает, согласно немецкому философу, наши страдания.

Чтобы избежать их, важно отказаться от желания бытия, жизни, наслаждений. Путь, ведущий к нравственности, именно в том и состоит, чтобы воля, обезоруженная разумом, обратилась на самоё себя.

По мнению философа, учение об утверждении и отрицании воли составляет сущность христианства, буддизма и вообще всякой морали. В частности, в «Афоризмах житейской мудрости» он ссылается на стоиков, которые предлагают не забывать об условиях человеческой жизни и всегда помнить, что наше бытие, в сущности, весьма грустный и жалкий удел, а бедствия, которым мы подвержены, поистине неисчислимы. Стоическое мировоззрение учит мириться с несовершенством всех вещей.

А. Шопенгауэр подчёркивает, что Христос, так же как и Будда, учит, что человек вступает в эту жизнь грешным, он представляет собой плод двух слепых страстей. Иисус – это человек, который понимает свою участь и потому добровольно жертвует телом. Он, по сути дела, заглушает в себе волю к жизни, чтобы дух отречения и жертвы вошёл в этот мир. По мнению немецкого философа, католицизм оказался более верным духу Евангелия, нежели протестантизм. Католицизм обуздывает волю путём безбрачия, обетов, постов, милостыни. Шопенгауэр полагает, что христианство обнаруживает свою истинность во всех версиях, которые он заимствует у арийского Востока. Истинная и бессмертная сущность религии Иисуса и Будды состоит, как подчёркивает философ, в учении о жертвенности собственной воли.

Обратившись к «житейской мудрости» Шопенгауэра, читатель, как можно полагать, не обнаружит в ней никакой безысходности. Напротив, она пронизана вкусом к жизни, вниманием к различным проявлениям человеческого существования. Хотя философ признаётся, что само понятие эвдемологии призрачно, он тем не менее стремится обосновать такое представление о счастливой жизни, которое может быть предпочтено небытию.

Но здесь сразу обнаруживается парадокс: существует расхождение между тем, каково реальное достоинство жизни человека и как он сам себя оценивает. Индивид может располагать многим, выглядеть в глазах других абсолютным баловнем судьбы, но вместе с тем чувствовать себя несчастным. Статус не только имущественных, но и личностных достояний вовсе не гарантирует человеку благостного самоощущения.

И это верно не только по отношению к индивиду. Ещё при жизни Шопенгауэра французский социолог А. Токвиль недоумевал: отчего при общем преуспевании и наглядных плодах прогресса массы людей впадают в меланхолию. Целые народы, как мы могли бы добавить сегодня к Шопенгауэру, счастливы отнюдь не соразмерно собственным приобретениям. Уже не раз в печати публиковалась мировая статистика о том, каков уровень процветания отдельных народов и как он соотносится с индексом их удовлетворённости жизнью. И ещё раз подтверждается мысль, с которой А. Шопенгауэр начинает свои размышления о счастье: реальное достояние и субъективное восприятие – совсем не одно и то же.

Шопенгауэр против Канта

В эссе «О мнимом праве лгать из человеколюбия» И. Кант утверждал, что лгать абсолютно недопустимо даже в ситуациях, когда благополучие может угрожать третьему лицу, даже из человеколюбия. Этот тезис, как и эссе Канта в целом, стали поводом для острой дискуссии, которая проводилась в секторе этики Института философии РАН и нашла отражение в коллективной монографии [3]. По мнению Канта, мораль, свободная от общих принципов, от универсальных основоположений, перестаёт выполнять своё предназначение. Она не может быть кристаллизацией только земного нравственного опыта. Мораль предполагает также и вечное философское напряжение, позволяющее человеку выйти в пространство свободы и ощутить трансцендентное измерение мира. Мораль не сводится к этическим абсолютам, но без них невозможна. В такой постановке вопроса – неоспоримое достижение Канта.

За многие тысячелетия своего существования человечество накопило ценностные установки, нравственные заповеди. Что нужно, чтобы быть нравственным? Поначалу кажется, что проблема состоит только в том, чтобы сверять своё поведение с соответствующей добродетелью. Природа моральной нормы такова, что она включает в себя откристаллизовавшийся нравственный опыт. Она проверяется длительным временем. Например, человечество убедилось в том, что воровство, убийство, создание кумиров безнравственно и опасно. Однако есть моральные нормы, которые действуют только в ограниченном историческом пространстве. Например, в аристократическом обществе существовали дуэли. Они отражали господствовавшие тогда представления о чести. Иногда человека из-за пустяка отправляли на тот свет. Ну возьмите того же Ленского из пушкинского «Евгения Онегина». Испытал ревность к другу, который стал танцевать с его невестой. По нынешним временам так и вообще говорить не о чем – ну, руку жал, ну, наклонялся к ней так низко... Ленский потребовал объяснений, а Онегину всё это показалось глупым и неуместным. Но отказаться от предложенной дуэли он не имел права. А в итоге убил собственного друга... К счастью, этот обычай как-то исчез из общественной жизни. Как ни пытались его возродить в другие эпохи, ничего не получалось... Выходит, подобные нравственные нормы не обеспечили себе долгой жизни и постепенно превратились в моральные предрассудки.

Итак, на протяжении многих веков мораль предлагала человеку конкретные ориентиры поведения, нередко выраженные в житейской мудрости, философском обосновании, религиозном прозрении. Однако А. Шопенгауэр усомнился в том, что существуют обязательные нормы, без которых человеческое поведение невозможно оценивать как нравственное. Он создал новую традицию в этике, которая нашла своих последователей в лице Ф. Ницше, С. Кьеркегора, представителей философии жизни и экзистенциализма. *Эти мыслители отвергли нормативность морали.* Шопенгауэр

полагал, что нет и не может быть в этике каких-то заведомых установлений, законов, предписаний. Нравственный опыт каждого человека настолько уникален, самобытен, что его никак невозможно подвести под общую заповедь, норму, императив...

Шопенгауэр считал, что в *каждой жизненной ситуации человек сам определяет, какому нормативу следовать*. Иначе он будет ждать подсказки, а это безнравственно.

Постараемся уяснить, что же было ненавистно ему в сложившейся в ту пору морали. Как бывает в жизни? Разум вырабатывает некие нравственные нормы, которым человек неукоснительно следует в конкретных жизненных ситуациях. Этот человек знает только одну страсть: соотносить свой выбор с готовым решением, с уже выработанной установкой. Но всегда ли поступки такого человека будут нравственными? Гамлет, например, знает, что убийство – это зло. Но тень его отца вызывает к мщению. Как же поступить? Если бы максимыгодились на все случаи жизни, никакой трагедии не было бы и Гамлета не раздирали бы духовные коллизии: быть или не быть, простить или отомстить...

Иметь моральные заповеди хорошо. Но в жизни постоянно складываются запутанные, сложнейшие ситуации. Они не укладываются в простейшие схемы, по которым можно выставить готовое решение, заимствованное из свода нравственных установлений. Шопенгауэр, Ницше и Кьеркегор, вопреки предшествующей традиции и морали, пришли к идее: нравственность не нуждается в общезначимых нормах. Данная мысль вызвала массу критических отзывов, некоторые философы и педагоги усмотрели в ней чуть ли не проповедь ценностного хаоса. Если нет устоявшихся правил – делай что хочешь...

Однако действительно ли отрицание этических норм (антинорматизм) ведёт к абсолютному ценностному разброду? Можно ли утверждать, что, освобождая этику от норм, философы отвергли вместе с ней и нравственность? Опыт последних столетий показал, что это далеко не так. Напротив, именно полемически заострённое радикальное отвержение готовых предписаний для нравственного человека произвело настоящую революцию в этике, на многие десятилетия определившую её развитие. Если классический рационализм (т.е. вера в разум) наделял человека всепроникающим сознанием, которое помогало ему найти верный ориентир для собственных поступков, то новейшая философия XIX в. как раз лишала человека такой путеводной нити. Она вообще порождала крайне критическое отношение к любым предустановленным нравственным предписаниям.

Такая установка вводила в мир напряжённых нравственных исканий. Исходно утверждалось: никаких посторонних опор у человека нет. Он не может бездумно обращаться к неким общезначимым констатациям. Стало быть, надлежит мобилизовать весь свой человеческий и нравственный опыт для того, чтобы в конкретной ситуации найти верное решение, совершить достойный поступок.

Но дело не только в том, что человеку надлежит брать на себя моральную ответственность. Устранение нормы как обязательной догмы не могло не поставить вопрос о грандиозной переоценке ценностей. То, что прежде оценивалось как нечто безоговорочное, обязательное, сегодня стало по крайней мере сомнительным, требующим объяснения. Но именно такая критическая работа ума в истории морали часто вызывала шок и стремление изобличить того, кто подрывает устои.

В каждой культуре есть свои моральные нормы, но они рискуют превратиться в *моральные предрассудки*, т.е. в такие представления о нравственности, которые утратили свою ценность, стали лицемерными, не соответствующими жизненной практике людей. Скажем, нравственно ли из-за пустяка вызвать человека на дуэль и убить его? Нравственно ли соблюдать приличие «на людях», но предаваться порокам в уединении? Нравственно ли молиться Богу, не веря или утратив веру в Него?

Итак, из этических интуиций (прозрений) А. Шопенгауэра можно выделить два ценных соображения для современной этики. Первое: нынешние представления о морали исходят из того, что моральные чувства и моральные принципы невозможно свести к единому державному принципу, из которого вытекали бы все остальные. *Не существует никакого единого морального постулата, исходя из которого можно было бы развить логическую систему нравственности и так, чтобы она охватывала все без исключения явления и подводила их под категории «добра» и «зла».*

Второй вывод из моральной концепции Шопенгауэра таков: *моральные нормы обезличиваются в веках, утрачивают историческое напряжение.* Вообще в автоматизме повседневной жизни закреплённые извне (кодексы морали) и изнутри (императивы добра) моральные предписания, неукротимо шепчущие мне, в чём состоит единственно правильное решение, абсолютно необходимы. Но в трагические моменты нашей жизни такие нормы могут дать сбой, обнаружить свою вненравственную природу. Общие предписания не всегда помогают индивиду найти правильное жизненное решение. Бывает так, что они, напротив, погружают его в трясину господствующих моральных предрассудков. Скажем, Анна Каренина любит Вронского. Это сильное, глубокое чувство. Но дворянское общество следит за тем, чтобы были соблюдены «приличия». Вы можете не любить своего мужа, но обязаны делать вид, что у вас всё прекрасно.

Означает ли это, что нравственный антинормативизм предпочтительнее? Разумеется, нет. Воспитание нравственности начинается с усвоения этических правил, которые выработало человечество и которые действительны и истинны для всех стран и народов, для всех эпох. Однако в критических ситуациях не всегда можно опереться на готовые решения. Как, например, отыскать путеводную максиму в странных напряжениях судьбы Эдипа, который по воле судьбы должен был убить своего отца и жениться на своей матери? Что за абстрактные советы можно дать, скажем, Медее, которая задумала убить собственных сыновей?²

² Более подробно об этом см.: [2].

Что такое человек?

Основываясь на Аристотеле, который в «Никомаховой этике» разделял блага человеческой жизни на три группы: внешние, духовные и телесные [1, с. 56–59], А. Шопенгауэр разрабатывает собственное представление о том, из чего, вообще говоря, складывается различие в судьбах людей. Он развивает концепцию, которая стала основой для многих, последующих, в том числе и современных, истолкований человеческого бытия. Эти различия Шопенгауэр сводит к трём основным категориям:

1. **Что такое человек**, то есть его личность в самом широком смысле слова. Сюда следует отнести здоровье, силу, красоту, темперамент, ум и степень его развития.
2. **Что человек имеет**, то есть имущество, находящееся в его собственности.
3. **Что представляет собой человек**: здесь подразумевается то, каким человек является в представлении других, как они его себе представляют; словом, это мнение остальных о нём, мнение, выражающееся в том, каким он окружён почётом, славой, каково его общественное положение.

Попробуем прокомментировать эту схему А. Шопенгауэра. Во-первых, определяя различия между людьми, философ сначала говорит о том, как люди нетождественны по природе. Но, собственно, к природным характеристикам относятся только здоровье, сила и темперамент. Что касается красоты, то Шопенгауэр немало потрудился, чтобы показать социальный характер представлений о красоте. Нравственность, что очевидно, не задаётся природой. Ум и тем более его развитие – привилегия не только природы, но и социума. Природа определяет только задатки, но без воспитания и социального воздействия ум может и не получить развития.

Собственность и владение – это уже скорее социальная характеристика. Тогда зачем третья рубрика, которая целиком выражает социальность человека? Отметим, что социальная психология пройдёт довольно внушительный и долгий путь, прежде чем до конца осознает этот парадокс: мало иметь то или иное качество, надо, чтобы это качество получило общественное признание. Более того, как отмечал чтимый Шопенгауэром Шекспир, важно не только быть, но и казаться. Критикуя филистерство, немецкий философ, по сути дела, и иллюстрирует эту психологическую тонкость. Ничтожество может быть облачено в дорогие одежды со знаками социального признания. Честного человека могут обвинить в бесчестии. Глупость может выступать в маске мудреца или пророка. Праведность способна оказаться на службе у разврата.

Итак, здесь у Шопенгауэра рождается тема подлинного и неподлинного существования. Общественное признание может выражаться в обладании честью, рангом и славой. Далее А. Шопенгауэр рассуждает о том, что счастье человека всё-таки в большей степени зависит от того, что дала

людям сама природа. «Перед подлинными личными преимуществами, великим умом или великим сердцем, все преимущества ранга, рождения хотя бы даже королевского, богатства и т.п. – то же самое, что театральные цари перед настоящими» [1, с. 231]. Разумеется, это суждение встречалось в той или иной форме в истории философии. Так, Метродор, первый ученик Эпикура, назвал одну из своих глав так: «О том, что в нас лежащая причина для счастья важнее той, которая обусловлена обстоятельствами». Но здесь эта мысль встроена в целостную философскую концепцию.

Будучи мыслительным интровертом, Шопенгауэр полагает, что для каждого человека прежде всего важно его внутреннее состояние: каждый живёт в своём особом мире. Внешние факторы не столь важны, «...ибо всякий человек непосредственно сознаёт только свои собственные представления, чувства и волевые движения: внешние вещи влияют на него лишь постольку, поскольку они дают повод для этих психических состояний» [1, с. 232]. Эта мысль в известной степени опровергается последующим анализом филистерства, который проводит Шопенгауэр. Здесь немецкий философ показывает, насколько важны для дюжинных людей знаки социального признания, в соответствии с которыми выстраивается их собственная жизнь.

Никто не отрицает того неоспоримого факта, что человек испытывает удовлетворение от внешнего признания, от приобретения богатства. Но Шопенгауэр пытается выявить истинные корни счастливой жизни. По существу, он осмысливает альтернативу бытия и обладания, о которой более обстоятельно в литературе XX в. пишет Э. Фромм. Иметь или быть? – вот существо проблемы. Так и называется книга Фромма [5]. Вслед за Шопенгауэром Фромм отмечает, что за душу человека искони борются два принципа – принцип обладания и принцип бытия. Человек должен быть самим собой, развивать присущие ему качества, а не стремиться к стяжательству, непомерным вожделениям. Если Шопенгауэр исходит из убеждения, что всякое ограничение способствует счастью, и обращает внимание на благотворность этой установки, то Фромм раскрывает разрушительные последствия принципа обладания в социальной жизни – приобретательство, жажда власти, насилие, агрессия.

А. Шопенгауэру принадлежит едва ли не классификация человеческих потребностей с точки зрения их значимости для поиска смысла существования. Он выделяет три класса потребностей: естественные и необходимые, естественные и не-необходимые, неестественные и не-необходимые. Так возникает тема искажённых, ложных потребностей человека, которая будет впоследствии более обстоятельно развита в работах Э. Фромма.

«Афоризмы житейской мудрости» как бы возвращают нам во многом утраченную веру в подлинность, суверенность, самостийность личности, сущность которой нередко извращается ложными устремлениями. Взяв в руки томики современных стихов или актуальной публицистики, мы без труда обнаружим переключку шопенгауэровских мыслей о том, что волнует

нас сегодня. Предоставим словом Шопенгауэру: «...глупца в роскошной мантии подавляет его жалкая пустота, тогда как высокий ум оживляет и населяет своими мыслями самую невзрачную обстановку» [7, с. 56]. Или: «Все наслаждения и роскошь, воспринятые туманным сознанием глупца, окажутся жалкими по сравнению с сознанием Сервантеса, пишущего в тесной тюрьме Дон-Кихота» [7, с. 39]. Шопенгауэр отстаивает приоритет духовно богатой и независимой человеческой субъективности.

Следуя логике стоицизма, он призывает ограничить собственные потребности. В нашей публицистике это подчас встречает поддержку, но чаще критику. Человек потребительской культуры не готов отказаться от благ цивилизации. В современной же этике проповедь умеренности, протесты против «революции растущих ожиданий» (Д. Белл), против безумного расточительства и бездуховного гедонизма отнюдь не редкость.

Можно по-разному оценивать программы воздержания, пуританства, развёрнутые Шопенгауэром и подтверждённые актуальными дискуссиями. Но речь идёт вовсе не о предумышленном убожестве существования. Немецкий философ предлагает соотносить собственные ожидания с опытом суровой жизни. И вместе с тем он настаивает: чем больше источников наслаждения откроет в себе человек, тем счастливее он будет... Здоровье, ум, мужество, – разве не эти качества обуславливают счастье? Итак, по мнению А. Шопенгауэра, наша личность является первым и важнейшим условием счастья. Ценность личности абсолютна, тогда как значимость других благ – относительна.

Разумеется, не каждый читатель согласится с Шопенгауэром, который полагает, что богатая человеческая субъективность – плод индивидуальных усилий, затворничества и одиночества. «...Благо тому, кто рассчитывает только на себя и для кого “я” – всё» [7, с. 164]. Отвергая это, можно привести известные аргументы о том, что только в обществе, внутри многообразных общественных связей, личность обретает истинное богатство. Однако, вспоминая плоды «ложной корпоративности», с которой нам приходилось сталкиваться многие десятилетия, оценим по достоинству мысль Шопенгауэра о том, что, вступая в общество, нам, чтобы сравниться с другими, приходится отрекаться от 3/4 своего «я» [7, с. 163].

А. Шопенгауэр исследует не только достоинства человека, но и его пороки, проистекающие из ложно понятых им потребностей. Сколь ни парадоксально развивается его мысль, но нельзя не оценить по достоинству критику общественных условностей, в которой полемический тон сочетается с последовательным аналитическим разбором проблемы. В этих рассуждениях немецкого философа – провозвестие будущих ницшеанских изобличений морали, своеобразная переоценка ценностей.

Разбирая различные виды чести – гражданскую, служебную, половую, рыцарскую, – немецкий философ, вопреки этической традиции, с особой изощрённостью обрушивается на последнюю. По его мнению, рыцарская честь, которой посвящено столько восторженных слов, не первична,

не заложена в основе человеческой природы. Ни греки, ни римляне, ни высокочивилизованные народы Азии древней и новой эпох не имеют, как подчёркивает философ, понятия об этой чести и её принципах. Для них нет иной чести, кроме гражданской.

Парадокс, который раскрывает Шопенгауэр, заключается в том, что, согласно рыцарской чести, достоинство человека зависит не от того, что он делает, а от того, что он претерпевает, что с ним случается. К чести не имеет никакого отношения, каков данный человек сам по себе, может ли измениться его нравственный облик и тому подобные «праздные» вопросы. «Раз она задета, – подчёркивает Шопенгауэр, – или на время утеряна, то, если поспешить, её можно скоро и вполне восстановить одним только способом – дуэлью» [7, с. 107].

Экспертиза, которая дана А. Шопенгауэром этому кодексу, завораживает. Она обнажает корни предрассудков, которые подчас формируют облик культуры. Проблемы этических норм философ предлагает решать, ориентируясь на человеческую природу, на то, что органично ей, а не носит характер общепринятой иллюзии. Однако при этом Шопенгауэр не избегает противоречия. Он стремится конкретизировать образ человека, но вместе с тем выявляет общечеловеческое на базе собственного, отнюдь не универсального опыта жизни мыслителя.

Тот, кто прикоснулся к тексту Шопенгауэра, ощущает себя в непосредственной близости к природе, к человеческому миру. В самом деле, этика констатируется не только теоретическими, сколько смысловыми вопросами. Нам предельно близка установка Шопенгауэра «стараться понять мир из человека» [8, с. 773].

Человеческая природа

Прежде всего, для А. Шопенгауэра понятие «человеческая природа» обладает безоговорочной значимостью. Он часто пользуется этим словосочетанием, подразумевая под ним суть человека, особенности, присущие этому живому существу. Говоря о выдающихся художественных произведениях, он отмечает, что в них изображены значительные характеры, раскрыта *глубина человеческой природы*, и всё это представлено в необыкновенных поступках и страданиях, так что сущность мира и человека будут выступать из картины сильными и ясными чертами [13, с. 290].

По мнению Шопенгауэра, не в каждом человеке проступает человеческая природа. «Жизнь большинства людей – это лишь постоянная борьба за самое это существование, и они заранее уверены, что выйдут из неё побеждёнными. И то, что заставляет их упорствовать в этой трудной битве, есть не столько любовь к жизни, сколько страх смерти, которая, однако, неотвратимо стоит за кулисами и каждое мгновение может войти. Сама жизнь – это море, полное водоворотов и подводных камней, которых

человек избегает с величайшей осторожностью и усердием, хотя он и знает, что если ему даже удаётся... пробиваться через них, то это с каждым шагом приближает его к величайшему, полному, неизбежному и непоправимому кораблекрушению – смерти...» [10, с. 267].

Для реализации человеческой природы, по Шопенгауэру, нужны усилия. Поэтому весьма пренебрежительно немецкий философ относится к обыкновенному человеку. Он даже называет его «фабричным товаром природы» [9, с. 93]. Многие люди, подчёркивает немецкий философ, удовлетворяются простым существованием по степени своей тупости. Сарказм Шопенгауэра по адресу рядовых людей неизбытен. Он сообщает, что его одолевает смех, когда «...эти так называемые люди требуют с уверенностью и упорством *продолжения* в вечность *их* жалкой индивидуальности»; между тем ведь они очевидно не что иное, как человекообразные повитые камни...» [13, с. 111].

Шопенгауэр – беспощадный критик обыденного человека с его плоскостью, пошлостью, извращённостью, глупостью, злобой. «В самом деле, – отмечает А. Шопенгауэр, – при встрече с новым человеком я часто чувствую себя, как перед картиною Теньера “Искушение святого Антония” и сходными картинами, созерцая которые я при каждом новом уродливом и чудовищном образе удивляюсь новизне комбинаций в фантазии художника» [13, с. 166]. Философ замечает, что у него вызывает удивление, как эти существа умудрились ходить на двух ногах [13, с. 172].

Было бы ошибкой расценивать все эти суждения как выражение человеконенавистничества самого философа. Мысль Шопенгауэра глубже. Он приходит к убеждению, что человеческая природа раскрывается в гении. «Гений, – пишет Шопенгауэр, – среди прочих людей – то же, что карбункул среди драгоценных камней: он сияет собственным светом, тогда как другие лишь отражают падающий на них свет» [12, с. 62]. У гениальных людей, по мнению философа, обнаруживается могучая воля и в то же время необычайная мера познавательной силы. Всё это не свойственно обыкновенному человеку. «Гению же приданная ему пылкая могучая воля даёт повод к разладу с миром, который и должен предшествовать бескорыстному созерцанию последнего» [13, с. 126].

Не углубляясь в этику, отметим, что Шопенгауэр видит путь к высшему сознанию через глубокую внутреннюю работу, через страдание. Без боли и неудач человек никогда не измерит глубины. Только так можно сохранить возвышенный образ мыслей [13, с. 120]. Человеческая природа раскрывается через усилие, через напряжённую работу мысли и чувства. Все эти суждения Шопенгауэра есть не что иное, как некое предощущение тех выводов, к которым придёт современная философская антропология.

В.А. Подорога в полемике с Г. Щедровицким отмечает, что осмысление человека на путях его логического проектирования не обладает убедительностью. Прежде всего, человек, до всякого чисто познавательного подхода, уже существует эмпирически, как некая данность. И в этом качестве он

нередко существует на пределе своих возможностей. Шопенгауэра мало интересует обычный человек, филистер или обыватель. Обращаясь к философско-антропологической теме, он одновременно размышляет о трагизме человеческой жизни. Поэтому немецкий философ по сути дела предвосхищает многие трактовки человека, которые родились веком позже. Что есть человек? – задаётся вопросом В.А. Подорога. И отвечает: «Ведь есть это быть, а быть это что-то иметь, что и позволяет ему быть. Человек – это существование на грани риска, “бытие риска” (А. Гелен), “бытие-к-смерти” (М. Хайдеггер), “не-специализированное” (К. Лоренц). Это вид ничем вне себя необусловленного существования ни природно-органическими факторами (Природой), ни мегаявлениями (Космос), ни тем более локальным “место-положением-в” – человеческое существование есть бытие духа, он вне места и пространства-времени (Шелер). Скрытая и открытая *deitas*, приписываемая человеку в подобного рода вопросах. Спрашивая о человеке, спрашивают о Боге, тем самым устанавливают порядок вопросов с ориентировкой на эту скрытую подмену» [4, с. 221–222].

Мы сегодня говорим: «Человек есть усилие быть человеком». Но источник этой мысли у Шопенгауэра. Именно эту сторону вопроса имел в виду Ф. Ницше, когда говорил о том, что человек есть нечто, что должно превзойти. Я долго искать у Шопенгауэра мысль, которая могла бы концептуально лапидарно выразить суть его философского постижения человека. Мне кажется, общее понимание сути философского осмысления человека дано в следующей формуле: «Человек монета, на одной стороне которой вычеканено: “Меньше чем ничто”, а на другой: “Всё во всём”» [13, с. 113].

По сути дела, человеческая природа толкуется у А. Шопенгауэра в трансцендентном ракурсе. «То, чему на свете подходит название “*достоинство человека*”, начинается там, где человек *отвергает свою природу*, например, не ценит жизни превыше всего другого, не заботится главным образом о субъективном удовлетворении потребностей, а направляет свое внимание на нечто *объективное* и, к примеру, таким путем превращает половое влечение в страстную любовь к одному лицу и т.п., т.е. там, где начинается выясняться, что изначальное в нём, воля, может быть побеждено моментом вторичным, познанием» [13, с. 141–142].

Человек, по Шопенгауэру, – лучшая реализация воли. Через человеческое самосознание воля постигает самоё себя. Человек способен осознать всю трагичность и бессмысленность видимого мира, признать, что смерть – это только гибель интеллекта, но для каждого индивида остаётся бесконечная жизнь в облике воли.

Как понять невероятное многообразие человеческого поведения? Рождались различные характеристики, фиксировались различные свойства людей. Но было подмечено, что при всей невероятной пестроте нравов, поступков, реакций, можно видеть, что есть и сходное поведение. Так, появились первые попытки классифицировать поведение людей, их внутренний, субъективный мир. В наши дни типологий много. Люди непохожи

друг на друга, но как их классифицировать, различать или объединять по сходным признакам? Поиск надёжного критерия важен, но отыскать его трудно.

Неизменность характера, по мнению Шопенгауэра, особенно наглядно сказывается, когда человек поступает не так как хотел бы, за что себя и осуждает. Здесь, предвосхищая рефлексию З. Фрейда и В. Райха, Шопенгауэр отмечает определённую приговорённость человека к тем или иным поступкам. Человек сам удивляется, что всё происходит именно так, вопреки его желаниям. Это означает, что он действует по велению характера. В качестве иллюстрации философ ссылается на трагедии Шекспира. «У Шекспира, как и у Гёте, в то время как он действует и говорит, совершенно прав, хотя бы это был сам дьявол» [12, с. 182].

Оригинальность экспертизы Шопенгауэра обнаруживается в том, что он не связывает феноменологию характера с разумным выбором. Рассудок в поступках человека не идёт дальше предъявления воле определённых мотивов. Но дальше носитель характера оказывается простым зрителем и свидетелем того, как из действия этих мотивов на данный характер складывается жизненное поприще. Характер определяет строгую необходимость поведения человека.

«Каждый человек чувствует, – отмечает А. Шопенгауэр, – что он есть нечто иное, нежели существо, однажды созданное кем-то другим из ничего. Отсюда в нём возникает надежда на то, что смерть, конечно, положит конец его жизни, но не его существованию» [12, с. 210]. И ещё: «Достоинство удивления, как индивидуальность каждого человека (т.е. известный определённый характер со свойственным ему интеллектом), подобно выдающемуся веществу краски, точно определяет все действия и мысли человека вплоть до самых незначительных; вследствие чего всё жизненное поприще, т.е. внешняя и внутренняя история, одного коренным образом отлично от поприща другого. Подобно тому как ботаник по *одному* листу определяет всё растение, как Кювье по одной кости воссоздавал целое животное, – точно так же по одному характерному поступку человека можно составить себе правильное представление о его характере и некоторым образом конструировать его отсюда, хотя бы поступок этот и касался какой-нибудь мелочи; в последнем случае дело часто бывает даже легче: ибо в важных делах люди держатся настороже, а в мелочах недолго думая следуют наклонностям своей природы» [5, с. 179–180].

Таким образом, учение Шопенгауэра отличается разнообразием и радикальной постановкой многих философских проблем. Отвергнув просветительское представление о человеке как венце природы, носителе разума и юридической вменяемости, немецкий философ совершил переворот в истолковании философско-антропологической темы. Философская рефлексия о человеке неожиданно приобрела метафизическую напряжённость. С философским бесстрашием Шопенгауэр исследует человеческую природу и с огромной силой самоосуждения отвергает абстрактные, благодушные

размышления о человеке как ответственном, добром, мыслящем создании. По сути дела, вся современная философская антропология начинается с сомнения Шопенгауэра, будто человек гармоничен, целостен, разумен и преследует в истории благие цели. Такое трезвое отношение к главной теме философского истолкования человека позволило немецкому философу обозначить множество насущных тем, которые стали обязательными для философской антропологии: феномен бессознательного, категория характера, человеческие страсти, модусы человеческого существования и т.д. Антропологические идеи А. Шопенгауэра были развиты затем Ф. Ницше, З. Фрейдом, Э. Фроммом и многими другими современными мыслителями.

Список литературы

1. *Аристотель*. Никомахова этика // *Аристотель*. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. С. 53–294.
2. *Гуревич П.С.* Этика. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Юрайт, 2016. 516 с.
3. О праве лгать / Сост., ред. Р.Г. Апресян. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2011. 390 с.
4. *Подорога В.А.* Апология политического. М.: Изд. дом Гос. ун-та – Высш. шк. экономики, 2010. 286 с.
5. *Фромм Э.* Иметь или быть? Ради любви к жизни. М.: Айрис-пресс, 2004. 382 с.
6. *Шварц Т.* От Шопенгауэра к Хайдеггеру / Пер. с нем. Ц.Г. Арзаканьяна и [др.]; общ. ред. и послесл. проф. Т.И. Ойзермана. М.: Прогресс, 1964. 359 с.
7. *Шопенгауэр А.* Афоризмы житейской мудрости / Предисл. П.С. Гуревича. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2016. 262 с.
8. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление: в 2 т. Т. II. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1893.
9. *Шопенгауэр А.* Основные идеи эстетики // *Культурология: Хрестоматия* / Сост. П.С. Гуревич. М.: Гардарики, 2000. С. 93.
10. *Шопенгауэр А.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1: Мир как воля и представление: Т. 1 / Общ. ред. и сост. А. Чанышева. М.: ТЕРРА-Книжный клуб: Республика, 1999. 496 с.
11. *Шопенгауэр А.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2: Мир как воля и представление: Т. 2 / Общ. ред. и сост. А. Чанышева. М.: ТЕРРА-Книжный клуб: Республика, 2001. 560 с.
12. *Шопенгауэр А.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5: Parerga и Paralipomena: в 2 т. Т. 2: Paralipomena / Общ. ред. и сост. А. Чанышева. М.: ТЕРРА-Книжный клуб: Республика, 2001. 528 с.
13. *Шопенгауэр А.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 6: Из рукописного наследия / Общ. ред. и сост. А. Чанышева. М.: ТЕРРА-Книжный клуб: Республика, 2001. 352 с.
14. *Шопенгауэр А.* Две основные проблемы этики, рассмотренные в двух академических конкурсных сочинениях // *Шопенгауэр А.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3: Малые философские сочинения / Общ. ред. и сост. А. Чанышева. М.: ТЕРРА-Книжный клуб: Республика, 2001. С. 279–374.

FROM THE EDITOR-IN-CHIEF

Pavel GUREVICH

DSc in Philosophy, DSc in Philology, Professor.

ARSENAL OF EVERYDAY MEANING

The author of the article considers the work of Arthur Schopenhauer “Aphorisms of the Wisdom of Life” as a turning point in philosophical anthropology and ethics. Schopenhauer declared war on the rationalist tradition. He contrasted European rationalism with irrationalism, the triumph of blind faith, vital motives, and the cult of the absurd. All this has become a platform for the further development of the philosophy of life. The new philosophy turned to life as a primary reality, an integral organic process that generally precedes the separation of the world and spirit, being and consciousness.

The German philosopher tried to create a unified view of the fate of the body and soul. Life in his system of reasoning is evaluated as something that would be better not to be. Earthly existence, in his opinion, is a certain kind of blunder and accident. It can also be assessed as an episode that uselessly disturbs the peace of mind of Nothing.

At the same time, the author shows that it is impossible to unambiguously evaluate Schopenhauer’s teaching as pessimistic. Rather, it should be said that the philosopher exposes optimism as a fundamentally false view of being. The attitude towards overcoming optimism is an essential feature of A. Schopenhauer’s thinking.

Keywords: Arthur Schopenhauer, worldly wisdom, will, human subjectivity, suffering, freedom and necessity, moral experience, authentic existence, human nature, character

References

1. Aristotle. “Nikomakhova ehtika” [Nikomakh’s Ethics], in: Aristotle, *Sobranie sochinenii* [Complete Works], Vol. 4. Moscow: Mysl’ Publ., 1983, pp. 53–294. (In Russian)
2. Fromm, E. *Imet’ ili byt’? Radi lyubvi k zhizni* [To Have or to Be? For the love of life]. Moscow: Airis-press Publ., 2004. 382 pp. (In Russian)
3. Gurevich, P.S. *Ehtika* [Ethics]. Moscow: Yurait Publ., 2016. 516 pp. (In Russian)
4. *O prave lgat’* [About the Right to Lie], ed. R.G. Apresyan. Moscow: ROSSPEHN Publ., 2011. 390 pp. (In Russian)
5. Podoroga, V.A. *Apologiya politicheskogo* [The Apology of the Political]. Moscow: Higher School of Economics Publ., 2010. 286 pp. (In Russian)
6. Schopenhauer, A. “Dve osnovnye problemy ehtiki, rassmotrennye v dvukh akademicheskikh konkursnykh sochineniyakh” [Two Main Problems of Ethics Considered in Two Academic Competitive Essays], in: A. Schopenhauer, *Sobranie sochinenii* [Complete Works], Vol. 3,

ed. A. Chanyшева. Moscow: TERRA-Knizhnyi klub Publ., Respublika Publ., 2001, pp. 279–374. (In Russian)

7. Schopenhauer, A. “Osnovnye idei ehstetiki” [The Main Ideas of Aesthetics], *Kul'turologiya: Khrestomatiya* [Cultural Studies: A Textbook], ed. P.S. Gurevich. Moscow: Gardariki Publ., 2000, p. 93. (In Russian)

8. Schopenhauer, A. *Aforizmy zhiteiskoi mudrosti* [Aphorisms of the Wisdom of Life]. Moscow: Kanon+ Publ., 2016. 262 pp. (In Russian)

9. Schopenhauer, A. *Mir kak volya i predstavlenie* [The World as Will and Representation], Vol. II. St. Petersburg: Printing house of M.M. Stasyulevich Publ., 1893. (In Russian)

10. Schopenhauer, A. *Sobranie sochinenii* [Complete Works], Vol. 1, ed. A. Chanyшева. Moscow: TERRA-Knizhnyi klub Publ., Respublika Publ., 1999. 496 pp. (In Russian)

11. Schopenhauer, A. *Sobranie sochinenii* [Complete Works], Vol. 2, ed. A. Chanyшева. Moscow: TERRA-Knizhnyi klub Publ., Respublika Publ., 2001. 560 pp. (In Russian)

12. Schopenhauer, A. *Sobranie sochinenii* [Complete Works], Vol. 5, ed. A. Chanyшева. Moscow: TERRA-Knizhnyi klub Publ., Respublika Publ., 2001. 528 pp. (In Russian)

13. Schopenhauer, A. *Sobranie sochinenii* [Complete Works], Vol. 6, ed. A. Chanyшева. Moscow: TERRA-Knizhnyi klub Publ., Respublika Publ., 2001. 352 pp. (In Russian)

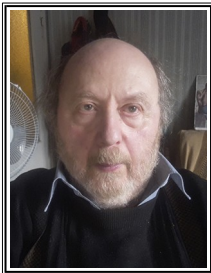
14. Schwartz, T. *Ot Shopengauehra k Khaideggeru* [From Schopenhauer to Heidegger], ed. T. I. Oizerman. Moscow: Progress Publ., 1964. 359 pp. (In Russian)

ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ



Пол РОЗЕН (1936–2005)

Доктор философии, профессор.



Александр КАНТОР
(перевод)

Кандидат исторических наук,
тренинг-аналитик, супервизор по версии
Европейской Конфедерации Психоаналитических Психотерапий
(ЕКПП/ЕСРР, Wien, Austria).
125319, Российская Федерация, Москва, ул. Усиевича, д. 17, кв. 3;
e-mail: sa_cantor@inbox.ru

КАКИМ ЧЕЛОВЕКОМ БЫЛ ФРЕЙД? БЫЛ ЛИ ОН ХОРОШИМ ПАРНЕМ?*

От переводчика

Пол Розен – известный американско-канадский политолог, историк философии и психологии, автор более десятка монографий и множества статей, также издатель

* Roazen Paul. What sort of person was Freud? Was he a nice guy? // New Analysis. 1999. P. 30–40.

и публикатор материалов по истории психоаналитического движения и биографии Зигмунда Фрейда на Западе. Доктор философии, профессор социальных и политических наук, преподавал в Гарвардском, Оксфордском, Чикагском, Кембриджском (США) и Торонтском (Канада) университетах.

Содержание данной статьи тесно примыкает к изданной в нашей стране самой известной книге П. Розена «Фрейд и его последователи» (1976; в переводе Вл. Старовойтова (2005)). В её основе большое число архивных документов, материалы сотен интервью у выживших друзей, родственников, коллег и пациентов З. Фрейда. Сама Анна Фрейд предоставила Розену доступ к архиву Британского психоаналитического института. Эта книга не просто дополняет обстоятельный труд официального биографа Фрейда Э. Джонса (во многом апологетический); Розен затрагивает и исследует неприглядные и достаточно болезненные аспекты личной и научной биографии Фрейда, а также отношений между психоаналитиками его ближайшего круга. Практически этому же посвящена и данная статья, на основе которой П. Розен сделал несколько докладов на международных конференциях, один из которых я слушал и получил письменное разрешение на перевод. Новаторским является и подход автора к возникновению психоанализа, включение в число его источников памятников мировой философской и политической, даже юридической мысли.

Я познакомился с Полом на 41-м Конгрессе Международной Психоаналитической Ассоциации в Чили в 1999 г., встречался позднее за границей, переписывался с ним, получал от него его труды; опубликовал воспоминания о встречах с ним. В кругах западных психоаналитиков П. Розен имел репутацию «контроверзного» психоаналитического автора, конечно же, по причине отсутствия трепета перед культовыми фигурами психоанализа, включая самого Фрейда. А в моей памяти Пол остался светлым, гармоничным, по-интеллигентному обаятельным человеком, открытым к общению, с искренним интересом к любому собеседнику. Я всегда буду помнить его.

Ключевые слова: психоанализ, Зигмунд Фрейд, личностные черты, культурный круг, бессознательное, человеческая природа, греховность, терапия, англо-американская ментальность, континентальная философия

Ответ на вопрос в названии статьи неоднозначен. Начнём с ответа на другой вопрос. Стоит ли нам – в земной жизни – ожидать или желать, чтобы кто-либо, рождённый не ранее 1856 г.¹, соответствовал – сходным с нашими – стандартам? Одна из специфических задач историка – позволить людям вернуться в эпоху, отличную от той, в которой мы проживаем. Нам следует понять, что прошлое связано с нынешним днём, не исключая различий с этим прошлым. Есть определённый анахронизм в том, чтобы некая историческая фигура воплощала то, что мы одобряем в наши дни. И всё же, некоторое типичное для современности и тем самым внеисторическое обнажает прошлое, представляя его различным, несравнимым, интересным и даже назидательным. Несмотря на отличия времён, крупные мыслители прошлого в чём-то наши современники. Они

¹ 1856 – год рождения Зигмунда Фрейда.

обращаются к нам сквозь столетия, их слова, мысли, идеи бросают вызов и продолжают жить в настоящем. Жизненность исторического сочинения не означает принятия всего, что было сказано; существует выбор того, что касается нас непосредственно. И как не обойтись без определённой доли недоверия, мы также даём волю нашему воображению, дабы не упустить принципиальные вопросы, поставленные мыслителями в ранние эпохи. Итак, помещая исследователя в некий культурный контекст, следует уклоняться от представления о превосходстве стандартов нашего мышления над предшественниками. У настоящего есть преимущество ретроспекции, что не ограничивает нас в познании вероятности хода событий. Прошлое содержит иные социальные условия и ценности, также для нас необычные; и без расширения наших горизонтов в изучении истории нам не обойтись. Социальные пророки, однако, существуют, и они предсказывали будущее. Некоторые довольно точно указывали на возможности расового и гендерного равенства. Их догадки позволяли предвидеть прогрессивные изменения в ряде стран в течение полутора столетий. Так, в своё время Эдмунд Бёрк², видный консерватор, конкретно предсказал ход Французской Революции. Его антагонист Том Пэйн³ защищал демократические идеалы в интересах народа, которые привлекательны и в наши дни. И совсем немногие могли бы оспаривать непривычную для того времени глубину и точность размышлений Бёрка. Но даже такой памфлетист, как Пэйн, упускал всю полноту аргументации Бёрка, которая была достаточно убедительной и предвидевшей торжество присущего Французской Революции насилия. К XX столетию история с трудом продвигалась в сторону идей Просвещения и этической толерантности, за которые ратовал Пэйн.

Это столетие оказалось одним из самых кровавых в истории по причине войн и преступлений Гитлера, Сталина, Пол Пота, Мао Цзедуна и других тиранов. И Фрейд усмотрел начало худшего, что могло произойти. В годы Первой мировой войны он чётко осознал, что демократические идеалы самоуправления свободных личностей, провозглашённые в XIX столетии, погружались в пучину зверства современной войны, захватившей гражданское население и массовую пропаганду. Весной 1933, когда германские нацисты начинали публично сжигать книги Фрейда, он, как говорили,

² Бёрк Эдмунд (*Burke Edmund*) (1729–1797) – англо-ирландский парламентарий, политический деятель, публицист эпохи Просвещения, родоначальник идеологии консерватизма. Бёрк был сторонником укрепления добродетелей в обществе и важности религиозных институтов для моральной стабильности и блага государства, в то время как революция разрушает ткань «хорошего общества» и традиционных институтов государства и общества. (*Здесь и далее примечания переводчика.*)

³ Пэйн Томас (*Pain Thomas*) (1737–1809) – американский политический деятель английского происхождения, философ, политический теоретик и революционер. Принимал участие в американской и французской революциях. Его идеи отражали идеалы транснациональных прав человека эпохи Просвещения, включая республиканизм, веру в неизбежность научного и социального прогресса и приверженность свободному рынку, общему благу, индивидуализму, общечеловеческому равенству.

иронически прокомментировал: «Каков прогресс нами достигнут. В Средние века они бы сожгли меня, сегодня им достаточно сжечь мои книги». Фрейд имел довольно мрачный и стоический взгляд по поводу человечества. И, как минимум однажды, сослался на древнюю максиму “*Homo homini lupus*” (человек человеку волк). Он с определённым скепсисом относился к природе человека, способной творить ужасные вещи. Его концепция бессознательного, будучи центральной в понимании психологии, зиждилась на мнении о присутствии в нас некоего адского радикала (a kind of hellishness). Так что Фрейд имел репутацию великого «демаскиратора» (great unmasker), которого было далеко не просто принять носителям высоких принципов морали. Благочестивые намерения могут, в конце концов, привести к худшим социальным жестокостям. Резюмируя сказанное, вряд ли будет правильным считать Фрейда поклонником человечества или как-то ещё иначе. Поскольку мы начали с вопроса – был ли Фрейд «хорошим парнем» (или «приятным человеком» (nice guy)), очевидно, что неверно судить о нём, следуя нашим общепринятым принципам правоты-неправоты. Конечно, может быть трудным и неприемлемым для отдельного человека принять силу критики Фрейдом многих этических убеждений. Некоторые из наших строгих принципов оказались под угрозой. Однако мы отнюдь не обязаны во всём соглашаться с Фрейдом. Но, я думаю, нам следует обратить внимание на смелость творческого духа Фрейда-исследователя. Несомненно, Фрейд относился к тем, кого именуют реалистами, не разделяющими этикета благочестивого пустословия. Я считаю, это не исчерпывает суть дела. Фрейд был глубоко копающим мыслителем, способным подорвать привычные представления, что является вкладом в интеллектуальную историю. Среди прочего, он бросил вызов существенным принципам христианства. И, более того, публично критиковал известную максиму: «Люби ближнего как самого себя». (Его письма, писавшиеся им в течение всей жизни и превышающие по объёму опубликованные труды, которые когда-нибудь будут полностью напечатаны, также откроют тонкие мотивы фрейдовского морализма.) Критика Фрейдом Нагорной проповеди, возможно, не бесспорна, и нам отнюдь не следует её принимать безоговорочно; но также не стоит забывать, что Фрейд является частью наследия западной мысли, в своём стремлении идти до конца в анализе этических идеалов. Его концепция присущего человеку бессознательного гомосексуализма также пример беспокойного в своих поисках разума. Фрейд полагал, что психоанализ сумеет выработать новые моральные стандарты. Я воспринимаю Фрейда как крупнейшего разоблачителя. Ибо он указывал на далеко не безобидные, тревожащие факторы природы человека. Он полагал, что, среди прочего, люди способны на парадоксальные и разочаровывающие поступки. Фрейд любил цитировать шекспировского Гамлета: «На свете есть многое, Горацио, что не снилось вашей философии». Фрейд постоянно расширял наши представления о человеке, неизбежно подчёркивая те стороны, которые мы стараемся не замечать.

Он сомневался в возможностях равенства между людьми и видел в них потенциал насилия, ревности и прочих грехов, которые они демонстрируют. Фрейд секуляризировал греховность как род симптомологии, и его видение противоречило тем, кто ощущал себя комфортно на воскресной проповеди. Поставим вопрос несколько иначе: отнюдь не доказано, что лучшие гуманитарно мыслящие умы остаются на долгое время друзьями человечества. Томас Гоббс⁴ высказывал достаточно резкие суждения о природе человека, но это отнюдь не умалило его значение для истории идей; он также предполагал последующий рост рациональности и сознательного саморегулирования, и это соображение немаловажно для наших дней. Мы до сих пор читаем Макиавелли⁵; сколь циничными ни были его моральные суждения, бросающие вызов нашим этическим нормам; он исследовал конфликты общественного и частного интересов, которые трудно было представить в его время. Гоббс предвидел новые источники конфликтов, Макиавелли настаивал на вечности человеческого эгоизма. Продвигаясь по линии истории социальной философии к нашим дням, мы встречаем Жана-Жака Руссо⁶, который обязывал людей быть свободными, и это была позиция эмансипатора, непреднамеренно ведущая к тирании.

Так, Маркс⁷ становится опорой воззрений Ленина⁸, а большевики находили в учении Маркса поддержку в понимании ужасающих форм порабощения. Признанная большевиками концепция диктатуры пролетариата стала реальностью. Сам Маркс – в отношении человеческой натуры – был не менее трезвомыслящим, нежели Фрейд, но его гуманистические идеалы практически не повлияли на ход истории. В общем, не бесспорно, что те, кто приходит к людям с идеалистическими намерениями, заканчивают созданием ещё

⁴ Гоббс Томас (Hobbes Thomas) (1588–1679) – английский философ, политический мыслитель. Согласно его взглядам, «естественное» состояние человека, основанное на «инстинкте самосохранения», приводит к ненависти, стремлению к власти, «войне всех против всех».

⁵ Макиавелли Никколо (Machiavelli Niccolo) (1469–1527) – поэт, писатель, дипломат, известный прежде всего как политический мыслитель. Природу человека рассматривал как себялюбивую, эгоистичную и потому нуждающуюся в руководстве «доблестным государем», циничным и свободным от религиозных и моральных ограничений.

⁶ Руссо Жан-Жак (Rousseau Jean-Jacques) (1712–1778) – писатель, композитор, ботаник, видный представитель философии Просвещения и одновременно её критик. Утверждал, что человек изначально благ и носитель естественных ценностей свободы и потому нуждается в революционном восстановлении «естественного равноправия», нарушенного институтами цивилизации и прогресса.

⁷ Маркс Карл (Marx Karl) (1818–1883) – немецкий философ, экономист, политический мыслитель. Считал задачей философии изменение мира, критиковал капиталистическое общество, создал учение о классовой борьбе и главной роли промышленного пролетариата (т.н. «диктатуры пролетариата») в «социалистической» революции и построения бесклассового, гармоничного, справедливого, свободного общества.

⁸ Ленин (Ульянов) Владимир (1870–1924) – российский революционер, европейски образованный интеллигент из дворян, юрист, теоретик и практик марксистского учения, организатор большевистской (марксистской) партии радикального толка и насильственного захвата власти в результате революции, впоследствии приведших к созданию тоталитарного, полицейского советского государства.

больших оков для них. (Фрейдизм, имеющий самые благородные идеи, мог тем не менее получить негативный отклик.) Я не убеждён, что только скептики в отношении подлинных человеческих мотивов могут приносить страдания и беды. Мыслители с ограниченными целями, возможно, меньше всех вводят людей в заблуждение. Те, кто стремится полностью переделать природу человека, должны обладать некой внутренней лицензией на установление справедливости, но даже она приводила к тяжёлым социальным последствиям. Один из американских отцов-основателей Джеймс Мэдисон⁹ настаивал, что «люди не ангелы», и это повлияло на создание американского законодательства, с его политическими и социальными последствиями.

Я не оправдываю мизантропию, но не стоит связывать с Фрейдом только худшие ожидания от человеческой природы. Верно, что у него встречаются нелестные высказывания относительно людей типа «хлам», «шушера», «ни на что не годные» и т.п. Конечно, он выражал взгляды своего социального класса, равно как аналитика. Его едкие характеристики в адрес отдельных личностей, особенно тех, в ком он разочаровался, можно считать грубоватым словесным выпадом, не более того. В тоже время Фрейд был усердно работающим шесть дней в неделю врачом, стремящимся максимально помочь своим пациентам. Как терапевт он апеллировал к ресурсам пациентов с целью содействовать им в преодолении собственных границ, обращался к их рассудку и самосознанию. В нескольких выразительных фразах он мог осуждающе отозваться обо всём человечестве, по крайней мере, о части его. И ещё он мог быть бескорыстным и благотворительным, что не всегда замечалось. Я вспоминаю, например, психотического пациента, у которого Фрейд диагностировал (наряду с коллегами) шизофрению и наблюдал его годами. И оказался более успешным в работе с ним, нежели современные ему практики, несмотря на их общепринятые теории. В принципе, Фрейду не следовало, согласно его концепциям, анализировать такого пациента¹⁰, однако Фрейд сумел установить с ним глубокий человеческий контакт. Он писал его проживавшей в Америке матери успокаивающие, поддерживающие её письма, убеждал её не волноваться за сына и т.д. Надо думать, эта женщина была образованным человеком и понимала ситуацию Фрейда, находившегося в профессиональной конфронтации с коллегами; в подобном положении находился и Руссо. (Я думаю здесь о Дени Дидро¹¹, вспоминавшем свою последнюю

⁹ Мэдисон Джеймс (Madison James) (1751–1836) – президент США (1809–1817), один из ключевых авторов Конституции США, Билля о правах, деятель американского Просвещения. Известен изречениями: «Если бы люди были ангелами, правительство было бы не нужно. А если бы людьми управляли ангелы, был бы не нужен какой-либо контроль над правительством». «Культуре нужно учить каждое поколение».

¹⁰ Психоанализ шизофренических пациентов разработан много позднее, в 1950 гг., американским психоаналитиком и психиатром Хайманом Спотницем (Hymon Spotnitz) (1908–2008).

¹¹ Дидро Дени (Diderot Denis) (1713–1784) – французский писатель, философ-демократ, художественный критик, крупнейший и разносторонний интеллектуал эпохи Просвещения. Создатель многотомной «Энциклопедии» («или Толковый словарь наук, искусств и ремесел») – универсального свода знаний того времени.

вечернюю встречу с Руссо: «Он вызывал у меня ощущение неловкости, я чувствовал себя как будто чья-та проклятая душа стояла возле меня. Я не желаю видеть этого человека снова. Он мог заставить меня поверить в ад и чертей»). Руссо шокировал окружающих своими идеями. Например, он не стал поддерживать тезис, что свобода человека состоит в том, чтобы делать то, что он хочет, но скорее в нежелании делать то, что он не хочет. Понимание свободы, построенное на расщеплённом «я», способном к самоистязанию, может показаться ужасающим, и оно выглядело в глазах его современником скандальным. Сторонники свободы в двадцатом столетии опасались авторитарных последствий парадокса «принуждения человека к свободе». Нелёгкий, конфликтный характер Руссо создавал проблемы (в признании его идей), но он и сам понимал, что в целом его теории выглядели даже в глазах друзей ужасными. В 1776 г. прошел слух о его смерти (реально он дожил до 1778), и великий Вольтер¹² коротко откликнулся: «Смерть Жан-Жака по-настоящему правильное дело». Эдмунд Бёрк находил Руссо патологически чувствительным, будто лишённым кожи. А Фридрих Гримм¹³ писал Руссо, отрицая как руссоистскую «апологию ужаса», так и его «монструозную систему»: «...Я не хотел больше видеть вас в своей жизни, и сочту за удачу, если сумею выбросить из головы память о вашем поведении». Руссо, чья «Исповедь» явилась одной из всемирно известных автобиографий (подобно которой Фрейд писал о себе в «Толковании сновидений») была достаточно грандиозной, чтобы её приняли современники, но мы – спустя много лет – способны признать его гениальность. Его напряжённые поиски чистой, подлинной человеческой коммуникации требовали от людей не только больших усилий, едва ли не насилия по отношению к самим себе, так ведь и психоанализ обвиняли в современной разновидности инквизиции. (Кстати, и церковь также пыталась людей отнюдь не по причине садизма, но во имя спасения души за пределами её телесного существования.) Поскольку Руссо признал расщепление души, отделяя фальшивые чувства от подлинных скрытых интенций, он тем самым заложил основу для тех, кто ищет человеческие намерения за границами сознательных суждений. Руссо следует защитить от обвинений во враждебности к человечеству и склонности к новым средствам тирании; наоборот, он отстаивал независимость личности. Фрейда также следует рассматривать как проповедника свободы, отвергающего цепи рабства. Руссо был не единственным предшественником Фрейда, другим стал Ф. Ницше¹⁴; однако оба они в свои годы оказывались ещё в большей изоляции, нежели Фрейд.

¹² Вольтер (Voltaire) (1694–1778) – французский философ-просветитель XVIII в., поэт, прозаик, сатирик, трагик, историк и публицист.

¹³ Гримм Фридрих Мельхиор, барон фон (Friedrich Melchior, Baron von Grimm) (1723–1807) – немецкий публицист эпохи Просвещения, критик и дипломат.

¹⁴ Ницше Фридрих (Nietzsche Friedrich Wilhelm) (1844–1900) – немецкий философ, филолог, культурный критик, один из создателей неклассической «философии жизни». Автор концепций «воли к власти» (der Wille zur Macht), аполлонической и дионисийской сил человечества; критики «тирании разума» (т.е. логического, рассудочного мышления), оказавших влияние на психоанализ.

Фрейд был культурный, учтивый европейский джентльмен, женатый отец шестерых детей, достаточно успешный врач, также помогающий ближним; в общем, буржуа среднего класса. Он отвергал мнение о собственной гениальности, поскольку считал свою жизнь слишком трудной, чтобы заслужить подобную похвалу. Психоанализ, созданный Фрейдом, требовал постоянных забот в обстоятельствах противодействия и противоречивого к нему отношения. Сам Фрейд ежедневно общался с большим числом пациентов. При том, что он не был уединённым книжником, а терапевтом, днями напролёт врачевавшим не менее полудюжины пациентов. Одним из залогов успеха Фрейда явилось следование им специфически европейскому подходу в терапии, который прямолинейным американцам мог показаться лицемерным. Действительно, Фрейд по-разному говорил об одном и том же различным людям. В этом заключалось обаяние безобидной лжи, и традиционная венская публика принимала эту мистификацию. Так, обсуждая с одним из своих учеников книгу о психоанализе, написанную в 1920-х гг. итальянским психиатром Энрико Морселли¹⁵, Фрейд писал, что эта книга лишена какой-либо ценности, кроме бесспорного доказательства, что её автор – осёл. Фрейд настаивал, чтобы его ученик написал обстоятельный разбор книги Морселли: «Не экономьте на словах, дабы высказать автору неприятную правду». Фрейд был рад избежать публичной полемики. Так, самому Морселли Фрейд писал иначе, называя его книгу «важной работой», а упреки Фрейда были изложены достаточно осторожно, сугубо в научных терминах. «Я констатирую с сожалением, что Вы не можете принять нашу юную науку без больших оговорок, и я должен испытывать удовлетворение от разнообразия мнений в столь трудной тематике и, несомненно, что ваша книга вносит большой вклад в расширении интереса ваших соотечественников к психоанализу». Всё же Фрейду приходилось участвовать в публичных дебатах, когда он восторженно отзывался о других сочинениях Морселли, безо всяких смешанных чувств и оговорок. Своему ученику из Италии Эдуарду Вайссу¹⁶, которого знал больше десятка лет, Фрейд искренне писал, что тот мог бы иллюстрировать представления Генри Джеймса об американском и европейском складе ума¹⁷. Фрейду понравился критический обзор Вайсса о работе Морселли: «Я рад, что Вы показали себя мужественным и честным, как всегда...». В письме, написанном спустя несколько месяцев, Фрейд прибегнул к шокирующим для его современников инвективам в адрес Морселли: «Было бы интересно узнать, всегда ли он был такой задницей

¹⁵ Морселли Энрико (Morselli Enrico) (1852–1929) – итальянский психиатр, антрополог, психоаналитик. В 1926 г. издал первый в Италии учебник по психоанализу.

¹⁶ Вайсс Эдуардо (Weiss Edoardo) (1889–1970) – первый итальянский психоаналитик, основатель психоанализа в Италии, автор многих публикаций по проблемам эго-состояний.

¹⁷ Джеймс Генри (James Henry) (1843–1916) – американский писатель, с 30 лет проживавший в Европе, брат выдающегося психолога Уильяма Джеймса. Творчество Г. Джеймса является примером психологического реализма, одна из ведущих тем которого – столкновение американского и европейского мирозерцаний.

или стал им по причине старости». Фрейд мог прибегать также к нарочитой, даже приторной (*schmaltz*) лести, обращаясь непосредственно к тому же Морселли, что может быть неправильно понято и что следует помнить, когда мы читаем других корреспондентов Фрейда. Суть в том, что Фрейд был заинтересован в продвижении психоанализа, и во имя этой цели он бывал жёстким, неумолимым, а порой уклончивым. Также Фрейд мог полагаться на того, кто растопчет книгу Морселли, а сам оставался обаятельным в переписке с Морселли. Я не считаю, что Фрейда следует обвинять в двуличии, пока перед ним стояла задача способствовать развитию психоанализа, и он постоянно об этом думал. Читая фрейдовские письма, равно как и опубликованные тексты, необходимо вслушиваться в подтексты, интонацию, звучащую за строгими строками словес. Фрейдовское общение с Морселли соответствовало тому большому плану, который у Фрейда в голове. Он вполне мог беспринципным, как бы резко это ни звучало. Например, участвуя в создании сборника в честь Ромена Роллана¹⁸, Фрейд писал ему: «Незабываемая личность, достигшая высот через испытания и страдания. Я почитал вас как художника и апостола любви к человечеству много лет до того, как увидел вас. Я сам защищал любовь к человечеству вовсе не из сентиментальных или идеалистических побуждений, но исходя из трезвых, экономических резонов перед лицом наших инстинктивных влечений, миром каким он есть на самом деле. Я вынужден рассматривать эту любовь как необходимость сохранения человеческих качеств, как род технологии». Вынужденный писать для публики о Роллане, Фрейд тем не менее интерпретировал любовь к человечеству как сублимацию гомосексуальности. Можно полагать, что Фрейд в данном случае не считал сублимированные чувства очень далёкими от их инстинктивных корней, на которые он смотрел с опасением. В «Недовольстве культурой» (1930) он не сомневался, что любовь к человечеству также нереалистична, как и нежелательна. В некотором смысле, Фрейд выдал свои истинные чувства в письме к Роллану; а именно, когда он поставил любовь к человечеству на уровень «необходимых технологий», к которой, как многие европейцы его времени, относился со смешанными чувствами. Американцы, однако, с трудом воспринимали Фрейда с его континентальной точкой зрения¹⁹, в духе двоякости, как Фрейд относился к Морселли. Американцы представлялись европейцам подобными диким индейцам; в глазах Фрейда – варварами, с которыми не стоило обходиться доверительно и откровенно как с Вайссом. Фамильярные американцы едва разделяли

¹⁸ Роллан Ромэн (Rolland Romain) (1866–1944) – французский драматург, писатель, историк искусства и мистик. Лауреат Нобелевской премии по литературе. Сторонник интернационального пацифизма, один из влиятельных европейских интеллектуалов. С 1923 г. переписывался с Фрейдом, который заинтересовался его концепцией «океанического чувства».

¹⁹ Для континентальной философии (склада ума) характерны фундаментальный, метафизический, трансцендентальный рационализм, образность и метафора, нежели для англо-американского – более аналитического, сциентистского мышления, с опорой на логический эмпиризм и чувственный опыт.

публичную и частную сферу жизни. В ходе путешествия Фрейда в Америку в 1909 г., он приобрёл стойкое убеждение об американцах как варварах; список упрёков Фрейда в адрес американцев неисчерпаем. Они могли называть его просто Зигмундом, посадить на землю вокруг костра, угощая приготовленными на углях блюдами, здесь же вести речь о доказательности психоанализа. Ему было уже 53, а с ним обходились как с равным. Он предполагал определённую дистанцию между собой и другими, чего американский энтузиазм не принимал. Что ж удивительного в том, что Уильям Джеймс²⁰ именовал Фрейда обсессивной личностью с идеями фикс. Венский аналитик едва мог вообразить, что встреча с американцами может сопровождаться столь неуместными вопросами о его сёстрах (они вовсе не были интеллектуальными). Хотя Фрейд мог бы найти у американцев присущую им освежающую искренность, он прежде всего думал о вопросах его работы, а не личной жизни.

Американская реакция на Фрейда была всегда более позитивистской и прагматичной, нежели ему хотелось. Сам Фрейд чувствовал, что ему удаётся завоевать публику путём дискуссий, в ходе лекций 1909 г. по терапевтической практике и работе со сновидениями. Эта проблематика была более понятной аудитории в широком контексте психоаналитической картины мира. В то же время я сомневаюсь, что Фрейд был бы доволен интерпретацией психоанализа Жаком Лаканом²¹ в Париже, в период после событий 1968 г.²², поскольку Фрейд стремился сохранить связь психоанализа с традиционными проблемами морально-этической мысли. Лакан и многие другие теоретики, считающие себя лояльными подлинным намерениям Фрейда, полагаю, были правы – в перспективе насущных проблем практически мыслящих американцев. Фрейд, без сомнения, стремился к успеху в терапии; в то же время отделял своё учение от достижений и/или неудач в практике психоанализа. Отношение к нему американцев всегда казалось ему непосредственным, поверхностным, недостаточно теоретически продуманным. Сегодняшний уровень 1990-х критики Фрейда в США²³, возможно, только подтвердил прежнее недоверие Фрейда к энтузиазму американцев в отношении его идей.

²⁰ Джеймс Уильям (James William) (1842–1910) – американский философ, психолог. Представитель прагматизма и функционализма. Автор влиятельных теорий сознания (идеи «потока сознания»), эмоций, исследовал особенности смысловой, религиозной ментальности (идеи «воли к вере»). С большим интересом относился к психоанализу, однако критически отзывался о ряде его концепций.

²¹ Лакан Жак (Lacan Jacques Marie-Emile) (1901–1981) – французский психиатр, психоаналитик. Оригинальный интерпретатор фрейдизма с позиций структурализма и постструктурализма.

²² Студенческие волнения в мае 1968 г. проходили под лозунгами «структуры не выходят на улицы», «запрещено запрещать» и т.п. Участниками критиковались различные виды структур, особенно власти – политической, традиционной морали (в частности, в духе сексуальной революции) и др.

²³ Данный текст П. Розена написан в 1999 г.

Следовать мыслям Фрейда непросто; немалое число людей, вовлечённых в психоаналитическое движение, исходило из гуманитарного идеализма, который он далеко не всегда разделял. Молодой человек, собиравшийся жениться, писал своей невесте, будучи болтливым после принятия небольшой дозы кокаина, о том, как Йозеф Брейер²⁴, наставник Фрейда, открыл, что «под моей внешней робостью присутствует отважное и бесстрашное человеческое существо». Фрейд продолжал: «Я всегда так считал, но ни с кем не делился этим. Я часто чувствую себя так, поскольку наследую всем неповиновениям и страстям, которыми наши предки защищали наш Храм и мог бы с радостью пожертвовать собственную жизнь ради великого исторического события». Фрейд был страстным борцом, привлекавшим подобных ему личностей на то поле научной борьбы, которое он создавал.

Я хотел бы привести в качестве такого примера смерть Виктора Тауска. Фрейд, как лидер психоаналитического движения, вызывал самые сильные эмоции, часто со стороны людей, привлечённых в область психоанализа по причине собственных неразрешённых проблем. Тауск был тем, кто искал и получил помощь Фрейда, поскольку Тауск учился в медицинском колледже, чтобы подготовиться к работе аналитика; Тауск был одним из первых аналитиков, заинтересованных в распространении фрейдистского учения на психиатрическую область психозов. Несмотря на авторитет, которого добился Тауск, к концу 1918 г. Фрейд, после многих лет отказа Тауску в просьбах о личном анализе, наконец, отправил его к новичку-аналитику, Хелен Дейч, которую Фрейд недавно начал анализировать. Вся эта цепочка между Фрейдом, Тауском и Хелен Дейч в конечном итоге, вероятно, усугубила проблемы Тауска, но следует отдать Фрейду должное и считать, что он пытался сделать всё возможное, на безопасном расстоянии, с этим своим проблемным последователем. Теперь мы знаем, что в своей карьере аналитика он часто попадал в ситуации, которые были настолько интимными и близкими, что остаётся только удивляться, как он мог во всём этом успешно разобраться. Другие группы современных интеллектуалов также склонны к интимным отношениям в форме, которая кажется едва ли человеческой (если вообще пристойной). Я думаю об атмосфере в окружении Жана-Поля Сартра и Симоны де Бовуар²⁵, которую она описала в своём романе «Она приехала погостить» (группа Блумсбери²⁶

²⁴ Брейер Йозеф (Breuer Josef) (1842–1925) – австрийский врач, соратник Фрейда в открытии психоанализа, соавтор его работ по истерии.

²⁵ Сартр Жан-Поль (Sartre Jean-Paul) (1905–1980) – французский писатель, драматург, философ – представитель атеистического экзистенциализма; Бовуар Симона де (Beauvoir Simone de) (1908–1986) – французская писательница, философ-экзистенциалист, идеолог феминизма. Сартр и Бовуар образовали между собой некий любовно-литературно-философский союз в форме открытого брака, допускавший свободные отношения вне брака и взаимную откровенность как в творчестве, так и в интимной жизни.

²⁶ Группа Блумсбери (Bloomsbury Group; Блумсбери – дешёвый богемный район Лондона, примыкающий к Британскому музею) – элитарная группа британских интеллектуалов,

в Англии была довольно похожа). То, что люди спали друг с другом, а потом делились с близкими друзьями деталями своих отношений, едва ли отличается от той, где Фрейд был аналитиком Хелен Дейч, которая, в свою очередь, была аналитиком у Тауска. За всю историю психоанализа можно легко вспомнить другие подобные пикантные ситуации: (1) Фрейд анализирует свою дочь Анну, (2) Фрейд анализирует приёмную дочь Шандора Ференци, в которую Ференци был влюблен, (3) Фрейд анализирует Рут Брунsvик, её мужа Марка и её зятя Дэвида, (4) Анна Фрейд анализирует детей своей самой близкой подруги Дороти Берлингем. Этот список можно продолжать до бесконечности, в него можно включить Эриха Фромма, анализирующего дочь своей любовницы Карен Хорни. Ранняя история психоанализа изобилует подобными примерами нарушения «нормальных» терапевтических границ. Какие бы правила отстранённости и нейтралитета Фрейд ни пытался установить для других, для себя и своих избранников он, похоже, считал, что они находятся за гранью обычного добра и зла. Соглашение между Фрейдом, Хелен Дойч и Тауском не сработало, и Фрейд доверил ей порвать либо с собой, либо со своим пациентом, который был полон печали из-за соперничества с Фрейдом. (Она, заполняя свои аналитические часы с Фрейдом новостями о Тауске, приняла это за приказ со стороны Фрейда.)

Через пару месяцев позднее, перед самоубийством, Тауск послал Фрейду прощальное письмо, в котором он примирялся с Фрейдом: «Я благодарю вас за всё то добро, которое вы мне сделали. Вы так много сделали для меня, и это наполнило смыслом последние десять лет моей жизни. Ваша деятельность истинна и велика. Я уйду из этой жизни, зная, что был одним из тех, кто стал свидетелем триумфа одной из величайших идей человечества». Преданность Тауска Фрейду и его самоубийство стали трагическим свидетельством успешности учения Фрейда. Друг Тауска, аналитик Пол Федерн, глубоко понимавший ресурсы психоанализа, включая лечение психотиков, всё же обвинял Фрейда в смерти Тауска. «Мотивом послужило то, что Фрейд отвернулся от него». Как писал Федерн жене Тауска: «Мне было ужасно жаль его... Если бы Фрейд проявил к нему человеческий интерес, а не просто признание, он мог бы дольше выносить своё мученическое существование... Фрейд обладает любовью к людям, он может быть добрым, но в старости он стал всё более жёстким... То, что мы не смогли сохранить Тауска, – наш позор». (Дословный перевод, вместо слова «добрый» в письме Федерна точнее было бы «хороший».) Реакция Фрейда на смерть Тауска показывает, что он был полностью вовлечён в эту человеческую трагедию, за что его не следует обвинять. Саморазрушение Тауска развивалось годами; уклонение Хелен Дейч от её собственной

писателей, художников, философов; преимущественно выпускников Кембриджского университета, объединённых сложными семейными, дружескими, творческими отношениями. В начале – первой трети XX столетия наиболее влиятельны в вопросах феминизма, психизма, сексуальности; публиковали труды Фрейда.

терапевтической ответственности, как и собственная неспособность Фрейда адекватно отреагировать на смерть Тауска, кроме облегчения, что его больше нет, являются периферийными аспектами этой истории. Но всё же поразительно, как Фрейд писал Лу Андреасу Саломе²⁷, которая когда-то была тесно связана с Тауском (как ранее с Ницше и Рильке): «Признаюсь, я не очень скучаю по нему; я давно уже считал его бесполезным, более того, угрозой будущему». Эти слова были первоначально вырезаны цензурой из переписки между Фрейдом и Лу, и были восстановлены только после того, как я опубликовал их. В некрологе Фрейда о Тауске он лестно писал: «Тауск, безусловно, заслуживает почётной памяти в истории психоанализа и его ранней борьбы (за признание. – А.К.)». Что делал Фрейд, публично восхваляя Тауска (с выраженными оговорками относительно некоторых его работ) в то же время, когда он с такой явной холодностью писал о Тауске Лу Андреас-Саломе? Люди годами сохраняли письма Фрейда, Фрейд шутил об этом как о хорошей идее для подросткового возраста, а в случае Лу она даже сохранила черновики некоторых своих писем к Фрейду. Фрейд мог публично писать в честь пятидесятилетия Эрнеста Джонса и в то же время в частном порядке выражать свою неприязнь к Джонсу; некролог Фрейда о Ференци противоречил частной записке Джонсу о последних днях Ференци. Фрейд был частью мира, в котором такие слои различных смыслов были ожидаемы, и даже сейчас нам трудно уследить за их расхождениями.

В случае Тауска и в других катастрофах в карьере Фрейда человеческая жизнь была потеряна на пути к историческому «триумфу» Фрейда. Я думаю, что природа трагедии заключается в том, что участники не могли поступать иначе, нежели они поступали, в то же время они заблуждались в отношении последствий собственного поведения. Трагедия может не быть «приятной» или частью того, что Уильям Дин Хоуэллс²⁸ называл «улыбающейся» частью жизни, однако трагедия остаётся неотъемлемой частью человеческого опыта. Шекспир – признанный знаток болезненных трагических переживаний. Принц Хэл был жесток, когда отверг Фальстафа на пути к тому, чтобы стать королем²⁹. Лир волнует нас благодаря драматизму, присущему его судьбе. То же самое можно сказать об Отелло, Макбете и многих других трагедиях. Фрейд не только участвовал в трагедиях своего собственного движения, но также принимал неизбежность трагических конфликтов в жизни. Люди впоследствии склонны отвергать дилеммы, которые он фиксировал.

²⁷ Андреас-Саломе Лу (Lou Andreas-Salome) (1861–1937) – российско-немецкая писательница, философ, психоаналитик.

²⁸ Хауэллс Уильям Дин (Howells William Dean) (1837–1920) – американский писатель и литературный критик, представитель т.н. «нежного реализма» в литературе США.

²⁹ До восшествия на престол в качестве короля Генриха V принц Хэл был компаньоном Фальстафа в беззаботном образе жизни. (См.: Шекспир В. Генрих IV, часть 2.)

Фрейд всегда говорил, что мы расплачиваемся за наши успехи, и достижения опираются на потери. Американцы, с другой стороны, особенно склонны считать, что всё хорошее должно быть вместе и без моральных затрат. Декларация независимости провозгласила цели жизни, свободы и стремления к счастью, их национальные идеалы представляются неотъемлемо совокупными и последовательными.

Поэтому, когда такая фрейдистка, как Хелен Дейч, писала о конфликте между материнством и сексуальностью, это казалось оскорбительным тем, кто отстаивал возможности женской эмансипации. Европейцы, скорее всего, увидят в этом конфликт ценностей. А современные поклонники психофармакологии склонны преуменьшать издержки от приёма таблеток. Фрейд настаивает на том, что с моральной точки зрения не существует такого понятия, как бесплатный обед. Для того, кто предпочитает видеть лишь преемственность с прошлым, но не разрывы, может показаться, что проще всего отбросить подходы Фрейда. Тем более, когда он сталкивался со сложными случаями, которые с трудом поддавались анализу. Так, например, некоторых пациентов он считал подходящими для иных видов терапии; это создаёт впечатление, что имеются пациенты «недостойные» психоанализа. Христианский принцип о драгоценности души каждого человека не привлекал Фрейда, и у него были свои предпочтения относительно пациентов, с которыми он решил работать. Он не считал, чтобы психоанализ одинаково хорош для всех, но, скорее всего, он подходил тем немногим, кто, по его мнению, являлся более типичным представителем человечества.

Система, которую отстаивал Фрейд, была тщательно выстроена, образуя привлекательную интеллектуальную структуру; мы сами должны реагировать на неё, выбирая то, что нам нравится, и отвергая остальное. Фрейд представлял себя будущему самым целеустремленным образом, хотя он был более скромным в отношении собственных достижений, чем некоторые из его самых фанатичных учеников. Мелани Кляйн³⁰, например, в своё время рекомендовала подвергать психоанализу каждого ребёнка и считала желательным, чтобы пациенты в процессе анализа заново переживали собственные психозы. Фрейд же сдержанно относился к области детского анализа и более скептически, чем другие, оценивал возможности психоанализа в терапевтическом или профилактическом плане. Фрейд понимал, что созданная им наука о бессознательном, возможно, не сразу может быть признана, но в долгосрочной перспективе одержит победу. Если мы посмотрим на его утверждения с бесстрашием, присущим изучению истории идей, истинные приверженцы могут подумать, что мы занимаемся безусловным развенчанием психоанализа. Но у интеллектуальных историков есть особая задача – воссоздавать мир, не похожий на наш собственный, ради расширения наших горизонтов и обогащения нашего представления о том, что может быть человечески реальным. Рассматривать Фрейда вне

³⁰ Кляйн Мелани (Melanie Klein) (1882–1960) – британский психоаналитик, одна из создателей детского психоанализа, игровой психоаналитической терапии и теории объектных отношений.

контекста, как его цитируют, например, во многих современных психоаналитических журналах, значит неизбежно искажать суть вещей. Цитирование его посреди наших собственных увлечений, без осознания всех сложностей, связанных с его прочтением, способствует ложной идеализации или неточности. Несомненно, он мог быть безжалостным во имя продвижения дела своей жизни. Роман Солженицына³¹ «Ленин в Цюрихе» кажется мне великолепным рассказом о том, насколько духовно сосредоточенным может быть революционер. Мир действительно имеет тенденцию вознаграждать такую сосредоточенную узость взглядов. Иные, более осторожные, пусть и широко мыслящие специалисты, по крайней мере, в истории психоанализа, достаточно быстро забывались. Согласно одной популярной американской поговорке, приписываемой Лео Дурочеру³², «хорошие парни приходят последними». Нетерпимость Фрейда ничуть не противоречила тому, что он был способен, например, в повседневной работе с пациентами проявлять необыкновенное терпение, такт и понимание. Но он также стремился утвердить свою систему в истории. Другие великие люди, например, в мире политики, такие как Черчилль³³ или де Голль³⁴, также были полны решимости изменить мир согласно собственным представлениям. Фрейд имел свои прочные убеждения в сфере идей, и одновременно он создал и руководил сплочённой школой своих последователей, которая преуспела в продвижении его достижений.

Среда, в которой Фрейд пребывал, побуждала его быть неизменно вызывающим, как бы он ни скрывался в своих дьявольски звучащих изречениях (*diabolical-sounding sayings*); каждый из томов его писем, когда они появляются в печати, добавляет очарования глубины его понимания. Не следует вымарывать из его писем (прибегая к переводческим уловкам, а то и пропускам) самые потрясающие мысли, какими бы они ни были. Он вполне мог чувствовать себя самодовольным, как и любой иной великий лидер. И наряду с его отстраняющей иронией, он мог быть утопистом; ведь когда он осуждал как суеверие всю организованную религию и осуждал веру в Бога как ненужный невротический костыль, он представлял себе идеал того, каким мог бы быть мир без подобных иллюзий. «Если они (верующие) направят все свои высвобожденные силы на земную жизнь, им, вероятно, удастся достичь такого положения вещей, при котором жизнь станет терпимой для всех, а цивилизация больше не будет никого угнетать», –

³¹ Солженицын Александр (1918–2008) – русский писатель, драматург, публицист, общественный и политический деятель, активный критик коммунистической идеологии и политической власти в СССР.

³² Дурочер Лео (Durocher Leo) – американский спортивный менеджер в 30–40-х гг. XX в.

³³ Черчилль Уинстон Сэр (Churchill Winston, Sir) (1874–1965) – британский государственный и политический деятель, премьер-министр Великобритании (1940–1945, 1951–1955), писатель, художник.

³⁴ Де Голль Шарль (De Gaulle, Charles) (1890–1970) – французский военный и государственный деятель, генерал, лидер французского Сопротивления в годы Второй мировой войны, президент Франции (1959–1969).

писал Фрейд в «Будущем одной иллюзии». Это направление утопизма продолжало привлекать определённого рода страстных последователей, таких как Герберт Маркузе³⁵ и другие.

Другая сторона Фрейда, где он едкий, если не горький человек, может показаться нашим современникам менее приятной. В конечном счёте это может быть вопросом вкуса или личных предпочтений, каких мыслителей человек выбирает в качестве героев. В вопросах истории американского Верховного суда для меня не очевидно, что Луис Брандейс³⁶, тёплый в своём идеализме, должен считаться выше гораздо более мрачного Оливера Уэнделла Холмса-младшего³⁷. Никто не оказал большего влияния на наше мышление, нежели Фрейд, и споры, которые до сих пор окружают его имя, означают для меня, что он оказался очень важным мыслителем.

Менее жёсткий человек вполне мог бы быть менее успешным; а более интеллектуально приятный почти наверняка позволил бы своим озарениям рассеяться в желании быть приятным. Как бы то ни было, Фрейд продолжает вызывать споры, и эта черта отчасти объясняется его твёрдостью. Его почти олимпийская сдержанность помогает объяснить, почему он счёл традиционный запрет говорить плохо об умерших суеверным страхом возмездия, и она сделала его тем победителем, которым он стал. История идей должна приспособиться к таким великим строителям систем. И если мы отказываемся разделить некоторые из яростных самооговоров Фрейда, это лишь подчёркивает нашу отдалённость от того, что может потребоваться, чтобы стать таким первопроходцем, как он.

Разговоры о жёсткости Фрейда и самых мрачных сторонах его присутствия не означают, что он не обладал и другими качествами. Лучшим балансом и дополнением к описанию суровой картины личности Фрейда служат воспоминания о его совершенно замечательном чувстве юмора. Пациенты сообщали, как часто Фрейд использовал раввинские притчи для иллюстрации различных человеческих дилемм в ходе своих анализов. Его книга «Остроумие и его отношение к бессознательному» – одна из самых сложных, которые он когда-либо писал, правда, в наши дни она привлекает мало внимания. Текст пестрит примерами житейской мудрости, которая может быть передана через шутки. Часто сообщалось и о сухом цинизме Фрейда. Мы знаем немного о том, как он ценил публичные выступления Марка Твена³⁸ в Вене. Как и все сложные личности, Фрейд

³⁵ Маркузе Герберт (Marcuse Herbert) (1898–1979) – немецкий и американский философ, социолог, популярный в среде левой интеллигенции Запада в 60–70-х гг. XX в.

³⁶ Брандейс Луис/Брандис Луи (Brandeis Lois) (1856–1941) – американский юрист, член Верховного Суда США, активный защитник права неприкосновенности личности, имел репутацию «народного адвоката».

³⁷ Оливер Уэнделл Холмс-младший (Oliver Wendell Holmes Jr.) (1841–1935) – американский юрист, правовед, многолетний член Верховного Суда США, приверженец т.н. «американского правового реализма», позитивистского понимания правовой нормы.

³⁸ Твен Марк (Twain Mark) (1839–1910) – американский писатель, юморист, журналист, общественный деятель; выступал в Вене в 1898 г. с чтением своих произведений.

был полон противоречий, но они послужили ему для создания оставленного им великого наследия, которое и сегодня способно вызывать живые дискуссии.

Список литературы

1. *Beauvoir Simone de*. She Came to Stay. London: Flamingo, 1984. 409 p.
2. *Freud Sigmund*. Civilization and its Discontents // *Freud Sigmund*. The Standard Edition of the Complete Psychological Works. Vol. XXI (1927–1931): The Future of an Illusion, Civilization and its Discontents and Other Works. London: Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis; New York: Cape and Smith, 1930. P. 57–146.
3. *Freud Sigmund*. Future of an Illusion // *Freud Sigmund*. The Standard Edition of the Complete Psychological Works. Vol. XXI (1927–1931): The Future of an Illusion, Civilization and its Discontents and Other Works. London: Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis; New York: Cape and Smith, 1930. P. 1–56.
4. *Freud Sigmund*. Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood // *Freud Sigmund*. The Standard Edition of the Complete Psychological Works. Vol. XI: Five Lectures on Psycho-Analysis, Leonardo da Vinci and Other Works. London: Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis; New York: Cape and Smith, 1930. P. 63–138.
5. *Freud Sigmund*. The Standard Edition of the Complete Psychological Works. Vol. VIII (1905): Jokes and Their Relation to the Unconscious. London: Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis; New York: Cape and Smith, 1930. ix+388 p.
6. *Freud Sigmund*. Why War? // *Freud Sigmund*. The Standard Edition of the Complete Psychological Works. Vol. XXIII (1932–1936): New Introductory Lectures on Psycho-Analysis and Other Works. London: Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis; New York: Cape and Smith, 1930. P. 196–218.
7. *Jones Ernest*. The Life and Work of Sigmund Freud. N.Y.: Basic Books, 1957.
8. *Roazen Paul*. Brother Animal: The Story of Freud and Tausk. N.Y.: Knopf, 1969. xx+221 p.
9. *Roazen Paul*. Freud and his Followers. N.Y.: Knopf, 1975. 602 p.
10. *Roazen Paul*. Nietzsche and Freud: Two Voices from the Underground // *Psychohistory Review*. 1991. Vol. 19 (3). P. 327–349.
11. *Rousseau Jean-Jacques*. Political Writings. N.Y.: Norton, 1988. 321 p.
12. *Rousseau Jean-Jacques*. Reveries of the Solitary Walker. London: Penguin, 1979. 160 p.
13. *Sabine George Holland*. A History of Political Theory. N.Y.: Henry Holt, 1950. 771 p.
14. *Solzhenitsyn Alexander*. Lenin in Zurich. N.Y.: Farrar Strauss & Girou, 1976. 309 p.
15. The Letters of Sigmund Freud / Ed. Ernst L. Freud. London: The Hogarth, 1961. 190 p.
16. *Wilson Arthur W*. Diderot: The Testing Years. N.Y.: Oxford University Press, 1957. 445 p.

PSYCHOANALYTICAL ANTHROPOLOGY

Paul ROAZEN (1936–2005)

Ph.D. in Philosophy, Professor

Translator

Alexander KANTOR

Ph.D. in History,

Practitioner, training analyst, supervisor of the European Confederation for Psychoanalytic Psychotherapies (ECPP, Wien, Austria).

17 Usievicha St., apt. 3, Moscow, 125319, Russian Federation;

e-mail: sa_cantor@inbox.ru

WHAT SORT OF PERSON WAS FREUD? WAS HE A NICE GUY?

From the translator

Paul Roazen is a well-known American-Canadian political scientist, historian of philosophy and psychology, author of more than a dozen monographs and many articles, and publisher of materials on the history of the psychoanalytic movement and the biography of Sigmund Freud in the West. Roazen was the professor of social and political sciences, has taught at Harvard, Oxford, Chicago, Cambridge (USA), and Toronto (Canada) universities.

The content of this article is closely related to the most famous book by P. Rosen published in our country, "Freud and His Followers" (1976; translated by V. Starovoitov (2005)).

Anna Freud gave herself Roazen an access to the archives of the British Psychoanalytic Institute. Rosen touches on and explores the unsightly and rather painful aspects of Freud's personal and scientific biography, as well as the relations between the psychoanalysts in his immediate circle. Practically the same is devoted to this article, on the basis of which P. Rosen made several reports at international conferences, one of which I listened to and received written permission to translate. The author's approach to the emergence of psychoanalysis and the inclusion of world philosophical and political sources, even legal thought, among his sources is also innovative.

I met Paul at the 41st Congress of the International Psychoanalytic Association in Chile in 1999, met him later abroad, corresponded with him, received writings from him, and published a memoir of my meetings with him. In the circles of Western psychoanalysts,

P. Rosen had a reputation as a “counterverse” psychoanalytic author, of course, due to his lack of awe before the iconic figures of psychoanalysis, including Freud himself. In my memory, Paul remained a bright, harmonious, intellectually charming man, open to communication, with a sincere interest in any interlocutor. I will always remember him.

Keywords: psychoanalysis, Sigmund Freud, personality traits, cultural circle, unconscious, human nature, sinfulness, therapy, Anglo-American mentality, continental philosophy

References

1. Beauvoir, Simone de. *She Came to Stay*. London: Flamingo, 1984. 409 pp.
2. Freud, Sigmund. “Civilization and its Discontents”, in: Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. XXI (1927–1931): The Future of an Illusion, Civilization and its Discontents and Other Works. London: Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis; New York: Cape and Smith, 1930, pp. 57–146.
3. Freud, Sigmund. “Future of an Illusion”, in: Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. XXI (1927–1931): The Future of an Illusion, Civilization and its Discontents and Other Works. London: Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis; New York: Cape and Smith, 1930, pp. 1–56.
4. Freud, Sigmund. “Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood”, in: Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. XI: Five Lectures on Psycho-Analysis, Leonardo da Vinci and Other Works. London: Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis; New York: Cape and Smith, 1930, pp. 63–138.
5. Freud, Sigmund. “Why War?”, in: Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. XXIII (1932–1936): New Introductory Lectures on Psycho-Analysis and Other Works. London: Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis; New York: Cape and Smith, 1930, pp. 196–218.
6. Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. VIII (1905): Jokes and Their Relation to the Unconscious. London: Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis; New York: Cape and Smith, 1930. ix+388 pp.
7. Jones, Ernest. *The Life and Work of Sigmund Freud*. N.Y.: Basic Books, 1957.
8. Roazen, Paul. “Nietzsche and Freud: Two Voices from the Underground”, *Psychohistory Review*, 1991, Vol. 19 (3), pp. 327–349.
9. Roazen, Paul. *Brother Animal: The Story of Freud and Tausk*. N.Y.: Knopf, 1969. xx+221 pp.
10. Roazen, Paul. *Freud and his Followers*. N.Y.: Knopf, 1975. 602 pp.
11. Rousseau, Jean-Jacques. *Political Writings*. N.Y.: Norton, 1988. 321 pp.
12. Rousseau, Jean-Jacques. *Reveries of the Solitary Walker*. London: Penguin, 1979. 160 pp.
13. Sabine, George Holland. *A History of Political Theory*. N.Y.: Henry Holt, 1950. 771 pp.
14. Solzhenitsyn, Alexander. *Lenin in Zürich*. N.Y.: Farrar Strauss & Girou, 1976. 309 pp.
15. *The Letters of Sigmund Freud*, ed. Ernst L. Freud. London: The Hogarth, 1961. 190 pp.
16. Wilson, Arthur W. *Diderot: The Testing Years*. N.Y.: Oxford University Press, 1957. 445 pp.

ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ



Надежда ВАШИНГТОН

Докторант Междисциплинарного центра
литературных исследований Экс-Марсель (CIELAM).
Университет Экс-Марсель (Франция).
29 Avenue Robert Schuman, 13100 Aix-en-Provence FRANCE,
e-mail: nadia.v.washington@gmail.com

РОЖДЕНИЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО ИЗ ДУХА ТРАГЕДИИ

В статье анализируется театральный дискурс рубежа XIX–XX вв. на примере творчества Г. Ибсена, М. Метерлинка и А.П. Чехова с целью проследить формирование понятия «бессознательное» в литературе и драматургии эпохи появления психоанализа и его отличие от клинического понятия. Исследуются такие новые выразительные средства, как риторика сновидения, вытесненные воспоминания, молчание как элемент диалога, игра означающих. Опираясь на психоанализ З. Фрейда и Ж. Лакана, автор доказывает, что театральная реформа, осуществлённая драматургами «новой драмы», вводит в диалог Другого как адресата высказывания.

Ключевые слова: новая драма, эстетическое бессознательное, прикладной психоанализ, Ибсен, Метерлинк, Чехов, Фрейд, Лакан, театральная реформа, fin de siècle

Как мир меняется! И как я сам меняюсь!
Лишь именем одним я называюсь,
На самом деле то, что именуют мной, –
Не я один. Нас много. Я – живой.

Николай Заболоцкий. Метаморфозы

Возникновение психоанализа неразрывно связано со сложным культурно-историческим контекстом конца XIX в., в котором научный прорыв сочетается с расколом дискурсов и конфликтом культурных ценностей. Ряд важнейших научных открытий провоцирует изменения общественного сознания в видении и понимании мира. Лучи Рёнтгена, радиоволны Герца, Попова и Маркони, вращающееся магнитное поле Теслы и многие другие открытия производят настоящую революцию в восприятии окружающей действительности, так как представляют человеческому взгляду присутствие невидимых феноменов, доказывая их влияние на жизнь. Философия Ницше, Шопенгауэра, Гартмана и других мыслителей вводит в дискурс проблему иррационального. Фрейдовское открытие бессознательного в клинической перспективе совершает переворот в области знания о человеке, предъявляя субъекту другого в самом себе. Искусство и литература эпохи *fin de siècle* также активно исследуют область непознаваемого и невидимого в плодотворных попытках выразить невыразимое. Таким образом, понятие бессознательного формируется сразу в нескольких дискурсах и формах выражения, среди которых особое место занимает театр и осуществляемая драматургами «новой драмы» реформа диалога, отражающая философию языка своего времени.

Ж. Рансьер в своей работе «Эстетическое бессознательное» отмечает, что основатель психоанализа обращается к литературным произведениям, чтобы продемонстрировать одно из ключевых положений психоанализа: «...есть смысл в том, что его, кажется, не имеет, загадка в том, что кажется самоочевидным, заряд мысли в том, что можно принять за бесцветную деталь». Французский философ подчёркивает, что речь идёт не о поиске истоков фрейдовского бессознательного в искусстве, несмотря на то, что «...психоаналитическая теория бессознательного поддаётся формулировке именно потому, что вне собственно клинической территории уже по-своему опознаваем некий бессознательный модус мысли», а о специфическом интересе деятелей искусства к бессознательному вне клинического контекста. Это утверждение оказывается справедливым и для психоаналитического подхода: в своих интерпретациях художественных и литературных произведений З. Фрейд не выходит за рамки клинического подхода, лишь подкрепляя свою теорию путём исследования творческого процесса.

В данной статье мы предлагаем проследить становление понятия *бессознательное* и развитие подхода к иррациональному в творчестве представителей «новой драмы», в особенности Г. Ибсена, М. Метерлинка и А.П. Чехова, которые закладывают и утверждают новые принципы драматургии, реформируя структуру диалога и исследуя такие феномены, как

язык сновидений, забывание как функцию памяти и молчание как форму высказывания. Цель нашего исследования – продемонстрировать отличие понятия «бессознательное» в театральном дискурсе конца XIX в. от психоаналитического подхода к субъекту, наметив вместе с тем их точки соприкосновения, открывающие возможности современного психоаналитического подхода к театру.

Ибсеновский контекст

Если роль древнегреческой трагедии неоспорима в разработке и иллюстрации таких концептов Фрейда, как знаменитый «эдипов комплекс», современный основоположнику психоанализа театр также повлиял на формирование некоторых положений. В статье «Психопаты на сцене», написанной в 1905–1906 гг. и опубликованной десятилетиями позже, Фрейд переосмысляет феномен катарсиса в психоаналитической перспективе: «Речь идёт о раскрытии источников удовольствия или наслаждения из нашей аффективной жизни, [точно так же] как при комизме, остроте и т.д. – из нашей интеллектуальной работы, благодаря которой [в противном случае] многие такие источники сделались бы недоступными». Психоаналитик обращает внимание читателя на мотив игры, составляющей специфическое наслаждение для взрослого зрителя, который имеет возможность наблюдать за страданиями героя, зная, что сам он не подвергается реальной опасности. Фрейд выделяет различные типы наслаждения, связанные с самой природой драматургического текста, так как «тема драмы – все виды страдания, сулящие слушателю получение удовольствия». Помимо религиозной, психологической, психопатологической и драмы характеров, психоаналитик приводит пример социальной драмы, образцом которой, по его мнению, является драма Ибсена. Фрейд ставит норвежского драматурга в один ряд с греческими классиками по масштабу и силе художественного изображения протеста. В работе «Некоторые типы характера из психоаналитической практики» (1916) Фрейд повторяет, что считает Ибсена великим драматургом, и раскрывает на примере пьесы «Росмерсхольм» новую перспективу эдипова комплекса с точки зрения женского фантазма о замещении хозяйки дома, часто возникающего у девушек, входящих в семью в качестве домашнего персонала.

Если Фрейд делает акцент на психическом удовлетворении в описании механизма катарсиса, Лакан в седьмом семинаре подчёркивает глубинный смысл этого феномена, заложенный в самом греческом понятии, означающем «очищение». Согласно Лакану, трагедия очищает зрителя от наслоений воображаемого (*la série de l'imaginaire*) собственными, заложенными в ней средствами, то есть посредством сформулированных Аристотелем принципов жалости и страха. Что касается отношений зрителя к перипетиям трагического героя, Лакан отмечает, что благодаря хору,

берущему на себя смятение (*émoi*), зритель может испытать то самое чувство безопасности, о котором говорит Фрейд.

Седьмой семинар Лакана также содержит рассуждения о влиянии драматургии Ибсена на психоанализ в связи с поставленным театром вопросом об объекте женского желания. «Анализ, – утверждает Лакан, – а именно мысль Фрейда, связана с эпохой, которая задавала этот вопрос с особой настойчивостью. Невозможно обойти стороной ибсеновский контекст конца XIX в., в котором вызревает мысль Фрейда». Речь, очевидно, в первую очередь идёт о знаковой для творчества Ибсена, как и для истории европейского театра, пьесе «Кукольный дом» («Нора»), написанной в 1879 г. Нора, главная героиня пьесы, проходит эволюцию от «куколки» и объекта фантазма мужа до субъекта, признающего и артикулирующего своё желание. В данной перспективе новаторство ибсеновской драматургии заключается в том, что движущей силой драмы являются не внешние роковые обстоятельства, а внутреннее, специфически организованное женское желание Норы. Его ускользающая природа подчёркнута развязкой драмы: когда Нора открыто озвучивает своё желание, она покидает пространство пьесы.

Таким образом, театр конца XIX в. выводит на сцену бессознательное действие через постановку вопроса о женском желании. Ускользающее от самой женщины, её желание направляет драму подобно «подводному течению». С этой точки зрения, символом новой драмы может стать дочь Мелизанды из пьесы Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда»: неведомое для всех, включая саму Мелизанду, желание дать ей жизнь производит катастрофические изменения в Алемонде. О ключевой роли этого желания свидетельствует финальная трагическая кульминация пьесы – смерть Мелизанды сразу после родов, оставляющей молчаливую девочку, которая должна жить вместо неё. Материнское желание Наташи в пьесе Чехова «Три сестры» постепенно заполняет весь дом Прозоровых, вытесняя остальные элементы драмы из пространства пьесы. Как и в пьесе Метерлинка, функция отца отходит здесь на второй план, а в случае Наташи вопрос реального отцовства её детей и вовсе остаётся открытым, демонстрируя смену парадигмы театральной репрезентации, отражающей дух эпохи: ребёнок символически становится объектом желания матери, а не субъектом, наследующим отцу.

Разработка проблемы бессознательного в творчестве Метерлинка

Морис Метерлинка (1862–1949) одним из первых вводит в театральный обиход понятие бессознательного, причём делает это в качестве не только драматурга, но и мыслителя, теоретика искусства. Примечательно, что он также разрабатывает эту тему, в значительной мере опираясь на Ибсена.

В своём знаменитом эссе «Повседневный трагизм» (1896), в котором рассматриваются новаторские приёмы пьесы Ибсена «Строитель Сольнес», Метерлинк утверждает, что именно с пьесы норвежского драматурга начинается история освобождения внутренних душевных сил, не всегда открытых человеку, но незримым образом определяющих его действия. Для Метерлинка ибсеновские персонажи Гильда и Сольнес – «...первые герои, которые осязают себя в атмосфере души, и эта открытая ими в себе необходимая жизнь, за пределами обыкновенной жизни, ужасает их». Автор эссе отмечает, что настоящий диалог между персонажами Ибсена происходит на внутреннем, невербальном уровне, что потребовало от норвежского драматурга совершить реформу драматургического письма, объединив внутренний и внешний диалоги. Схожему принципу следует Метерлинк и в своих собственных пьесах, отводя молчанию ключевое место в диалоге.

В эссе «Мудрость и судьба» (1898) Метерлинк формулирует своё понимание бессознательного в философском ключе, во многом перекликающееся с идеями А. Шопенгауэра:

Быть мудрым значит познавать себя самого. Но, едва достигнув поверхностного познания своего существа, убеждаешься, что истинная мудрость нечто ещё более глубокое, чем познание. Увеличение сознания должно быть желанным лишь ради того всё более и более возвышенного бессознательного, которое оно нам открывает.

Эта линия размышлений пройдёт через всё его драматическое и философское творчество, которое можно обобщить афоризмом из книги «Песочные часы» (*“Le Sablier”*, 1936): «Дух есть бессознательное, то есть жизнь всех и всего, жизнь универсальная, которая за тысячную долю секунды поднимается на поверхность сознания»³⁹.

Таким образом, бессознательное, согласно концепции Метерлинка, затрагивает проблему другого, присутствующего как во внешнем мире, так и во внутренних психических процессах. В полной мере эта инаковость, обнаруженная субъектом в самом себе, раскрывается в ситуациях фатальности. В художественно-эстетической системе Метерлинка фатум греческих трагедий становится внутренней силой, которую бельгийский писатель воспринимает как общее свойство человеческой психики. Так, в эссе «Звезда» (*“L’Étoile”* или *“À propos de L’Œuvre”*), Метерлинк предлагает вниманию читателя лингвистико-антропологический пример, анализируя понятие *fey* из шотландского фольклора, обозначающее специфическую фатальность человеческого поведения:

У шотландских крестьян есть слово, которое может быть применено ко всякому существованию. В своих легендах они зовут словом “Feu” состояние человека, которого непреодолимое внутреннее побуждение, несмотря на все усилия, на все советы и на помощь, увлекает к неминуемой катастрофе.

³⁹ В оригинале: “Le génie, c’est l’inconscient, c’est-à-dire la vie de tous et de tout, la vie universelle qui, durant un millièème de seconde, monte à la surface de la conscience”.

Рассуждая о внутренних причинах неизбежности катастрофы, Метерлинк заключает, что «мы все носим в своей душе врагов», перед зовом которых мы бессильны. Приводя трагедию Софокла «Царь Эдип» в качестве примера театра, в котором царит власть и судьба, Метерлинк сравнивает его с современным ему театром, представляющим зрителю «фатум, постигнутый *ab intra*», образцом которого являются для него постановки парижского театра Творчества⁴⁰. Интерес его основателя Орельена Люнье-По к трагедии нового типа, которая «занимается не последствиями несчастья, а несчастьем как таковым»⁴¹, позволяет театру Эвр разработать новые художественные приёмы для постановки пьес Метерлинка, в частности успешные парижские премьеры пьес «Там, внутри» и «Пеллеас и Мелизанда».

Ещё одна отличительная черта бессознательного в понимании Метерлинка – это его особый подход к функции памяти и роли забвения в драматическом развитии. Афоризм Метерлинка «Бессознательное или подсознание – это забытая память»⁴² из книги «Другой мир или звёздный циферблат» (*L'autre monde ou Le cadran stellaire*, 1942) перекликается с фрейдовским концептом вытеснения. Особенно ярко этот вопрос поставлен в автобиографии Метерлинка «Голубые пузыри. Счастливые воспоминания» (*Bulles bleues. Souvenirs heureux*, 1949): «Какое влияние мёртвое воспоминание оказывает на нашу жизнь?». По мысли писателя, забвение означает не исчезновение того или иного эпизода, а переход воспоминания в бессознательную область памяти. Размышляя над этим вопросом, писатель утверждает, что «нет ничего более капризного, чем выборка нашей памяти», и отбирает для рассказа не самые типичные для биографии моменты: счастливые школьные дни, несколько дорогих сердцу портретов, некоторые прочитанные или написанные тексты. Обращая внимание читателя на сложную структуру человеческой памяти, не поддающейся требованиям литературного жизнеописания, Метерлинк отказывается выстраивать иерархию событий по их величине или важности, таким образом вводя повседневность в жанр биографии.

Драматургия Метерлинка также содержит скрытые пласты смысла, которые можно охарактеризовать как вытесненный материал. В особенности это касается женских персонажей: главные героини пьес «Алладина и Паломид» (1894) и «Пеллеас и Мелизанда» (1892) не имеют личной истории в месте, где разворачивается драма, но нечто в их прошлом неявным образом подталкивает их к трагедии. «Я не хочу этого говорить! Я не могу это сказать!», – восклицает Мелизанда в самом начале пьесы в ответ на вопрос Голо о том, что с ней случилось. Воспоминания Мелизанды становятся таким образом мёртвыми, то есть недоступными для речи на уровне высказывания, но тем не менее присутствуя в пьесе на уровне символов.

⁴⁰ В некоторых источниках – театр Эвр, от французского Théâtre de l'Œuvre.

⁴¹ On ne s'arrête plus aux effets du malheur, mais au malheur lui-même.

⁴² L'inconscient ou le subconscient, c'est de la mémoire oubliée.

Тайна прошлого другого персонажа – старой королевы из пьесы «Смерть Тентажиля» (1894) – становится причиной и даже орудием убийства, так как предотвратить гибель маленького Тентажиля не способен никто в силу непостижимости воплощённой смерти.

Феномен памяти как области бессознательного тесно связан для Метерлинка с природой и риторикой сновидения. В одном из ранних текстов, озаглавленном «Онирология» (*“Onirologie”*, 1889), вдохновлённом наукой о сновидениях, Метерлинк утверждает, что сновидение эгоистично до такой степени, что ему неведомо прошлое или будущее. По мнению бельгийского писателя, риторика сновидения содержит в себе множество пластов смысла, не поддающихся однозначному толкованию, и потому содержащих в себе бессознательные мотивы. В работе «Введение в психологию сновидений» (*“Introduction à une psychologie des songes”*, 1892), написанной за несколько лет до фрейдовского «Толкования сновидений», Метерлинк на примере шекспировского театра совершает попытку осмыслить природу сновидения в литературном творчестве, задавая перспективы для научной разработки данной проблемы. В этом тексте он приводит весьма фрейдовскую по духу метафору проявлений бессознательного в речи: «слово – это всегда лишь вершина огромной горы, которая проступает на какой-то момент как эфемерный островок на поверхности безмолвного океана нашей личности».

Таким образом, Метерлинк рассматривает сновидение как язык, в трактовке которого мы можем опереться на лакановский подход, согласно которому «сновидение имеет структуру фразы, или скорее, чтобы буквально приблизиться [к фрейдовскому “Толкованию сновидений”], ребуса», то есть письма, организованного по принципу идеограммы или иероглифа, как утверждает психоаналитик в «Функции и поле речи и языка» (1953). Многомерность содержания сновидения конденсируется по принципу сложной метафоры, что является отличительной чертой драматургии Метерлинка. С точки зрения речи сновидение представляет собой идеал метерлинковского театра, это беззвучное действие, благодаря молчанию открывающее возможность постижения его глубинного смысла. Метерлинк утверждает, что звук, который мы слышим во сне, имеет внешнюю природу, сигналы которой бессознательное преобразует в организованный дискурс. Та же идея становится находкой и для метерлинковской драматургии: молчание как неотъемлемая часть высказывания создаёт эффект сновидения, позволяющего выразить то, что скрывается за обычной репликой.

Наконец, важнейшей чертой бессознательного в системе Метерлинка является его универсальность, опирающаяся как философию Шопенгауэра, так и на натурфилософское понятие «мировой души» в преломлении немецкого романтизма, в частности в энциклопедической системе Новалиса. В таких эссе с натурфилософской тематикой, как «Жизнь пчёл» или «Жизнь термитов», Метерлинк представляет бессознательное как слияние с абсолютным и рассматривает человеческое общество в связи с природными

явлениями. В книге «Жизнь муравьёв» Метерлинк сравнивает муравейник на основе таких его проявлений, как коллективный разум и воинственность, с наиболее развитыми человеческими цивилизациями, отражающими стремление общего природного духа к совершенствованию.

Чеховское «подводное течение»

Имя А.П. Чехова занимает особое место в ряду представителей новой драмы. Чеховская театральная реформа, заложенная в его письме, потребовала от актёров новой игры, в то же время усиливая роль режиссёра. Одна из особенностей чеховского театра состоит в том, что Чехов вводит в драматургию случайность как сюжетный и описательный элемент. Эта особенность чеховского письма, как отмечает А.П. Чудаков, изменила

...представление о том, что может изображаться в литературе. Явление получило право быть изображённым не только в своих субстанциональных чертах, но и во второстепенных, индивидуально-случайных, неожиданно-непредсказуемых, – чертах, всегда имеющих в предмете или в любой момент могущих в нём появиться во время его существования в текущем потоке бытия.

Так, деконструированными оказываются сюжетные линии, сценическая организация драмы, иерархия персонажей. Это утверждение касается и чеховского подхода к языку и речи, который устраняет иерархию между главными и второстепенными репликами, смысловыми и случайными элементами. Например, в пьесе «Три сестры» высказывания «Дорогая моя, хорошая, чистая, будьте моей женой!», «Цып-цып-цып» и крик за сценой «Ау! Гоп-гоп!» равнозначны с точки зрения развёртывания драмы. Чехов настаивает, что спонтанные речевые проявления тоже имеют значение и поэтому внимания достоин каждый элемент, даже если это ошибочная цитата или оговорка, повторение слов или молчание. Так, реплика, переходящая от Солёного к Чебутыкину: «Он ахнуть не успел, как на него медведь напал», являющаяся неточной цитатой из басни Крылова «Крестьянин и работник», не несёт смысла в непосредственном диалоге, но имеет значение для драмы в масштабе всей пьесы. Таким образом, писатель разделяет диалог и коммуникацию, а также речь и сознание, выводя драматический диалог из линейной логики и предлагая новую организацию дискурса драмы.

Одно из ключевых положений Ж. Лакана – «бессознательное структурировано как язык» – наилучшим образом описывает чеховский подход к драме с точки зрения отношений субъекта и речи. Французский психоаналитик, опираясь на достижения лингвистики Ф. де Соссюра и Э. Бенвениста, разделяет язык и речь, являющиеся для субъекта феноменами разного порядка. В драмах Чехова субъектность принадлежит языку, а не персонажу, речь же сама обретает функции персонажа, словно перетекая от одного

действующего лица к другому, как в случае переходящей реплики про венчание Бальзака:

Чебутыкин (*читая газету*). Бальзак венчался в Бердичеве.

Ирина напевает тихо.

Даже запишу себе это в книжку. (*Записывает.*) Бальзак венчался в Бердичеве. (*Читает газету.*)

Ирина (*раскладывает пасьянс, задумчиво*). Бальзак венчался в Бердичеве.

Повторяющаяся фраза про Бальзака, описывающая реальное историческое событие и потому даже более абсурдная, чем в случае, если бы она просто не имела смысла, представляет собой типичный для Чехова парадокс. Сопоставление означающих *Бальзак* и *Бердичев* отсылает к двум несопоставимым дискурсам, что составляет совершенно особый чеховский комический эффект. В споре о черемше и чехартме из той же пьесы несопоставимость сопоставленных означающих ещё более заострена благодаря многократному повторению:

Солёный. Черемша вовсе не мясо, а растение вроде нашего лука.

Чебутыкин. Нет-с, ангел мой. Чехартма не лук, а жаркое из баранины.

Солёный. А я вам говорю, черемша – лук.

Чебутыкин. А я вам говорю, чехартма – баранина.

Солёный. А я вам говорю, черемша – лук.

Спор Солёного с Чебутыкиным ярко демонстрирует его абстрактную речевую природу ввиду отсутствия предмета, так как ядром спора являются фонетически сходные означающие *черемша* и *чехартма*, а не означающие *лук* и *баранина*, формально выступающие здесь в роли означаемых, но лишь подчёркивающие символическое измерение языка как цепи означающих. Таким образом, драматургия Чехова обнажает явление, которое Лакан позднее охарактеризует как превалирование означающего над означаемым, так как в чеховском письме наглядно прослеживается тот факт, что означающее первично и структурно отделено от означаемого, что делает невозможным разрешение спора путём некоего прояснения смысла.

Означающее выводится на первый план и даже составляет суть театральной игры в чеховской игре слов, основанной на бинарных оппозициях, как, например, *высокий – низкий* в реплике доктора Чебутыкина:

Вы только что сказали, барон, нашу жизнь назовут высокой; но люди всё же низенькие... (*Встает.*) Глядите, какой я низенький. Это для моего утешения надо говорить, что жизнь моя высокая, понятная вещь.

В реплике Чебутыкина из четвёртого действия: «Барон хороший человек, но одним бароном больше, одним меньше – не всё ли равно? Пускай!

Всё равно!» – бинарная оппозиция *больше – меньше* сочетается с удвоением означающего *барон*, в первом случае отсылающего к Тузенбаху, во втором же остающегося на уровне общего означающего, сводимого к перечислению, вычитанию и другим математическим процедурам. Ещё более наглядно этот феномен продемонстрирован в удвоении означающего «жена» в диалоге Чебутыкина с Андреем:

Андрей. Опустеет наш дом. Уедут офицеры, уедете вы, сестра замуж выйдет, и останусь в доме я один.

Чебутыкин. А жена?

Ферапонт входит с бумагами.

Андрей. Жена есть жена.

Последняя реплика приведённого диалога представляет собой чеховский подход к тавтологии с позиции удвоения означающего. В работе «Демон тавтологии» (*Le démon de la tautologie*) Клеман Россе подчёркивает разницу между «тавтологическим дискурсом» (*discours tautologique*), основанным на отношениях по типу $A = A$, функционирующих по принципу идентичности, и высказываниях по формуле *A есть A*, которые являются чистой тавтологией. Чеховский театр изобилует высказываниями по модели «жена есть жена», которые формально являются тавтологией, но на деле демонстрируют удвоение означающего, структурно расходящегося в разные регистры. Воспоминания К.С. Станиславского о том, что на месте этой реплики в рукописи автора располагался монолог Андрея о ярко проявляющемся мещанстве женщин после замужества, наглядно характеризуют впечатление читателя от чеховского письма, в котором идентичные на первый взгляд означающие передают совершенно разные пласты смысла. Доказанная ошибочность этого воспоминания характеризует чеховское письмо ещё ярче: повторение означающего с позиции разных смыслов было бы тавтологией, разведение же означающего *жена* в разные дискурсы демонстрирует принципиально иной подход. Несмотря на форму высказывания, это уравнение не является тавтологичным по своей сути, в отличие от таких бинарных высказываний Солёного, как «если бы вокзал был близко, то не был бы далеко, а если он далеко, то, значит, не близко». Подобные реплики Солёного замыкают высказывание на самом себе, что делает диалог невозможным, о чём свидетельствует сценическая ремарка «Неловкое молчание».

Формально тавтологическим выступает и удвоение означающего «университет» в споре Солёного с Андреем:

Тузенбах (*целует Андрея*). Чёрт возьми, давайте выпьем. Андрюша, давайте выпьем на ты. И я с тобой, Андрюша, в Москву, в университет.

Солёный. В какой? В Москве два университета.

Андрей. В Москве один университет.

Солёный. А я вам говорю – два.

Андрей. Пускай хоть три. Тем лучше.

Солёный. В Москве два университета!

(Ропот и шиканье.)

В Москве два университета: старый и новый. А если вам неуютно слушать, если мои слова раздражают вас, то я могу не говорить.

Я даже могу уйти в другую комнату... *(Уходит в одну из дверей.)*

Если в случае «университета» наслоение означающих очевидно благодаря абсурдному содержанию, оно менее очевидно для означающего «Москва», и ещё менее очевидно для означающего «я», которое не является одним и тем же «я» при каждом новом повторении, о чём свидетельствует визуальная сценическая ремарка «Уходит в одну из дверей». И снова в отличие от тавтологии мы наблюдаем здесь расщепление дискурса, при котором каждый повтор не отсылает к одному и тому же означающему. Таким образом, через приём эхоталии Чехов демонстрирует попытку речи преодолеть «языковую стену» при помощи выхода из тупиков дискурса с позиции другого дискурса.

Если, по причине природы самого знака, речь в чеховских диалогах не объединяет персонажей, а, напротив, становится препятствием к взаимопониманию, то ярким примером сближения является диалог Маши и Вершинина, представляющий собой фонетическую переключку, не несущую смысла и, соответственно, закрытую от иллюзорных выходов в означаемое:

Маша. Трам-там-там...

Вершинин. Трам-там...

Маша. Тра-ра-ра?

Вершинин. Тра-та-та. *(Смеётся.)*

Парадоксальным образом, данный отрывок является редким образцом чеховского диалога, в котором оба персонажа слышат друг друга и друг другу же непосредственно отвечают. Разделительная черта, которую Лакан проводит между означающим и означаемым, составляет суть драм Чехова, представляющих трагедию как фатальность существования субъекта в языке.

Таким образом, не являясь ни философом, ни лингвистом, ни психоаналитиком, Чехов в своём творчестве ставит проблемы, которыми задаются философия и наука с опорой на психоаналитический дискурс. Проблема бытия субъекта в языке в полной мере актуальна для драматургии Чехова, отражая работу бессознательного в литературном процессе.

«Третий персонаж» или «подводное течение»

Чтобы высказать невысказываемое и тем самым осуществить требование своей эпохи к драматургии, Ибсен, Метерлинк и Чехов расширяют пространство диалога как путём включения в него новых элементов, так и через возврат к основам театра – греческой трагедии. Прежде всего это

касается отношения ко времени: так, трагедия Эдипа предрешена задолго до начала драмы, когда царь Пелопс проклинает отца Эдипа Лая за насилие, совершённое над его сыном, в ответ на гостеприимство Пелопса. Развитие трагедии таким образом не требует радикальных сюжетных поворотов и развивает уже заложенный в ней материал. Ибсен активно пользуется этим приёмом: судьба его персонажей предрешена неким вытесненным прошлым, неизвестным для них самих, как инцест Ребекки из «Росмерсхольма». Энигматичные персонажи Метерлинка словно разговаривают с призраками из собственного прошлого, имея гораздо меньше связи с местом и временем драмы, нежели с тем, что случилось ещё за сценой. Пьеса «Там, внутри» представляет собой диалог об уже произошедшем несчастье, которое Старик и Незнакомец не решаются объявить семье, находясь перед их домом. Чехов же идёт ещё дальше и выводит на сцену означающее мёртвого отца, объединяющего в себе закон, прошлое и будущее и даже язык как таковой. Пьеса «Три сестры» начинается со слов «Отец умер», заключающих в себе трагедию в первую очередь Андрея Прозорова и его сестёр и определяющих всё дальнейшее развитие драмы через подчинённость особому дискурсу, за пределы которого можно выйти только через смерть.

Таким образом, диалог новой драмы включает в себя диахронию, проявляющую присутствие Другого как адресата высказывания, недостижимого в синхронической перспективе, так как этот Другой всегда уже мёртв. Чтобы приблизиться к театральному пониманию Другого, обратимся к понятию «третий персонаж», которое было впервые сформулировано Метерлинком. Речь идёт о персонаже «загадочном, невидимом и вездесущем» (*énigmatique, invisible mais partout présent*), пронизывающем пространство диалога. Этот персонаж – единственное «действующее» лицо среди героев Метерлинка, в то время как остальные драму претерпевают и проживают. Несмотря на то, что этот персонаж никак не обозначен в списках действующих лиц, его присутствие слышно в репликах через молчание других героев. Именно ему адресованы все те реплики, не связанные между собой правилами логики высказывания.

Согласно Ж. Рансьеру, Метерлинк внёс большой вклад в формирование эстетического бессознательного благодаря открытию бессознательного дискурса или, в терминах Метерлинка, «диалога второго порядка», который «выражает уже не мысли, чувства и намерения персонажей, а мысль неотступно присутствующего в диалоге “третьего персонажа”, столкновение с Неведомым, с анонимными и бессмысленными силами жизни». Это утверждение справедливо и по отношению к другим драматургам новой драмы, а также распространяется на театр XX в.

Диалог «второго порядка» присутствует и в пьесах Чехова, что неоднократно отмечалось современниками и исследователями. В. Немирович-Данченко даёт ему сразу два названия, получивших широкое распространение в отечественном театроведении: «настроение» и «подводное течение». По мнению Немировича, это особое

...настроение, в котором отражается, может быть, даже всё миропонимание Чехова... оно-то и составляет то подводное течение всей пьесы, которое заменит устаревшее «сценическое действие». Охватывает какой-то кусок жизни своим личным настроением с определённым движением от начала первого действия к финалу пьесы, но передаёт это в цепи как бы ничего не значащих диалогов, однако метко рисуя взятые характеры.

Несмотря на то, что драматурги *fin de siècle*, в частности Метерлинк, Ибсен и Стриндберг, получили яркую характеристику М. Стиструп Енсена «фрейдисты до Фрейда» (*freudiens avant la lettre*), перечисленные особенности понимания бессознательного Метерлинком, Ибсеном и Чеховым не позволяют нам провести аналогию между психоаналитическим, художественным и философским понятиями бессознательного, так как само означающее *бессознательное* проходит здесь через процедуру удвоения, функционируя в разных дискурсах.

Тем не менее область иррационального, непостижимого, невыразимого, неумолимого – проще говоря, Другого – прочно завоёвывает своё место как в исследованиях, так и в художественной репрезентации конца XIX в., особенно ярко проявляя себя в драматическом искусстве. Таким образом, театр «новой драмы» остаётся открытым к диалогу с психоанализом, открывая перспективы для междисциплинарного подхода к драматическому тексту, объединяющего методы театроведения, психоанализа, литературоведения, лингвистики, антропологии и философии.

Список литературы

1. Владимирская А. Заметки на полях // Театр. 1960. № 1. С. 157–159.
2. Метерлинк М. Полное собрание сочинений / Пер. с фр. Н.М. Минского, Л.Н. Вилькиной. Пг.: Товарищество А.Ф. Маркс, 1915. 248 с.
3. Немирович-Данченко В.И. Рождение театра. М.: Правда, 1989. 585 с.
4. Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное / Пер. с фр. В.Е. Лапицкого. СПб.: Machina, 2004. 128 с.
5. Фрейд З. Об искусстве и художниках / Пер. с нем. С. Панкова, А. Боковинова. СПб.: Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 2021. 472 с.
6. Чехов А.П. Три сестры: Драма в четырёх действиях // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 13. Пьесы. 1895–1904. М.: Наука, 1978. С. 117–188.
7. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 291 с.
8. Duda A., Lucet S., Skibiski M., Stistrup Jensen M. Le tragique quotidien. Paris: Armand Colin, 2005. 224 p.
9. Lacan J. Le Séminaire, Livre VII. L'éthique de la psychanalyse. Paris: Éditions du Seuil, 1986. 384 p.
10. Lacan J. Écrits I. Texte intégral. Paris: Éditions du Seuil, 1999. 574 p.
11. Maeterlinck M. Le Sablier. Paris: Fasquelle Éditeurs, 1936. 249 p.
12. Maeterlinck M. Théâtre I. Paris: Fasquelle Éditeurs, 1939. 343 p.

13. *Maeterlinck M.* L'autre monde ou Le cadran stellaire. Paris: Fasquelle Éditeurs, 1942. 219 p.
14. *Maeterlinck M.* Bulles bleues. Souvenirs heureux. Monaco: Éditions du Rocher, 1948. 234 p.
15. *Maeterlinck M.* Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886–1896. Bruxelles: Éditions Labor, 1985. 184 p.
16. *Maeterlinck M.* Pelléas et Mélisande. Bruxelles: Éditions Labor, 2005. 130 p.
17. *Rosset C.* Le démon de la tautologie suivi de Cinq petites pièces morales. Paris: Ed. de Minuit, 1997. 96 p.

PSYCHOANALYTICAL ANTHROPOLOGY

Nadezhda WASHINGTON

PhD student in General and comparative literature
Center of Interdisciplinary Studies in Literature at Aix-Marseille (CIELAM).
Aix-Marseille University.
29 Avenue Robert Schuman, 13100 Aix-en-Provence FRANCE;
e-mail: nadia.v.washington@gmail.com

THE BIRTH OF UNCONSCIOUS FROM THE SPIRIT OF TRAGEDY

The article analyzes the theatrical discourse of the turn of the 20th century on the example of the work of Ibsen, Maeterlinck, and Chekhov, in order to trace the formation of the concept of the “unconscious” in the literature and drama of the era, as well as the emergence of psychoanalysis as distinct from its clinical concept. Such new expressive means as dream rhetoric, repressed memories, silence as an element of dialogue, and the play of signifiers, are all investigated. Relying on the psychoanalysis of Freud and Lacan, the author demonstrates that the theatrical reform carried out by the playwrights of “the new drama” introduces the Other into the dialogue as the addressee of the utterance.

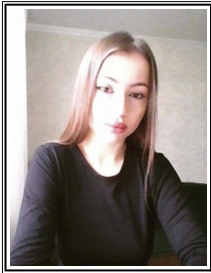
Keywords: the new drama, the aesthetic unconscious, applied psychoanalysis, Ibsen, Maeterlinck, Chekhov, Lacan, theater reform, fin de siècle

References

1. Chekhov, A.P. “Tri sestri: Drama v chetyrekh deystviyakh” [Three Sisters: Drama in Four Acts], in: A.P. Chekhov, *Polnoe sobranie sochinenii i pisem* [Complete Works and Letters], Vol. 13. Moscow: Nauka Publ., 1978, pp. 117–188. (In Russian)
2. Chudakov, A.P. *Poetika Chekhova* [Chekhov’s Poetics]. Moscow: Nauka Publ., 1971. 291 pp. (In Russian)
3. Duda, A., Lucet, S., Skibiski, M., Stistrup Jensen, M. *Le tragique quotidien*. Paris: Armand Colin, 2005. 224 pp.
4. Freud, S. *Ob iskusstve i khudozhnikakh* [About Art and Artists], trans. S. Pankov, A. Bokovikov. St. Petersburg: Eastern European Institute of Psychoanalysis Publ., 2021. 472 pp. (In Russian)
5. Lacan, J. *Écrits I. Texte intégral*. Paris: Éditions du Seuil, 1999. 574 pp.
6. Lacan, J. *Le Séminaire, Livre VII, L’éthique de la psychanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1986. 384 pp.

7. Maeterlinck, M. *Bulles bleues. Souvenirs heureux*. Monaco: Éditions du Rocher, 1948. 234 pp.
8. Maeterlinck, M. *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886–1896*. Bruxelles: Éditions Labor, 1985. 184 pp.
9. Maeterlinck, M. *L'autre monde ou Le cadran stellaire*. Paris: Fasquelle Éditeurs, 1942. 219 pp.
10. Maeterlinck, M. *Le Sablier*. Paris: Fasquelle Éditeurs, 1936. 249 pp.
11. Maeterlinck, M. *Pelléas et Mélisande*. Bruxelles: Éditions Labor, 2005. 130 pp.
12. Maeterlinck, M. *Théâtre I*. Paris: Fasquelle Éditeurs, 1939. 343 pp.
13. Maeterlinck, M. *Polnoe sobranie sochineniy* [The Complete Works], trans. N.M. Minskiy, L.N. Vilkina. Petrograd: Tovarishchestvo A.F. Marks Publ., 1915. 248 pp. (In Russian)
14. Nemirovich-Danchenko, V.I. *Rozhdenie teatra* [The Birth of the Theater]. Moscow: Pravda Publ., 1989. 585 pp. (In Russian)
15. Ransière, J. *Esteticheskoe bessoznatelnoe* [The Aesthetic Unconscious], trans. V.E. Lapitski. St. Petersburg: Machina Publ., 2004. 128 pp. (In Russian)
16. Rosset, C. *Le démon de la tautologie suivi de Cinq petites pièces morales*. Paris: Ed. De Minuit, 1997. 96 pp.
17. Vladimirskaia, A. "Zametki na polyakh" [Notes in the Margins], *Teatr*, 1960, No. 1, pp. 157–159. (In Russian)

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ



Анна САЦУКЕВИЧ

Магистр философского факультета.

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова.

119991, Российская Федерация, Москва, Ломоносовский пр-т,

д. 27, к. 4;

e-mail: AU10029@yandex.ru

ОПЫТ САМОРЕФЕРЕНТНОГО СОЗНАНИЯ

Философия сознания на данный момент времени является одной из ведущих областей исследований, затрагивающих социально-гуманитарные, точные и когнитивные науки. Область распространения её влияния коррелирует как с изначальными актуальными направлениями, связанными с экспликацией природы сознания, психофизической проблематикой, так и в общем с психикой человека.

В частности, философия сознания была актуализирована в области аналитической традиции, где упор делался на логический анализ языка, а в свете отказа от психофизической проблемы философия сознания реализовалась в XX в. в экзистенциализме и феноменологии.

Осмысление природы сознания или, конкретно, проблемы, связанные обозначением, дескрипцией и систематизацией следственности и процессуальности сознания, наиболее остро звучат в настоящее время. Наблюдаемые в последние десятилетия интуиции, разворачивающиеся вокруг новых теорий, приближают нас к некоторым тенденциям, воплощающим как конвергенцию континентальной и аналитической традиций, так и сам неисчерпаемый потенциал данного поля обзора.

Сосредоточение локуса внимания на данной тематике имеет неслучайный характер. Вследствие того, что изучение сферы сознания определило такую область, в поисках которой философская мысль находится не одно столетие, мы считаем

значимым продолжить путь или попытки экспликации того, что могло бы быть названо «чистым сознанием», которое в своём самополагании уже может иметь некоторые характеристики, не предполагающие своё существование ранее.

Ключевые слова: философия сознания, самореферентное сознание, интроспективность, феноменальная повседневность, дескрипция, воспроизводимость сознания, изменчивость восприятия, мортидический антропологизм, избыточность, прокрастинация

Проблема сознания

Существует множество теорий сознания. Различные их классификации встречаются как в континентальной, так и аналитической философии. В прошлой нашей работе, посвящённой идентификации первичных структур сознания, мы проводили анализ способов сознания полагать себя на примере рефлексии, самосознания и самопознания [13]. Нас интересовали неэгологические концепции сознания, дорефлексивные теории, восприятие сознания и вопросы о формировании личной идентичности. В данной работе мы посвящаем своё исследование феноменологическому сознанию или опыту сознания, который может быть эксплицирован через интроспективные системы восприятия.

Для обозначения методологического вектора мы должны привести определение самой феноменологии, в регионе которой и будет производиться работа. Дефиниция феноменологии в Стэнфордской энциклопедии философии (Stanford Encyclopedia of Philosophy) представлена так: «Феноменология является изучением структур сознания как переживаемых с точки зрения первого лица» [19].

Сознание, являющееся *объектом* изучения представляемой работы, есть самореферентный агент, выстраивание дескриптивных систем которого обуславливаются в рамках собственной гносеологической самозамкнутости.

Самореферентность или «трансцендирование вовнутрь» [14] есть обращённость сознания к своему самобытию. Разворачиваясь перед нами одновременно как процесс полагания, вопрошающего к себе вновь и вновь, так и точкой отсчёта, благодаря которой осуществляется единство восприятия, сознание подводит нас к одной важной проблеме, или проблеме самоидентичности, а также схватывания жизненного многообразия опыта, постулируемого несколькими операциями, данность которых должна быть очевидной.

Попытки сознания обратиться к самому себе открывают «дурную бесконечность». Перед ним, пытающимся схватить себя в определённый момент времени, открывается сознание, которое уже обладает «данностью», отсылающей к ещё одному моменту, который отсылает к ещё одному. Ибо в отличие от предметов, которые трансцендированы для сознания вовне, сознание как объект своего восприятия есть имманентная данность.

Но анализ самореферентного сознания составляет в себе пересмотр трансфеноменального уровня сознания, а именно предоставленность ментальных структур со стороны присутствующих концептов информационной теории сознания и феноменологии.

Постановка вопроса формулируется здесь потому и оттого, насколько оправданность вопрошания имеет свою актуальность. В теоретических запросах, находящихся на начальной стадии разрабатываемости, самообозначаемость или онтологическая часть подтверждаемого, а именно конструкция самореферентного сознания¹, присутствует в самих основаниях концептуализации заданного.

Обратимость последствий, вскрывающихся в «проблесках» гносеологического и intersubъективного познания, предоставляет выводимость данных на новый сверхуровень. Эта трансцендированность вовнутрь и там, где формируется пространство для самоотчётности, феноменологический экскурс в рамках социо- и психопатологий, стремится к проработке нового статуса. Приносимая ощутимость «недо-значений» или «недо-значимости» в ментальных постструктурах поставляет необходимость к психо-регенеративному процессу обновляемости затрагиваемой нами само-заданности. Такой механизм может быть трактован или преподносим к дефиниции «процесса развития».

Но в следственной процессуальности облечения и раскрытия такой патогенной системы мы ещё раз приходим к мнимости постулата, изначально внедрённого как элемент, способствующий разрушению «до-структурального» нашего феноменологического пространства самообозначенной данности.

Объективируемой причиной к запуску вообще такого процесса может быть тезис, служащий защите концепта «развития», но не будем забывать о важном параметре, регламентирующем нашу самозаданность. Форма или вид хранения и действенная реализационная часть может быть сегментирована во множественной системе всех видовых и родовых обозначений, где взывается не семантическая, но *феноменальная* природа обозначаемого.

Вопрошание, поступающее в систему с внешней стороны анализируемой нами системы сознания, может быть обращено к одной структуре, но стоит учитывать *плюралистический* характер, свойственный всей Системе, может одновременно удовлетворить внешний запрос, вне зависимости от характера сводимых состояний (т.е. актуальных или пассивно не развиваемых “now or late”²).

Ввиду этих обозначенных параметров, стоит учесть все данные и заново пересмотреть систему, дабы прийти к результативности, ведущей

¹ Далее – самообозначаемость и самозаданность как синонимы к системе самореферентного сознания.

² Вопросы, относимые к темпоральности сознания.

к системе 0^3 или концепту принужденного саморазвития иллюзорно-потанной мнительной действительности, которая (здесь и в дальнейшем варианте событий) необходимо должна прибегать к процессу обновления.

Интроспективность как методологическое основание конституирующегося сознания

Логический свод данной конструкции сводится к такой процедуре, схожей по своей конституции с интенциональностью, как направленность, но различающейся в некоторых параметрах. Интроспективная система в данном случае есть фиксация «чистого акта восприятия», производимого после трансцендентальной редукции перед выстраиванием нозмы (как уже синтетического слоя), а именно попытка схватывания конституирования единичного ментального события, которое обязует или *должно быть* в силу доказательства своей аподиктической достоверности эксплицировано только в условиях чистого созерцания. Чистое созерцание может быть обнародовано в рамках интроспекции.

На первый взгляд, по определению интроспекции как наблюдения замкнутого в себе сознания, которое репрезентирует не внешнее бытие, а своё собственное, очевидно, почему ракурс нашего обзора достаточно долго локализовывался.

Следуем логике Э. Гуссерля, который говорил: «Старинное учение онтологии – познание “возможностей должно предшествовать познанию действительности”...» [6, с. 250]. Подобная операция должна предполагать в себе уже существующую «данность», в которой всё уже было воспринято. Необходимо обязано быть совпадение данности и её восприятия. Но мы не можем иметь направленность на объект без наличия того самого объекта. Мы не можем увидеть стол, если его нет в комнате. Отсюда мы хотели бы заявить, что сознание не может быть «Ничто» или «ничем», что являлось лишь формой, которая заполняется предметностью. Ибо в таком случае осознание и единство нашего восприятия и отчёта в том, что воспринимается, не было бы. Но мы имеем и рефлексивность, и отчётность, и даже вопросы о самоотносимости сознания. На этом уровне не говорится о том, как и благодаря чему возможно это единство (которое, как бы это парадоксальным ни казалось, является возможным благодаря различиям или способности различимости сознания) [11, с. 223]. Это трансфеноменальный уровень. Лишь говорим о том, что оно есть. В таком случае логичнее предположить, что сознание есть «сознание всего». В противовес «сознание – ничто» – «сознание – всё».

³ Т.е. к системе обнуления или системе с минимальным значением.

В.И. Молчанов в своей книге «Исследования по феноменологии сознания» также пишет, что сознание не есть ничто и полагание первичного опыта сознания можно приобрести лишь через дескрипцию [11, с. 237]. Дескрипция – указание, которое является беспредметным или отсылающим к возможности многообразия последующего первичного акта восприятия (опыта).

Здесь Молчанов выводит дефиницию сознания как опыта различий. Он говорит о том, что полагание такого различия не есть продукт рефлексии, но есть встроенность в интенциональных актах каждого переживания. Мы смотрим на штору. Мы видим «что-то». Мы не должны думать об определении, мы не должны определять, мы должны понять, не «что» перед нами, а «как» и «почему» перед нами есть это «что-то» и почему это «что-то» не есть «что-то иное». Как происходит первичный акт восприятия? Как мы осознаём красноту цвета штор или как формируется квалиативное поле?

В.И. Молчанов отвечает на эти вопросы, сводя всё к операции различия. Он описывает выстраивающиеся механизмы «различение – синтез – идентификация». Идентификация и отождествление как идентификация предметов через друг друга употребляются здесь как синонимы. Также процесс распознавания и различения есть одна и та же операция, но это ещё не предполагает тождество первичного опыта. «Таким образом, любое “что-то” возникает в качестве данного в первую очередь благодаря различию» [11, с. 239]. Но правда ли это, что мы осознаём, потому что различаем, а не наоборот?

На данный момент времени мы не можем ответить на этот вопрос, но можем проследить, что эти рассуждения наталкивают на мысль о том, что интенциональное сознание выступающего за основу первичного акта восприятия и рефлексии как вторичного качества здесь может ставиться под сомнение. Мы не можем дать точное определение интенциональности, понятие которой мы пытаемся затронуть. Возможно, *сознание ничего не создаёт*. Но, когда мы говорим о первичном восприятии чего-либо, что мы действительно под этим подразумеваем? «Первичное» как свойство, относящееся к трансцендентальному времени⁴, акцентирующееся на *первенстве* события и оттого играющее конституирующую роль в формировании последующего восприятия. Или на его *единственности* в пространстве внутреннего феноменального времени? Что означало бы бытие конструктором тех самых «первозданных» переживаний или первых «теперь», после которых возможна идентификация последующего опыта восприятия любых ментальных событий по принципу «узнавания»? По логике, второе может вытекать из первого, обуславливая его и заполняя его смысловой контекст.

В главе «Реальная наличность восприятия или её трансцендентный объект» [6, с. 122–126] Э. Гуссерль затрагивает необходимую изменчи-

⁴ Гуссерль называет это «космическим временем» или объективным временем.

вость восприятия, соотносящуюся с постоянной трансформацией объектов по примеру того же стола, который при смене точки обзора будет явлен нам в другом свете, с другими тонами и вообще при другой композиции. «Один и тот же облик (в качестве одного и того же телесно данного) непрерывно является всё “новым и новым образом”, во всё новых проекциях своего облика» [6, с. 124]. Это показывает, что восприятие не может действовать по структуре узнавания или первенства, хотя, безусловно, эти элементы в идентификации событий присутствуют. Возможно, связующее звено для осознания трансцендентных объектов находится в другом месте. На что Гуссерль пишет о «постижениях» [6, с. 125], исполняющих свою «репрезентирующую функцию», где восприятие исчерпывает свою способность к схватыванию внешних объектов в силу схождения и синтеза отождествления этих двух элементов, вступающих в связь. Насколько это оправданно? Насколько эти механизмы корреляции достоверны? И в какой мере их можно транспонировать?

Феноменальная повседневность

«Если существование более не поддерживается душевными силами, становится невыносимым в невозможности даже постигнуть его значение, человек устремляется в свою болезнь, которая как нечто обозримое охватывает его и защищает. Страх усиливается в сознании неизбежности исчезнуть как потерянная точка в пустом пространстве, ибо все человеческие связи значимы лишь во времени. Связывающая людей в сообществе работа продолжается лишь короткое время. В эротических связях вопрос об обязанностях даже не ставится. Ни на кого нельзя положиться, и я также не ощущаю абсолютную связь с другим. Кто не участвует в том, что делают все, остаётся в одиночестве. Угроза быть брошенным создаёт ощущение подлинного *одиночества*, которое выводит человека из состояния сиюминутного легкомыслия и способствует возникновению цинизма и жестокости, а затем страха. Существование как таковое вообще превращается в постоянное ощущение страха» [16, с. 328], – пишет Карл Ясперс в главе, которая посвящена миру человека и его существованию.

Мы предполагаем, что данная ситуация применима к современности, только акценты могут быть смещены. Весь социально-философский дискурс, разворачивающийся вокруг человека после «смерти социального» [3] и других смертей (конец истории, политического, конец искусства [17]), переживает естественную трансформацию, так как мир ещё претендует на жизнь, а концептуальное изложение требует дальнейшего развития. Тенденции «конечности»⁵ и феномена смерти Всего (как бы претенциозно это ни звучало) есть тенденции культурно-исторического *Dasein*-проявления. Закат Европы, Одномерный человек Ортеги-и-Гассета,

⁵ «Конец истории», «конец искусства», «конец политики» и т.п.

«смерть социального» Бодрийара, Смерть Автора [2], Бога Ницше. Убили всех и человека, который говорит об этой смерти. «Больше никогда реальное не будет иметь возможности проявить себя... в системе заблаговременного воскрешения, которое больше не оставляет никакого шанса даже самому событию смерти» [4, с. 8]. И у бытия отнимают его онтологический статус, возможность, предполагая, что теперь уж точно произошла негация субъектно-объектной дихотомии [9].

«Искать свежие силы в своей собственной смерти...» [4, с. 40], – пишет Ж. Бодрийар в работе «Симулякры и симуляция». Этот дискурс, открывающийся в постпространстве современности, красив, но уже не столь актуален в такой концептуализации [1]. В исторической преемственности данный феномен ангажируется в иммерсивной социокультурной детерминации. Если бы можно было бы говорить, что смена парадигм уже в начальном своём становлении предполагала такую историческую перспективу, то тогда было бы и неудивительно, что выстраивающийся опыт смерти в истории определённым образом схватывается как симулякр, ибо тот, кто умер, кажется, не столь об этом и переживает. Экспонация конституирующихся смыслов предоставляется нам как самый грандиозный и сокрытый обман в истории человечества. Сомнение, или фикционное потребление духовного производства, или, может быть, вернее будет формулировка – реальное потребление фикционного духовного производства?

Но не та смерть предстаёт перед нами [5, с. 133]. Может быть, никакой смерти и не было. Она не смогла случиться, а её явленность туманным поблёскивающим светом отразилась на поверхности мира повседневного бытия. Лик деконструкции и обновлённой действительности призрачным образом проник в умы дивидов, предоставляя логику для разрушения и пересмотра всех старых философских систем, но ведь и в этом стремлении, на самом деле, усматривается лишь одно архаичное желание – желание новой жизни. И как бы ни звучали эти лозунги, выстраивая эклектические тропы для персонажей, которые теперь проживают эту жизнь, ничего, кроме запутывания в архитектонике метафизического бытия, не произошло. И не происходит.

Там, где была смерть, должно последовать и новое начало: симуляции, арт-проекты, инсталляции, метамодернистические конструкты, пан-дискурсы.

Мортидический антропологизм

Философская антропология заменяется *мортидическим антропологизмом*, а её методологическим инструментарием становится реконструкция смерти. Как новый, симуляционный диспут открывается он перед теми, кто, возможно, и чувствовал приближение того мифического конца, но так и не смог его констатировать. Почему не смог? Потому что всеобщие

маргинальные интуиции и желание эксплозивного диалога в философии объединяются под началом, где общая тенденция есть тенденция к уничтожению, а не к смерти. Деструктивная интенция, элиминация смыслов, воздаяние последних погребальных костров – невозможно культивировать смерть в философском обозначении, когда с феноменологической стороны *то* есть экспликация лишь стремления. Как феномен смерть ничем сама по себе не привлекательна, она может быть исторична, поэтична, фактична. Но в постфеноменологическом пространстве тот, кто вещает о смерти, приобретает «удалённое» бытие, и её социокультурная идентификация не опровергается, просто теперь она начинает носить другой статус. И имя ей – Избыточность.

Смерть избыточна. Она чем-то похожа на бытие. Мысли о том и о другом утомляют, хотя, касательно бытия, не столь утомительны мысли о нём, сколько само оно. Но больше, чем это, утомляет ангажирование социальной преемственности. Нагромождающее, изматывающее, оно заставляет становиться участником опыта исторической смерти непосредственно. Человек, рождаясь в таком положении, уже заведомо проиграл свою собственную жизнь. Мы вынуждены переживать чужую смерть. И всё, что от нас требует история⁶, – не выходить за её пределы. Но что делать, если я не хочу умирать? Нести бремя этой исторической детерминации и слушать тех, кто, будучи в живом теле, говорит о Закате человечества. Мы не были свидетелем этой ускользающей реальности, и историческая смерть предстаёт не как концепт дескриптивной фактичности, но как концепт разочарования и показательности безмерной общечеловеческой наивной прокрастинации. Другой день, другое время года, другое поколение – идейная и практическая работоспособность устремлена в лучшем случае на обязательство будущего, и спроса с него, ведь вся энергия уходит на разработку концепций смерти. Может быть, она и была, и когда-то она точно была, но это не означает то, что невозможно конституировать иные смыслы. *Наше акме подошло к концу, так и не начавшись.*

Проблематика заключается в том, что контекстуальная интерпретация значений, оперируемых за или против пролонгированных длительностей, которые мы воздвигаем, действительно сталкивается с «социальным», ведь крах и провал, процесс которого мы могли наблюдать ещё совсем недавно (а может, и не могли), хорошо уложился на авторитарных претензиях междисциплинарного дискурса. Мы не хотим утверждать, но находимся в утверждении, что Человек, рождённый сегодня, был рождён в *патологизированном* мире. Скальп претенциозности, снятый с вершин вальсирующей психики, где каждый поклон – взрывающаяся мина «психоза», а реверанс – расстройства личности – такова форма современной унификации духа. В мире, делающем Человека таким по призванию, по признанию быть тем, у кого

⁶ История как наука, история как история философии. История как протекание жизни, где социокультурные детерминанты обязывают нас быть внутри культурного дискурса, и нет никакой разницы, если он ведёт к смерти.

чувство «тоски по мировой культуре», замещается чувством приближающейся смерти. И этот мир есть сообщество. И имя ему – больное.

Практическое применение разделения труда происходит от замкнутой системы и порождает рабскую стратификацию, основанную на биологическом расхождении и закреплённую в первом условном предшественнике государства – в семье, а затем в нормативно-правовом и экономическом базисе. Была ли это необходимость? Естественный отбор – это привычка. И где теперь ваши традиции? Вот ваша маргинальная преемственность, основным элементом которой является механизм, вероятно, заключающийся в том, что на земле слишком много людей. Сотрудничество было следствием расщепления этого marginal “der absolute Geist”. Я, как и мои близкие современники, скрываю глубокую ненависть к нему. Он сжёг нас до полного одиночества, зная, что мы никогда не победим в этой гонке. Это полёт в пропасть. Мы были обречены бежать к тому, кто должен делиться своим трудом с нами, любовью с нами и жизнью с нами. И в этом жизненном антагонизме и остаётся только работа в невидимом хоре, ансамбле социальных отношений. Эта необходимость оборачивается симуляционной жертвенностью – возводить мраморные статуи, как боги, дабы прославлена была человеческая раса.

Человек, которого мы рассматриваем, находится теперь в непонятном состоянии. Или, точнее сказать, пребывая в событии, где человек, чью капитуляцию мы боимся признавать, так как Человек – имя нарицательное и нынче уходящее в Лету, производит себя настолько сполна, что мы можем рассматривать жизнь индивида лишь как анамнез больного пациента. Такая жизнь будет являться следствием симуляционной анаграммы. Характеристики Рода и свойства индивидуальности замещаются анонизацией, а время превращается в (реальность) поверхность «социального бытия». Историчность, выращиваемая в нас с детства, призвана спасти умы от неверных отступлений. А социальные нити сцеплены так, что теперь (мы не можем сказать больше «человек» и не можем предложить что-то другое) индивид или, как предлагают теперь, – дивид сфокусирован так, что общая масса концентрации направлена на то, чтобы видеть себя со стороны, но никак не на изменение и выстраивание того, что можно было бы снова назвать «индивидуальностью».

Кто-то мог бы возразить – видение не есть самая критическая инстанция. То, к чему призвано несение благ и почестей современности, теперь нельзя назвать чистым эксплицитным процессом. При уточнении видение в данном случае есть рафинированный след тех способностей и возможностей, которыми обладал Человек ранее. Производительность «смыслов» и нагромождение ситуаций предполагает такой уровень жизнеобеспечения, где бездействие и прокрастинация есть главный компонент. Не нужно ничего предпринимать, модели «хорошей» жизни уже давно сложились, а лучше быть и не может, потому что всё самое хорошее осталось позади в истории. Комбинаторика – вот характеристика нашей действительности.

Такое положение создаёт видимость образа «выбора» и качества «воли», которыми необходимо обладает индивид с момента рождения, но, как очевидно заявлять, что человек потерял свою человечность, так очевидно и принимать – жизнь больше не является жизнью в полноценном смысле этого слова.

Почему есть что-то, а не ничто. Это то, что привлекает внимание. Бытие есть – небытия нет. Это ласкает слух, потому что утверждение. Жизнь наличествует, она и реальна, и возможна, и действительна. Позитивное расположение, постулирование открытости мира. Он есть, и всё возможно, даже думать о том, что невозможно. Где в этом ракурсе подобные думы есть затея лишь спекуляции, игры, потому что если бытийственность подтверждается, то мы в безопасности и ничего нам не угрожает.

А что может угрожать и отчего эта мысль столь зачаровывает? Закрытость вопроса смерти. Страх попасть туда, где стираются любые следствия существования, там, где его даже не могло бы быть. Может быть, и здесь мы в одном солидарны с Шеллингом, который пишет, что небытие, которое по всем параметрам закрыто для нашего познания (которое даже не нужно), необходимо лишь для пары бытия, как его модус. И вопрос о ничто здесь оказывается не чистым вопрошанием, интересом лицемерным. Как писал Хайдеггер, вопрос о бытии не был поставлен на самом деле. Так же и здесь. Вопрос о не быть не был задан. Спрашивалась лишь частичность бытия, но ничто не является отрицательной стороной бытия, тем, что необходимо бы его подтверждало и существовало бы лишь для этого утверждения. Почему есть ничто и как оно есть. Когда время поворачивается вспять, когда мысль являет себя иначе.

Ничто не ничтожает, ибо это тоже служение бытию.

Ничто не низвергает, ибо оно не направлено нечто.

Ничто не существует, ибо существование это модус бытия.

Бытие есть – небытия нет. Тогда здесь не отрицание не бытия и провозглашение тотальной позитивности. Но утверждение ничто в своей форме. Нельзя вопрошать о ничто, его можно лишь утвердить. Но это должна быть иная онтология с иным методологическим инструментарием.

«Небытия нет, и как его нет». Кажется, в этой позиции мы становимся материалистами, когда подразумеваем под небытием смерть, и говорим, что человек боится конца. И представить он не может его. И если бы мы говорили об антиномии на лад Канта: «Следовательно, так называемая антиномия есть не спор, конфликт разума с самим собой, как предполагает Кант, а противоречие между разумом и тем, что больше, чем разум...» [15, с. 194], то она бы звучала так: «Трансцендентность становится отрицательной». За разумом нет ничего больше. Трансцендентность повернула не в ту сторону.

Вся культура вышла из страха смерти. Так что же нужно современному человеку или, скорее, так: что нужно человеку, который постоянно находится здесь, живёт, умирает и возрождается? Какова финальность его

смыслов, настоящий предел? А нужен он для того, чтобы произвелось завершённость. «Конечность», «закат» и «смерть» нужна не по случайной драматургической прихоти, но, как бы парадоксально это ни звучало, – смерть человеку нужна для того, чтобы обрести свою собственную целостность. Человеку нужно умереть для того, чтобы почувствовать себя живым. Завершить своё бытие для того, чтобы присвоить его уже всецело, и тенденции «конечности» означают лишь стремление человека к жизни, но не к смерти. Поэтому, каким бы ни был современный человек, он должен понимать, что его направленность сознания на хаос, смерть и разрушение есть не что иное, как неосознанный механизм вытеснения перед лицом чистого витализма, желания жить.

Но повседневность для феноменального сознания – это не только социо-культурно-исторический дискурс, это пространство самого сознания, которое, в первую очередь, отталкивается от самого себя. Когда-то, когда мир не был ещё открыт для своей повседневности, когда нечего было терять, потому что приобрести ещё ничего не удалось, – взгляд в бездну страха был ещё неведом.

Он характеризовался лишь одной формой, одним деянием – постановкой вопроса о реальности. Как и хайдеггеровское вопрошание о бытии, этот вопрос похож, но только исключителен своей невозможной направленностью на человека. Взгляд разбегается по текстурам объектов, мягко расположившихся поодаль, и только их молчание приводит мой ум в движение. Это центробежный вид движения. От форм больших представлений к проекциям их детальной реализации. Можно ли назвать это опытом абсолютной негативности?

Заключение

В поисках абсолютного начала, противоборства материи и сознания, в выстраивании дескриптивных систем, из главного рассмотрения теряется «живая» процессуальность, мир жизненных событий и переживающего сознания.

Вопросы прояснения сознания должны были вывести в пространство помощи, а по заключению являются катализатором солипсического круга. Когда мы говорим о сознании, надо, в первую очередь, учитывать единство совпадения или дескрипцию наличествующего, нет смыслополагания длить устаревшие, стационарные, архаичные программы.

Стоит сказать, что в данном исследовании не ставилась проблема, чтобы её разрешать. Проблем в социогуманитарном знании и так достаточно: трудная проблема сознания [18], проблема сознания и мира, сознания и другого сознания [8, с. 77]. Категоризация будет вносить лишь аналитический характер, направляющий внимание на формальную сторону вопросу, нежели на суть.

Если Э. Гуссерль начинает акцентировать внимание с критики психологизма [7, с. 107–140] ввиду соотношения с логикой и логическими построениями, то мы видим в психологизме основание деятельности сознания, т.е. вторичное пространство или сегмент совершенности.

Перед нами стоит задача описать течение сознания. Его надо прописывать из него самого, не из вторичной рефлексии. Положение воспроизводимости сознания имеет форму эклектичности, разрозненности, разворачиваемости, повторяемости, противоречивости, а также фактора амнезийности.

Самореферентное сознание, представляющее в себе «инвариативную систему обозначений», которое сталкивается с «привычными» онтологическими и гносеологическими вопрошаниями, выводит нас не совсем к искомым ответам, но к *иному* феноменологическому полю, деконструирующему как изначальную формулировку вопросов, так и генерацию соответствующей информации, удовлетворяющей выставляемые гипотезы. В этом положении стоит добавить пояснения, связанные с эпистемологическим характером данной системы, но не со стороны полемики объектно-субъективной дихотомии, а в рамках абсолютизации истинности суждений, которые на трансфеноменальном уровне будут иметь новые значения.

Мы хотим говорить в теоретическом плане о «привычном» нам сознании. О сознании, которое имеет представленность о самом себе во всех его проявлениях. Безусловно, с одной стороны, это можно назвать солипсическим сознанием, которое стало преткновением во всех претендующих на истинность известных философских системах⁷. Но феноменологическое пространство, в котором возможно *разворачивание* как на ментальном, так и на актуально-событийном пласте, равновесно, прецедентность «объективного» положения о необходимости корреляции бытия и сознания снимается, вследствие чего солипсическое положение, если не онтологического, но гносеологического параметра такого сознания, не будет являться противоречивой и несовместимой с реальным положением *existence*.

Для создания наилучшей проективности в дескрипции сознания, на наш взгляд, необходимость обращения к синтезу философских феноменологических концепций и традиции психологической явилась неудовлетворительной, так как даже выработка нового терминологического сегмента не должна иметь полного подобного основания.

На данный момент времени мы считаем, что самореферентное сознание, наиболее близким образом соотносимое с феноменальным философским пространством, должно исходить из своего первобытного, солипсического образа конституирования для возможности дальнейшей его экспликации.

⁷ В данном случае более всего нас интересует лейтмотив феноменологии, где солипсизм есть ведущая проблема.

Список литературы

1. *Арьес Ф.* Человек перед лицом смерти. М.: Прогресс: Прогресс-Академия, 1992. 526 с.
2. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
3. *Бодрийяр Ж.* В тени молчаливого большинства, или Конец социального. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2000. 96 с.
4. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляции / Пер. с фр. А. Качалова. М.: ПОСТУМ, 2015. 240 с.
5. *Гуревич А.Я.* Смерть как проблема исторической антропологии: о новом направлении в зарубежной историографии // *Одиссей. Человек в истории.* 1989. М.: Наука, 1989. С. 114–135.
6. *Гуссерль Э.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая: Общее введение в чистую феноменологию. М.: Академический Проект, 2015. 489 с.
7. *Гуссерль Э.* Логические исследования: в 2 т. Т. 1: Прологомены к чистой логике. М.: Академический Проект, 2011. 253 с.
8. *Левинас Э.* Время и другой. Гуманизм другого человека / Пер. с фр. А.В. Парибка. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1999. 226 с.
9. *Лекторский В.А.* Эпистемология классическая и неклассическая. М.: УРСС, 2001. 255 с.
10. *Литвин Т., Захави Д.* Субъективность и индивидуальность. Исследование перспективы «От первого лица» // *HORIZON. Феноменологические исследования.* 2012. № 1. С. 168–171.
11. *Молчанов В.И.* Исследования по феноменологии сознания. М.: Территория будущего, 2007. 456 с.
12. *Рябушкина Т.М.* Проблема обоснования пререфлексивного самосознания: возможно ли трансцендирование сознательного опыта? // *Философские науки.* 2015. № 6. С. 72–86.
13. *Сацукевич А.И.* Идентификация деформационных структур самореферентного сознания // *Advances in Science and Technology: Сборник статей XXX международной научно-практической конференции.* М.: Научно-издательский центр «Актуальность.РФ», 2020. С. 138–140.
14. *Франк С.Л.* Сочинения. М.: Правда, 1990. 608 с.
15. *Шеллинг Ф.В.Й.* Философия откровения: в 2 т. Т. 1. СПб.: Наука, 2000. 699 с.
16. *Ясперс К.* Духовная ситуация времени // *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. М.: Политиздат, 1991. С. 287–418.
17. *Belting H.* The End of the History of Art? Chicago & London: The University of Chicago Press, 1987. XIII, 120 p.
18. *Chalmers D.J.* Facing up to the Problem of Consciousness // *Journal of Consciousness Studies.* 1995. Vol. 2. No. 3. P. 200–219.
19. Phenomenology // *Stanford Encyclopedia of Philosophy.* URL: <https://plato.stanford.edu/entries/phenomenology/> (дата обращения: 16.02.2022).

PHENOMENOLOGY

Anna SATSUKEVICH

Master of the Faculty of Philosophy.
Lomonosov Moscow State University.
Lomonosovsky prospect 27/1, Moscow 119991, Russian Federation;
e-mail: AU10029@yandex.ru

THE EXPERIENCE OF SELF-REFERENTIAL CONSCIOUSNESS

Philosophy of consciousness is currently one of the leading areas of research affecting the socio-humanitarian, exact and cognitive sciences. The scope of its influence correlates both with the original current trends related to the explication of the nature of consciousness, psychophysical problems, and, in general, with the human psyche.

In particular, the philosophy of consciousness was actualized in the field of analytical tradition, where emphasis was placed on the logical analysis of language, and in the light of the rejection of the psychophysical problem, the philosophy of consciousness was realized in the XX century in existentialism and phenomenology.

The comprehension of the nature of consciousness or, specifically, the problems associated with the designation, description and systematization of the investigative and procedurally of consciousness are most acute at the present time. The intuitions observed in recent decades, unfolding around new theories, bring us closer to some trends embodying both the convergence of continental and analytical traditions, and the inexhaustible potential of this field of view itself.

The focus of the locus of attention on this topic is not accidental. Due to the fact that the study of the sphere of consciousness has identified such an area in search of which philosophical thought has been searching for more than one century, we consider it significant to continue the path or attempts to explicate what could be called “pure consciousness”, which in its self-determination may already have some characteristics that do not presuppose its existence earlier.

Keywords: philosophy of consciousness, self-referential consciousness, introspection, phenomenal daily routine, description, reproducibility of consciousness, variability of perception, mortidic anthropologism, redundancy, procrastination

References

1. Aries, Ph. *Chelovek pered litsom smerti* [A Man Facing Death]. Moscow: Progress Publ., 1992. 526 pp. (In Russian)

2. Barthes, R. *Izbrannye raboty: Semiotika: Poehtika* [Selected Works: Semiotics: Poetics]. Moscow: Progress Publ., 1989 616 pp. (In Russian)
3. Baudrillard, J. *Simulyakry i simulyatsii* [Simulacra and Simulations]. Moscow: POSTUM Publ., 2015. 240 pp. (In Russian)
4. Baudrillard, J. *V teni molchalivogo bol'shinstva, ili Konets sotsial'nogo* [In the Shadow of the Silent Majority, or the End of the Social]. Ekaterinburg: Ural University Publ., 2000. 96 pp. (In Russian)
5. Belting, H. *The End of the History of Art?* Chicago & London: The University of Chicago Press, 1987. XIII, 120 pp.
6. Chalmers, D.J. "Facing up to the Problem of Consciousness", *Journal of Consciousness Studies*, 1995, Vol. 2, No. 3, pp. 200–219.
7. Frank, S.L. *Sochineniya* [Works]. Moscow: Pravda Publ., 1990. 608 pp. (In Russian)
8. Gurevich, A.Ya. "Smert' kak problema istoricheskoi antropologii: o novom napravlenii v zarubezhnoi istoriografii" [Death as a Problem of Historical Anthropology: about a New Direction in Foreign Historiography], *Odissei. Chelovek v istorii. 1989* [Odysseus. A Man in History. 1989]. Moscow: Nauka Publ., 1989, pp. 114–135. (In Russian)
9. Husserl, E. *Idei k chistoi fenomenologii i fenomenologicheskoi filosofii. Kniga pervaya: Obshchee vvedenie v chistuyu fenomenologiyu* [Ideas for Pure Phenomenology and Phenomenological Philosophy. Book One: A General Introduction to Pure Phenomenology]. Moscow: Akademicheskii Proekt Publ., 2015. 489 pp. (In Russian)
10. Husserl, E. *Logicheskie issledovaniya* [Logical Research], Vol. 1. Moscow: Akademicheskii Proekt Publ., 2011. 253 pp. (In Russian)
11. Jaspers, K. "Dukhovnaya situatsiya vremeni" [The Spiritual Situation of the Time], in: K. Jaspers, *Smysl i naznachenie istorii* [The Meaning and Purpose of the History]. Moscow: Politizdat Publ., 1991, pp. 287–418. (In Russian)
12. Lektorsky, V.A. *Ehpistemologiya klassicheskaya i neklassicheskaya* [Classical and Non-classical Epistemology]. Moscow: URSS Publ., 2001. 255 pp. (In Russian)
13. Levinas, E. *Vremya i drugoi. Gumanizm drugogo cheloveka* [Time and Another. The Humanism of Another Person]. St. Petersburg: High Religious and Philosophical School Publ., 1999. 226 pp. (In Russian)
14. Litvin, T., Zakhavi, D. "Sub"ektivnost' i individual'nost'. Issledovanie perspektivy «Ot pervogo litsa» [Subjectivity and Individuality. A First-person Perspective Study], *HORIZON. Fenomenologicheskie issledovaniya*, 2012, No. 1, pp. 168–171. (In Russian)
15. Molchanov, V.I. *Issledovaniya po fenomenologii soznaniya* [Research on the Phenomenology of Consciousness]. Moscow: Territoriya budushchego Publ., 2007. 456 pp. (In Russian)
16. "Phenomenology", *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. [<https://plato.stanford.edu/entries/phenomenology/>, accessed on 16.02.2022].
17. Ryabushkina, T. "Problema obosnovaniya prerefleksivnogo samosoznaniya: vozmozhno li transtsendirovanie soznatel'nogo opyta?" [The Problem of Justification of Pre-Reflective Self-Consciousness: Is Transcendence of the Conscious Experience Possible?], *Filosofskie nauki*, 2015, No. 6, pp. 72–86. (In Russian)
18. Satsukevich A.I. "Identifikatsiya deformatsionnykh struktur samoreferentnogo soznaniya" [Identification of Deformation Structures of Self-referential Consciousness], *Advances in Science and Technology*. Moscow: Aktual'nost'.RF Publ., 2020, pp. 138–140. (In Russian)
19. Schelling, F.W.J. *Filosofiya otkroveniia* [The Philosophy of Revelation], Vol. 1. St. Petersburg: Nauka Publ., 2000. 699 pp. (In Russian)

ЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЫ



Максим ГОРБАЧЕВ

Магистр философского факультета.
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова.
119991, Российская Федерация, Москва, Ломоносовский пр-т,
д. 27, к. 4;
e-mail: mdgorbachevmsu@gmail.com

СВОБОДА И УЧРЕЖДЕНИЕ ОПРЕДЕЛЯЮЩЕГО ВНЕШНЕГО

Статья посвящена проблеме человеческой свободы, которая зачастую понимается двояко, что приводит к противоположным утверждениям о ней и о человеке соответственно. Так, с одной стороны, могут говорить о человеке как свободном изначально и необходимо в смысле невозможности перестать быть свободным. А с другой, о том, что его свобода – результат некоего усилия по её достижению. Таким образом, подобная свобода уже не изначально и не присуща человеку с необходимостью. Цель настоящей статьи – рассмотреть второе понимание свободы. Такой анализ должен стать как вкладом в понимание человека и сущности его свободы, так и возможностью прояснить соотношение утверждений о его свободе, где используются различные смыслы последней. В первой части автор делает акцент на определении «возможной» свободы, обладание которой лишь возможно и может быть связано с усилием. Её отсутствие, считает автор, связано с учреждением человеком благодаря способности воображения чего-либо внешнего по отношению нему силой влиять на реализацию в человеке спонтанности. Во второй половине на примерах более подробно рассматриваются возможные причины (не)свободы в указанном её смысле и механизмы становления (не)свободным.

Ключевые слова: человек, философская антропология, свобода, спонтанность, воображение, самовоздействие, самопричинение, усилие, смысл, свобода «от»

Иногда разговор о человеческой свободе сопровождается рассуждениями, где отмечается способность человека достичь свободы, стать свободным. Это говорит о том, что в подобных случаях речь идёт о такой свободе, которая отлична, например, от свободы воли, ведь дискуссии о последней ведутся в плоскости её присущности человеку, а не достижения. Именно поэтому можно услышать, что человек, с одной стороны, свободен – в принципе, а с другой – он не свободен, и ему нужно этой свободы достичь.

Такую свободу мы в настоящей работе назовём возможной свободой, поскольку она не присуща человеку с необходимостью. При этом оттолкнёмся в рассуждении мы от того, что человек спонтанен – он причиняет самого себя, как сказал бы Кант [7]. Или что он с необходимостью свободен от природы, как сказал бы Хайдеггер, указывая на отсутствие природной детерминации в виде подчинённости в человеке соответствующим причинно-следственным связям [15, с. 22]. Останавливаться на рассмотрении самой спонтанности мы в этом исследовании не будем, исходя из задач работы.

В силу существования вопроса о достижении человеком свободы, можно предположить, что быть свободным в этом смысле удаётся не всем и не всегда, что человек свободен при этом понимании свободы не необходимо, о чём говорит, например, Э. Фромм [14].

Если эта свобода не присуща человеку с необходимостью, то, вероятно, она не связана напрямую с выбором – или она не есть свобода выбора. Соответственно, я не могу выбрать, буду ли я свободным в этом смысле или нет. Однако эта свобода должна реализовываться в рамках спонтанности человека. И чем-то от неё отличаться при этом. В поиске этого различия можно также оттолкнуться от утверждения о возможности такой свободы – её можно достичь. Спонтанности же человек не достигает; если она ему присуща, она ему присуща изначально. Более того, даже в тех случаях, когда мы обвиняем кого-то в том, что он действует по алгоритму или механически, совершая те или иные поступки, не задумывается о том, зачем он их совершает и стоит ли это делать; мы всё же не смогли бы сказать, что этот человек не спонтанен. Эта алгоритмичность не может рассматриваться ни в контексте случайности, ни в контексте детерминированности.

То, что возможная свобода не может рассматриваться вне контекста присущей человеку свободной причинности, наталкивает нас на мысль о том, что её особенность следует искать в том, как именно эта спонтанность работает в тех случаях, когда мы назвали бы человека свободным, и в тех, когда не смогли бы сказать о нём этим образом.

Спонтанность позволяет человеку быть причиной самого себя и того, каковыми он считает предметы своих представлений [6]. Так, например,

законы как общественный институт не существуют в мире самостоятельно; их учреждает человек в ходе воображения, так как сами эти законы – это некоторый воображаемый смысл [4]. Тогда здесь стоит оговорить, что законы существуют, скорее, потому, что человек воображает о них как о законах. Так, например, я выбрал встать в эту очередь и совершил это, уже воображая тот общий (коллективный, разделяемый другими) смысл, что нужно вставать в очередь. Но в этой ситуации нужно понимать, что я воображаю так не потому, что в меня загрузили некий смысл «надо вставать в очередь»; я в этом плане спонтанен, и поэтому другие могут лишь попытаться, чтобы я учредил для себя такой же смысл, как они, – в этом случае смысл, что нужно заходить к врачу по очереди. А кто-то возьмёт и пролезет вперёд, потому что в своей спонтанности не посчитал этот смысл значимым.

В описанном примере, с одной стороны, можно сказать, что я встал в очередь, а не полез вперёд потому, что тот смысл, являющийся как бы законом, определил это – то есть нечто внешнее явилось причиной меня. А с другой, что я всё же остался своей конечной причиной, поскольку именно от меня зависит, будет ли этот «закон» иметь какую-то силу. И, если он её имеет, то не в силу своего особого онтологического статуса, а из-за того, что я воображаю о нём как таком, которому стоит следовать.

Именно в этом, на наш взгляд, заключается сущность возможной свободы: человек может наделять нечто внешнее в ходе воображения о нём силой себя обуславливать, что не даёт ему исходить из себя, хотя он и остаётся при этом конечной причиной и себя, и этого внешнего, имеющего такую силу. При этом вслед за Ф.И. Гиренком мы утверждаем, что человек самовоздействует, и именно самовоздействие – основание возможности быть свободным или несвободным в этом смысле [2]. А самовоздействие происходит в рамках человеческой спонтанности и благодаря воображению, так как самовоздействует человек в рамках смысла, который, как уже указывалось, является случаем воображаемого.

Проясним, что значит «исходить из себя» и чем это отличается от «быть конечной причиной себя», что отсылает к спонтанности и – если мы считаем человека спонтанным – должно выполняться необходимо.

Хорошо об этом написал М.К. Мамардашвили: «...если вы хоть раз вкусили свободу, узнали её, то вы не можете забыть её, она – вы сами» [8, с. 58]. Мы предлагаем считать это указанием на зависимость обладания возможной свободой – а то, что Мамардашвили говорит именно о такой свободе, подтверждается его указанием на то, что человек может и не достичь её – от того, полагает ли человек нечто внешнее относительно себя и при этом способное определять его. Конечно, с сохранением своей спонтанности, так как сам человек и является причиной этого внешнего, а через него – себя. Иными словами, человек в этом смысле свободен, если не создаёт таких посредников, которые определяют его таким образом, что он алгоритмизируется. Так, «исходить из себя» – значит не учреждать и не становиться причиной алгоритмизирующего меня внешнего.

Тогда я сам в этом случае – это то, что можно было бы назвать моей индивидуальной сущностью, а алгоритмизируюсь я тогда, когда вместо того, чтобы в своей спонтанности и необходимой свободе исходить из этой сущности, спонтанно создаю – или присоединяюсь к уже созданному – нечто внешнее, что навязывает мне тот или иной способ воображения. Причём важно, что «индивидуальная сущность» – это не что-то довлеющее над человеком; она заканчивается там, где начинается спонтанность и свобода. То, насколько индивидуальная сущность значима для того, каков человек, схоже с необходимо присущим ему. Последнее Ж.-П. Сартр имеет в виду, когда пишет о совокупности «априорных пределов, которые очерчивают фундаментальную ситуацию человека» [11, с. 335]. Первое же он выражает, говоря о фундаментальном проекте человека, который он при этом может изменять, что объясняется взглядом Сартра на свободу, которая не может быть ограничена этим проектом [10]. Действительно, люди изначально, как мы видим, разные: кому-то нравится одно, кому-то – другое. Кто-то любит философию, а кто-то – футбол. Однако это не может зависеть от необходимого в человеке, так как оно для всех одно, если люди одинаковы в том, что они люди. Поэтому эта индивидуальная сущность в отличие от общечеловеческой у всех разная, но так же, как последняя, присуща человеку и сосуществует с его спонтанностью. Тот же Ж.-П. Сартр признавал, что человек может изменять свой глобальный проект – то есть эта индивидуальная сущность хотя и есть, но не детерминирует человека [10].

В этой связи то, что И.А. Ильин пишет о теле: «...тело человека *несвободно*. Оно находится... среди множества других тел и вещей... Всё это делает тело человека несвободным в движении, смертным и распадающимся до смерти и всегда подчинённым всем законам и причинам вещественной природы» [5, с. 77], – можно с некоторыми изменениями переложить на вопрос о возможной свободе. Человек может находиться среди воздействующего на него воображаемого, которое во многом определяет его, будучи при этом им же самим и созданным. В таком случае чем меньше такого воображаемого, чем больше человек причиняет себя непосредственно, а не через такое учреждённое воображаемое, тем он свободнее в плане возможной свободы. Хотя М.К. Мамардашвили порой, как нам кажется, смешивал ту свободу, которую мы бы назвали необходимой и которой человек не может не обладать, и ту, о которой мы пишем сейчас, когда он писал о «внутренней свободе», зачастую имелась в виду именно возможная; как, например, в этом случае: «“Внутренняя свобода” – это вовсе не подпольная свобода ни в социальном смысле, ни в смысле душевного подполья. Здесь слово “внутренняя” мешает, вводит в заблуждение. Это реально явленная свобода в смысле освобождённости человека внутри себя от оков собственных представлений и образов, высвобождённости человеческого самостоянья и бытия» [8, с. 186]. А в следующем месте он описывает механизм несвободы человека: «Обычно человек вовнутрь самого себя переносит стиснутость его внешними правилами и целесообразностями,

дозволенностями и недозволенностями в культурных механизмах, обступающих его со всех сторон в жизни, бурной и непростой» [8, с. 186]. Это перенесение в себя внешнего и есть учреждение человеком такого внешнего, которое обступает его, не давая ему исходить непосредственно из себя, не через такие механизмы.

С этим бы согласился и Фромм, так как в его тексте мы также находим указания на то, что свобода «от» предполагает свободу от того внутренне учреждаемого внешнего, что это внутреннее затем способно определять. А сама свобода человека меняется – что говорит о том, что это возможная свобода, «в зависимости от степени осознания человеком себя самого как независимого и отдельного существа» [14, с. 27].

В таком случае по-новому раскрываются и слова Мамардашвили об усилии, с которым связана человеческая свобода [8]. Здесь усилие может и не быть совершено, и тогда человек не станет свободным, если он ещё не освободился. Именно усилие как разрушение того учреждённого человеком, через призму чего он реализовывал свою спонтанность, имеется в виду при рассмотрении возможной свободы. И тогда мы можем говорить о том, что человек за всю свою жизнь не был свободным, не был «собой», так как для этого необходимо совершить описанное усилие, результатом которого станет изменение способа воображения о том, что представлялось таковым, что было способно определять меня.

Таким образом, мы рассмотрели то в человеке, что можно назвать возможной свободой, которая заключается в отсутствии внешнего по отношению к самому человеку, о котором он учреждает такой смысл, что оно становится могущим его обуславливать при сохранении им своей спонтанности и необходимой свободы. Теперь мы подробнее остановимся на причинах такой несвободы и на том, с чем связано усилие, направленное на достижение этой возможной свободы, рассмотрим частные случаи возможной (не)свободы.

На самом деле причин может быть множество, так как уже, вероятно, видно, что возможная свобода тесно связана с психологическим. Поэтому мы сейчас не ставим перед собой задачу привести какую-либо классификацию – тем более исчерпывающую – того, каковы причины несвободы и как можно достичь свободы. Сейчас нам важнее погрузиться в контекст возможной свободы, чтобы лучше описать, как она работает, так как выше мы сконцентрировали внимание главным образом на общей характеристике возможной свободы, которая бы вбирала в себя и частные случаи, в результате чего могло остаться неясным, какие действительные ситуации соответствуют смыслам наличия и отсутствия этой свободы [3]. При этом отметим, что в силу особенностей нашего исследования мы не будем углубляться в психологический контекст тех или иных причин и следствий в рамках настоящего вопроса.

Итак, уже упомянутый Фромм среди причин, как мы теперь указали, создания человеком определяющего его внешнего говорил в том числе

о том, что такое внешнее даёт человеку «уверенность и жизненную ориентацию» [14, с. 128]. То есть люди часто косвенно ограничивают действие своей спонтанности с помощью тех или иных инструментов. Этими инструментами может выступать многое, хотя описанный принцип их действия и учреждения остаётся тем же самым. Это и общество, и считаемый авторитетным человек, придуманное мной расписание и многое другое. Также важно помнить, что человек не делает себя в этом смысле несвободным сознательно, как можно было бы подумать в случае с расписанием. Да, во многих случаях это действительно связано каким-либо образом с выбором, но часто – если не чаще – это не так. Например, представим себе юношу, у которого умер отец. Отец был автомехаником, и сын пошёл по его стопам, думая, что это его призвание. Но, предположим, что на деле это занятие не нравится ему, а занимается он им потому, что это позволяет почувствовать связь с отцом. Мы здесь не станем рассуждать о бессознательном или чём-то подобном; главное в этом примере то, что юноша воображает таким образом, что определяет себя к занятию автомобилями, исходя не из себя, а из отсутствия отца. При этом важную роль здесь играет его представление об автомеханике: он думает, что она ему нравится. Именно это позволяет здесь говорить о его несвободе, так как, будучи свободным, исходя из самого себя, он бы либо не стал ей заниматься, либо стал с пониманием, что это лишь средство для единения с отцом, которое в свою очередь может быть объектом стремления и при условии бытия свободным. Тогда утверждать, что юноша несвободен, было бы также неверно, как говорить, что несвободен тот, кто наливает воду в чашку, желая выпить чаю. Да, человек в этом случае хочет выпить чай, а не налить воду, но последнее является средством для достижения цели. В описанной ситуации желание почувствовать преемственность по отношению к отцу было спонтанно создано как то, что определяет юношу к чему-либо вместо его самого.

Очень важны в этом контексте слова Мамардашвили в контексте свободы – нашей возможной свободы: «Человек ведь – существо фантастической косности и упрямой хитрости. Он готов на всё, лишь бы не привести себя в движение и не поставить себя под вопрос» [8, с. 138]. Именно это усилие – поставить себя под вопрос – и должен совершить юноша, чтобы пробиться к самому себе и к своей возможной свободе. И не совершается это усилие как по приведённым Мамардашвили причинам, так и в силу стремления человека к тому, о чём писал Фромм: уверенность и жизненная ориентация.

Именно поэтому одна из главных причин несвободы – это общество. Оно часто становится тем самым внешним и определяющим, алгоритмом, на который – сознательно или нет – соглашается человек. Можно предположить, что это происходит и в силу того, что общество само в каком-то смысле предоставляет себя человеку вместе со всеми правилами. Ему остаётся лишь воображением наделить общество полномочиями определять

его. На это указывал, например, А.В. Нестеров, говоря, что культура, будучи создана человеком, влияет на его свободу – как раз ситуация сохранения своей спонтанности при отсутствии возможной свободы [9]. Об этом же писал Г.П. Федотов, указывая на то, что человек может быть каким-то «поневоле», из-за давления общества, которое – добавим мы – возможно именно потому, что о нём воображается соответствующим образом [12].

В контексте возможных причин отсутствия возможной свободы интересна работа Н.А. Бердяева «О рабстве и свободе человека» [1], где он рассматривает наиболее важное и часто встречающееся внешнеполагаемое определяющее человека в его спонтанности и необходимой свободе. Перед тем, как перейдём к этим примерам, обращаем внимание, что «определяется» человек с сохранением своей свободы выбора (на ней мы также подробнее остановимся в других работах; здесь же предлагаем считать её гипотезой) и спонтанности. Так, если для меня таким внешним является общество, где есть правило не ходить по улице голым, это не значит ни то, что мне не может *захотеться* прогуляться голым, ни то, что я не могу *выбрать* выйти на улицу голым.

Итак, Бердяев выстраивает возможные причины «рабства» человека в порядке, начиная с Бога, заканчивая самим человеком. Мы рассмотрим все значимые для настоящего исследования примеры, чтобы лучше продемонстрировать грани того общего, описанного в рамках возможной свободы человека.

О порабощающей возможности Бога Н.А. Бердяев пишет, не называя Бога поработителем, но указывая на то, какой может стать идея – или смысл – Бога. В частности, в этом случае он указывает на социоморфизм, который этой идее присущ и который предполагает создание иерархического универсализма [1, гл. 2, ч. 2]. Он, являясь внешней и диктующей (поскольку стоит выше в иерархии) системой, забирает у человека его возможную свободу [1, гл. 2, ч. 2]. Конечно, «являясь» здесь отсылает нас не к самостоятельному существованию этого смысла как могущего обуславливать частные проявления человеческой спонтанности, а к тому, что человек этот смысл – Бога – таким образом себе представляет. Так, например, говоря грубо, человек, согласный с таким социоморфистским пониманием, поступает так или иначе, исходя не из себя (различие этого и бытия причиной себя мы уже поясняли), а из требований сконструированного им внешнего по отношению к нему самому. Как пишет Н.А. Бердяев: «...жертвоприношение богам было социальным актом и означало ещё рабство человека...» [1, гл. 2, ч. 2].

Ещё один пример отнимающего возможную свободу – представление о гармонии мира [1, гл. 2, ч. 2]. Мы не станем здесь ссылаться на примеры Бердяева, так как они требуют немного иного контекста рассматриваемой проблемы. Представим, что некто воображает о мире как о гармоничном, а о человеке как о хаотичном и требующем упорядочивания по аналогии, например, с законами физики. В таком случае – вне зависимости

от причин, по которым этому человеку хочется вписать себя в устойчивую, понятную систему, – он в своём спонтанном или свободном стремлении будет руководствоваться не самим собой, а миром, гармонией, приписанной ему им самим. То есть в конечном счёте он – причина себя, но посредник в виде мира, которому в своей структурированности он должен соответствовать, делает его несвободным в рассматриваемом нами смысле. Причём, будучи свободным, он мог бы точно так же структурировать свою жизнь, но делал бы это уже без наличия внешней конструкции, без попыток косвенно ограничить свою спонтанность – сознательных или нет.

Следующим Н.А. Бердяев называет общество: «Общество как бы говорит человеку: ты... должен отдать мне всего себя» [1, гл. 2, ч. 4]. И хотя далее он пишет, разделяя личность и индивидуума, что «...только индивидуум есть часть общества и подчинён ему, личность же не есть часть общества, наоборот, общество есть часть личности» [1, гл. 2, ч. 4], учитывая сказанное нами ранее про механизм учреждения тех внешних посредников, определяющих человека, мы скажем, что и для того, кого Бердяев называет индивидуумом, общество является его частью. Разница, на самом деле, здесь в том, как человек с этой частью взаимодействует. Бердяевская личность свободна в возможном смысле от общества, индивидуум – нет. Во втором случае общество может представляться чем-то реальным, отличным от воображаемого, образом. Но это не так, потому что, во-первых, общество – это смысл. А во-вторых, едва ли кто-то воспринимал всех тех, кто в это общество входит. Хотя последнее и не требуется, так как воображение справляется и без этого в создании довлеющего над моей спонтанностью конструкта. Так, например, человек может стремиться к чему-то потому, что в обществе так делают – и дело будет даже не в том, что он хочет быть как все, а в том, что он спонтанно следует общественным алгоритмам, которые сам же воображает и сам же делает их такими, которым стоит или следует подчиняться.

Похожа в рассматриваемом контексте, но всё же отлична от общества, культура. Как в той же работе пишет Н.А. Бердяев: «Очень культурный человек известного стиля обычно высказывает обо всем мнения подражательные, средние, групповые...» [1, гл. 2, ч. 5]. Культура, равно как и общество, создаются человеком, причём создаются как смысл, которого, как уже было сказано, в мире самом по себе нет. От общества это внешнее учреждённое человеком определяющее отличается тем, что культуре не нужны другие, чтобы быть таковой. Я могу быть несвободен от неё, будучи в одиночестве (хотя, конечно, до этого культура должна была как-то возникнуть – вероятно, во взаимодействии с другими). В этой связи уместно вспомнить культ П.А. Флоренского, который схож с культурой в том, что он позволяет упорядочивать жизнь человека, так как и культ, и культура учреждаются им, не будучи тем, что учреждает его сознание [13]. Сознание лишь упорядочивается культурой и культом, хотя для Флоренского последний и несоизмеримо выше, так как связан с божественным. В этом

плане он является таким же внешним учреждённым человеком, определяющим его смыслом. Более того, мы считаем, что религия не обязательно свидетельствует о наличии культа у Флоренского, а культовое сознание, которое на первой ступени упорядочивает жизнь человека, является результатом изменения докультового сознания. То есть можно сказать, что цепь сознание-религия-культура может существовать как в культе, так и вне его, и различаться такое существование будет особенностями отношения человека и божественного. И во всех случаях: религия, культ и культура обладают потенциалом стать косвенно влияющим на спонтанность и необходимую свободу человека в рамках отсутствия у него возможной свободы.

И последней причиной рабства Бердяев называет самого человека, но это схоже с тем, что мы говорили ранее, поэтому мы приведём его слова в подтверждение своей позиции по тому, каким образом возможно бытие несвободным, обусловленное самим человеком: «Человек всегда является рабом того, что находится как бы вне его, что отчуждено от него, но источник рабства внутренний» [1, гл. 2, ч. 6].

Таким образом, мы более подробно рассмотрели то, каким может быть учреждаемая человеком внешняя причина себя. Источник и конечная причина такой несвободы – человек. И он же будет конечной причиной свободы, которая достигается в результате усилия по уничтожению этих «идолов», которые могут при этом в какой-то момент не быть осознаваемыми. Иными словами, это усилие направлено на изменение способа воображения, а само оно возможно благодаря сохранению человеком своей спонтанности, которая присуща ему с необходимостью и поэтому не зависит от того, свободен ли он в смысле возможной свободы.

Список литературы

1. Бердяев Н.А. О рабстве и свободе человека. Опыт персоналистической метафизики. Париж, 1939. 224 с. URL: <https://www.livelib.ru/book/95460/read-o-rabstve-i-svobode-che-loveka-nikolaj-berdyayev?contnts=true> (дата обращения: 08.02.2022).
2. Гиренок Ф.И. Грёзы – это разверзшаяся бесконечность // Независимая газета. 2008. URL: https://www.ng.ru/ng_exlibris/2008-09-04/9_girenok.html (дата обращения: 12.02.2022).
3. Горбачев М.Д. Знак и символ // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. 2022. № 1. С. 126–132.
4. Горбачев М.Д. О воображаемом // Философия хозяйства. 2021. № 4. С. 180–188.
5. Ильин И.А. Путь духовного обновления / Сост., авт. предисл., отв. ред. О.А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2011. 1216 с.
6. Кант И. Критика практического разума // Кант И. Собр. соч.: в 8 т. Т. 4. М.: Чоро, 1994. С. 373–566.
7. Кант И. Собр. соч.: в 8 т. Т. 3: Критика чистого разума. М.: Чоро, 1994. 741 с.
8. Мамардашвили М.К. Как я понимаю философию. М.: Прогресс-Культура, 1992. 414 с.

9. *Нестеров А.В. И.А. Ильин о духовном смысле человеческой свободы* // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Социальные науки. 2011. № 3 (23). С. 84–88.
10. *Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: опыт феноменологической онтологии*. М.: Республика, 2000. 639 с.
11. *Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм* // Сумерки богов / Под общ. ред. А.А. Яковлева. М.: Политиздат, 1990. С. 319–344.
12. *Федотов Г.П. Рождение свободы* // *Федотов Г.П. Собр. соч.: в 12 т. Т. 9*. М.: Мартис: SAM & SAM, 2004. С. 97–119.
13. *Флоренский П.А. Философия культа*. URL: <https://www.xpa-spb.ru/libr/Florenskij-P/filosofiya-kulta.pdf> (дата обращения: 15.02.2021).
14. *Фромм Э. Бегство от свободы*. М.: Прогресс, 1990. 269 с.
15. *Хайдеггер М. О существе человеческой свободы*. СПб.: Владимир Даль, 2018. 416 с.

HUMAN EXISTENTIALS

Maxim GORBACHEV

Master of the Faculty of Philosophy.
Lomonosov Moscow State University.
Lomonosovsky prospect 27/1, Moscow 119991, Russian Federation;
e-mail: mdgorbachevmsu@gmail.com

FREEDOM AND THE ESTABLISHMENT OF AN EXTERNAL DETERMINANT

The article is devoted to the problem of human freedom, which is often understood in two ways, which leads to opposite statements about freedom and about human. So, on the one hand, they can talk about a person as free initially and necessarily in the sense of the impossibility of ceasing to be free. And on the other hand, his freedom is seen as the result of some kind of effort to achieve it. Thus, such freedom is no longer primordial and is not inherent in a person with necessity. The purpose of this article is to consider the second understanding of freedom. Such an analysis should be both a contribution to understanding of human and the essence of his freedom, and an opportunity to clarify the correlation of statements about freedom, where different meanings of the latter are used. In the first part the author focuses on the definition of “possible” freedom, the possession of which is only possible and can be associated with an effort. Its absence, the author believes, is connected with the establishment of a person due to the ability of imagination of something external to him to influence by force the implementation of spontaneity in a person. In the second half, the possible causes of (not) freedom in its specified sense and the mechanisms of becoming (not) free are considered in more detail with examples.

Keywords: human, philosophical anthropology, freedom, spontaneity, imagination, self-action, self-causation, effort, meaning, freedom “from”

References

1. Berdyaev, N.A. *O rabstve i svobode cheloveka. Opyt personalisticheskoi metafiziki* [About Slavery and Human Freedom. The Experience of Personalistic Metaphysics]. Paris, 1939. 224 pp. [<https://www.livelib.ru/book/95460/read-o-rabstve-i-svobode-cheloveka-nikolaj-berdyaev?contnts=true>, accessed on 08.02.2022]. (In Russian)
2. Fedotov, G.P. “Rozhdenie svobody” [The Birth of Freedom], in: G.P. Fedotov, *Sobranie sochinenii* [Collected Works], Vol. 9. Moscow: Martis Publ., 2004, pp. 97–119. (In Russian)
3. Florensky, P.A. *Filosofiya kul'ta* [The Philosophy of the Cult]. [<https://www.xpa-spb.ru/libr/Florenskij-P/filosofiya-kulta.pdf>, accessed on 15.02.2021]. (In Russian)

4. Fromm, E. *Begstvo ot svobody* [Escape from Freedom]. Moscow: Progress Publ., 1990. 269 pp. (In Russian)
5. Girenok, F.I. “Grezy – ehto razverzshayasya beskonechnost” [Dreams are an Open Infinity], *Nezavisimaya gazeta*, 2008. [https://www.ng.ru/ng_exlibris/2008-09-04/9_girenok.html, accessed on 12.02.2022]. (In Russian)
6. Gorbachev, M.D. “O voobrazhaemom” [About the Imaginary], *Filosofiya khozyaistva*, 2021, No. 4, pp. 180–188. (In Russian)
7. Gorbachev, M.D. “Znak i simvol” [Sign and Symbol], *Vestnik Permskogo universiteta. Filosofiya. Psikhologiya. Sotsiologiya*, 2022, No. 1, pp. 126–132. (In Russian)
8. Heidegger, M. *O sushchestve chelovecheskoi svobody* [About the Essence of Human Freedom]. St. Petersburg: Vladimir Dal’ Publ., 2018. 416 pp. (In Russian)
9. Ilyin, I.A. “Put’ dukhovnogo obnoveniya” [The Way of Spiritual Renewal]. Moscow: Institut russkoi tsivilizatsii Publ., 2011. 1216 pp. (In Russian)
10. Kant, I. “Kritika prakticheskogo razuma” [Criticism of Practical Reason], in: I. Kant, *Sobranie sochinenii* [Collected Works], Vol. 4. Moscow: Choro Publ., 1994, pp. 373–566. (In Russian)
11. Kant, I. *Sobranie sochinenii* [Collected Works], Vol. 3, *Kritika chistogo razuma* [Criticism of Pure Reason]. Moscow: Choro Publ., 1994. 741 pp. (In Russian)
12. Mamardashvili, M.K. *Kak ya ponimayu filosofiyu* [How I Understand Philosophy], ed. Yu.P. Senokosova. Moscow: Progress-Kul’tura Publ., 1992. 416 pp. (In Russian)
13. Nesterov A.V. “I.A. Il’in o dukhovnom smysle chelovecheskoi svobody” [I.A. Ilyin on the Spiritual Meaning of Human Freedom], *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo, Seriya: Sotsial’nye nauki*, 2011, No. 3 (23), pp. 84–88. (In Russian)
14. Sartre, J.-P. “Ehkzistentsializm – ehto gumanizm” [Existentialism is Humanism], *Sumerki bogov* [A Dusk of the Gods], ed. A.A. Yakovlev. Moscow: Politizdat Publ., 1990, pp. 319–344. (In Russian)
15. Sartre, J.-P. *Bytie i nichto: opyt fenomenologicheskoi ontologii* [Being and Nothingness: the Experience of Phenomenological Ontology]. Moscow: Respublika Publ., 2000. 639 pp. (In Russian)

ЧЕЛОВЕК В МИРЕ ИСКУССТВА



Отто НОЙМАЙЕР

Доцент кафедры философии,
Зальцбургский университет (Австрия).
Францисканергассе 1, Зальцбург, Австрия;
e-mail: otto.neumaier@plus.ac.at



Анатолий ЛИПОВ (перевод)

Научный сотрудник сектора эстетики,
Институт философии РАН.
109240, Российская Федерация, Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1;
e-mail: antolip@yandex.ru

УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВЫХ. О СЛУЧАЙНОСТИ В ИСКУССТВЕ*

В статье исследуется тема случайности в искусстве. Термин «случайность» очень широко используется в разговорной речи и варьируется от случайной встречи до случайного результата от брызг краски или случайного результата броска игровой кости. Во многих областях науки термин случайности используется в более

* Перевод выполнен по изданию: *Neumaier Otto. Des Widerspenstigen Zähmung. Über den Zufall in der Kunst // Anderes als Kunst. Ästhetik und Techniken der Kommunikation. München: Wilhelm Fink, 2010. S. 165–193.*

узком смысле для случайных экспериментов с вычисляемыми или статистически оцениваемыми вероятностями возможных результатов. В то же время для многих художественных целей, от стремления к естественности изображения до «имитации» природы посредством художественного творчества, использование случая кажется абсолютно необходимым, что влечёт за собой ответственность художника в принятии этой необходимости, ибо уже само творческое обращение со случайностями требует искусства. Поэтому имеет смысл проводить различие между двумя концепциями случайности: ошибочной случайностью, в которой вероятности неисчислимы, и алеаторической, или вероятностной случайностью, в которой отдельное событие не может быть вычислено или предсказано, но в которой вероятности могут быть рассчитаны или определены.

Подобное понимание и подобная дилемма, собственно, и указывают на круг тем, затронутых в этом эссе. В обоснование своих воззрений на природу и специфику проявлений случайности в искусстве автор опирается на концепцию искусства Аристотеля, работы современных исследователей – Т. Адорно, Р. Арнхейма, Т. Больцано, Х.У. Река, П. Гендоллы, композиторов Пьера Булеза и Джона Кейджа.

Ключевые слова: искусство, эстетика, коммуникативные техники, теория искусства, случайность в искусстве, детерминистический хаос, вероятность случайности, «свободная игра» воображения, художественная воля, творческий принцип

Искусство любит случайность,
а случай любит искусство.

Аристотель

Искусство происходит от способностей. Это, по крайней мере, верно постольку, поскольку слово «искусство» как существительное, абстрактное от глагола «может», означает что-то, что кто-то может делать. Независимо от того, говорим ли мы об искусстве, исцелении или любви, мы предполагаем, что люди, обладающие таким искусством, способны работать и знать или быть в состоянии знать в высокой степени то, что необходимо для их осуществления. В более узком смысле термин «искусство» относится к набору навыков, направленных на создание произведений.

В этом смысле Бернارد Больцано, например, отличает термин «красивое искусство» от «красивое произведение искусства, то есть продукт, который производит красивое искусство». Больцано, таким образом, понимает под «изобразительным искусством» способность человека производить «...определённые предметы, подчинённые понятию красоты его свободной и сознательной деятельностью, таким образом, что их прекрасные качества были именно следствием его процесса их производства, который был создан для этой цели именно таким образом, а не иначе. Они, сами эти объекты, мы называем (более или менее совершенными) произведениями изобразительного искусства или произведениями искусства» [14, S. 123 (§ 2)].

Взяв за основу слово «искусство», Больцано, таким образом, определяет искусство как навык, лежащий в основе создания предметов, или,

точнее, как способность создавать предмет таким образом, чтобы он обладал определёнными эстетическими характеристиками, т.е. характеристиками, вытекающими из соотношения элементов объекта друг с другом и с объектом в целом, таких как определённые пропорции, гармонии, дисгармонии и контрасты, симметрии и асимметрии, ритмические связи и т.д., которые автор произведения также использует во многих случаях для передачи определённого смысла или эффекта¹.

Для «прекрасного искусства» человека, по Больцано, важно, чтобы он мог создавать упомянутые эстетические характеристики свободно, сознательно или намеренно, а «прекрасное искусство», определение которого даётся в его публикации «Кроме искусства: эстетика и методы общения»², и созданный художником объект имели бы свои эстетические характеристики на основе творческих склонностей человека. Это положение напоминает мысль Канта, который отличал искусство от природы преднамеренностью своего действия, от науки – ролью мастерства, а от мастерства – свободой действий (см.: [23, S. 401f. (§ 43, A171ff.)]).

Подобное понимание искусства, по-видимому, включает в себя предположение, что художники способны создавать произведения именно в том виде, в котором они задуманы, т.е. определять их внешний вид полностью. Следовательно, требование о том, что произведение создано как произведение искусства, выполняется только в том случае, если произведение обладает каждой из его характеристик, обусловленных волей и способностями его автора, и поэтому является эстетически необходимым. Особенность, которая не основана на этом, в этом смысле, просто что-то случайное и причина сомневаться в чём-то искусстве.

Однако есть и причины сомневаться в таком понятии искусства, потому что, по словам Хэрриетт Уоттс, случайность «всегда была уделом творчества», поскольку авангард даже приобрёл огромное значение и сейчас приветствуется «как желанный импульс художественному творчеству, почти спровоцированному художником» [45, S. 366]³. Признайтесь, случайность, похоже, в целом не приветствуется, а вызывает раздражение у многих людей. По словам Питера Гендоллы и Томаса Камфуссмана, это раздражение вызвано «парадоксальным усилием» «произвести событие, непредсказуемое во всех отношениях, спровоцировать неисчислимую ситуацию с расчётливым намерением» [19, S. 7].

Этот парадокс отличает эстетическую элементарность от других совпадений: от совпадений эволюции, от совпадений истории, от физических, технических, социальных совпадений, случайных встреч на улице. Такое

¹ К этому определению эстетических особенностей и предпосылок художественного творчества (см.: [29, S. 100–127, 193–333]).

² Немецкое издание: *Anderes als Kunst. Ästhetik und Techniken der Kommunikation*: Peter Gendolla zum 60 / Hrsg. von T. Kamphusmann, J. Schäfer. Geburtstag. Paderborn, 2010. S. 195–233 (примечание переводчика).

³ В том же духе высказываются, например, и Питер Гендолла и Отто Ноймайер (см.: [48, S. 104]).

случается, но они по определению нежелательны. Искусство хочет случайности, нуждается в ней почти систематически. Именно по этой причине случайность пытаются разместить в искусстве всё новыми и новыми способами, производить, как я уже говорил, и поставить на важное место в эстетической структуре. Адорно уже заметил этот парадокс, в глазах которого использование случайности в искусстве приводит к тому, что «то, что, по-видимому, вообще не сделано, тем более делается» [2, S. 47].

Разумеется, Адорно видит в этом не проблему, а скорее риск «эстетической регрессии», которая заключается в том, что «продукты опускаются ниже неадекватного или слабого воображения» [2, S. 63]. Закон формы, якобы дистиллированный из контингента и гетерогенный, остаётся в свою очередь гетерогенным, не имеющим обязательной силы для произведения искусства; чуждым искусству как буквальному [2, S. 329; 3, S. 129–138]⁴. В соответствии с этим случайность может стимулировать художественное воображение, но в глазах Адорно она непригодна как эстетическое средство, так как чужда понятию искусства.

Для того, кто убеждён, что художественная претензия на произведение основана на его форме и «объективной рефлексии», передаваемой им (см.: [2, S. 213, 216]), эта точка зрения представляется чем угодно, но только не случайной или удивительной, особенно на фоне нормативной концепции искусства Т. Адорно [2, S. 280]⁵. Означает ли это, однако, что совпадение, как правило, следует рассматривать как «чужеродное искусству», т.е. независимо от концепции искусства, которую мы предполагаем?

Это противоречило бы предположению о том, что искусствам нужна случайность «почти систематически», что, в свою очередь, ставит вопрос о том, относится ли это к искусствам в целом, нужна ли ему случайность систематически и почему это может быть так. В любом случае, однако, в этом контексте необходимо задать вопрос: что в данном случае означает «случайность», поскольку данное явление в конце концов является желаемым для искусства или художников, тогда как иная случайность просто возникает во многих иных случаях? И если это так, то почему введение случайности в искусство – это «парадоксальное усилие» и почему оно вызывает раздражение? Одной из причин возможных раздражений, вероятно, является то, что понятия о случайности и искусства, которые занимают центральное место в таких соображениях, недостаточно ясны. Поэтому очевидно, что нам следует сначала взглянуть на них поближе.

⁴ Адорно идёт ещё дальше, когда утверждает, что «музыкальная информель», систематически включающая в себя случайность, вряд ли сможет «ускользнуть от абстрактного элемента, как бы мало она ни планировала». Полностью рационально организованная и пронизательная музыка увековечивает навязчивую форму. Хотя даже неформальный человек не может обойтись без этого момента, заумный элемент становится предупреждающим признаком своей сомнительности (см.: [1, S. 534]).

⁵ Понятие произведения искусства подразумевает понятие успеха. Ничтожных произведений искусства нет, приблизительные ценности чужды искусству, среднее – это уже плохо.

1. Концепция искусств

Когда в нижеследующем мы говорим о «понятии» искусства, это никоим образом не подразумевает (в конечном счёте невыполнимого) утверждения о том, что нужно раз и навсегда определить, что такое «настоящее» искусство, или когда мы имеем дело с «настоящим» искусством⁶, позволяющим разъяснить, что может означать термин «искусство». Скорее, речь идёт о разъяснении подходов к тому, что может означать понятие «искусство», можно ли из различных способов использования слова «искусство» выбрать один, относящийся к определённым теоретическим целям, абстрагировать понятие искусства и на этой основе рассмотреть, в какой степени этот термин может соответствовать разнообразным проявлениям и преобразованиям художественного творчества⁷. Рассуждения же только об одном (или даже об одном) понятии искусства в конечном итоге сводятся к такому вопросу, как «Что такое искусство?».

Карл Поппер критикует такие вопросы как «типично бесплодные вопросы», цель которых – определить, «что такое вещь, каково её основное качество или состояние» [33, S. 322, 203]. И действительно, вопросы сущности поднимают фундаментальные философские проблемы, но это не мешает нам задать такой вопрос, как «Что такое искусство?», поскольку именно в смысле К. Поппера мы можем отвергнуть предположение, что это часть «сущности» вопросов – «что есть», и что они направлены на сущность чего-то.

Напротив, те, кто задаёт такие вопросы, могут преследовать разные цели; но особенно такие вопросы задаются в тех случаях, когда то, что задаётся, неясно. Это также верно и в нашем случае: когда мы спрашиваем: «Что такое искусство?», мы (по крайней мере, часто) пытаемся прояснить, что может означать, когда говорим об искусстве. При этом мы можем предположить, как это делает Л. Витгенштейн, что между явлениями, о которых мы спрашиваем, может существовать лишь семейное сходство (см.: [46, S. 279–544, особенно: S. 323ff. (§§ 65ff.)])⁸.

С другой стороны, следуя его примеру, мы можем также считать полезным определить понятие искусства для некоторых теоретических целей⁹. Разумеется, это обязывает нас уточнить теоретические цели, а также

⁶ Вольфганг Ульрих, например, показывает различные феномены, которые уже были определены как искусство [44]. Ульрих, по крайней мере, признаёт, что одиннадцать «членов расширенной семьи», которых он изображает, дают представление о том, «как обстоят дела в семье в целом». См.: [44, S. 7].

⁷ Даже это требование может быть «выполнено» здесь только эскизно. Для более подробного обсуждения аспектов художественного творчества и разграничения описательных и нормативных концепций искусства см.: [29, S. 193–229].

⁸ Это соображение, по-видимому, также делает Ульриха плодотворным для его характеристики искусства.

⁹ По словам Витгенштейна, можно определить, например, что «один шаг равен 75 см, и указать, что всё, что не имеет длины 75 см, не равно длине одного шага. Витгенштейн, конечно,

критерии, необходимые для того, чтобы объект подпадал под наше понятие искусства. Чтобы перейти к общему понятию искусства, мы можем исходить из основного вопроса о том, что значит, что предмет создается, а не просто создается естественным образом. Ответ на этот вопрос уже дает Аристотель, который рассматривает создание предметов как способ, которым они вступают в существование.

И действительно, становление [Бытие] происходит «...частично через природу [физию], частично через искусство [технику] <...> Но всё становится чем-то и от чего-то, и от чего-то, и от чего-то... Таким образом, естественное становление – это то, что возникает из природы; то, что становится чем-то, является, по нашему выражению, субстанцией; то, что становится чем-то, что является естественным, то, что становится чем-то, что является человеком, растением или чем-то ещё из того, что мы называем существом в самом строгом смысле этого слова» [5, S. 25ff. (1032a12–b1)].

В общем, однако, как то, из чего что-то становится, так и то, согласно которому оно становится, является природой (для развивающейся вещи, например растения или живого существа, имеет природу), а также то, через что что-то становится, а именно, подобное существо, что называется формирующим, является однотипным существом. Другие виды становления называются появлением [Poieseis]. Но все постановки исходят либо от искусства [Techne], либо от способностей [Dynamis], либо от мышления [Dianoia]. Некоторые из них также происходят случайно [t'automaton] или случайно [Tyche].

Через искусство, однако, создаётся то, чья форма присутствует в душе. Аристотель отличает эти формы становления, сначала устанавливая условия для естественного создания объекта; если одно из условий не выполняется, форма становления присутствует. Короче говоря, объект создаётся естественным образом, когда естественный объект заставляет естественный объект снова стать естественным, и все три из них принадлежат к одному роду.

Эти условия, как представляется, соблюдаются, например, при спонтанных химических реакциях, а также при обычном размножении людей¹⁰. С другой стороны, если хотя бы одно из упомянутых условий не выполнено, это не естественное становление, а создание [poiesis] или

подчеркивает, что определения использования выражения только для конкретной цели “проводят черту”. Делает ли это термин полезным в первую очередь? Вовсе нет! Если только не для этой конкретной цели» (см.: [46, S. 326 (§ 69)]).

¹⁰ Однако в отношении естественной эволюции, например, необходимо рассмотреть вопрос о том, может ли происходить естественное развитие в том смысле, в каком его определил Аристотель. Предполагая, что все природные объекты постепенно развивались из простых элементов после Большого взрыва, мы не можем обойтись без рассмотрения всего, что появилось в эволюции, как артефакт по отношению к Аристотелю, но особенно человека, возникшего в бесконечной цепи новых образований из более простых организмов, которые (как и “*Nomo erectus*” или другие предки) не имеют того же вида, что и человек, живущий сегодня. Поэтому, в соответствии с аристотелевскими условиями, эволюция природных видов была бы чем-то искусственным (что трудно понять) (см.: [4, S. 183ff. (1139a31–1140a16)]).

создание создается артефактами, к которым относятся, например, растения или животные, выращенные человеком, а также ландшафты, созданные ими.

Это предметы «искусства» в той мере, в какой они созданы искусственно. Среди артефактов, однако, Аристотель выделяет такие, которые удовлетворяют двум дополнительным условиям, а именно: их форма-причина, то есть то, что вызывает одно из возможностей того, что (или как «вещество») существующий предмет фактически становится определённым предметом, а также его цель – причиной, то есть той причиной, той целью, ради которой, согласно Аристотелю, создаётся предмет, который находится в душе (то есть в ощущении, воображении, стремлении, желании, мышлении...) создателя¹¹.

Если артефакты отвечают этим дополнительным условиям, т.е. если они созданы человеком, который, с одной стороны, обладает способностью воображать их и создавать по своему воображению, а с другой стороны, имеет намерение создавать их с определённой целью, то они не только искусственно создаются, но и художественно оформляются. Объекты, для создания которых необходимы как определённый художественный талант (*techné*), так и причина (*logos*), являются не просто артефактами, а произведениями искусства, в соответствии с которыми они созданы.

Это определение решительно дополняет или дифференцирует идею художественного творчества, поскольку Аристотель не только объявляет необходимым для этого *“techné”* (т.е. способности производить или знание правил), но также и логос (т.е. причину создания или творческий творческий намерение или творческий замысел). Поскольку эти две «причины» творения, предположительно, каждая из них вовлечена по-своему, участвуют в создании произведений искусства по-другому (и не являются не предполагаются необходимыми во всех случаях), в каждом случае мы получаем разные представления об искусстве¹².

Аристотелевское определение *“poiesis”* через *“techné”* учитывает широкое разнообразие форм художественного творчества, но Аристотель систематически пытается провести различие между двумя его видами, предполагая, что творение, с одной стороны, «доводит природу [...] до завершения» и, с другой стороны, создаёт произведения, которые «образуют подражания природе» [8, S. 53 (199a15ff.)]. Однако мы можем назвать эти подходы и техническими, и миметическими искусствами, поскольку в обоих случаях требуется искусство: даже творение, логос которого заключается, например, в «продолжении работы природы» путём наведения мостов или исцеления людей, требует *“techné”*, т.е. определённых навыков или знаний, тогда как художественное создание произведения в знакомом

¹¹ См. об этом у Аристотеля: [4, S. 183ff. (1139a31–1140a16)].

¹² В зависимости от того, считаем ли мы (только) *“techné”*, или (также) *“logos”* существенными для того, чтобы созданный кем-то объект был произведением искусства, мы также получаем различные концепции работы (см.: [31]).

нам смысле не исключает возможности того, что причиной создания является нравственная, религиозная, политическая или даже «техническая» мотивация.

В качестве миметического искусства Аристотель упоминает, в частности, «эпическую поэзию и трагическую поэзию, а также поэзию комедии и дифирамбы и... игру на флейте и цитре», но также и танец [7, S. 5 (1447a14ff.)]. Хотя в этом списке не хватает дисциплины, которая, как говорят, «подражает» чему-то, а не другим, а именно изобразительному искусству, Аристотель позднее также обсуждает их живописную природу и тот факт, что людям нравится смотреть на картины, «потому что они учатся чему-то, глядя на них, и пытаются понять, что каждая из них представляет собой, например, что эта фигура представляет его или её» [7, S. 7f. (1448a5f.), 11f. (1448b13–19)].

То, что Аристотель не понимает мимесис как наиболее верную имитацию внешности человека (и реальности природы в целом), ясно, однако, из его утверждения, что изобразительные искусства и другие миметические искусства отличаются тремя способами: «средствами, предметами и способом их представления», то есть упомянутые искусства достигают представления «посредством ритма и языка и мелодии, а на самом деле используют эти средства отчасти индивидуально и отчасти одновременно» [7, S. 5 (1447a22–28)]. Например, флейта и цитра используют только мелодию и ритм, а искусство танца использует ритм без мелодии.

Хотя сомнительно, что Аристотель таким образом отдаёт должное искусству, кажется очевидным, что он не понимает мимесис как имитацию реальности, а скорее его представление с эстетическими средствами, специфичными для каждого искусства. Концепция искусства, разработанная Аристотелем, охватывает широкий спектр дисциплин, даже если она по понятным причинам игнорирует искусство, которое ещё не практиковалось в то время, и выражает недифференцированное древнее понимание искусства, не учитывающее непрерывный процесс формирования дисциплин¹³.

На это, однако, можно ответить встречным вопросом о том, что говорит против попытки рассматривать искусства, включённые Аристотелем, как с точки зрения их творческих основ, так и с точки зрения их эстетических аспектов, тем более что такой интегративный подход снова практически востребован в современном искусстве¹⁴. А именно, довольно

¹³ О том, что такой отказ не является необходимым, свидетельствует, например, Бернар Больцано, который, систематически структурируя искусство, учитывал также не существовавшие в его время формы искусства, такие как движущиеся картины, связанные с перформансами (т.е. кино), монохромная живопись (и музыка, состоящая только из одного тона), а также «искусство простого воображения», т.е. радикально концептуальное искусство (см.: [14, S. 136ff. (§§ 12–21), 151f. (§ 28), 165 (§ 37); 30, S. 411–438]).

¹⁴ Билл Виола, например, подчеркивает, что, несмотря на все достижения, которых люди добились за последние столетия в результате «процесса разделения и анализа, люди должны медленно начинать снова собирать всё вместе» [13, S. 117].

проблематично то, что Аристотель, похоже, не хочет посвящать себя конкретному ответу на вопрос, что считать искусством: таким образом, в упомянутом выше пункте метафизики он сначала просто противопоставляет естественное становление технике, а затем поэзии, то есть становление в более широком смысле.

Примечательно, что для Аристотеля случайность – это не что-то естественное, а что-то искусственное¹⁵, но это искусственное нужно отличать от художественного творчества. Однако, как можно прочесть в «Никомаховой этике», «в определённом смысле... случайность и искусство касаются одного и того же, как говорит Агафон: “Искусство любит случайность, а случайность любит искусство”» [4, S. 185 (1140a18ff.)]. Чтобы понять, в какой степени и почему искусство включает в себя случайность, мы должны более внимательно взглянуть на то, что подразумевается под случайностью.

2. Концепция случайности

Аристотель определяет случайность как противоположность тому, что необходимо или законно. Он называет то, что необходимо, «что не может вести себя по-другому», в то время как в случайности «не может быть заявлено никакой конкретной... причины»; это происходит, например, когда кто-то приходит в определённое место не потому, что он «хотел туда пойти», а потому, что его «унёс шторм или увезли грабители» [5, S. 193 (1015a33f.), S. 249 (1025a24f.)]¹⁶.

Подобное понимание случайности можно найти и сегодня в философии, например у Юргена Миттельштрасса, который говорит: «Случайность всегда означает, что есть другой путь», в то время как необходимость приравнивается к «отсутствию альтернатив и неизбежности»: «Случайность – это выражение случайности, возможно и обратное – необходимость является выражением детерминированности, в котором только одна вещь, например, естественный закон, действительна при всех обстоятельствах» [27, S. 44].

В связи с такими соображениями возникает вопрос о том, как следует понимать разговоры о «неизбежности» и «определяемости» естественного права. Что значит, что всё, что подчиняется законам природы, «действует при любых обстоятельствах», тогда как в случае того, что происходит

¹⁵ Вероятно, это связано с тем, что Аристотель имеет телеологическую концепцию природы, согласно которой природа преследует цель или «работает в направлении» реализации возможностей, которые она предлагает (а также поддерживается человеком с его «техническим искусством»).

¹⁶ См. также «Лекции по физике» Аристотеля [6, S. 47ff. (197a37–198a13)], где, в частности, объясняется, что и появление «случайности» (t'automaton) также и точно основано на случайности, а именно на слепой случайности, в то время как Аристотель называет случайность в смысле Тиче «простым совпадением».

случайно, всегда возможно «обратное»? В любом случае здесь не следует думать о логической необходимости и непредвиденных обстоятельствах: если что-то логически необходимо, то невозможно, чтобы было наоборот, в то время как условные факты могут существовать, но также возможно, что и обратное немыслимо.

Если бы мы приравнивали случайность в этом смысле к непредвиденному, не только существование мира рассматривалось бы как случайность, но и всё, что в нём происходит, так как обратное тоже мыслимо, если только, как и Лейбниц, мы не примем Бога как «конечную причину вещей». Бог как «конечная причина вещей», и не в последнюю очередь и «случайных вещей», т.е. тела и их представления в душах, которые, поскольку Бог, в силу своего «наивысшего совершенства... в сотворении Вселенной, избрал наилучший план», просто «должны существовать таким образом, а не где-то ещё» [25, S. 428 (§§ 7ff.)]. Несмотря на вопрос о конечной причине всех вещей и происхождении Вселенной, представляется разумным отличать случайные события от тех, которые могут быть объяснены естественными законами.

Однако необходимо учитывать, в каком смысле «отсутствие альтернатив и неизбежность» вытекает из действительности естественных законов. Рассмотрим, например, что согласно 1-му закону Кеплера Земля движется по эллиптической орбите вокруг Солнца в течение определённого времени, которое мы называем «один год», но только «в принципе», так как орбита не вполне соответствует эллипсу, ибо Земля не является идеальным, точечным телом, для которого сформулированы законы Кеплера; кроме того, длительность, положение и форма орбиты подвержены определённым колебаниям вследствие гравитационных взаимодействий¹⁷.

Видимый в этом свете, естественный закон сам по себе не обязательно определяет фактическое движение земли. При этом действительность естественного права им не аннулируется и не ограничивается. Напротив, при применении законов природы необходимо также учитывать соответствующие существующие пограничные условия. В соответствии с этим событие считается случайным, если оно не может быть объяснено со ссылкой на определённые законы и конкретные пограничные условия. И наоборот, это не означает, что все события, которые ускользают от такого объяснения, должны рассматриваться как случайные.

Подумаем, например, о «детерминистическом хаосе», т.е. системах, которые подчиняются строго детерминистическим законам, но которые имеют высокую степень сложности и зависят от минимальных различий в начальных условиях, которые (как и в «эффекте бабочки») делают их развитие непредсказуемым и приводят к непредсказуемым конечным состояниям. Или давайте подумаем о росте сложности за счёт сочетания простых систем с более сложными, в результате чего возникают новые

¹⁷ Точно так же скорость вращения Земли колеблется из-за смещения наземных масс (например, из-за землетрясений) или водных масс (например, из-за приливов).

свойства системы¹⁸. Как известно, сочетание очень специфических нуклеиновых кислот и белков также приводит к образованию биологических макромолекул, которые хотя и требуют специфических свойств этих нуклеиновых кислот и белков, но анимированы совсем не так, как они (см.: [18]).

Однако этот вывод не является убедительным: хотя мы не можем предсказать, что встреча биологических систем приведёт к более сложной системе с возникающими свойствами, это можно очень хорошо объяснить в ретроспективе со ссылкой на свойства компонентов (хотя и не в том смысле, что они могут быть сведены к этому, потому что свойства частей необходимы для свойств целого, но недостаточны для этого). Однако в той мере, в какой свойства сложной системы можно объяснить, они не случайны [28]¹⁹. Говорить о совпадении, таким образом, означает не что иное, как признать, что данное явление не может быть объяснено в контексте наших повседневных или научных знаний.

В пояснениях необязательно ссылаться на законы природы. Скорее, как указывает Клаус Группен, мы называем событие случайным в более широком смысле, если мы «не можем извлечь его из его предыстории» [21, S. 15]. На предысторию ссылаться нельзя; тем не менее во многих случаях есть основания полагать, что событие (как, например, воссоединение Германии 3 октября 1990 г.) не является «чисто» случайным, а вызвано «предысторией», в отличие от других событий (как, например, неожиданная встреча двух политиков в венской кофейне), которые не могут быть объяснены таким образом и, следовательно, считаются случайными.

Независимо от того, могут ли события быть объяснены отсылкой к естественным законам или предыстории, предположение о причинно-следственной связи часто связано с ними. Соответственно, событие (или совпадение двух или более событий) считается случайным, если оно не может быть объяснено причинно-следственным образом. Это, конечно, не означает, что объяснения невозможны. Скорее, по мнению Группен, по крайней мере, «для многих случайных событий... может быть заявлена вероятность» [21, S. 15]²⁰.

В этом контексте не случайно Мориц Шлик уже подчёркивал, что «все правила вероятности применимы к любым событиям только в той мере, в какой они “случайны”; так называемые законы вероятности – это правила случайности» [39, S. 324], но, опять же, возникает вопрос, что под этим подразумевается: ясно, что мы можем говорить о естественном праве, когда за событием А следует событие Б без исключения. Например,

¹⁸ Простой пример обнаруживается примерно у Конрада Лоренца [26, S. 48f].

¹⁹ Цитата взята не из самой монографии, а из Вольфганга Штегмюллера, который резко критикует эту книгу (см.: [41, S. 206]).

²⁰ На самом деле, многие авторы рассматривают ссылку на вероятности как «научную интерпретацию случайности» (см.: [38, S. 12]), то же самое относится и к книге Эрхарда Беренса [11] или книге К. Радхакришна Рао [35, S. 191].

правда ли, если вероятность такой связи, по крайней мере, очень высока, т.е. около 95%?

В данном случае речь, вероятно, идёт не столько о совпадении, сколько о статистическом законе; с другой стороны, если вероятность очень мала (например, 5%), то с помощью статистического закона можно предположить, что такой связи не существует. Вероятно, невозможно дать точную степень вероятности, выше которой оправданно говорить о совпадении, но вероятно, что и чем выше вероятность наступления того или иного события, тем выше вероятность его наступления.

Таким образом, в отношении вероятности случайности, понимаемой таким образом, необходимо учитывать количество альтернатив: например, если мы имеем дело с вопросом, падает ли мячик на красное или чёрное поле в рулетке, то у нас есть две альтернативы, поэтому можно сказать, что вероятность одного из двух случаев составляет 50%; вероятность того, что мы бросим кости, чтобы бросить определённое число, составляет 1:6 (или 16,66%), в то время как вероятность того, что мы поставим шесть правильных чисел с суперномерах в немецкой лотерее «6 из 49», составляет 1:139 838 160 (или 0,000000715%). В этом смысле событие считается случайным, если оно «так же вероятно», как и любая альтернатива [39, S. 332f.].

Чем больше альтернатив событию, тем ниже равная вероятность для каждого отдельного события (даже если определённую степень вероятности можно считать статистическим законом). Для случайности, однако, равная вероятность является решающей: если определённый цвет в рулетке (определённое число в случае игральные кости, определённая комбинация чисел в случае лотереи и т.д.) будет использоваться в долгосрочной перспективе чаще, чем альтернативы, то у нас будут основания полагать, что это не может быть совпадением. Из-за большого количества альтернатив (о которых мы обычно не знаем) и, следовательно, низкой вероятности определённого события, мы обычно считаем рассматриваемое событие крайне маловероятным и поэтому говорим, что оно является случайностью.

В этом свете Герберт Хёрц прав, полагая, что мы переживаем «случайность, как правило, как непредвиденное совпадение событий»: «это включает в себя неожиданную встречу друга, а также часто обсуждаемый пример падающего кирпича, убивающего человека». Случайность в этих случаях заключается в незаконном, то есть совпадающие события не оправдывают друг друга. Поэтому часто говорили о пересечении предметов первой необходимости или причинно-следственных связей. Но это лишь говорит о том, что чудес не бывает, не существует причинно-следственных процессов, т.е. нет никаких причинно-следственных событий, нет абсолютных совпадений, само же совпадение остаётся относительно случайным, т.е. не определяется законами [22, S. 13].

3. Существует ли случайность в искусстве?

В «Никомаховой этике» Аристотель определяет искусство (технику) как «дианоетическую добродетель», т.е. как форму эффективности (аре) по отношению к деятельности ума. На самом деле это «продуктивное поведение, связанное с правильным рассудком, а бесхитростность – продуктивное поведение, связанное с неправильным рассудком, как в случае с предметами, которые могут вести себя тем или иным образом» [4, S. 185 (1140a21ff.); 4, S. 181ff. (1138b35–1139a14)]²¹. Таким образом, в теоретическом подходе Аристотеля искусство не может не быть посвящено «случайности», потому что творение предполагает обстоятельства, которые могут быть теми или иными; если бы этого не было, то мы не могли бы создавать произведения, через которые возникают новые обстоятельства.

Предположение о том, что искусство связано со случайностью в той мере, в какой его объекты «могут вести себя так или иначе», далее поддерживается Аристотелем в том смысле, что «задача поэта не в том, чтобы сообщить, что действительно произошло, а в том, что может произойти, т.е. о том, что возможно по правилам вероятности или необходимости». Когда Аристотель говорит, что в определённом смысле «случайность и искусство – это одно и то же», мы должны иметь в виду, что он использует термин «случайность» в широком смысле понимания случайности, т.е. как термин для того, что не является необходимым или неестественным, но не в любом из более узких значений, приведённых ранее [7, S. 29 (1451a36ff)]²².

То, что «может вести себя так или иначе», имеет, таким образом, значение для художественного творчества по крайней мере в трёх отношениях: во-первых, у нас есть свобода решать, используем ли мы наши средства творчески, когда и как; во-вторых, обстоятельства, представляемые или создаваемые искусством, имеют условный характер; в-третьих, произведения искусства, однако, не обязательно представляют собой «то, что действительно произошло, а скорее то, что могло бы произойти», они, таким образом, оттачивают наше ощущение того, что возможно.

В другом смысле то, что создают художники, не случайно, по мнению Аристотеля, в том смысле, что искусство – это «продуктивное поведение, связанное с правильным рассудком»; следовательно, художественная репрезентация должна справедливо относиться к рассматриваемому объекту с помощью имеющихся эстетических средств и, следовательно, не может

²¹ Наряду с “technē”, “phronesis” также направлен на объекты, «которые могут вести себя тем или иным образом», а именно оказывать (хорошее) действие, в то время как интеллектуальные добродетели «эпистема» и «нус» «рассматривают существа, происхождение которых может быть одним, а не другим».

²² При этом можно предположить, что выражение “poietes”, используемое Аристотелем, относится не только к поэтам, но и вообще к творцам искусства (см.: [29, S. 199f]).

быть произвольной²³. С сегодняшней точки зрения, вряд ли кто-то мог бы предположить, наряду с Аристотелем, что случайное становление ни в каком случае не является естественным, а только искусственным.

Однако, даже если и так, из нашего обсуждения концепций случайности и искусства следует, что в искусстве нет случайности в том же смысле, что и в других формах становления, т.е. ни «слепого шанса», ни «простого совпадения». Ведь искусство – это не то, что просто происходит, а результат человеческих решений и действий. У каждого художника есть много альтернатив созданию определённого произведения или его конкретному дизайну, но они не одинаково вероятны, то ли определённое решение может быть объяснено «предысторией», то ли вытекает из эстетической необходимости. Таким образом, прав ли Ханс Ульрих Рек в своём утверждении, что в изобразительном искусстве или других художественных дисциплинах «нет такого понятия, как случайность?» [36, S. 160].

На первый взгляд, это предположение очевидно не только по последним соображениям, но и потому, что случайность в искусстве отличается от всех других проявлений случайности тем, что люди создают «неисчислимую ситуацию с расчётливым намерением» [19, S. 7]. Тот факт, что в искусстве случайность означает нечто отличное от других контекстов, не означает, что в искусстве вообще не может быть никакой случайности и что разговоры о случайности в искусстве основаны исключительно на необходимости концептуальной поддержки «эфемерного и нечеткого... возникающего в результате постоянных изменений в искусстве» [36, S. 160]. Скорее, речь о случайности – это не просто выражение «неожиданности, непредвиденного, предвкушения, отклонения, невероятности», но и, среди прочего, результат того, что художники, при всём своём воображении, никогда не могут полностью спланировать характеристики создаваемых ими произведений (см.: [2, S. 63]).

Даже отмеченную Хансом Ульрихом Реком тенденцию приписывать «непроницаемость» сложному процессу «с эпитетом произвола» [36, S. 160] можно считать лишь поводом для правомерных разговоров о совпадении. В соответствии с нашими соображениями, термин «совпадение» в конечном счёте означает, что что-то не может быть объяснено в рамках наших повседневных или научных знаний. И мы должны признать возможность того, что в изменившихся эпистемных условиях данное явление может быть объяснено и оказаться всего лишь очевидным совпадением.

Тем не менее говорить о совпадении оправданно до тех пор, пока на фоне имеющейся у нас в каждом случае информации невозможно объяснить это событие причинно-следственной связью с другим событием (или с законами, или с «предысторией»), т.е. предположением, что именно

²³ Как показывает Питер Гендолла, произведения искусства имеют не только условные факты в качестве своей темы, но и по философским, драматургическим или иным причинам часто также и те, которые невозможно предсказать или объяснить и которые в этом отношении являются случайными (см.: [20]).

это и является причиной события, которое должно быть объяснено. Эта невозможность причинного объяснения (понимаемого не в абсолютном смысле, а по отношению к имеющейся информации) является причиной не только в естественных науках описать событие как случайное, но и «со ссылкой на искусство». В этих случаях, однако, речь идёт, строго говоря, не о незнании причин, а о том, что при столкновении с художественным произведением невозможно распознать, по каким художественным способностям и намерениям оно является именно таким, как есть.

В этом смысле Рудольф Арнхейм, например, видит повод говорить о совпадении в произведениях искусства в сложности, которая возникает в результате усилий художников «уловить многообразие явлений и специфику индивидуального духа». Однако «решение, предложенное художником», представляется всё более сложным, «всё более невероятным» и, следовательно, случайным [9, S. 125f]. Согласно Арнхейму, искусство развивалось «от простых общих принципов», которые мы находим, например, «в элементарной симметрии детских рисунков или скульптур более ранних культур», до «всё более сложных узоров», которые (по крайней мере, в западном искусстве) отражают «растущий реализм», находящийся «под влиянием реальности» [9, S. 125].

В результате произведения искусства всё чаще представляют собой «случайное существование мира художника и случайную перспективу его личного взгляда»; в отношении этих общих принципов это «случайная интерпретация», в то время как перспектива «совершенно не имеет ничего случайного для создателя образа», «с ростом индивидуализации в искусстве может показаться, что каждый новый шаг добавляет произвольные или случайные особенности к тому, что было определено необходимостью на более раннем этапе.

Но как только новый метод будет понятен, станет ясно, что этот более индивидуализированный подход к предмету требует спецификации изображения» [9, S. 126]. Для того чтобы распознать порядок или эстетическую необходимость, лежащие в основе произведения искусства, необходимо понять перспективу или намерения художника. Это относится не только к искусству начала XX в., в понимание которого Арнхейм внёс большой вклад (см. об этом: [10]), но и ко всему искусству.

Как пишет Арнхейм, например, в отношении картины «Благовещение» Фра Анджелико в монастыре Сан-Марко во Флоренции (ок. 1440 г.) и картины «Хлопковая контора в Новом Орлеане» Эдгара Дега (1873 г.), первая работа может показаться зрителю, скажем, XIII в., «привыкшему, например, к формально строгим религиозным картинам XIII века», неряшливой [9, S. 127], в то время как сюжетное изображение на второй может показаться таким, «как будто фигуры были распределены по холсту совершенно произвольно». Но здесь опять же представленные в композиции отношения кажутся ненужными только тогда, когда применяются стандарты более старого порядка»; когда мы распознаём тему, намерение

и композицию, то такие картины «теряют впечатление случайности» и кажутся «вместо этого убедительными и неизменными» [9, S. 129].

Правда, по мнению Арнхейма, современное западное искусство всё больше затрудняет нас распознать в нём необходимый порядок, основанный на способностях и намерениях, поскольку изображение всё меньше и меньше относится к «элементарному прототипу», но получило «человеческую окраску», усиливающую «впечатление случайности». Эта «человеческая окраска», по мнению Арнхейма, основана на «признании творческого человека, развитого в эпоху Возрождения», постепенно освободившегося от религиозных идей творения, с чьей точки зрения «смелое новаторство проявилось как произвольное вмешательство [человеческого] Творца в [божественный] процесс творения» [9, S. 139]. Сам Арнхейм, однако, сомневается в такой возможности, и это потому, что он считает, что такое развитие событий привело к тому, что впечатление случайности в конце концов вытеснило впечатление порядка и необходимости.

По мнению Арнхейма, этот процесс проявляется, например, в художественных подходах, в которых «композиционные узоры реализма» постепенно становились настолько сложными, «что глаза среднестатистического живописца или скульптора они уже не могли их организовать». Здесь случайные закономерности были вызваны не намерением, а «вырождением чувства формы». Представляя «растущее количество депрессивных примеров», Арнхейм называет «американским тропом натюрмортов» таких художников, как Джон Хаберл, Уильям М. Харнетт или Джон Ф. Пето, в картинах которых предметы распределены таким образом, чтобы показать трудность художников «навязывать организацию и смысл разнообразных явлений».

Таким образом, «феноменальный хаос случайности, от которого человек укрывается в искусстве... проник в само искусство» [9, S. 132]²⁴. Вопреки мнению Арнхейма, это рассмотрение ставит вопрос о том, действительно ли проблема чрезмерно сложного реализма в живописи, которую он заметил, касается создания таких работ или их получения. По крайней мере, Арнхейм обязан нам обоснованием предположения, что упомянутые картины являются выражением «вырождения чувства формы» их создателей. Можно было бы предположить, конечно, в смысле объяснения Арнхеймом случайности как недостатка объяснения, что картины действительно организованы художниками по определённым принципам, которые очень сложны, но принципиально понятны. Но для зрителей, которым не хватает соответствующей информации, они выглядят хаотичными.

²⁴ Эта критика должна учитывать, что Арнхейм обычно рассматривает искусство как технику, которая помогает людям, посредством создания образов, «попасть за загадочный фасад кажущегося случайным», характеризующий наши повседневные переживания; таким образом, согласно Арнхейму, существенная функция искусства заключается в том, чтобы «найти в кажущемся виде» иррациональный мир нашего опыта, чтобы открыть для себя порядок, закон и необходимость [9, S. 125].

Своей критикой Арнхейм показывает, конечно, что он придаёт большое значение в искусстве впечатлению совпадений, основанных на сложности. Из того, что (необычная) сложность произведений искусства может создать (ненужное) впечатление случайности, следует различать «практики некоторых современных художников, писателей и композиторов», «которые вполне сознательно полагаются на случайность в своём художественном творчестве» и используют её в качестве творческого принципа [9, S. 124].

По мнению Арнхейма, этот «вклад спонтанных сил» в художественное творчество также связан с «оценкой творческого человека» в наше время, но, как и Адорно, он чувствует опасность того, что такое использование случая в качестве формального принципа для создания произведений в конечном итоге идёт вразрез с творческим в человеке, так как ведёт «к отказу от художественной инициативы», особенно через «отделение воли, как активной части разума, от воображения».

Воля считалась чем-то, что всегда мешает или искажает «свободную игру» воображения. Эта «свободная игра» была «приравнена к истинному “Я”», а бессознательное было возведено в статус действительной творческой силы [9, S. 140]. Подобный «отказ от художественной инициативы» вызвал у Арнхейма некоторое беспокойство, поскольку чувственное появление произведений, в отличие от тех, которые характеризовались предполагаемой высокой степенью сложности, уже не позволяло объяснить их как выражение способностей и воли художников. Как справедливо отмечает Арнхейм, «вклад спонтанных сил» в художественное творчество приобретает всё большее значение после сюрреализма и дадаизма²⁵.

Ганс Арп, например, был удивлён тем, «насколько значимы... насколько выразительны обрывки рисунка, которые он вырвал и швырнул из чувства неудовлетворённости, лежавшие на полу: то, что ему не удалось сделать раньше со всеми его усилиями, совпадением, движением руки и движением трепещущих обрывков, привнесло, по его представлению, – выражение. И он принял вызов случайности, как “провидение”, и аккуратно вставил обрывки в порядке, определяемом “совпадением”» [37, S. 52]. В литературе этот приём был, в своём роде, «зарезервирован» во французском авангарде у Тристиана Цары, как «пойти в крайность и использовать принцип случайности к абсурду, правильно или неправильно».

Цара резал газетные статьи на мельчайшие частицы, каждая из которых не больше одного слова. Потом он положил эти слова в мешок, энергично встряхнул его, а потом вытряхнул все на стол. В том порядке и беспорядке, в котором эти слова упали, они представляли собой «стихотворение» Цары. Они должны были отражать что-то в личности и духе автора» [37, S. 54];

²⁵ Это, конечно, не означает, что именно сюрреалисты и дадаисты первыми пришли к идее использования шанса как принципа творчества, или что «заслуга во введении шанса в искусство» – «благодаря дадаисту Марселю Дюшану», как утверждает Беттина Шефер (см.: [15, S. 19]). Скорее, такие подходы, в частности, уже замечены у Уильяма Тёрнера, Виктора Гюго или Гюстава Моро [43].

см. также: [45, S. 366]. Поскольку Ханс Рихтер никогда не устаёт указывать, что упомянутые художники позволили «голосу бессознательного» говорить со случайностью: «для нас случайность оказалась волшебной процедурой, с помощью которой можно было игнорировать барьер причинности, сознательного волеизъявления, с помощью которого внутреннее ухо и глаз заострялись до тех пор, пока не появилась новая серия мыслей и переживаний. Совпадение было для нас тем “бессознательным”, которое Фрейд уже открыл в 1900 году» [37, S. 59, 57 и.ö.].

Однако Арнхейм считает проблематичным именно это отключение художественной воли и ссылку на «бессознательное», и в этом контексте он ссылается на разнообразие «психических автоматов», обобщённых под термином «бессознательное», а также на низкую правдоподобность предположения о том, что «источники мудрости» автоматически пузыряются «тогда, когда сознательный контроль прекращается» [9, S. 141]. В этой связи следует задать вопрос, имеет ли использование случайности как творческого принципа, как правило, отношение к «бессознательному», так часто вызываемому сюрреалистами и дадаистами.

Вполне возможно, что это относится к автоматической автоматике экриптов и экзеквиям трупов, которые Арнхейм также описал как право (см.: [9, S. 124])²⁶; однако не в каждом случае, когда случай служит художнику средством, с помощью которого «можно пренебречь барьером причинности, сознательного волеизъявления», он оставляет себя на воздействие психических автоматизмов бессознательного. Арп или Цара, говорит Арнхейм, были скорее «безвольными», когда они «осторожно оживляют клочки в порядке, определяемом их случайным расположением», или когда «нарезали газетные статьи на мельчайшие частицы, каждая из которых не больше одного слова», потому что были бы возможны и другие альтернативы, например «спроецировать организацию клочков бумаги полностью на себя» или измельчить листы бумаги, не обращая внимания на границы.

Какое разнообразие художественных возможностей предлагает случайность, демонстрирует, например, Джон Кейдж в «Музыке перемен» (1951), «проконсультировавшись» с китайской книгой гаданий «И-Цзин» (при этом исполнение музыки, определяемой случайно, было строго обязательно для исполнителей), или, например, не играя ни на одном инструменте в «Тихой молитве», музыке молчания в «4'33» (1952), или позволив 1–8 радиостанциям произвольно играть в «Радиомызыке» (1956), а также сочинив сольную партию «Концерта для фортепиано с оркестром» (1957/58) на основе нерегулярных пятен в газете или в композиции «Атлас Эклиптикалис» (1961/62), в которой допускалось произвольное сочетание

²⁶ Точно так же следует вспомнить «капельные картины» Джексона Поллока, в которых Арнхейм критикует «полное отсутствие каких бы то ни было определяемых отношений» и тем самым неконтролируемую случайность [9, S. 135ff, S. 143f].

любой вокальной комбинации из, в общей сложности, 87 голосов (а также с другими произведениями) и т.д.

Музыка концерта – это не вопрос музыки фортепиано. Это, однако, не означает, что Кейдж полностью отказывался от контроля над тем, что звучит, но результаты его композиционных процедур даже подтверждают тезис Арнхейма о том, что однородные текстуры, которые кажутся случайными в его глазах, возникают «только благодаря тщательному контролю в течение всего процесса создания, и этот контроль должен руководствоваться очень конкретным образом» того, чего художник «пытается достичь» [9, S. 143]²⁷. Хотя Арнхейм, возможно, прав в том, что использование случайности не даёт никакой гарантии успеха произведения, но это справедливо и для любого другого принципа, лежащего в основе художественного творчества.

Поскольку использование случайности в качестве принципа творения, похоже, равносильно попытке не только преодолеть «барьер причинности», но и, в частности, попытке обойти способность и волю творящего субъекта как основу творчества, мы, разумеется, не можем избежать вопроса, возможно ли оставление «ответственности за организацию», так сказать, самой случайной организации и признать её при этом «хорошей идеей», и эта организация, соответственно, может быть и становится элементом искусства, или же она всё же «чужда искусству» [2, S. 329].

4. Насколько случайность может быть творческим принципом – быть искусством?

Критика Арнхеймом попытки использовать случайность как творческий принцип в современном искусстве основана прежде всего на предположении, что создатель произведения не контролирует создание произведения. Очевидно, что «случайное соединение элементов не всегда создаёт беспорядок, отклонения, несогласованность или наложение», а скорее любые отношения, некоторые из которых «имеют порядок или даже симметрию», а некоторые «гармоничны, другие диссонируют»: «поскольку все они возникли случайно, ни один из них не может победить».

Следовательно, случайные паттерны могут быть «с эстетической точки зрения» в принципе очень «интересными, стимулирующими, привлекательными», «но стимулирования, удовольствия и баланса недостаточно. Произведение искусства должно делать больше, чем просто быть самим собой. Оно должно выполнять семантическую функцию, и ни одно утверждение не может быть понято, если отношения между его элементами не образуют организованное целое» [9, S. 132f]. Как «творческий принцип», согласно Арнхейму, случайность в искусстве «не оставляет ничего, что можно было

²⁷ О методе Кейджа я расскажу немного подробнее позже.

бы предсказать... Чётко определённая взаимная независимость отдельных единиц, наблюдаемая у Дега и даже у кубистов, уступила место полному отсутствию каких-либо определяемых отношений» [9, S. 144].

Возможность предоставления совпадению и случайности вместе с Питером Гендолла «важного места в эстетической структуре» [19, S. 7] и, в то же время стремление избежать обвинения, сделанного в унисон Адорно и Арнхеймом, что использование случайности пренебрегает или устраняет то, что важно для искусства, а именно способности и волю творческих людей, заключается в нашем отказе от традиционной концепции искусства, и согласиться с Арнольдом Шенбергом, что «искусство возникает не из способности, а из необходимости». У ремесленника это возможно. Ремесленник то, что является в нём врождённым; и если он только захочет, он может. Он может делать всё, что хочет: хорошее и плохое, мелкое и глубокое, новое и старомодное – он может! Но артист должен. Он не имеет на это влияния, это не зависит от его воли. Но раз уж он должен, он тоже может.

Он даже приобретает то, что у него не врождённое: ловкость рук, владение формой, виртуозность. Но не другие способности, а свои. Эта способность, развивающаяся изнутри под давлением, эта способность выражать себя, существенно отличается от способности ремесленника, который выражает кого-то, кроме автора. Ремесленник может делать то, что создал художник. Ловкость и приспособляемость позволяют ему использовать как художественный приём то, что бессознательно делал творческий дух, заставивший материал производить те эффекты, которые соответствуют потребности в выражении [40, S. 165].

Когда художнику нужно что-то сделать, он, по-видимому, также имеет свободу использовать средства, которые не обязательно могут быть охвачены категориями способностей, и даже определять для себя, какие способности основаны на этой потребности для выражения внутренней (часто бессознательной) потребности. Однако нам не нужно искать убежища в художественном принуждении, чтобы иметь возможность эстетически оправдать использование случая в искусстве. Скорее, эта возможность также доступна нам, если мы начнём с искусства в первоначальном значении этого слова.

Вопрос в том, что можно делать художнику, когда у него есть искусство? Интересным ответом на этот вопрос мы обязаны Бернарудо Больцано, который подчёркивает, что, хотя искусство направлено на создание произведений искусства, произведение искусства, созданное кем-то, никоим образом не должно «быть объектом, существующим во внешней реальности», т.е. «объектом», который можно воспринимать внешними органами чувств. Потому что даже из произведений, которые сами по себе являются всего лишь «процессами в нашем интерьере», многие «можно считать произведениями искусства».

По мнению Больцано, создание идеи состоит из «безусловно большой, а иногда и самой большой части» чьего-либо искусства: «Эта идея... сама

по себе является произведением искусства, при создании которого художник даже более или менее руководствуется некоторыми правилами и с ясным сознанием» [14, S. 134ff. (§§ 11f.); см. также: 30; 32]. Если создание идеи является важным аспектом искусства, то из этого «естественно» следует, что от этой идеи зависят средства, необходимые или подходящие для её воплощения в воспринимаемый объект. Это в равной степени следует из аристотелевской идеи о том, что искусство – это «продуктивное поведение, связанное с правильным разумом», согласно которому художественное изображение должно отдавать должное соответствующему объекту с помощью доступных эстетических средств.

В этом смысле использование случая в качестве творческого принципа художественно оправдано, если цель, к которой стремятся, основанная на творческом замысле, может быть достигнута раньше, а связанная с ней идея может быть реализована как осязаемая работа, а не другими средствами. В результате чьё-то искусство может состоять из использования случая таким образом, чтобы созданный объект максимально соответствовал творческому замыслу. В этом контексте случайность для художников означает не только возможность надлежащего чувственного выражения определённых идей, но также и вызов, который не следует принимать как должное, но предполагающим определённые навыки.

Не в последнюю очередь это подчёркивает композитор Пьер Булез, который видит создание музыкальных (или других) произведений как «результат постоянного решения... в определённых сетях вероятностей». «Невозможно предвидеть все извилины и все виртуальности, которые явно присутствуют в исходном материале, каким бы гениальным ни было такое предвидение, оценивающий взгляд и спонтанная оценка: мне кажется, что сочинение было бы лишено своего самого выдающегося достоинства: неожиданности... Разве самое большое удовольствие композитора не состоит в том, чтобы впитать случай? Почему бы не укротить эту силу, не потребовать от неё отдачи и ответственности?» [16, S. 104].

Это снова показывает, что для искусства важна не случайность как таковая, а обращение с ней, особенно способность укротить эту силу. В этом смысле Булез объясняет свою «концепцию творческой деятельности» так, что «финал уже не определяется автором; случай проникает в произведение, которое никогда не бывает окончательным». Однако эта случайность «не является игрой с объектами, которые ему доступны, если бы он ограничился этим, это было бы жалко и по-детски» [17, S. 113]. Предположение о том, что не всякая азартная игра основана на искусстве, поднимает вопрос о том, какие возможности открыты для художников, чтобы требовать ответственности от случая, какие навыки необходимы для этого и каковы особые преимущества такого художественного подхода.

При этом нам не обязательно изучать «практики некоторых современных художников, писателей и композиторов, которые сознательно полагаются на случай в своей художественной работе», в отношении того, какое

искусство может существовать. Скорее, мы можем предположить, что художники всегда сталкивались с проблемами случайно, не только потому, что они обычно имеют дело с проблемами, которые «могут возникать так или иначе», но и потому, что они также сталкиваются с задачей воплощения случайных вещей в более узком смысле через произведения искусства, и при этом они должны даже допускать случайность, поскольку результаты их работы, несмотря на всю точность их воображения никогда не бывают полностью мыслимыми вне «побочных эффектов», что приводит к развитию новых художественных техник [2, S. 63].

Интересно, что рост современной науки в искусстве также стимулировал другие формы использования случая: чтобы отдать должное «возрастающему реализму», упомянутому Арнхеймом как «под влиянием реальности». Так, например, Леонардо да Винчи разработал технику «сфумато», живописи без чётких линий и резких переходов, которые придают его картинам особую атмосферу. Подобное очарование размытости развивалось ещё более поздними живописцами, как подчёркивает Арнхейм со ссылкой на «поразительные следы бравурности» у мастеров, «таких как Тициан, Веласкес или Рубенс»: «То, что хвалили и восхищались здесь, было... через десятилетия практики» [9, S. 139f].

В этом контексте Ганс Рихтер указывает на другой аспект, связанный с этим, а именно, что «включение случая» в искусство также означает «восстановление изначальной магии произведения искусства и возвращение к той первоначальной непосредственности, которую мы находим у классиков – Лессинга, Винкельмана и Гёте, которые были утрачены. Взывая непосредственно к бессознательному, содержащемуся в случайности, мы пытались вернуть произведению искусства часть нуминозного, выражением которого искусство было с незапамятных времён, той вызывающей воспоминания силы, которую мы ищем сегодня больше, чем когда-либо во времена всеобщего неверия» [37, S. 59]²⁸.

К сожалению, фотографии и целестографии, созданные Августом Стриндбергом в 1890-х гг., вряд ли известны в мире искусства, хотя он в значительной степени оставил процесс создания на волю случая. Стриндберг также теоретически обосновал этот подход в эссе о роли случая в художественном творчестве, в котором он объясняет, что его цель – творческое подражание природе; поскольку многое в природе возникает случайно, художник также должен отводить случайности соответствующую роль в своём творчестве [42]. Мы также можем найти след этого подхода у Джона Кейджа, который, в силу своего буддийского мировоззрения, заботился о соблюдении естественного хода вещей: «прогресс, возможно,

²⁸ Этот момент, возможно, играет роль и для такого художника, как Ив Кляйн, который, открыв человеческое тело и огнём в качестве «кисти», также дал шанс «важному укрощению пронизательности Космогонии», живописный облик которых был вызван дождём, ветром и другими природными процессами (см., напр.: [47, S. 119–140, 153–177, 190–199]).

означает овладение природой. Кажется, что искусство – это прислушиваться к природе» [24, S. 158].

Для Кейджа такое отношение было (хотя, вероятно, не единственной) движущей силой, определявшей случайности в его работе, например в его «Музыке перемен» (1951). «Когда я написал эту композицию, – писал Кейдж, – которая была получена из случайных операций с “И-Цзин”, у меня в голове были самые разные идеи о том, что произойдёт в ходе моей работы (которая длилась девять месяцев). Ничего из этого не произошло! Получалось совсем не современное, вроде квинт и октав, но я их принимал и позволял себе не “задавать тон”, а “изменять” то, что я сам набирал» [24, S. 159].

Работа получена из случайных операций на основе китайской книги гаданий «И-Цзин», когда в определённом смысле художник на самом деле не задаёт тон; скорее, он участвует в процессе, который в значительной степени оставлен на волю случая. Однако это не означает, что такой художник, как Кейдж, просто пассивно следует этому процессу и просто принимает то, что происходит случайно. Как отмечает сам Кейдж, многие люди не понимают, «что я использую случай как метод. Принято считать, что я использую случай как способ уклониться от решения. Но я выбираю, какие вопросы вообще задавать» [24, S. 25].

Как показали музыковедческие исследования, Кейдж не только решил, какие вопросы вообще следует задавать, но и вмешался в процесс сочинения гораздо больше, чем предполагают его утверждения: «процесс сочинения музыки изменений... был не просто вопросом подбрасывать монеты и послушно копировать соответствующие звуки из таблиц в партитуру. Случайный выбор звуков, динамики и длительности был только первым шагом в процессе, который был действительно полностью механическим. С другой стороны, расположение звуков во времени... оставалось гибким и зависело от композиционного суждения Кейджа» [34, S. 151; 12, S. 203–209]. То, как Кейдж использует случай в своей работе, доказывает его «значительный творческий потенциал» [34, S. 137].

Критика Арнхеймом использования случайности как творческого принципа в искусстве содержит определённую правоту, заключающуюся в том, что это требует «тщательного контроля в течение всего процесса творчества», чтобы следовать «очень конкретным образом» тому, чего художник «пытается достичь» [9, S. 143]. Если Арнхейм упускает такой образ в «случайном искусстве» и контроль его воплощения в творческом процессе, это, по-видимому, связано не столько с искусством, которое он критикует, сколько с выражением слепоты к этой возможности (что удивительно, учитывая его другую приверженность новому искусству) быть.

Как показывает более пристальный взгляд, работы художников, критикуемые Арнхеймом, ни в коем случае не показывают «полного отсутствия каких-либо определяемых отношений» [9, S. 144]; скорее, эти художники также преуспевают в достижении «полностью контролируемой цели посредством... процесса, который не контролируется сам по себе, но является

спонтанным», хотя этот процесс не обязательно влияет на впечатление «свежести, элегантности и естественности» [9, S. 139f], но основан на множестве творческих замыслов.

Таким образом, художественное управление случаем включает не только признание возможностей, которые возникают из того факта, что он используется в качестве метода, но также и принятие проблемы использования этих возможностей эстетически приемлемым способом для достижения соответствующих художественных замыслов. Для многих художественных целей – от стремления к естественности изображения до «имитации» природы посредством художественного творчества – использование случая кажется абсолютно необходимым, что влечёт за собой ответственность художника в принятии этой необходимости. Так что творческое обращение со случайностями требует искусства.

Вот почему фраза «искусство происходит от способностей» не опровергается случайностью; всё, что имеет значение, это то, что оно основано на способностях, и, как показывает предположение, случайность всегда была вовлечена в творческий процесс, и в этом смысле роль случайности в художественном творчестве обычно не отрицается; скорее, некоторых людей просто раздражает, когда случайность используется в искусстве новыми, неизвестными способами. Что касается Питера Гендоллы, ему лишь достаточно сказать: «Искусство хочет случайности, она ему нужна систематически» [19, S. 7]. И одно из преимуществ творческого подхода к случайности состоит в том, что такое искусство само по себе говорит нам, каково его будущее: «В любом случае, перед вами ветерок»²⁹.

Список литературы

1. *Adorno Theodor W.* Gesammelte Schriften. Bd. 16: Vers une musique informelle. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1978 [1961].
2. *Adorno Theodor W.* Gesammelte Schriften. Bd. 7: Ästhetische Theorie. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1970. 329 S.
3. *Adorno Theodor W.* Nachgelassene Schriften. Bd. IV 3: Ästhetik. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 2009 [1958].
4. *Aristoteles.* Die Nikomachische Ethik / Hrsg. und übers. von Olof Gigon. München, 1981. 411 S.
5. *Aristoteles.* Metaphysik. Bd. II / Hrsg. von Horst Seidl. Hamburg: Meiner, 1980. 429 S.
6. *Aristoteles.* Physikvorlesung. Berlin: Akademie-Verlag, 1967. 701 S.
7. *Aristoteles.* Poetik / Hrsg. und übers. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1982. 182 S.
8. *Aristoteles.* Werke. Bd. 11: Physikvorlesung / Hrsg. von Ernst Grumach. Übers. von Hans Wagner. Berlin: Akademie Verlag, 1967. 701 S.
9. *Arnheim Rudolf.* Der Zufall und die Notwendigkeit der Kunst // Zur Psychologie der Kunst / Übers. von Hans Hermann. Frankfurt a/M.: Ullstein, 1980 [1957]. S. 124–145.

²⁹ URL: <http://www.ve117.zimt.uni-siegen.de/delphi/delphi> (the original source 15.03.2010).

10. *Arnheim Rudolf*. Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges / Übers. von Hans Hermann. Berlin, New York: de Gruyter, 2000 [1974]. 538 S.
11. *Behrens Erhard*. Zufälle gibt es überall. Eine Einführung in die Wahrscheinlichkeitsrechnung. Mannheim et al.: Brockhaus, 1994.
12. *Bernstein David W*. Cage and High Modernism // The Cambridge Companion to Cage / Hrsg. von David Nicholls. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. S. 186–213.
13. Bill Viola / Hrsg. von Alexander Pühlinger. Klagensfurt: Ritter, 1994. 261 S.
14. *Bolzano Bernard*. Über die Einteilung der schönen Künste. Eine ästhetische Abhandlung // Untersuchungen zur Grundlegung der Ästhetik / Hrsg. von Dietfried Gerhardus. Frankfurt a/M.: Athenäum, 1972 [1849]. S. 119–173.
15. *Boulez Pierre und Cage John*. Der Briefwechsel / Hrsg. von Jean-Jacques Nattiez. Übers. von Bettina Schäfer und Katharina Mathewes. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1997.
16. *Boulez Pierre*. Alea // *Boulez Pierre*. Werkstatt. Texte / Übers. von Josef Häusler. Frankfurt a/M., Berlin: Propyläen, 1972. S. 100–113.
17. *Boulez Pierre*. Ton, Wort, Synthese // *Boulez Pierre*. Werkstatt. Texte / Übers. von Josef Häusler. Frankfurt a/M., Berlin: Propyläen, 1972. S. 114–120.
18. *Eigen Manfred*. Self-Organisation of Matter and the Evolution of Biological Macromolecules // Die Naturwissenschaften. 1971. No. 58. S. 465–523.
19. *Gendolla Peter und Kamphusmann Thomas*. Einleitung // Die Künste des Zufalls / Hrsg. von Peter Gendolla und Thomas Kamphusmann. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1999. S. 7–14.
20. *Gendolla Peter*. Erdbeben und Feuer: Der Zufall in Novellen von Goethe, Kleist, Frank und Camus // Die Künste des Zufalls / Hrsg. von Peter Gendolla und Thomas Kamphusmann. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1999. S. 196–217.
21. *Gruppen Claus*. Die Natur des Zufalls // Die Künste des Zufalls / Hrsg. von Peter Gendolla und Thomas Kamphusmann. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1999. S. 115–133.
22. *Hörz Herbert*. Zufall – Eine philosophische Untersuchung. Berlin: Akademie Verlag, 1980. 247 S.
23. *Kant Immanuel*. Kritik der Urteilskraft // *Kant Immanuel*. Werke. Bd. 5: Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie / Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Wiesbaden: Insel, 1957 [1790]. S. 233–620.
24. *Kostelanetz Richard*. John Cage im Gespräch zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit. Köln: DuMont, 1989. 238 S.
25. *Leibniz Gottfried Wilhelm*. Die Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade // *Leibniz G.W.* Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie. Bd. II / Hrsg. von Ernst Cassirer. Übers. von Artur Buchenau. Leipzig: Meiner, 1924 [1714]. S. 423–434.
26. *Lorenz Konrad*. Die Rückseite des Spiegels. Versuch einer Naturgeschichte menschlichen Erkennens. München, 1980 [1973]. 338 S.
27. *Mittelstraß Jürgen*. Zufall und Notwendigkeit // Der Zufall als Notwendigkeit / Hrsg. von Hubert Christian Ehalt. Wien: Picus, 2007. S. 43–50.
28. *Monod Jacques*. Zufall und Notwendigkeit. Philosophische Fragen der modernen Biologie / Übers. von Friedrich Griesse. München: Piper, 1971 [1970]. 237 S.
29. *Neumaier Otto*. Ästhetische Gegenstände. Sankt Augustin: Academia, 1999. 404 S.
30. *Neumaier Otto*. Die Kunst des bloßen Gedankens // Bernard Bolzanos geistiges Erbe für das Jahrhundert / Hrsg. von Edgar Morscher. Sankt Augustin: Academia, 1999. S. 411–438.
31. *Neumaier Otto*. Ist Schuberts "Unvollendete" ein Werk? // Der Werkbegriff in den Künsten. Interdisziplinäre Perspektiven / Hrsg. von Herwig Gottwald und Andrew Williams. Heidelberg: Winter, 2009. S. 137–152.

32. *Neumaier Otto*. Künstlerisches Schaffen als kognitiver Prozes // Wissensprozesse in der Netzwerkgesellschaft / Hrsg. von Peter Gendolla und Jörgen Schäfer. Bielefeld: Transcript, 2005. S. 257–277.
33. *Popper Karl R.* Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1984 [1972]. 480 S.
34. *Pritchett James W.* The Development of Chance Techniques in the Music of John Cage, 1950–1956: Diss. New York University, 1988. 325 S.
35. *Rao C. Radhakrishna*. Was ist Zufall? Statistik und Wahrheit. München: Prentice Hall, 1995. 230 S.
36. *Reck Hans Ulrich*. Aleatorik in der bildenden Kunst // Die Künste des Zufalls / Hrsg. von Peter Gendolla und Thomas Kamphusmann. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1999. S. 158–195.
37. *Richter Hans*. DADA – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des XX Jahrhunderts. Köln: DuMont, 1973 [1964]. 259 S.
38. *Ruelle David*. Zufall und Chaos / Übers. von Wolf Beiglbock. Berlin: Springer, 1992 [1991]. 254 S.
39. *Schlick G Moritz*. Gesetz und Wahrscheinlichkeit // *Schlick G Moritz*. Gesammelte Aufsätze. Wien, 1938 [1936]. S. 323–337.
40. *Schönberg Arnold*. Probleme des Kunstunterrichts // Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik / Hrsg. von Ivan Vojtěch. Frankfurt a/M.: S. Fischer, 1976 [1910]. S. 165–168.
41. *Stegmüller Wolfgang*. Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Bd. III. Stuttgart: Kröner, 1987. S. 203–209.
42. *Strindberg August*. New Directions in Art! Or the Role of Chance in Artistic Creation // *Strindberg August*. Painter and Photographer / Hrsg. von Per Hedström. Übers. von Nancy Adler, Roger Tanner und Laurie Thompson. New Haven, London: Yale University Press, 2001 [1894]. S. 177–182.
43. Turner – Hugo – Moreau. Entdeckung der Abstraktion / Hrsg. von Raphael Rosenberg und Max Hollein. München: Hirmer, 2007. 359 S.
44. *Ullrich Wolfgang*. Was war Kunst? Biografien eines Begriffs. Frankfurt a/M.: S. Fischer, 2005. 281 S.
45. *Watts Harriett*. Zufall // Metzler Lexikon Avantgarde / Hrsg. von Hubert van den Berg und Walter Fähnders. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2009. S. 366–367.
46. *Wittgenstein Ludwig*. Schriften. Bd. 1: Philosophische Untersuchungen. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1960 [1953]. 232 S.
47. Yves Klein / Hrsg. von Oliver Berggruen, Max Hollein und Ingrid Pfeiffer. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.
48. Zukunft. Erfahrung, Erwartung, Entwurf / Hrsg. von Erhard Busek. Wien: Ibero, 2001. 332 S.

MAN IN THE WORLD OF ART

Otto NEUMAIER

Associate Professor of Philosophy,
University of Salzburg (Austria).
Franziskanergasse 1, Salzburg, Österreich;
e-mail: otto.neumaier@plus.ac.at

THE TAMING OF THE SHREW. ABOUT RANDOMNESS IN ART

The article explores the topic of randomness in art. The term “randomness” is very widely used in colloquial speech and ranges from a chance encounter to the random result of a paint splatter or the random result of a dice roll. In many areas of science, the term randomness is used in a narrower sense for random experiments with computable or statistically estimated probabilities of possible outcomes.

At the same time, for many artistic purposes – from the pursuit of naturalness to the “imitation” of nature through artistic creation – the use of chance seems absolutely necessary, which entails the artist's responsibility in accepting this necessity, for the very creative handling of chance requires art. It makes sense, therefore, to distinguish between two concepts of chance: faulty chance, in which probabilities are incalculable, and aleatoric, or probabilistic chance, in which an individual event cannot be calculated or predicted, but in which probabilities can be calculated or determined. Such an understanding and such a dilemma actually points to the range of topics addressed in this essay. To substantiate his views on the nature and specificity of manifestations of randomness in art, the author relies on Aristotle's conception of art, the works of contemporary researchers – T. Adorno, R. Arnheim, T. Bolzano, H.W. Rek, P. Handolla, composers Pierre Boulez and John Cage.

Keywords: art, aesthetics, communicative techniques, art theory, randomness in art, deterministic chaos, probability of randomness, “free play” of imagination, artistic will, creative principle

References

1. Adorno, Theodor W. *Gesammelte Schriften*, Bd. 7: Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970. 329 S.
2. Adorno, Theodor W. *Gesammelte Schriften*, Bd. 7: Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970. 329 S.
3. Adorno, Theodor W. *Nachgelassene Schriften*, Bd. IV 3: Ästhetik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009 [1958].

4. Aristoteles. *Die Nikomachische Ethik*, Hrsg. und übers. von Olof Gigon. München, 1981. 411 S.
5. Aristoteles. *Metaphysik*, Bd. II, Hrsg. von Horst Seidl. Hamburg: Meiner, 1980. 429 S.
6. Aristoteles. *Physikvorlesung*. Berlin: Akademie-Verlag, 1967. 701 S.
7. Aristoteles. *Poetik*, Hrsg. und übers. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1982. 182 S.
8. Aristoteles. *Werke*, Bd. 11: Physikvorlesung, Hrsg. von Ernst Grumach, Übers. von Hans Wagner. Berlin: Akademie Verlag, 1967. 701 S.
9. Amheim, Rudolf. "Der Zufall und die Notwendigkeit der Kunst", *Zur Psychologie der Kunst*, Übers. von Hans Hermann. Frankfurt a. M.: Ullstein, 1980 [1957], S. 124–145.
10. Amheim, Rudolf. *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Übers. von Hans Hermann. Berlin, New York: de Gruyter, 2000 [1974]. 538 S.
11. Behrens Erhard. *Zufälle gibt es überall. Eine Einführung in die Wahrscheinlichkeitsrechnung*. Mannheim et al.: Brockhaus, 1994.
12. Bernstein, David W. "Cage and High Modernism", *The Cambridge Companion to Cage*, Hrsg. von David Nicholls. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, S. 186–213.
13. Bill Viola, Hrsg. von Alexander Pühringer. Klagenfurt: Ritter, 1994. 261 S.
14. Bolzano, Bernard. "Über die Einteilung der schönen Künste. Eine ästhetische Abhandlung", *Untersuchungen zur Grundlegung der Ästhetik*, Hrsg. von Dietfried Gerhardus. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1972 [1849], S. 119–173.
15. Boulez, Pierre und Cage, John. *Der Briefwechsel*. Hrsg. von Jean-Jacques Nattiez, Übers. von Bettina Schäfer und Katharina Mathewes. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1997.
16. Boulez, Pierre. "Alea", in: Pierre Boulez, *Werkstatt. Texte*, Übers. von Josef Häusler. Frankfurt a. M., Berlin: Propyläen, 1972, S. 100–113.
17. Boulez, Pierre. "Ton, Wort, Synthese", in: Pierre Boulez, *Werkstatt. Texte*, Übers. von Josef Häusler. Frankfurt a. M., Berlin: Propyläen, 1972, S. 114–120.
18. Eigen, Manfred. "Self-Organisation of Matter and the Evolution of Biological Macromolecules", *Die Naturwissenschaften*, 1971, No. 58, S. 465–523.
19. Gendolla, Peter und Kamphusmann, Thomas. "Einleitung", *Die Künste des Zufalls*, Hrsg. von Peter Gendolla und Thomas Kamphusmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999. S. 7–14.
20. Gendolla, Peter. "Erdbeben und Feuer: Der Zufall in Novellen von Goethe, Kleist, Frank und Camus", *Die Künste des Zufalls*, Hrsg. von Peter Gendolla und Thomas Kamphusmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, S. 196–217.
21. Grupen, Claus. "Die Natur des Zufalls", *Die Künste des Zufalls*, Hrsg. von Peter Gendolla und Thomas Kamphusmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, S. 115–133.
22. Hörz, Herbert. *Zufall – Eine philosophische Untersuchung*. Berlin: Akademie Verlag, 1980. 247 S.
23. Kant, Immanuel. "Kritik der Urteilskraft", in: Immanuel Kant, *Werke*, Bd. 5: Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie, Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Wiesbaden: Insel, 1957 [1790], S. 233–620.
24. Kostelanetz, Richard. *John Cage im Gespräch zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*. Köln: DuMont. 1989. 238 S.
25. Leibniz, Gottfried Wilhelm. "Die Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade", in: G.W. Leibniz, *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*, Bd. II, Hrsg. von Ernst Cassirer, Übers. von Artur Buchenau. Leipzig: Meiner, 1924 [1714], S. 423–434.
26. Lorenz, Konrad. *Die Rückseite des Spiegels. Versuch einer Naturgeschichte menschlichen Erkennens*. München, 1980 [1973]. 338 S.

27. Mittelstraß, Jürgen. "Zufall und Notwendigkeit", *Der Zufall als Notwendigkeit*, Hrsg. von Hubert Christian Ehalt. Wien: Picus, 2007, S. 43–50.
28. Monod, Jacques. *Zufall und Notwendigkeit. Philosophische Fragen der modernen Biologie*, Übers. von Friedrich Griesse. München: Piper, 1971 [1970]. 237 S.
29. Neumaier, Otto. "Die Kunst des bloßen Gedankens", *Bernard Bolzanos geistiges Erbe für das Jahrhundert*, Hrsg. von Edgar Morscher. Sankt Augustin: Academia, 1999, S. 411–438.
30. Neumaier, Otto. "Ist Schuberts 'Unvollendete' ein Werk?", *Der Werkbegriff in den Künsten. Interdisziplinäre Perspektiven*, Hrsg. von Herwig Gottwald und Andrew Williams. Heidelberg: Winter, 2009, S. 137–152.
31. Neumaier, Otto. "Künstlerisches Schaffen als kognitiver Prozes", *Wissensprozesse in der Netzwerkgesellschaft*, Hrsg. von Peter Gendolla und Jörgen Schäfer. Bielefeld: Transcript, 2005, S. 257–277.
32. Neumaier, Otto. *Ästhetische Gegenstände*. Sankt Augustin: Academia, 1999. 404 S.
33. Popper, Karl R. *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1984 [1972]. 480 S.
34. Pritchett, James W. *The Development of Chance Techniques in the Music of John Cage, 1950–1956*, Diss. New York University, 1988. 325 S.
35. Rao, C. Radhakrishna. *Was ist Zufall? Statistik und Wahrheit*. München: Prentice Hall, 1995. 230 S.
36. Reck, Hans Ulrich. "Aleatorik in der bildenden Kunst", *Die Künste des Zufalls*, Hrsg. von Peter Gendolla und Thomas Kamphusmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, S. 158–195.
37. Richter, Hans. *DADA – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des XX Jahrhunderts*. Köln: DuMont, 1973 [1964]. 259 S.
38. Ruelle, David. *Zufall und Chaos*, Übers. von Wolf Beiglböck. Berlin: Springer, 1992 [1991]. 254 S.
39. Schlick, G Moritz. "Gesetz und Wahrscheinlichkeit", in: G. Moritz Schlick, *Gesammelte Aufsätze*. Wien, 1938 [1936], S. 323–337.
40. Schönberg, Arnold. "Probleme des Kunstunterrichts", *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, Hrsg. von Ivan Vojtěch. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1976 [1910], S. 165–168.
41. Stegmüller, Wolfgang. *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie*, Bd. III. Stuttgart: Kröner, 1987, S. 203–209.
42. Strindberg, August. "New Directions in Art! Or the Role of Chance in Artistic Creation", in: August Strindberg, *Painter and Photographer*, Hrsg. von Per Hedström, Übers. von Nancy Adler, Roger Tanner und Laurie Thompson. New Haven, London: Yale University Press, 2001 [1894], S. 177–182.
43. Turner – Hugo – Moreau. *Entdeckung der Abstraktion*, Hrsg. von Raphael Rosenberg und Max Hollein. München: Hirmer, 2007. 359 S.
44. Ullrich, Wolfgang. *Was war Kunst? Biografien eines Begriffs*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2005. 281 S.
45. Watts, Harriett. "Zufall", *Metzler Lexikon Avantgarde*, Hrsg. von Hubert van den Berg und Walter Fähnders. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2009, S. 366–367.
46. Wittgenstein, Ludwig. *Schriften*, Bd. 1: Philosophische Untersuchungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1960 [1953]. 232 S.
47. *Yves Klein*, Hrsg. von Oliver Berggruen, Max Hollein und Ingrid Pfeiffer. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.
48. *Zukunft. Erfahrung, Erwartung, Entwurf*, Hrsg. von Erhard Busek. Wien: Ibero, 2001. 332 S.

MAN IN THE WORLD OF ART



Ariunaa SHAJINBAT

DSc in Philosophy, Professor,
Member of the Minor Residium
Mongolian Academy of Sciences.
MAS Headquarters, Peace Avenue, District 13
Banzurkh Tungou, Ulaanbaatar City 13330, Mongolia;
e-mail: ariun_200503@yahoo.com



Haserdene ISHNOROV

Ph.D Student,
National University of Mongolia
University Street – 1, Baga Roundabout,
Sukhbaatar District, Ulaanbaatar;
e-mail: _hasi0989@163.com

AESTHETICS OF NEW AGE CHINESE CINEMATOGRAPHY

China, on the crux between tradition and modernization, has entered a new age of discovery and change where diverse historical and contemporary ideas tend to richness in perspective. The movement for the liberation of the arts and culture, in fact, demanded that it break free from the shackles of the leftist ideology, but also in its form, as it reflects modesty and reform of life based on the principles of tradition. The history of Chinese cinematography first started in 1905. It was the year when the opera The Battle of Dingjunshan, staged successfully at the Beijing Opera, was recorded for the very first time.

The centre of Chinese film, at the time, was Shanghai, where the first movie theatre was built in 1908. During the 1920s the first movie production companies, based exclusively on the native capital, were founded in Shanghai. One of them was Mingxing Film Company founded by Zheng Zhengqiu and Zhang Shichuan. Its most prominent hits were Zhang Xinsheng (1922) and Orphan Rescues Grandfather (1923), both made by Zhang Shichuan. The films produced at that time were mostly melodramas, family dramas and screen versions of Chinese legends.

The situation in the whole country and, therefore, also in the Chinese cinematography changed in 1927 when Kuomintang came to power in the country. The main subject, of the films, became the class warfare and the awakening of the Chinese national spirit against the foreign menace. Moreover, it was also the time when sound first appeared in the cinema, which complicated film production and decentralised the film business. The Cantonese speaking directors moved to Hong Kong which has been a mainstay for the commercial cinema, independent from the government's dictate ever since. The directors creating in Mandarin, the official language stayed within the circle of the official authorities and their directives. The national socialistic movement brought such movies as Spring Silkworms/Chun can (1933) and To the Northwest/Dao xi bei qu (1934) by Bugao Cheng or Goddess/Shen nu (1934) by Wu Yonggang.

This study is based on an analysis of historical documents and basic aesthetic science material. The impact of the science of aesthetics on filmmaking has been studied, and the specifics of each have been studied hermeneutically.

Keywords: Chinese cinematography aesthetics, movement, cinematic art, entertainment, feature film, documentary, commercial movie, Cultural Revolution, Cantonese speaking, Mandarin

Introduction

In 1978, the call for “practical action is the only way to test the truth” freed people from the shackles of the mind. In 1979, special feature interviews, such as “Xi Drama Reform” and the “Change in cinematic language” explored the relationship between film, Xi drama and literature. A new era of Chinese cinema has begun with the great trend of change and the development of art theory. The manifestation of “new” is, first of all, the recognition of the cognitive experiences of artists in shifting from mere illusions to films based on their collective experiences. That is why the theory of cinema has been proven. Second, there are films and comedies on the subject that reflect rural life. Third, the film reformed the language and aesthetics. From 1981 to 1983, there was a revival of realism and the birth of poetry inspired film. During this time, under the influence of the West, the form and content of the film became even more advanced. Fourth: the protagonist has become a living reality. He immediately ceased to be the “Great Man” of the “Cultural Revolution” but rather a great man, an intellectual, a commoner of the city, a peasant, as well as a man or a woman. It has become multi-faceted, unique, and realistic [1].

Western classical film theory in Chinese cinema

Since 1979, Western auteurs and their work have attracted the attention of Chinese filmmaker's. Accordingly, from the 1960s onwards, even the latest works of Western cinema theory have been introduced and studied in the context of cinematic aesthetics.

Researchers have focused on the aesthetics of André Bazin and Siegfried Krakauer, and Chinese filmmakers have conducted theoretical research into the development of Chinese cinema. They also expressed their views on making Chinese films more in the characteristic of Xi drama, or modernizing the language of cinema, and criticizing the good and the bad.

The aesthetics of political cinema

Films of the new Middle Kingdom are a tool of representation of the party and the state. Thus, it serves as the will to discover of ideas of cognition, the interpretation of attitudes, and the desire for something. Filmmakers introduce history through film or recreate history on their screens. The audience also receives the fictional story in the film through allegory.

Researchers have summarized the features of the film of the time in the socialist state [2].

- Transparent content and ideas.
- Intended to ideas of virtue through the example of the righteousness person.
- Reflects the truth of history and the truth of life.
- Vulgar content does not attract viewers. Filmmakers try to keep their work modest.

Hence, based on the characteristics of cinema in a socialist state, a new aesthetic view of the film was formed in the new Middle Kingdom. It pursues socialist realism, praises aspiring life and a bright future, and seeks to interest and please the audience. On the one hand, for the audience to see themselves in the art; on the other hand, it aims to stimulate the resolve of life.

Aesthetic of ideological films

In China, cinema is not only a form of entertainment but also the manifestation of political thought. Chinese cinema of the time focused on ideological content. However, historical films have failed to make the transition to writing about people as opposed to depict history. In many a story, history dominates the person, politics outshines the person, and teachings overrule aesthetics. For instance,

the script of 1991 film “Decisive War” has not progressed much in comparison to the 2006 film “My Long Journey”.

The film “The Good Deeds of Man” has a new narrative form. For one, the image of an ordinary hero has emerged. In the midst of a humble life, the common man began to create shape of his worldview from ordinary events with an ideological character that was not ordinary. Furthermore, protagonist was made shaped as an ordinary person. The modest protagonist discovers the extraordinary in an ordinary setting. For example, The “Days of Lei Feng (1996)” marked the good events of a good man. The main character, Qiao Ansan, met Lei Feng and then he learned from Lei Feng for a lifetime, proving the “true existence” of the “hero”.

Trends in aesthetic pursuits

When contemplating the aesthetic focuses of filmmakers, one may find the thematic and cinematic core of the film.

In terms of themes, we think in terms of established humanism. On the side of art form, however, two things are sought. One is to look for movies and make movies a specialized art that sets them apart from other types of art. Two, to recreate the documentary features of the film. One of the films that fully illustrates this situation is “Milk” (1981). The other was “The Sun Man” (1981), which was closed at the time and is now forgotten.

The aesthetic pleasure of the film and the cultural relationship of the modern audience

Although movies are categorized as feature films, documentaries, art, and commercial among others, their ultimate goal is to arouse interest in people, to birth emotions, and to focus people's attention.

But one must feel that most of the recent movies have all the characteristics of a feature film or a commercial movie. In other words, it is clear that the beauty of the film is that it reveals ideas, philosophies, and personalities, while serving a function of entertainment. The entertainment and commercial nature of the film is intertwined. Giving people a sense of aesthetic pleasure from movies is now gaining ground. This accelerated the development of the filmmaking profession and even promoted the use of new professions in filmmaking. The beauty of cinema and modern culture are directly related to the psychological transformation of what beauty means for a younger generation. It naturally shows the relationship between cinematic art, film aesthetics, interest in films, and cinematic culture.

It can be said that the development of modern cinema is directly related to the Cultural Revolution. Today's open and prosperous China has political,

economic and cultural ties with many countries in the East and the West. Modern Chinese culture has undergone great changes since its opening. As a result, the culture of cinema has become inseparable from that of the West. If we want to blend in with Western culture, we can't just imitate Western culture and pursue a superficial form of cinema. But rather, one must strive to make a real work of art incorporating the uniqueness of one's own culture.

The historical films show respect to the Chinese nation and their unwavering courage. Filmmaking is also a reflection of the human mind, so many films about village life not only show the courage of a new life that exists in modern reality, but also preserve the atmosphere of modern Chinese culture. Because Chinese films are ultimately for Chinese audiences, they must be films that reflect the realities of the modern Chinese people and the issues that have come to their attention. Thus, how can the issues of basic artistic approaches as well as the cultural relations between film and art be appropriately and sufficiently addressed? First of all, the basic approach to art is not just a matter of trying to get it. In any country, there is a core trend. In the United States, however, it incorporates the term "Western Free Country" into its film culture and promotes a basic approach that reflects American culture. Chinese cinema also has a number of "basic approaches" to government policy. We generally break it down into a few sections.

First, a great historical film. For example, "The Case of Shi An Evolution" (1981) and "Drug War" (1997) remind people of their past but inspire them to love their country.

The other is a movie about great people or heroes. For example, films such as "Mao Zedong" and "Captain of the Middle Kingdom" portrayed great leaders and heroes in a humble way. The internal structure of the film is followed from beginning to end with a message of humanism, which aims to convey the essence of being a real person through filmmaking.

Third, the film depicts the inner turmoil of society and its corruption. For example, films such as "The Big Case" (2015) explore the relationship between all people, as well as the ugliness of a society, by linking it to the main categories of beauty. But such movies are few.

The basic attitudes and the tastes of the audience are not really contradictory. On the contrary, the best movies with some basic approaches are very popular with the audience. For example, the stories of movies such as "Captain of the Middle Kingdom" (2019), "I am with my motherland" (2019), and "Mr. Orgil" (2019) are based on real life. The hero moved the human heart, worked diligently for the common good, and discovered the great courage to be unrepentant even when he died. The main goal of the artists was to inspire kindness and love for one another and to increase the power of unity. This is probably the reason why these films were released in many languages at the same time on the occasion of the 70th anniversary of the founding of the People's Republic of China.

Works of art do not reflect any ideas without initiative. In terms of filmmaking, it is important for the most powerful art of our time to be proactive

in mobilizing the audience's aesthetic tastes while satisfying the audience's aesthetic tastes.

The beauty of Chinese cinema

In China, aesthetic development is similar to traditional culture and its effects and disadvantages have accumulated over the long history of the nation. The main thing is to look at it from different angles, to choose the best one, to leave the slag, and to take it immediately. Of course, this is inseparable from the cultural identity of the nation. That is why researchers in China say that aesthetics is the main link between the spiritual life and the world of ideas of the Chinese people.

Internal connection of Aesthetics and Cinematography in China

Film was a foreign product, and after being imported into China, it had to meet the needs of the Chinese people to reflect their culture, life, ideas and interests. In China, aesthetics has a long history and is widely known around the world for its depth and scope. As a part of Chinese culture, Chinese cinema differs from the West in terms of national characteristics and aesthetic tastes. Otherwise, it cannot be described as real Chinese cinema. That's why Chinese filmmakers borrowed their form from the art of cinema and used it for the cultural development of their nation. For example, China's first film, Ding Junshan, portrayed Beijing Xi, the basis of Chinese culture; China's first fairy tale, "Inseparable Husband", tells the story traditional wedding ceremonies in feudal China through the marriage of two strangers.

Just as China is constantly updating its cinematography, China's aesthetics are constantly evolving and changing thematically. Of course, with the development of society, new views on the body of beauty will be explored. We do not think that this cognition or research can ignore such two aspects.

First. In China, the understanding of aesthetics must include concepts such as ancient, classical and traditional aesthetics, as well as contemporary and modern aesthetics. As the history of aesthetics is that of a continuous process of the improvement, transformation and development. The pleasures of beauty are constantly evolving in the midst of change.

Second. In addition to inheriting the best of ancient classical aesthetics, criticizing outdated forms of routine, lifestyles, knowledge structures, and passive attitudes can also be another possible way to promote aesthetic development in China.

The most distinctive feature of the aesthetic concept in China is the Qing dynasty's "complementary teachings of the Daoists" and the aesthetic pleasures

of the Sui Dynasty, the Tang Dynasty, the Daoists, and the Buddha. This is not uncommon in Chinese weapons science films, such as the Shao Lin Temple and Hu Yuanjia Fighting Films, and even in the series. There are It makes the audience feel the love of the nation, and in the depths of people's minds, "Who am I?" naturally coincides with the search for the root. What do people want to see: old-fashioned costumes, sad emperors, generals, heroes, beautiful women, Bodhisattvas, street thugs, scribes, prostitutes, and eunuchs? Not really, but a summary of the historical ground of these films and some traces of traditional culture that confuse the truth with the truth about the history of the nation and the idea of loving one's own nation.

In order to expand the scope of Chinese film and culture, to emphasize the uniqueness of the nation, and to keep the pace with Western movie, it is necessary to rely on aesthetic research. Contemporary Chinese film strives to be recognized around the world as a feature of Chinese culture in combination with tradition and innovation in their content, form, approach. In particular, last decade, Chinese cinema has been able to intentionally use aesthetics in its creative art concepts. Although in China, aesthetics has been evolved into independent study, it still needs to change its concept with fresh new ideas and methods. Though, the aesthetics of Chinese cinema are incompatible with some of substitutes, copies and imitations of modern era, it needs to be changed into new type of movie making concept. If China can gain a deep understanding of aesthetics, imagination, concepts, ideas, there is much works to be done in terms of coordination of budget, filming, editing, sounding, music and lighting. This is a very important practical issue for modern Chinese cinema. Film-making with the advanced technology that has accompanied with the development of society has become more and more common, and this style of film making is now a huge attack on traditional aesthetics. Abstract spaces and spectacular phenomena are moving further and further away from practice. But in our opinion, it is highly effective for the expansion of Chinese idea and concepts. However, there is a new agenda on how to use computers, animation, computational professions, and how to combine abstraction and reality in a film, how to make a complete work, and how to actively influence the human mind and please others.

The impact of aesthetics on film making in China is real, we should know that a hundred-year-old cinema and art is in comparable with any other. Although we tried to write about the aesthetic quality of Chinese cinema in this book, we maintain that it intended not be written for the sake of forcible "Sinicization" or mandatory focus on certain themes. Contemporary lifestyles, the rhythm of people's lives, and their mentality make it difficult to generate certain ideas. However, the national character that is unique in Chinese history is still inherited. we believe that the real meaning lies between in how innovation, the rapid development of technology, and modern aesthetic research can be integrated. This is the problem that modern filmmakers face in China.

Conclusion

The science of aesthetics is analyzed in relation to modern Chinese cinema as follows. These include: internal connection of Aesthetics and Cinematography in China, the beauty of Chinese cinema, the aesthetic pleasure of the film and the cultural relationship of the modern audience, trends in aesthetic pursuits, aesthetic of ideological films, western classical film theory in Chinese cinema.

All of these parts have been shown to be inextricably linked to the science of aesthetics, and research has shown that everything, such as movie characters, imagery, and expression, is based on the science of aesthetics.

In terms of understanding the emerging Chinese popular cultural landscape at this time, there are two salient points to note. First, China's developing cinematography culture was extremely limited in geographical and demographic scope. It was heavily concentrated in the more cosmopolitan urban centers of Beijing and the treaty ports. Second, although a Chinese film industry was starting to find its feet, by far the majority of films viewed in China were foreign. In 1929, compared to approximately 50 Chinese films made, there were 450 foreign films projected in China.

Bibliography

1. 英) 罗伯特·艾德加-亨特 [Edgar-Hunt R.]; (英) 约翰·马兰 [Marland J.]; (英) 詹姆斯·理查兹 [Richards J.] 著, 黄珊珊译 [Huang Sh.]; 《国际经典影视制作教程: 编剧创作指南》 [Basics Film-Making 02: Screenwriting], 电子工业出版社 [Electronic Industry Press], 2012 年九月。

2. 美) 悉德·菲尔德著 [Field S.], 鲍玉珩 [Bao Y.], 钟大丰译 [Zhong D.]; 《电影剧本写作基础》 [Screenplay: The Foundations of Screenwriting], 中国文联出版公司 [Zhongguo wenlian Chuban gongsi], 1985 年。

ЧЕЛОВЕК В МИРЕ ИСКУССТВА

Ариунаа ШАЖИНБАТ

Доктор философских наук, профессор,
Член Малого Президиума Академии Наук Монголии.
MAS, проспект Мира, район 13, Баянзурх район,
г. Улан-Батор, 13330, Монголия;
e-mail: ariun_200503@yahoo.com

Хас-Эрдэнэ ИШНОРОВ

Аспирант,
Монгольский Государственный Университет.
Университетская улица – 1, кольцевая развязка Бага,
район Сухэ-Батор, г. Улан-Батор, Монголия;
e-mail: hasi0989@163.com

ЭСТЕТИКА КИТАЙСКОГО КИНЕМАТОГРАФА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Китай, находящийся на грани между традицией и модернизацией, вступил в новую эпоху открытий и перемен, в которой разнообразные исторические и современные идеи стремятся к разнообразию перспектив. Движение за освобождение искусства и культуры, по сути, требовало освобождения от оков левой идеологии, но также и изменений в форме, поскольку оно отражает скромность и преобразование жизни, основанные на принципах традиции. История китайского кинематографа началась в 1905 г. В этом году был снят первый фильм по опере «Битва при Динцзюньшане», успешно поставленной в Пекине.

Центром китайского кинематографа в то время был Шанхай, где в 1908 г. был построен первый кинотеатр. В 1920-е гг. в Шанхае были основаны первые кинокомпании, базирующиеся исключительно в столице. Одной из них была кинокомпания Минсин, основателями которой стали Чжэн Чжэнцзю и Чжан Шичуань. Её самыми известными хитами были «Любовь рабочего» (1922) и «Как сирота спас дедушку» (1923), оба снятые Чжан Шичуанем. Фильмы, снятые в то время, были в основном мелодрамами, семейными драмами и экранизациями китайских легенд.

Ситуация во всей стране, а следовательно, и в китайском кинематографе изменилась в 1927 г., когда к власти в стране пришел Гоминьдан. Главной темой фильмов стала классовая борьба и пробуждение китайского национального духа перед

лицом иностранной угрозы. Кроме того, это было время, когда впервые в кино появился звук, что усложнило производство фильмов и децентрализовало кино-бизнес. Режиссёры, говорящие на кантонском диалекте, переехали в Гонконг, который с тех пор стал оплотом коммерческого кинематографа, независимого от диктата правительства. Режиссёры, работающие на мандаринском, официальном языке, оставались в кругу официальных властей и их директив. Национал-социалистическое движение принесло такие фильмы, как «Весенние шелкопряды» (Chun san, 1933) и «На северо-запад» (Dao xi bei qu, 1934) Бугао Чэна или «Богиня» (Shen nu, 1934) У Юнгана.

Это исследование основано на анализе исторических документов и основных материалов по эстетике. Было изучено влияние эстетики на кинопроизводство, и специфика каждого из них была осмыслена герменевтически.

Ключевые слова: эстетика китайского кинематографа, движение, кинематографическое искусство, развлечение, художественный фильм, документальный фильм, коммерческий фильм, культурная революция, кантонский диалект, мандаринский язык

References

1. Luobote Aidejia-Hengte, Yuehan Malan, Zhanmusi Lichazi. Guoji Jingdian Yingshi Zhizuo Jiaocheng: Bianju Chuangzuo Zhinan. Huang Shanshan yi. Dianzi Gongye Chubanshe, 09.2012. [Edgar-Hunt, R., Marland, J., Richards, J. *Basics Film-Making 02: Screenwriting*, Tr. by Huang Sh. Electronic Industry Press, 09.2012.]
2. Xide Fei'erde. Dianying Juben Xiezuo Jichu. Bao Yuhang, Zhong Dafeng yi. Zhongguo Wenlian Chuban Gongsi, 1985 nian. [Field, S. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*, Tr. by Bao Yuheng, Zhong Dafeng. Zhongguo wenlian Chuban gongsi, 1985.]

ПРОБА ПЕРА



Ольга ЗВОЛИНСКАЯ

Студентка кафедры иудаики Института стран Азии и Африки.
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова.
119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, д. 1;
e-mail: olgamalysheva282001@yandex.ru

ОТОЖДЕСТВЛЕНИЕ ЭСАВА-ЭДОМА С РИМОМ У ТАННАЕВ И ОСОБЕННОСТИ БРАТСКИХ ОТНОШЕНИЙ МЕЖДУ ЯАКОВОМ И ЭСАВОМ

Несмотря на поражение в борьбе с Римом и римское завоевание Иудеи, еврейские авторы во II веке начали ассоциировать Римскую империю с отверженным братом Яакова-Израэля – Эсавом. Будучи политически более слабыми, они пытались одержать победу над завоевателями в идеологическом плане, перевернуть установившуюся ситуацию и показать, что не евреи, а Римская империя потерпела поражение. В статье проведён обзор литературы по проблеме отождествления раннераввинистическими авторами современной им Римской империи с уже развитым библейским образом Эдома.

Ключевые слова: Эдом, Яаков, Эсав, Римская империя, раннераввинистическая литература, мидраш, Устная Тора, таннаи, Танах, Израиль

После разрушения Второго Храма, потребовавшего пересмотра и трансформации всей еврейской религии (из-за невозможности отправления культа в Храме), начинает активно развиваться устная

традиция, берущая своё начало ещё у фарисеев. Цель еврейских учёных заключалась в том, чтобы объяснить, как с ними могла произойти такая катастрофа и кто такой Рим, сумевший одержать победу над избранным Богом народом. Ответом на этот вопрос становится появление во II в. отождествления образа библейского царства и народа Эдом (и его предка Эсава, брата легендарного праотца евреев Яакова). Таким образом, раннераввинистическая (таннайская) литература переносит библейские отношения двух братьев на современные политические отношения евреев с Римской империей. Могущественный Рим становится братом побеждённого Израиля, и его победа в некотором роде начинает оспариваться: ведь не может отвергнутый ещё до своего рождения Эсав победить избранного Богом Яакова.

Проблема отождествления современной таннаям (раннераввинистические учёные и продолжатели устной комментаторской традиции I–II вв.) Римской империи с библейским образом Эсава – брата-близнеца Яакова, считающегося прародителем еврейского народа, достаточно широко освещена в англоязычной и ивритоязычной литературе. В данной работе мы будем рассматривать последние ивритоязычные статьи, посвящённые данной проблематике, а именно: статью Йосефа Фройнда «И толкались сыновья (смысл Писания и толкования последующими поколениями)» (“*Va-yitrotzetz ha-banim (peshuto shel mikra ve parshanut ha dorot)*” (на иврите)) [2] и статью Адизля Шремера «Мидраш¹ и история: сила Бога и надежда таннаев на освобождение в тени Римской империи» (“*Midrash ve-historia: koah ha-El ve-tikvat geula be-olamam shel ha-tanaim be-tzel ha-imperia haromit*” (на иврите)) [3].

При рассмотрении данной темы также поднимается и проблема особенных отношений Эсава и Яакова, которую мы можем наблюдать ещё в Писании. Рассматривая специфику братства Эсава и Яакова, мы будем опираться на статью Реувена Ахарони «Яков и Эсав: пьеса в трёх актах» (“*Yakov ve-Esav – mahaze be-shalosh maarakhot*” (на иврите)) [1]. Именно с обзора этой статьи мы и начнём, так как для понимания особенностей отождествления Рима с библейским образом Эсава-Эдома в раннераввинистических источниках, нужно понимать первоисточник – то есть то, как комментаторы видели образ Эсава и его взаимоотношения с братом в Писании.

Реувен Ахарони делит всю библейскую историю борьбы Эсава и Яакова на три акта: рождение, продажа первородства и борьба за благословение [1, с. 327]. Все эти акты связаны и дополняют друг друга: понимание некоторых отдельных образов в одной части истории зависит от следующей части.

Первый акт – это презентация всей истории, предыстория. Он представляет нам основные данные для развития сюжета. В его центре находится Божье откровение Ривке, которое переносит историю взаимоотношения

¹ Особый вид еврейской религиозной литературы, экзегеза Писания.

братьев из сферы личного соперничества в национально-этнологическую сферу. Братья-близнецы тесно связаны друг с другом, но в то же время являются полярными противоположностями, что приводит к их столкновению, а также к конфликтам между их потомками. Божье откровение лишает старшего брата преимущества и отдаёт его младшему, что противоречит естественному порядку вещей. В данном акте главным героем выступает Бог, определивший судьбы братьев и всё дальнейшее развитие отношений между Эсавом и Яаковом ещё в утробе матери.

Библейский автор не жалеет художественных выражений и средств, чтобы прямо и косвенно сообщить нам об уникальности борьбы, которая имеет глубокое и судьбоносное значение для потомков братьев. Таким образом, описание беременности и родов насыщено множеством драматических моментов: проблема бесплодия (чтобы подчеркнуть божественное вмешательство в беременность Ривки), соперничество детей ещё во чреве матери, а также уникальность их рождения.

Кроме того, первый акт истории подчёркивает фундаментальный контраст в характере и образе жизни двух братьев: Эсав представляется как охотник и человек поля, а Яаков как бесхитростный и уповающий на Бога человек. Этот контраст очень важен при развитии сюжета, потому что он является фундаментальным фактором в отношении родителей к их детям [1, с. 329] (Ицхак любил Эсава за его успехи в охоте, о чём речь пойдёт в третьем акте).

Второй акт посвящён теме борьбы за первородство. Библейское общество давало старшему сыну много преимуществ: старший наследовал в два раза больше, чем его отец, и занимал место отца как главы семьи. В книге Второзакония говорится о том, что у отца не было права лишать сына первенства и особых прав. Однако, видимо, этот закон является плодом позднего развития, а в более ранние времена (в период библейских патриархов) отец мог передать первенство вместе с привилегиями младшему сыну, который казался ему более достойным [1, с. 330]. Возможно, особый статус первенства связан с тем, что Бог представлял народ Израиля как своего первенца, подчёркивая особый статус Израиля в отношении народов мира.

Мы видим, что упорная борьба Яакова за получение первородства была связана с признанием ценности первородства как такового. Кроме того, оказывается, что первородство, как товар, может быть приобретено по договору между двумя заинтересованными сторонами, покупателем и продавцом. То есть передача первородства от Эсава к Яакову – это обычная коммерческая сделка, проведённая без ведома их отца.

Однако теперь встаёт вопрос, почему Эсав отказался от первородства, если оно даёт столько привилегий. Библейский текст не содержит ответа на данный вопрос, и Реувен Ахарони приводит примеры различных толкований: Рамбан (Моше бен Нахман, один из наиболее авторитетных комментаторов Писания и Талмуда XIII в. из северной Испании) считает, что

первородство должно было быть продано, так как Эсав умер бы при жизни своего отца, охотясь на животных; р. Авраам ибн Эзра (раввинистический учёный XII в. из северной Испании) предполагает, что Эсаву не казалось, что он что-то теряет, так как его больше волновали материальные и животные потребности [1, с. 331], которые он испытывал в данный момент (на это был сделан акцент ещё в первом акте, когда говорилось, что Эсав – «человек поля и охоты»).

Третий акт – это кульминация истории борьбы двух братьев. Сюжетная линия данного акта самая сложная и динамично развивающаяся, в этом акте принимают участие все члены семьи (Ицхак, Ривка, Эсав, Яков). Основное действие данного акта – это борьба братьев за получение благословения отца. Особая его важность заключалась в том, что такое благословение у разных народов Древнего Востока было специальной формулой, утверждающей социальные права (общепринятый способ наследования). То есть благословение было в основном декларацией духовного и материального наследования: материальное богатство, личный статус, этническое и политическое превосходство [1, с. 334] (отсюда острота борьбы между Эсавом и Яковом).

Ради получения благословения Яков идёт на обман, жертвами которого становятся его отец и брат. Однако, когда обман был раскрыт, благословение уже было сказано, после чего Яков отражается в глазах Эсава в ином свете: как угроза, препятствие на его жизненном пути, от которого нужно избавиться любой ценой. Тогда и разгорается ссора между братьями, которая прекратится только после победы одного из них [1, с. 336].

Тем не менее не Яков, а Ривка мыслит идею обмана Ицхака. Она действует, исходя из полученного ею Божьего откровения о будущем её сыновей, для осуществления Божественного плана. Такая высокая цель освещала в её глазах все средства [1, с. 338].

Что касается самого Якова, то, несмотря на то, что он вышел победителем в борьбе с Эсавом (ему удалось получить первородство и отцовское благословение), он был вынужден бежать из дома своего отца и, не имея ничего, работать двадцать лет. Талмудические учёные считали это наказанием за его поступки (обман). Бесспорно, Яков был избран Богом, и намерение его и его матери получить благословение не осуждались Богом, однако средства, применённые ими, по-видимому, не одобрялись библейским автором, что выражается, например, в стремлении скрыть связь Якова с этой историей путём изменения имени на Израэль [1, с. 340] (так как имя Яков было непосредственно связано с Эсавом).

То есть мы видим, что история Якова и Эсава, несмотря на всё её динамичное развитие, происходила по заранее известному Божественному плану, исходя из которого один брат ещё до своего рождения был избран, а второй отвергнут. Тем не менее борьба между братьями после получения Яковом привилегий, которых он добивался, не окончилась –

она продолжилась между их потомками. В таком случае неудивительно, что таннайские мудрецы решили отождествлять своего нового врага – Римскую империю – с уже существующим библейским образом Эсава, борьба с потомками которого, согласно Писанию, ещё не была завершена. Однако, разумеется, это не было единственным фактором, приведшим к осмыслению Римской империи через образ Эсава-Эдома, о чём будет сказано в обзоре следующих двух статей.

Йосеф Фройнд в своей статье «И толкались сыновья (смысл Писания и толкование поколений)» [2] поднимает проблему понимания библейского стиха Быт. 25:22 разными поколениями еврейских учёных. Автор сравнивает данный стих со стихом «Лех леха» (Быт. 12:1), отмечая, что он является таким же судьбоносным для потомков Эсава и Якова.

В данном стихе Ривка обращается к Богу, и ей открывается будущее её сыновей. Это определяет начало представления о двух братьях, ставших отцами двух народов, и даёт объяснение названию местности, в которой будут жить потомки Эсава – Сеиру. Тут же библейский автор вводит новое понятие – «леум» [2, с. 267] («нация, народ», до этого использовалось слово «гой»), которое становится термином, определяющим новые отношения евреев с другим народом – потомками Эсава (Сеиром). Важно отметить, что в Торе и Пророках присутствует указание на то, что отношения с Эдомом должны отличаться от отношений с Моавом и Аммоном, так как это потомки брата Якова. Йосеф Фройнд отмечает, что в Писании не говорится о том, чтобы между другими еврейскими праотцами была такая же близость, как между Эсавом и Яковом, то есть мы видим абсолютно новый тип отношений: братья-близнецы, очень близкие друг с другом, но при этом судьба которых диаметрально противоположенная.

Тем не менее Фройнд предполагает, что, по замыслу библейского автора, Эдом и Израиль должны были примириться (поэтому во Второзаконии делается акцент на том, что Эдом – это братское государство и с ним должны быть особые отношения), но во время эпохи Первого Храма отношение к Эдому меняется [2, с. 274].

Последующие поколения еврейских интеллектуалов также считали, что из сказанного в Торе неясно, каков конец отношений между Эсавом и Яковом, однако они предполагали, что борьба между народами будет продолжаться ещё много поколений. Поэтому, когда пришли завоеватели с запада «бхирей сеар» («светловолосые»), раввинистические авторы решили назвать их Эдомом. Таким образом, Рим и его наследник – христианство – стали отождествляться в раввинистической литературе с библейским образом Эдома, в котором раввинистические учёные видели персонификацию вражды и ненависти по отношению к Израилю [2, с. 268]. Они смотрели на свои взаимоотношения с Римской империей через идеологическую призму: этот образ Эдома был связан с их толкованием отношений двух братьев в книге Бытия. Страдания евреев привели к тому, что

это аллегорическое воззрение, основанное на Писании, вышло за рамки буквального смысла, который мы там видим.

Адиэль Шремер в своей статье «Мидраш и история: сила Бога и надежда таннаев на освобождение в тени Римской империи» [3] делает акцент на том, что отождествление Эдома с Римом у таннаев связано с чаяниями последних на свержение римского господства.

Шремер выделяет две концепции освобождения, сформированные мудрецами после разрушения Второго Храма. Первая заключается в наказании Богом язычников (вплоть до их уничтожения) для спасения Израиля. То есть раввинистические авторы передали миссию истребления язычников одному Богу и поместили его в эсхатологическую эпоху апокалипсиса, что должно было породить тенденции антиримского активизма.

Вторая концепция заключается в восстановлении Богом своего имени, авторитета через проявление силы, в которой многие уже начали сомневаться, так как политические и военные неудачи евреев в их борьбе с Римской империей (провал Иудейской войны, разрушение Храма и неудача восстания Бар-Кохбы) были истолкованы как провал самого Бога и как свидетельство его слабости [3, с. 6] (корни данной концепции можно заметить даже в Писании). Данная концепция позволила евреям Палестины справиться с экзистенциальной и богословской напряжённостью (проблема совмещения веры в Бога и современного политического положения). Она предлагала еврейскому читателю противоположное нынешнему положение дел и, таким образом, обладала утешительной силой, так как тоже предполагала спасение Израиля.

В качестве иллюстрации такого подхода Шремер приводит в пример Мехильту де рабби Ишмаэль (экзегеза книги Исход II в.), в которой автор придаёт нескольким библейским стихам совершенно новое значение, не относящееся к конкретным историческим событиям, про которые идёт речь в Писании, заявляя, что в этих стихах речь идёт о будущем времени (то есть превращая их в ещё не исполнившиеся пророчества). Данные библейские стихи соединены таким образом, что чувствуется, что в них говорится о каком-то одном конкретном враге, которым в период автора мог быть только Рим [3, с. 14].

Кроме того, мы видим также тенденцию отождествления врага Бога с врагом еврейского народа («кто восстал против Израиля, восстал против Бога» [3, с. 15]). Многие мидраши выражают идею о существовании онтологической и эмоциональной связи между Богом и народом Израиля (особое чувство любви, сострадания и заботы Бога к народу Израиля [3, с. 16]). Например, об этом говорит рабби Иегуда (рабби Иегуда ха-Наси – таннай I–II в., один из редакторов Мишны (накопившихся к тому времени устных комментариев к Писанию): причинение вреда Израилю оскорбляет Бога.

Автор признаёт язычников врагами Израиля, против которых Бог должен бороться для освобождения его народа, и отождествляет их с Эдомом,

Эсавом и Амалеком, то есть с Римской империей. Отождествление врагов Израиля с Эдомом уже есть в Писании, и эта идея продолжала существовать в умах еврейских интеллектуалов Палестины периода Второго Храма [3, с. 26].

Шремер также соглашается с тем, что отождествление Эсава и Эдома с Римом впервые встречается у таннаев после восстания Бар-Кохбы, то есть во второй половине II в., что свидетельствует о том, что это было порождено именно историческим контекстом – раввинистическим авторам было необходимо актуализировать библейские пророчества, говорящие о наказании врагов Израиля, и направить их на современного политического врага, то есть на Римскую империю. Однако такие пророчества не только утешали еврейского читателя, но и поднимали политическую борьбу Израиля с Римом на новый уровень, придавая этой борьбе глубокий богословский смысл [3, с. 26].

Таким образом, обобщая идеи вышеизложенных статей, можно предположить, что, используя библейский образ Эсава-Эдома для обозначения Римской империи, раннераввинистические авторы действительно пытались оспорить могущество Римской империи и саму её победу над евреями, выставляя Рим отверженным Богом народом. В то же время это стимулировало евреев на борьбу в современных им политических реалиях с «библейским» врагом, о гибели которого существует немало пророчеств.

На основании обзора материалов по вопросу отождествления Эсава-Эдома с Римом в раннераввинистических источниках и специфики братства Якова и Эсава можно сделать вывод, что основные аспекты данной проблематики уже рассмотрены исследователями. Много внимания уделяется анализу отношений между братьями в самом Писании и попыткам понять, почему именно эта модель отношений стала основой для проецирования современной таннаим политической ситуации на библейские пророчества.

Список литературы

1. Ахарони Реувен. Яков и Эсав: пьеса в трёх актах (Yakov ve-Esav – mahaze be-shalosh maarakhot) // *Beit Mikra*. 1977/1978. Vol. 23:3. P. 327–340. (На иврите)
2. Фройнд Йосеф. И толкались сыновья (смысл Писания и толкования последующими поколениями) (Va-yitrotzetzu ha-banim (peshuto shel mikra ve-parshanut ha-dorot) // *Beit Mikra*. 1991/1992. Vol. 37:3. P. 267–274. (На иврите)
3. Шремер Адиэль. Мидраш и история: сила Бога и надежда на освобождение у таннаев в тени Римской империи (Midrash ve-historia: koah ha-El ve-tikvat geula be-olamam shel ha-tanaim be-tzel ha-imperia ha-romit) // *Zion*. 2007. Vol. 72:1. P. 5–36. (На иврите)

FIRST ATTEMPT

Olga ZVOLINSKAYA

Student of the Department of Judaics
at the Institute of Asian and African Countries.
Lomonosov Moscow State University.
Leninsky Gory 1, Moscow 119991, Russian Federation;
e-mail: olgamalysheva282001@yandex.ru

IDENTIFICATION OF ESAU-EDOM WITH ROME AND THE TREATMENT OF THE BROTHERHOOD OF YAAKOV AND ESAU AMONG THE TANNAIM

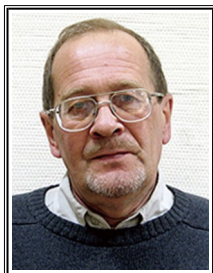
Despite the defeat in the struggle against Rome and the Roman conquest of Judea, Jewish authors in the II century began to associate the Roman Empire with the rejected brother of Jacob-Israel – Esau. Being politically weaker, they tried to defeat the conquerors ideologically, to turn the established situation around and show that it was not the Jews, but the Roman Empire that was defeated. The article reviews the literature on the problem of identifying the early-Rabbinic authors of the modern Roman Empire with the already developed biblical image of Edom.

Keywords: Edom, Yaakov, Esau, Roman Empire, Early-Rabbinic literature, Midrash, Oral Torah, Tannaim, Tanakh, Israel

References

1. Aharoni, Reuben. “Yakov ve-Esav – mahaze be-shalosh maarakhot” [The literary Structure of the Jacob – Esau Drama], *Beit Mikra. Journal for the Study of the Bible and Its World*, 1977/1978, Vol. 23:3, pp. 327–340. (Hebrew)
2. Froynd, Joseph. “Va-yitrotzetzu ha-banim (peshuto shel mikra ve-parshanut ha-dorot)” [And the children struggled together (Meaning of Scripture and Interpretation by Later Generations)], *Beit Mikra. Journal for the Study of the Bible and Its World*, 1991/1992, Vol. 37:3, pp. 267–274. (Hebrew)
3. Schremer, Adiel. “Midrash ve-historia: koah ha-El ve-tikvat geula be-olamam shel ha-tannaim be-tzel ha-imperia ha-romit” [Midrash and History: God’s Power, the Roman Empire, and Hopes for Redemption in Tannaitic Literature], *Zion*, 2007, Vol. 72:1, pp. 5–36. (Hebrew)

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ ПОИСК



Александр СТОЛЯРОВ

Доктор философских наук,
ведущий научный сотрудник. Институт философии РАН.
109240, Российская Федерация, Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1;
e-mail: a.stoliarov@mail.ru

МАРК АВРЕЛИЙ

Марк Аврелий Антонин (121–180) – последний крупный представитель Поздней Стои и всей стоической традиции, римский император (с 161 г.). Главное сочинение «К самому себе (Размышления)» на греческом языке – сборник записей, которые он, скорее всего, делал лично для себя и не предназначал для посторонних. Марк Аврелий обладал достаточно широким историко-философским кругозором. Временами у него проглядывают гераклитовские, платонические и эпикурейские мотивы, но общее предпочтение он отдаёт стоицизму. Марк Аврелий затрагивает некоторые вопросы стоической логики (типы суждений и теория познания) и физики (в особенности тотальную каузальность и провиденциальную телеологию), но главное внимание уделяет этической тематике. Вслед за Эпиктетом он особенно резко выделяет аспект нравственной автономии, внутренней честности, умения владеть собой (большое внимание уделяется нравственной авторефлексии), принципиальную важность «свободы выбора» и «правильного пользования представлениями». Темы заботы о всеобщем благе и космополитический пафос Стои обретают особое звучание в устах повелителя мировой империи.

Ключевые слова: стоическая философия, Поздняя Стоя, Марк Аврелий, стоическая этика, программный космополитизм, разум, представления, природа целого, природа человеческая, нравственный выбор

Биография Марка Аврелия

Марк Аврелий Антонин (Marcus Aurelius Antoninus) – последний крупный представитель Поздней Стои, римский император (с 161 г.), родился 26 апреля 121 г. в Риме, умер 17 марта 180 г. в Виндобоне или Сирмии.

Основными источниками биографических сведений являются сам Марк Аврелий и Юлий Капитолин, один из т.н. “Scriptores historiae augustae” («Писатели истории Августов» – иначе не известных и, возможно, вымышленных авторов сборника (вероятно, не ранее середины IV в.), содержащего жизнеописания римских императоров, начиная с Адриана. Дополнительные сведения сообщают Филострат, Дион Кассий, Геродиан, Евтропий, некоторые детали – Тертуллиан и Аврелий Виктор.

Марк Аврелий происходил из родовитого семейства. Его отец, Анний Вер, был претором, дед по отцу, тоже Анний Вер, – дважды консулом и префектом Рима. В первые годы жизни Марк носил имя прадеда по материнской линии Катилия Севера. После ранней смерти отца был усыновлён и воспитан дедом с отцовской стороны и по достижении совершеннолетия получил имя Марк Анний Вер (Юлий Капитолин. Марк Антонин философ 1,1–10). В 138 г. император Адриан усыновил дядю Марка, Тита Аврелия Фульва Бойония Аррия Антонина (будущего императора Антонина Пия и отца будущей супруги Марка Фаустины). По условиям усыновления Тит Аврелий, в свою очередь, должен был усыновить Марка и Луция Вера, сына Элия Вера, усыновлённого Адрианом и умершего. После этого усыновления Марк получил имя Марк Элий Аврелий Вер ([Юлий Капитолин]. Антонин Пий 4,1–6; Марк Антонин философ 5,1–5; [Элий Спартиан]. Адриан 24,1).

Марк Аврелий получил всестороннее домашнее образование, которое впоследствии продолжал уже самостоятельно. На начальном этапе он изучал основы грамматики, музыки и геометрии. За этим последовали углублённое изучение греческой и латинской грамматики со специальными преподавателями, а также занятия греческой и латинской риторикой с известными риторам Геродом Аттиком и Корнелием Фронтоном. Из своих наставников в этой области Марк Аврелий больше всего ценил Фронтон ([Юлий Капитолин]. Марк Антонин философ 2,1–5). С ним он состоял в переписке, частично сохранившейся.

Если верить Юлию Капитолину, философией Марк заинтересовался, будучи ещё мальчиком. Когда ему пошёл двенадцатый год, он начал одеваться, как философ (в греческий плащ), и подражать образу жизни философа – спать на земле; мать с трудом уговорила его спать на кровати (там же, 2,6). Сам Марк Аврелий говорит (I 6), что философией он заинтересовался и начал писать диалоги под влиянием одного из своих воспитателей, Диогнета (который обучал его и живописи – там же, 4,9), но замечает, что пристрастился спать всё-таки на шкурах. Впоследствии (по достижении

совершеннолетия) его наставниками были платоник Александр из Селевкии, племянник Плутарха Секст Херонейский (платоник или стоик), перипатетик Клавдий Север, стоики Клавдий Максим, Аполлоний Халкедонский (специально приглашённый Антонином Пием для занятий с Марком – [Юлий Капитолин]. Антонин Пий 10,4) и Квинт Юний Рустик (дважды консул и префект Рима при Марке Аврелии). Рустик познакомил Марка с записями бесед Эпиктета, оказавшими на Марка несомненное влияние (Марк Аврелий I 7–10; 12; 14–15; [Юлий Капитолин]. Марк Антонин философ 2,7–3,3). Скорее всего, Марк Аврелий имел представление об учениях всех крупных школ и, вероятно, об ионийской натурфилософии, но, видимо, с самого начала отдавал предпочтение стоической доктрине; во всяком случае, по утверждению Юлия Капитолина (там же, 3,3), он считал себя последователем учения, которого придерживался Рустик. Помимо перечисленного Марк изучал право у известного юриста Луция Волузия Мециана (там же, 3,6). Из развлечений он особенно любил игру в мяч и охоту (там же, 4,9).

Адриан выдвинул юного Марка (которому не было ещё 17 лет) в кандидаты на должность квестора (там же, 5,6), открывавшую доступ в сенат. Вскоре после смерти Адриана (последовавшей в июле 138 г.) Марк вступил в должность квестора. Тогда же новый император Антонин Пий предложил Марку помолвить его со своей дочерью Фаустиной; Марк согласился. Вскоре Пий наметил его консулом на 140 г. и пожаловал ему титул Цезаря (там же, 6,1–3). В 145 г. Марк вторично стал консулом совместно с Пием и женился на Фаустине (там же, 6,4; 6). По сообщению Геродиана (История I 2), у Марка Аврелия и Фаустины было много дочерей (по совокупности других, в том числе эпиграфических, источников, не менее шести) и два сына (по другим, в основном эпиграфическим, источникам известны семь), один из которых – будущий император Коммод; многие из этих детей умерли в младенческом или детском возрасте. Занимая важные должности, Марк продолжал учиться ([Юлий Капитолин]. Марк Антонин философ 6,5), но, видимо, ко времени своего второго консулата прекратил занятия риторикой и полностью сосредоточился на философии (ср. Марк Аврелий I 7).

О жизни Марка Аврелия в 146–161 гг. сведений нет. В 161 г. (после смерти Антонина Пия) он становится императором и именуется Марк Аврелий Антонин Август; до 169 г. он правил вместе со сводным (по усыновлению) братом Луцием Вером, с 177 г. – вместе с сыном Коммодом. Марк Аврелий проявил себя умелым, рассудительным и справедливым правителем. По его собственным словам (I 16), он многое перенял у Антонина Пия. В частности, Марк Аврелий оказывал особое уважение сенату и всякий раз, когда была возможность, участвовал в его заседаниях. К судебной сфере он относился с большим вниманием и назначил специального претора по опекунам делам. Государственную казну он тратил чрезвычайно умеренно, экстраординарные военные расходы покрывал за счёт

распродажи принадлежавших императору предметов роскоши и установил предел расходов на гладиаторские бои; однако, когда в 177 г. Смирна была разрушена землетрясением, он выделил большие деньги на восстановление города. Также он усовершенствовал систему распределения государственного питания и детских пособий и тщательно следил за исправностью улиц в Риме ([Юлий Капитолин]. Марк Антонин философ 10,1–7; 10–11; 11,1–2; 5; 17,4–5; 27,6; Дион Кассий LXXI 32). Марк Аврелий часто повторял слова Платона (Государство V, 473 cd): государства процветали бы, если бы философы властвовали или если бы властители философствовали ([Юлий Капитолин]. Марк Антонин философ 27,7). Есть сведения, что он выступал с публичными лекциями по философии ([Вулкаций Галликан]. Авидий Кассий 3,6–7).

В 176 г. Марк Аврелий посетил Афины и учредил там четыре философские кафедры – платоническую, стоическую, перипатетическую и эпикурейскую, – содержавшиеся за государственный счёт; подбор преподавателей он поручил своему давнему наставнику Героду Аттику (Филострат. Жизнеописания софистов II 2; 10; Дион Кассий LXXI 31). Тем самым он возобновил практику Антонина Пия, который во всех провинциях назначил почести и содержание риторам и философам ([Юлий Капитолин]. Антонин Пий 11,3). В конце 160-х гг. придворным врачом Марка Аврелия стал известный медик, комментатор философских текстов и логик Гален. Последний период жизни Марка Аврелия наполнен военными походами. Умер он во время очередной военной экспедиции 17 марта 180 г. – предположительно в Виндобоне (Вена), согласно Аврелию Виктору (О Цезарях 16,12), или в Сирмии (Сремска-Митровица, Сербия), согласно Тертуллиану (Апологетик 25). Причина смерти по источникам не ясна.

В Риме сохранились Колонна Марка Аврелия, воздвигнутая между 176 г. и 192 г. в честь его победы в Маркоманской войне, и знаменитая бронзовая конная статуя императора, воздвигнутая, вероятно, в 170-х гг.

Сочинения Марка Аврелия

1) Главное сочинение Марка Аврелия «К самому себе» (Εἰς ἑαυτόν) в 12 книгах написано на греческом языке. Название это предположительное, но его можно считать достаточно обоснованным. Встречающееся в некоторых рукописях заглавие τὰ εἰς ἑαυτόν имеет параллели в самом тексте: «помогай себе, если вообще заботишься о себе» (III 14); «удалиться в самого себя» (IV 3 ср. VI 11); «сосредоточься в самом себе» (VII 28) и др. До нашего времени дошла только одна рукопись, содержащая полный текст (cod. Vaticanus graec. 1950, XIV в.); прочие содержат лишь части текста. Деление на книги, видимо, появилось достаточно давно; во всяком случае, в словаре Суда (под словом Μάρκος) упоминаются 12 книг. Что касается деления книг на отдельные записи, то оно восходит к изданию

Гатакера (1652). Свои записи Марк Аврелий начал вести, вероятно, в конце 160-х гг., но основная их часть относится, скорее всего, к 170-м гг. Эти записи он делал для себя; они не предназначались для посторонних. Об этом свидетельствуют личные воспоминания и мелкие детали, присутствующие в первой книге, а также рассыпанные по всему тексту замечания и намёки, полностью понятные, видимо, только самому Марку Аврелию. Записи были опубликованы, несомненно, уже после его смерти, но когда и при каких обстоятельствах, невозможно даже предположить. О личном характере текста, местами напоминающего своего рода «дневник», свидетельствуют отрывистая лаконичность многих записей и спорадические упоминания места написания: «в области квадов» (перед началом кн. II или в конце кн. I), «в Карнунте» (начало кн. III). Однако широкий обобщающий характер некоторых записей и общий увещательно-наставительный тон, свойственный жанру диатрибы, наводят на мысль, что Марк Аврелий готовил материалы для философского сочинения (возможно, с целью поучения своего сына, будущего императора Коммода), которое не успел написать. Главную задачу – «исправлять и врачевать свой нрав» – Марк Аврелий усвоил от Квинта Юния Рустика (I 7). В этом плане Рустик и Марк Аврелий следовали традиции терапевтической авторефлексии, характерной для Поздней Стои. Этический самоанализ пропагандировался в кружке Секстия, сочинения которого приучили Сенеку к предписанному неопифагорейскими «Золотыми стихами» ежедневному отчёту перед самим собой за всё сказанное и сделанное (О гневе III 36; Письма 83,1). Дань этой традиции медитативного самовнушения отдавал и Эпиктет, призывавший «беседовать с самим собой» (Беседы III 24,103).

Сохранившийся текст во многих местах повреждён, неудобочитаем и требует реконструкции. Он лишён композиции и систематичности, изобилует повторами и вариациями на сквозные темы: порядок мироздания, вечное возвращение, бренность сущего, близость смерти, следование природе, общее благо, справедливость и т.д. Исключение составляет лишь первая книга, заметно отличающаяся от остальных. В ней Марк Аврелий подробно рассказывает, кому и чем он обязан. Насколько можно судить, она была написана по определённому плану как своего рода предисловие к прочим записям. Записи, как правило, небольшие, иногда совсем краткие, но изредка встречаются и пространные (например, I 16–17; IV 3).

2) Сохранившиеся письма к Фронтону посвящены в основном риторике и для характеристики мировоззрения Марка Аврелия большого значения не имеют.

3) По эпиграфическим источникам известны некоторые послания Марка Аврелия, в частности к афинянам.

Марк Аврелий. Особенности учения

Благодаря полученному образованию Марк Аврелий обладал достаточно широким историко-философским кругозором. Он упоминает и цитирует Гераклита, Пифагора, Демокрита, Платона, Феофраста, Эпикура, Хрисиппа; не исключено знакомство с сочинениями Посидония (хотя его имени он не упоминает). Марк Аврелий, вероятно, знал главные работы ключевых представителей Ранней Стои, из которых, однако, упоминает только Хрисиппа. Он, безусловно, владел школьной технической терминологией стоиков, хотя в некоторых случаях её модифицировал.

Марка Аврелия вряд ли можно назвать новаторским мыслителем, но своеобразие он не лишён. По сравнению с Эпиктетом, которого Марк Аврелий особенно часто упоминает и цитирует (I 7; IV 41; VII 19; XI 34; 36 и др.), он ещё менее систематичен и менее ортодоксален. Главная особенность Марка Аврелия – личное и свободное (иногда скептически-критическое) отношение к «сумме» стоических догм, наряду с которыми у него присутствуют гераклитовские, платонические и эпикурейские мотивы. Он считал возможным заимствовать у разных философских школ те положения, которые представлялись ему истинными. Порой возникает впечатление, что он, возможно, не считал себя ортодоксальным стоиком (ср. отстранённое «даже и стоикам» – V 10) – хотя стоический взгляд на мир ему, несомненно, ближе прочих.

Другая особенность Марка Аврелия – ещё более интенсивное, чем у Сенеки и Эпиктета, использование интроспекции. Он – проницательный психолог, внимательно прислушивающийся к своему душевному состоянию. Важно то, что происходит в душе «здесь и сейчас» (V 11; VII 5; 20; VIII 29; X 24; XI 7; 13; XII 1; 3; 19). Нужно постоянно задавать себе вопрос: «Каков сейчас мой душевный настрой? (τί μου νῦν ἔστιν ἡ διάνοια;). Нет ли страха, подозрения, вожделения или ещё чего-нибудь такого?» (XII 19). Но даже эта теоретическая установка и эта практика не позволяют в полной мере осознать, как вписывается человек в окружающую действительность, в вечно обновляющийся круговорот первоэлементов и переходящих, трудноуловимых вещей: «Время жизни человеческой – точка, сущность её текуча, ощущение смутно, тело во всём его составе тленно, душа – кружение, участь неясна, слава невнятна. Говоря кратко, всё телесное – река, всё душевное – сон и дым, жизнь – война, скитание по чужбине» (II 17 ср. III 5; 10; V 33; VII 61). Сенека и Эпиктет тоже уподобляли жизнь воинской службе.

Единственное, что способно помочь в такой ситуации, – философия. Только она может поддерживать здоровье и спокойствие души (II 17 ср. VI 12); она хочет лишь того, чего хочет подлинная, не повреждённая человеческая природа (V 9 ср. VIII 1). Все философские учения сходятся в одном: ни при каких обстоятельствах нельзя отрекаться от философии (IX 41). Марку Аврелию, несомненно, было известно деление философии

на логику, физику и этику (например, VIII 13). Главная задача философии – разъяснять «основоположения» (δόγματα) о благе и зле (VIII 1; 14; 22; X 9; 34; XII 9 и др.). Поэтому логическая и физическая тематика имеет для Марка Аврелия значение общей пропедевтики, позволяющей понять правила пользования разумом и составить представление об основах мироздания. Это, по его мысли, помогает уяснить принципы поведения в жизни.

Марк Аврелий. Логическая тематика

Логика интересовала Марка Аврелия заметно меньше, чем Эпиктета. Во всяком случае, логическую тематику из его записок приходится извлекать буквально по крупицам, поскольку она представлена ещё более редкими, чем у Эпиктета, вкраплениями в этическом контексте. Марк благодарит богов за то, что не посвятил себя разбору силлогизмов (I 17), то есть не предался этому занятию с излишним рвением и не сделал его своей узкой профессией (ср. VII 67). Тем не менее условные умозаключения, характерные для стоической силлогистики, он использует повсеместно и даже приводит некоторые термины стоической логики. В частности, выдвигая тезис «или промысел, или атомы» (см. ниже), он констатирует, что это высказывание является дизъюнктивным (IV 3).

Встречаются и кое-какие элементы учения о познании. Марк Аврелий указывает, что в душе возникают многочисленные представления (V 16) и что при их анализе следует, помимо методов физики и этики, применять методы диалектики (διαλεκτικεύεσθαι – VIII 13). Задача разумной природы в том, чтобы не давать согласия на ложные и неясные представления (VIII 7). Но согласие (συγκατάθεσις) переменчиво (V 10). Поэтому необходимо чётко определять содержание представлений (III 11) и при анализе каждого представления поддерживать на должном уровне способность постижения (τὸ καταληπτικόν – IV 22). Вероятно, как аналог раннестойического «постигающего представления» (καταληπτικὴ φαντασία) Марк Аврелий использует не встречающееся у ранних стоиков словосочетание ὑπόληψις καταληπτικῇ (IX 6) и вообще регулярно (например, II 12; 15; III 9; IV 3 и др.) использует термин ὑπόληψις в значении, объединяющем смыслы раннестойических терминов «представление», «согласие» (συγκατάθεσις) и «постижение» (κατάληψις).

Общая мысль, проведённая по всему тексту, такова: занятия логикой уместны и полезны лишь в той мере, в какой способствуют нравственному совершенствованию; чисто технические аспекты логики сами по себе Марка Аврелия не интересуют.

Марк Аврелий: физическая тематика

Хотя физическая тематика представлена у Марка Аврелия более подробно, чем логическая, физика, подобно логике, самодостаточного значения не имеет: Марк Аврелий благодарит богов и за то, что не посвятил себя изучению небесных явлений (I 17). Тем не менее он утверждает: нужно знать, что есть в мире, что в нём происходит (IV 29; X 9) и каковы законы природы (IX 1), ибо без этого невозможно правильно действовать и познавать самого себя (VIII 52).

Основа стоического мировоззрения (аналитическое соединение понятий «природа», «бог», «разум», «промысел», «целесообразность») становится у Марка Аврелия объектом предварительной оценки, а затем осознанного выбора. «Природа целого есть природа сущего», верховное божество (IX 1). Разумная сила (νοερά δύναμις) разлита повсюду (VIII 54), и всё причастно общей разумной природе (κοινὴ νοερά φύσις – IX 9). Разум, управляющий миром, не творит зла (VI 1). Он тождествен благому промыслу. В мире и в человеческой жизни всё взаимосвязано (II 3; III 11; VI 38; VII 9), и любая деталь, сама по себе незначительная и даже непривлекательная, приобретает значение в контексте целого (III 2; VIII 50; IX 1) благодаря всеобщей «симпатии» (IV 27; IX 9). Что полезно целому, то не может вредить части, а у целого нет ничего, что не было бы ему полезно (X 6).

Поэтому всё происходящее предопределено и необходимо (IV 26; 33; 45; X 5), вершится согласно всеобщей природе (VI 9) и на пользу целому (VI 45; XII 23). Нужно жить в согласии с природой (IV 23; 25) и покорно принимать всё, что происходит, поскольку всё происходящее нацелено на мировую гармонию и всеобщая природа не ошибается (V 8 ср. 18; X 6). Подобно тому, как из всех тел складывается тело мира, так из всех причин складывается единая причина-судьба (V 8), нерушимое сплетение причин (ἐπιπλοκὴ τῶν αἰτίων – X 5). Это вполне соответствует раннестойческой концепции мировой причинности.

В итоге главную проблему Марк Аврелий формулирует для себя так: «Или промысел, или атомы» (ἤτοι πρόνοια ἢ ἄτομοι – IV 3), то есть либо судьба с её необходимостью (ἀνάγκη εἰσαρμένης), нерушимый порядок и промысел с их неизбежными в масштабах целого, но терпимыми издержками, либо хаотичная и непостижимая сумятица (XII 14; вариации на ту же тему – IV 27; IX 28; 39; X 6; XI 18). Ответ на вопрос таков: если нет в мире божества и промысла, жизнь не имеет смысла (II 11; VI 10).

Как и ранние стоики, Марк Аврелий считал, что всё в мире – плод взаимодействия двух начал, активного и пассивного. Сам термин «начала» (ἀρχαί) в том значении, какое он имел у ранних стоиков, Марк Аврелий не использует. Активное начало (космический разум) он именует «причиной» или «причинным» (αἰτίον, αἰτιώδης), пассивное начало – «веществом» или «вещественным» (ὕλη, ὑλικόν – II 3; V 13; VII 29; VIII 7; 11; IX 25; 37;

XII 8; 10; 18; 29), и детальнее эту тему не развивает. Мировой разум знает, что с каким веществом делать (VI 5 ср. 42).

Мир един (VII 9). Как и ранние стоики, Марк Аврелий считал, что единство мира обеспечивается «тоническим», т.е. напрягающим движением (τονική κίνησις – VI 38) мировой пневмы; хотя о самой всекосмической пневме Марк Аврелий прямо нигде не говорит, её существование очевидным образом подразумевается. Благодаря этому движению происходит взаимодействие и взаимопревращение первоэлементов (στοιχεῖα – II 3 ср. 17; VI 17; VII 47; VIII 18). Четыре традиционных элемента: земля, вода, воздух и огонь; последний, будучи самым лёгким, стремится ввысь (IX 9; XI 20). Мир окружен пустотой (XI 1) – таково общее устройство мироздания.

Мир подвержен постоянному изменению (IV 3; VI 15); всё в нём преходяще, текуче и изменчиво (IV 46; V 23; VI 15; VII 19). Ничто не происходит из ничего и не обращается в ничто (IV 4; V 13; XI 35). Всё рождается для того, чтобы умереть (X 18) и превратиться в нечто новое (VII 18; 25; 34; VIII 6; 50; IX 1; 19; 28; X 7; 18; XII 21). Таков и сам человек: после смерти он распадается на элементы и становится частью всеобщего «семенного логоса» (II 17; IV 14). Поэтому «всё существующее есть некоторым образом семя того, что из него произойдёт» (σπέρμα γὰρ τρόλον τινὰ λαὸν τὸ ὄν τοῦ ἐξ αὐτοῦ ἐσομένου – IV 36). В масштабах мироздания глобальные изменения происходят в определённые периоды (κατὰ περιόδους πεπερασμένως – V 13): сначала мир воспламеняется (X 7), затем происходит «периодическое возрождение» (περιοδικὴ παλιγγενεσία – XI 1), и это продолжается бесконечно (V 13 ср. VI 4). Так Марк Аврелий воспроизводит раннестойческую концепцию космических циклов с мировыми пожарами.

Марку Аврелию, несомненно, была известна раннестойческая концепция уровней организации сущего: одушевлённое, указывает он, выше неодушевлённого, разумное выше одушевлённого (V 16 ср. VI 14; VIII 7; IX 8–9). В человеке, существе разумном, присутствуют три составляющих: тело (σώματιον), душевная пневма (πνευμάτιον), т.е. душа в широком смысле, и ум (νοῦς – III 16; XII 3). Ум – это разумное ведущее начало (ἡγεμονικόν – II 2; III 4; 9; V 11; 26) души; оно полностью властвует над самим собой (VI 8; XI 1 ср. VII 22), ни в чём, кроме себя самого, не нуждается (VII 16; 28; 55; VIII 48; IX 7) и само за себя отвечает (VIII 56). Марк Аврелий называет его благим внутренним «демоном» (δαίμων – II 13; 17; III 12; 16; V 10; VII 17; VIII 45; XII 3), «осколком Зевса» (V 27), «внутренним повелителем» (τὸ ἔνδον κυριεῖον – IV 1 ср. II 17; X 38). Принципиально важно, чтобы ведущее начало пребывало в здоровом состоянии (VIII 43; XI 19) и правильно собой распоряжалось (XII 33). Подобно Панэтию, Посидонию и Сенеке, Марк Аврелий отходит от психологического монизма Ранней Стои. Ведущее начало противопоставляется неразумным влечениям души (III 16). Душа, в свою очередь, как у Сенеки и Эпиктета, противопоставляется плоти: по сравнению с душой плоть низменна и бrenна

(II 2; 17; III 3; IV 41; VI 32; X 1; XII 2). Душа в соответствии с одним из раннестойческих положений (SVF II 781–782) определяется как «испарение крови» (ἀναθυμίασις ἀφ' αἵματος – V 33; VI 15). Души умерших некоторое время существуют, а затем распадаются на элементы и освобождают место другим (IV 21 ср. XI 3).

Марк Аврелий. Этическая тематика

Конечная цель – жизнь согласно природе (I 9; II 9; III 9; IV 51; V 1; 4; VII 56; XI 16). При этом нужно сознать, какова природа целого и какова природа человеческая (II 9 ср. XI 5; XII 32): «Иди прямо, следуя своей и всеобщей природе, – путь у них один» (V 3 ср. 25) – и один он потому, что разумное ведущее начало человеческой души является «осколком Зевса» (V 27), то есть частичкой мирового разума. Человек – часть целого, ведомого природой (X 6). То, что соответствует разумной природе, не может быть злом (II 17). Всеобщая природа ведёт человека посредством того, что с ним случается в рамках космической целесообразности, а его собственная – посредством того, что он должен делать (VII 55). В этих исходных тезисах намечены основы учения о благе и зле и учения о долженствовании.

Благом и злом является только то, что зависит от нравственного выбора (VI 41). Благо нравственно-прекрасно, зло постыдно (II 1). Все, что не есть ни благо, ни зло, является безразличным; таковы смерть и рождение, слава, наслаждение, богатство и бедность (II 11; VII 31; VIII 10). К безразличному нужно относиться безразлично (XI 16).

Достижение конечной цели тождественно счастью. Счастье в соответствии со стоической традицией определяется как «благотекущая жизнь» (βίος εὖρους – X 6 ср. II 5; V 34). Обладать счастьем – значит жить в согласии с разумной природой, всеобщим «верным» разумом и судьбой (I 9; II 9; III 4; IV 16; VII 11; VIII 1; 54), обладать «благим демоном» (VII 17). Иными словами, это значит обладать добродетелью. У ранних стоиков родовыми добродетелями были разумность (φρόνησις), справедливость (δικαιοσύνη), мужество (ἀνδρεία) и благоразумие, или здравомыслие (σωφροσύνη). Марк Аврелий воспроизводит этот ряд (V 12 ср. VIII 1), но иногда несколько модифицирует его: заменяет разумность на истину (ἀλήθεια – III 6), а также добавляет «величие души» (μεγαλοψυχία – IV 49; V 9). Среди добродетелей встречается и «воздержность» (ἐγκράτεια) как противоположность порочному наслаждению (VIII 39 ср. IX 1). Пороки возникают под воздействием страстей (II 10 ср. XII 19). Одну из страстей, скорбь, Марк Аврелий в соответствии с раннестойческой традицией определяет как противоразумное «сжатие» (συστολή) душевной пневмы (II 10). Иногда у Марка Аврелия проглядывает интеллектуализм платонического толка – пороки суть следствие неведения (VII 22; 63; XI 18).

Разумная природа накладывает на человека определённые нравственные обязанности. Общий принцип долженствования Марк Аврелий формулирует так: нужно выполнять надлежащее (καθῆκον), а на прочее можно не обращать внимания (VI 22); и, напротив, «если не надлежит, не делай» (XII 17). Вслед за ранними стоиками (напр., SVF III 500) Марк Аврелий считал совершенным такое надлежащее, которое достигло необходимой полноты во всех «числах» (ἀριθμοί – III 1; VI 26), т.е. исчерпывающим образом реализовало обязательства не только неразумной, но и разумной жизни. Марк Аврелий предлагает собственную интерпретацию названия нравственно-правильного действия (κατόρθωσις): оно называется так потому, что обозначает «прямоту пути» (τὴν ὀρθότητα τῆς ὁδοῦ – V 14).

В этой связи Марк Аврелий отдаёт дань важнейшей теме Эпиктета – «власти над представлениями» (V 9; VI 13; VII 17; 29; VIII 28; IX 7; XI 19 и др.). Как и у Эпиктета, влечение (ὁρμή, ὀρεξίς) и уклонение (ἐκκλίσις) суть то, что «зависит от нас» (τὸ ἐφ' ἡμῖν – VIII 7; 28 ср. IX 40). Здесь ключ к обоснованию автономии морального выбора. Правда, излюбленный термин Эпиктета «свободный нравственный выбор» (προαίρεσις) Марк Аврелий приводит лишь один раз и тоже со ссылкой на Эпиктета (XI 36). Однако мысль его вполне ясна: добродетель должна подчиняться иной причинности, нежели природные явления. «Теодицея» вполне традиционна: зло имеет исключительно моральный характер, и боги не отвечают за него (VI 41).

У человека есть долг по отношению к самому себе и по отношению к другим: быть праведным и покорным перед богами и справедливым к людям (III 9; VII 66). Поэтому главная родовая добродетель, разумность, «состоит в том одном, чтобы поступать справедливо» (τὸ φρονεῖν ἐν μόνῳ τῷ δικαιοπραγεῖν – IV 37 ср. X 11–12; XI 10); она объединяет обязанность перед самим собой (стремление к нравственному совершенству) и обязанность по отношению к другим, состоящую в уважении к праву другого человека. В более развёрнутой формулировке главный долг человека по отношению к самому себе определяются так: «Сделай себя достойным божественной помощи» (ἄξιον ἑαυτὸν ποιῆσον τῆς ἐκ τοῦ θεοῦ βοηθείας – XII 14), – а что именно нужно делать, указывает природа.

В этом отношении полезны не только стоические, но и любые разумные советы. Поэтому Марк Аврелий одобрительно излагает, например, рекомендации Эпикура (VII 46; IX 41 ср. XII 34), не принимая, конечно, атомистическую концепцию. Вообще же человек должен с готовностью принимать свою судьбу (III 16; IV 26; 34; VI 44; VII 54; 57; X 35; XII 1) и выполнять требования природы (IX 29; XI 13), ибо природа не возлагает на человека ничего такого, чего он не мог бы вынести (V 18; VIII 46; X 3; XII 32 ср. X 2). Достойный человек говорит природе: «Дай, что хочешь; отбери, что хочешь» (X 14). Марк Аврелий воспроизводит формулировку, высказанную ранними стоиками и повторенную Сенекой и Эпиктетом: лишь разумное существо

способно сознательно следовать велениям судьбы, а всё прочее вынуждено слепо ей повиноваться (X 28).

Точно так же, как Сенека и Эпиктет, Марк Аврелий полагал, что человек должен вырабатывать в себе положительные качества: благожелательность, благородство, самоограничение, чувство внутренней свободы, готовность помогать людям (IV 49; V 5; 9; VI 16; 30; 48; VIII 5; 51; X 8). В общем и целом нужно уединиться в себе (II 7; IV 3; VII 28; X 37), освободиться от гнева, страха, скорби и обрести «бесстрашие» (II 13; VII 55; XI 18), овладев совершенным надлежащим. Это и есть мудрость, которую Марк Аврелий в соответствии с раннестойческой традицией определяет как «знание вещей божественных и человеческих» (ἐμπειρία τῶν θεῶν καὶ τῶν ἀνθρώπων – III 1; 13). Сам термин «мудрец» (σοφός) он, как и Эпиктет, использует редко (X 36), но, несомненно, имеет в виду стоического мудреца, когда говорит о человеке нравственно-достойном (σπουδαῖος – IX 1; X 36). Вряд ли Марк Аврелий считал мудреца явлением реальным; для него, как и для Эпиктета, это нравственный идеал, – по всей видимости, недостижимый. Поэтому он, как и Эпиктет, придаёт особое значение «продвижению» к добродетели (IX 29).

Поскольку главная нравственная задача человека – совершенствование себя самого, «другой» остаётся для него «безразличным»: каждый сам отвечает за себя (VIII 56 ср. IV 39; VII 55). Правда, не реже Марк Аврелий советует внимательно относиться к происходящему в чужой душе (II 6; 8; IX 34) и формулирует императив иначе: быть человеколюбивым и справедливым не по обязанности, а из сердечного расположения (VI 39; VII 13; IX 4–5). Практический императив тождествен теоретическому: нужно чтить богов и делать добро людям (V 33; VI 30; 39; VII 74; VIII 23). Более того, людей следует любить от всего сердца (VII 13 ср. 22), ибо разумной душе вообще свойственна любовь к ближнему (τὸ φιλεῖν τοὺς πλησίον – XI 1). В этом долг человека по отношению к другим, находящий своё предельное выражение в содействии всемирному государству разумных существ: поступать следует в соответствии с природой разумного и общественного существа (V 29 ср. VI 7; 14; 23 ср. VIII 2), и всякое действие должно быть направлено на общее благо (IX 23; 31).

Людей объединяет общность разума (νοῦ κοινωμία – XII 26). Разумные существа рождены ради друг друга (IV 3; V 16; VII 13; 55; VIII 56; 59; IX 1; XI 18). Существует природный закон человеческой общности (φυσικὸς νόμος τῆς κοινωμίας – III 11 ср. IV 24); человек – существо общественное (κοινωνικόν – V 6). Благо разумного существа – общность (V 16 ср. XI 8). Тот, кто приносит пользу обществу, приносит её и себе (XI 4). Цель должна быть общественной и гражданской (κοινωνικὸν καὶ πολιτικόν – XI 21). Поскольку у людей общий разум и общий закон, они – граждане всемирного города (IV 4 ср. VII 9), в котором отдельные города подобны домам (III 11 ср. IV 3). Граждане всекосмического государства разумных существ относятся к тому высшему социуму, в котором никто не является ни господином, ни рабом (IV 31). Тема заботы о всеобщем благе (III 4; IV 17; V 1; VI 30; VII 5; XI 4) и космополитический пафос

обретают особое звучание в устах повелителя мировой империи: «Город и отечество мне, как Антонину, – Рим, а как человеку, – мир» (VI 44 ср. IV 4; X 15).

Но как индивидуум человек слаб, и задача философии – научить человека за отпущенное ему время «самолечению» с помощью правильно выбранных принципов, объяснить, как повседневно существовать в этом мире (III 13; IV 48; V 9; VI 55). Вообще в практическом плане жизнь складывается из отдельных действий (VIII 32) и является совокупностью всех действий (τὸ ἐκ πασῶν τῶν πράξεων σύνθεμα – XII 23). И лучше даже не рассуждать о том, каков достойный человек, а стараться таким быть (X 16), ибо благо и зло, добродетель и порок проявляются в деятельности (IX 16).

С Сенекой и Эпиктетом Марк Аврелия сближают космополитичность мировоззрения, призывы к гуманности, к наблюдению за своей душой, к осознанию слабости и греховности рода людского. Это умонастроение перекликается, пусть и чисто внешним образом, с христианским учением; но к «пустому упрямству» христиан (XI 3) Марк Аврелий относился отрицательно. В обострённом личном отношении к божеству (бог видит душу человека в её наготы, без телесной оболочки – XII 2), в пессимизме, близком к трагической, но просветлённой безысходности, выражается характерное для Поздней Стои сочетание философствования с интимным религиозным чувством. Человек, – приводит Марк Аврелий слова Эпиктета, – «душонка (ψυχάριον), труп таскающая» (IV 41). Жизнь его скоротечна, участь неясна (II 17 ср. III 10; V 33). Срок отпущен малый; каждое дело нужно делать как «последнее в жизни» (II 5 ср. 11) и всякий день проводить как последний (VII 69); так считал и Музоний Руф. Итоговый совет Марка Аврелия такой же, как у Эпиктета. Не от человека зависит, сколько актов отведено ему сыграть на сцене жизни. И (конец последней записи) если уж настало время уйти – «уйди благостно (ἡλεως), как благостен и тот, кто тебя отпускает» (XII 36 ср. II 3; 11; III 16; IV 48; IX 2–3; X 8; 36).

Марк Аврелий. Рецепция наследия

Основные тексты, в которых упоминается Марк Аврелий, относятся к IV в. Аврелий Виктор оценивал личность и правление Марка Аврелия весьма высоко («О цезарях» 16). Схожего мнения придерживался и Евтропий («Краткая история от основания Города» VIII 11,1; 14,2; X 16,3). Повествуя об императоре Юлиане, Аммиан Марцеллин отмечал, что Юлиан считал Марка Аврелия образцовым правителем («Римская история» XVI 1,4). Сам Аммиан Марцеллин особо выделяет «снисходительность» Марка Аврелия (XXI 16,11). Все перечисленные авторы и в особенности «Писатели истории августов» отмечали или намекали, что занятия философией благотворно сказались на личности Марка Аврелия.

Если обратиться к христианским авторам, то Афинагор адресует своё «Прощение о христианах» Марку Аврелию и Коммоду как властителям и, «самое главное, философам» (1,1). Тертуллиан («Апологетик» 5,6) рассказывает такую историю. Во время Маркоманских войн войско Марка Аврелия однажды сильно страдало от жажды; по молитвам немногочисленных солдат-христиан Бог послал дождь. Из этого Тертуллиан заключил, что Марк Аврелий испытал чувство признательности к христианам. Но затем отношение христианских авторов к Марку Аврелию изменилось в худшую сторону. Евсевий Кесарийский, живший на сто лет позже Тертуллиана, в своей «Церковной истории» (IV 12–15) объявил Марка Аврелия злым гонителем христиан и, по всей видимости, спутал его с Антонином Пием (хотя и при Марке Аврелии христиане иногда подвергались гонениям – но не по его прямым приказам). Ту же ошибку повторил затем Августин («О Граде Божьем» XVIII 52). Все приведённые суждения языческих и христианских авторов характеризуют Марка Аврелия прежде всего как правителя – пусть и философствующего, – но ничего не говорят о специфике его философской позиции.

«Терапевтическое» морализирование Марка Аврелия очень близко к той завершительной форме, в которой учение Стои было лучше всего известно в последующие эпохи. Однако главный текст Марка Аврелия с самого начала имел небольшое распространение и был известен гораздо хуже, чем тексты Эпиктета. Во всяком случае, Геродиан, Дион Кассий, Аврелий Виктор, Юлий Капитолин и прочие языческие авторы, а также перечисленные христианские авторы его не упоминали и, видимо, ничего о нём не знали. Много столетий этот текст оставался неизвестным и был обнаружен случайно. Первое упоминание о нём относится к началу X в., когда епископ Арефа Кесарийский сообщил митрополиту Гераклеяскому Деметрию, что имеет «полезнейшую старинную книгу императора Марка» (*Scripta minora* I p. 305 Westerink.); возможно, именно к этому тексту восходят все рукописи XIV–XVI вв. В конце X в. появился словарь Суда, содержащий несколько цитат из Марка Аврелия и сообщающий (под словом *Μάρκος*), что его сочинение состояло из 12 книг.

На Западе в эпоху Средних веков «полезнейшая книга» Марка Аврелия не была известна, а о нём самом упоминали считанные авторы. В их числе историки-хронисты Кассиодор, Беда Достопочтенный, Эккехард из Ауры, Оттон из Фрейзинга; все они воздерживались от оценок. Иоанн Солсберийский упомянул Марка Аврелия в «Поликратике» (VIII 19, со ссылкой на Евтропия) и весьма благожелательно отзывался о его личности и преданности философии; тем не менее этот пассаж включён в главу о римских тиранах.

Новый период начинается с Возрождения. Макиавелли («Государь» 19) считал, что Марк Аврелий был наделён многочисленными добродетелями, пользовался уважением подданных, а потому жил и умер в величайшем почёте. В середине XVI в. пользовалась популярностью литературная

фикция Антонио де Гевара «Золотая книга императора Марка Аврелия» (1528). Однако подлинный текст записок был обнаружен и издан позже, чем тексты Эпиктета и тем более Сенеки. Editio princeps Ксиландра (Вильгельм Хольцман), основанное на ныне утраченной рукописи cod. Palatinus (Toxitanus) и снабжённое латинским переводом, вышло в Цюрихе в 1559 г. (переиздано с исправлениями в Базеле, 1568, и Лионе, 1626). Правда, Ксиландр дал запискам Марка Аврелия латинское название “De vita sua” и тем самым создал неверное впечатление, что текст представляет собой нечто вроде автобиографии.

Начало изучению записок Марка Аврелия в контексте стоической философии положил швейцарский филолог французского происхождения Исаак Казобон в своих комментариях к Персию (1605). Затем стали появляться новые комментированные издания и переводы Марка Аврелия. До сих пор не потеряло значения снабжённое обширными комментариями греко-латинское издание выдающегося английского филолога Томаса Гатакера (Кембридж, 1652). Английский перевод Мерики Казобона вышел в 1634 г., итальянский Барберини в 1675 г., французский перевод Андре и Анн Дасье в 1691 г. После этого Марк Аврелий становится широко читаемым автором. В 1729 г. лютеранский теолог Иоганн Франц Будде выпустил своё греко-латинское издание, в значительной мере основанное на тексте Гатакера; в предисловии он подчеркнул, что записки Марка Аврелия являются важным источником для изучения стоической философии. В 1742 г. видный представитель Шотландского просвещения Фрэнсис Хатчесон выпустил очередной английский перевод Марка Аврелия. Все перечисленные авторы, начиная с Ксиландра, пытались проводить параллели между стоической этикой и евангельскими предписаниями. Эту установку подверг критике Дидро, написавший для «Энциклопедии» статью о стоицизме. Затем постепенно окрепло осознание того, что в основе своей мировоззрение Марка Аврелия принципиально отличается от христианского.

В XX в. Марк Аврелий на некоторое время стал персонификацией «терапевтического» стоицизма и даже объектом квазирелигиозного почтения. В 1920-х гг. Гюстав Луазель решил создать новую религию на основе учения Марка Аврелия. Новая «религия мира и природы» не обещает спасения и призвана заменить христианство на ниве нравственного просвещения. Луазель суммировал идеи неостоииков, Тэна, Ренана и Эмерсона, но не был носителем трагического сознания; его уmonoстроение окрашено скорее просветительскими тонами. Он обещает достижение своеобразной «калокагатии»: необходимы такое воспитание и такая организация жизни, которые избавят человека от страха и обеспечат здоровое личное существование. Адепты новой «религии» (Marcus-Aurelii), объединённые в сообщество (Société universelle d'études et d'action stoïcienne), каждый год в день весеннего равноденствия должны отмечать смерть Марка Аврелия; периодически собираются ассамблеи, издают журнал

“La nouvelle Stoa”. Этот замысел, разумеется, оказался эфемерным и реального продолжения не имел. Но сама попытка подобного превознесения Марка Аврелия безусловно примечательна.

На Руси Марк Аврелий стал известен после перевода в первой половине XI в. хроники Георгия Амартола, но вплоть до XVIII в. никакой информации о нём не прибавилось. В 1740 г. появился русский текст записок Марка Аврелия, переведённый С. Волчковым с немецкого (перевод И. Гофмана). Во второй половине XVIII в. появляются переводы иностранных книг о Марке Аврелии. О Марке Аврелии неоднократно упоминал Радищев, считавший стоицизм химерой или философической гордыней. Марка Аврелия в разных контекстах упоминали Чаадаев, Пушкин, Гоголь. В 1860-е гг. выходит многотомный «Энциклопедический словарь, составленный русскими учёными и литераторами»; в нём Марку Аврелию посвящена отдельная статья, написанная М.М. Стасюлевичем. В 1887 г. и 1889 г. в журнале «Вера и разум» публикуются две статьи В.В. Руднева. В 1882–1914 гг. вышли три полных русских перевода – Урусова, Краснова и Роговина. После публикации перевода Урусова Толстой включил Марка Аврелия в свой круг обязательного чтения. В составленном им сборнике «Мысли мудрых людей на каждый день» (1903) немало выписок из Марка Аврелия, поскольку внутренние установки (исправление самого себя и методы такого исправления) Марка Аврелия и Толстого во многом совпадали. Кроме Толстого, из крупных русских писателей Марку Аврелию в разной мере уделяли внимание Лесков, Чехов, Розанов, Вячеслав Иванов, Бунин и др.; отзывы, в общем и целом, были положительными. В советскую эпоху заметным явлением стал выход нового и на данный момент образцового перевода, выполненного А.К. Гавриловым; это издание снабжено обширными комментариями и содержательными статьями.

Основные издания и переводы

Marci Antonini Imperatoris. De rebus suis sive de eis quae ad se pertinere censebat libri XII / Studio operaque Thomae Gatakeri Londinatis. Cantabrigiae, MDCLII; *Marci Antonini. Commentariorum quos sibi ipsi scripsit libri XII* / Iterum recensuit Ioannes Stich. Lipsiae, 1903; *Marci Antonini imperatoris in semet ipsum libri XII* / Recognovit H. Schenkl. Lipsiae, 1913; *The Communings with himself of Marcus Aurelius Antoninus, Emperor of Rome, together with his Speeches and Sayings* / A revised text and trad. by C.R. Haines. London, 1916; *Marc-Aurèle. Pensées* / Texte établi et trad. par A.I. Trannoy. Paris, 1925; *The Meditations of the Emperor Marcus Antoninus* / Ed. with trans. and comm. by A.S.L. Farquharson. Vol. 1–2. Oxford, 1944; *Kaiser Mark Aurel. Wege zu sich selbst* / Hrsg. und übertr. von W. Theiler. Zürich, 1951; *Marco Aurelio Antonino. Pensieri* / Introd., note critiche e traduz. a cura di E. Pinto. Napoli, 1968; *Marci Aurelii Antonini ad se ipsum libri XII* / Ed. J. Dalfen. Leipzig, 1979; *Scritti di Marco Aurelio. Letteri a Frontone, Pensieri, Documenti* / A cura di G. Cortassa. Torino, 1980; *Marc Aurèle. Écrits pour lui-même*. T. I. Introduction générale. Livre I / Texte établi et trad. par P. Hadot avec la collaboration

de C. Luna. Paris, 1998; Размышления императора Марка Аврелия о том, что важно для самого себя / Пер. Л. Урусова. Тула, 1882; *Марк Аврелий*. К самому себе. Размышления / Пер. П. Краснова. СПб., 1895; *Марк Аврелий*. Наедине с собой. Размышления / Пер. С. Роговина. М., 1914; *Марк Аврелий Антонин*. Размышления / Изд. подгот. А.И. Доватур, А.К. Гаврилов [перевод], Ян Унт. Л., 1985.

Список литературы

1. Гаврилов А.К. Марк Аврелий в России // *Марк Аврелий Антонин*. Размышления / Изд. подгот. А.И. Доватур, А.К. Гаврилов, Ян Унт. Л., 1985. С. 116–169.
2. Доватур А.И. Римский император Марк Аврелий Антонин // *Марк Аврелий Антонин*. Размышления / Изд. подгот. А.И. Доватур, А.К. Гаврилов, Ян Унт. Л., 1985. С. 76–93.
3. Руднев В.В. Император Марк Аврелий как философ // Вера и разум. 1887. № 20, кн. I. С. 385–400.
4. Руднев В.В. Император Марк Аврелий в его отношении к христианству // Вера и разум. 1889. № 13. Кн. I. С. 17–36.
5. Унт Я. «Размышления» Марка Аврелия как литературный и философский памятник // *Марк Аврелий Антонин*. Размышления / Изд. подгот. А.И. Доватур, А.К. Гаврилов, Ян Унт. Л., 1985. С. 94–115.
6. A Companion to Marcus Aurelius / Ed. M. van Ackeren. Malden; Oxford, 2012.
7. Abel F. Parallels between the Stoic Philosophy of Marcus Aurelius Antoninus and Christianity // *Filozofia. Journal for Philosophy*. 2004. Vol. 59. P. 675–680.
8. Ackeren M. van. Die Philosophie Marc Aurels. Bd. 1–2. Berlin; Boston, 2011.
9. Adams J. Marcus Aurelius in the Historia Augusta and Beyond. Lanham, 2012.
10. Annas J. Marcus Aurelius: Ethics and its Background // *Rhizai. A Journal for Ancient Philosophy and Science*. 2004. Vol. 2. P. 103–119.
11. Asmis E. The Stoicism of Marcus Aurelius // *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Teil II: Principat*. Bd. 36, 3. Berlin; New York, 1989. P. 2228–2252.
12. Bénatouïl T. Théoria and scholè in Epictetus and Marcus Aurelius: Platonic, Stoic or Socratic? // *Plato and the Stoics* / Ed. A.G. Long. Cambridge, 2013. P. 147–173.
13. Birley A. Marcus Aurelius. A Biography / Rev. ed. New Haven. London, 1987.
14. Bodson A. La morale sociale des derniers stoïciens, Sénèque, Épictète et Marc-Aurèle. Paris, 1967.
15. Bruch J., Herrmann K. The Reception of the Philosopher-King in Antiquity and the Medieval Age // A Companion to Marcus Aurelius / Ed. M. van Ackeren. Malden; Oxford, 2012. P. 483–496.
16. Carrata T.F. Il Regno di Marco Aurelio. Torino, 1953.
17. Cooper J.M. Moral Theory and Moral Improvement: Marcus Aurelius // *Cooper J.M. Knowledge, Nature, and the Good. Essays on Ancient Philosophy*. Princeton, 2004. P. 335–368.
18. Cortassa G. La missione del bibliofilo: Areta e la “riscoperta” dell’ *A se stesso* di Marco Aurelio // *Orpheus. Rivista di umanità classica e cristiana*. 1997. Vol. 18. P. 112–140.
19. Covi L. Originalità filosofica dei “Pensieri” di Marco Aurelio // *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*. 1992. Vol. 84. P. 515–538.
20. Dalfen J. Formgeschichtliche Untersuchungen zu den Selbstbetrachtungen Marc Aurels. München, 1967.

21. *Di Stefano E.* Antropologia ed etica negli scritti A Se Stesso di Marco Aurelio. Catania, 2006.
22. *Dove C.C.* Marsus Aurelius Antoninus, his Life and Times. London, 1930.
23. *Dürr K.* Das erste Buch der Selbstbetrachtungen des Kaisers Marcus Aurelius Antoninus // *Gymnasium. Zeitschrift für Kultur der Antike und humanistische Bildung.* 1938. Bd. 49. S. 64–82.
24. *Eberlein H.* Kaiser Mark Aurel und die Christen. Breslau, 1914.
25. *Engberg-Pedersen T.* Marcus Aurelius on Emotions // *The Emotions in Hellenistic Philosophy* / Eds. J. Sihvola, T. Engberg-Pedersen. Dordrecht, 1998. P. 305–337.
26. *Erbse H.* Die Vorstellung von der Seele bei Marc Aurel // *Festschrift für Friedrich Zuckerk zum 70. Geburtstag.* Berlin, 1954. S. 127–152.
27. *Farquharson A.S.L.* Marcus Aurelius, his Life and his World. New York, 1959.
28. *Follet S.* Lettre de Marc Aurèle aux Athéniens (EM 133366): nouvelles lectures et interprétations // *Revue de Philologie.* 1979. Vol. 53. P. 29–43.
29. *Giavatto A.* Interlocutore di se stesso. La dialettica di Marco Aurelio. Hildesheim; Zürich; New York, 2008.
30. *Giavatto A.* Logic in the *Meditations* // *A Companion to Marcus Aurelius* / Ed. M. van Akeren. Malden; Oxford, 2012. P. 408–419.
31. *Giavatto A.* The Style of *Meditations* // *A Companion to Marcus Aurelius* / Ed. M. van Akeren. Malden; Oxford, 2012. P. 333–345.
32. *Gill Ch.* Marcus and Previous Stoic Literature // *A Companion to Marcus Aurelius* / Ed. M. van Akeren. Malden; Oxford, 2012. P. 382–395.
33. *Görlitz W.* Markus Aurelius. Kaiser und Philosoph. Leipzig, 1936.
34. *Gourinat J.* Ethics // *A Companion to Marcus Aurelius* / Ed. M. van Akeren. Malden; Oxford, 2012. P. 420–436.
35. *Gourinat J.* The Form and Structure of the *Meditations* // *A Companion to Marcus Aurelius* / Ed. M. van Akeren. Malden; Oxford, 2012. P. 317–332.
36. *Grimal P.* Marc Aurèle. Paris, 1991.
37. *Hadot P.* La physique comme exercice spirituel, ou pessimisme et optimisme chez Marc-Aurèle // *Revue de Théologie et de Philosophie.* 1972. Vol. 22. P. 225–239.
38. *Hadot P.* La citadelle intérieure: introduction aux *Pensées* de Marc Aurèle. Éd. revise et remaniée. Paris, 1997.
39. *Haines C.R.* The Composition and Chronology of the Thoughts of Marcus Aurelius // *Journal of Philology.* 1914. Vol. 33. No. 66. P. 278–295.
40. *Harriman B.* Disjunctions and Natural Philosophy in Marcus Aurelius // *Classical Quarterly.* 2019. Vol. 69. P. 858–879.
41. *Jäkel S.* Marcus Aurelius' concept of Life. Turku, 1991.
42. *Kraye J.* Ethnicorum omnium sanctissimus: Marcus Aurelius and his *Meditations* from Xylander to Diderot // *Humanism and Early Modern Philosophy* / Eds. J. Kraye, M.W.F. Stones. London; New York, 2000. P. 107–134.
43. *Kraye J.* Marcus Aurelius and Neostoicism in Early Modern Philosophy // *A Companion to Marcus Aurelius* / Ed. M. van Akeren. Malden; Oxford, 2012. P. 515–531.
44. *Loisel G.* Marcaurelia. Doctrine néo-stoïcienne de vie religieuse, morale et sociale exposée et expliquée par Gustave Loisel d'après le Manuel de l'empereur Marc-Aurèle. Paris, 1928.
45. *Martinazzoli F.* La "Successio" di Marco Aurelio. Struttura e spirito del primo libro dei Pensieri. Bari, 1951.
46. *Mouroutsou G.* The Plasticity of the Present Moment in Marcus Aurelius' *Meditations* // *Ancient Philosophy.* 2020. Vol. 40. P. 411–434.

47. *Neuenschwander H.R.* Mark Aurels Beziehungen zu Seneca und Poseidonios. Bern; Stuttgart, 1951.
48. *Oliver J.H.* Marcus Aurelius and the Philosophical Schools at Athens // *American Journal of Philology*. 1981. Vol. 102. P. 213–225.
49. *Pesce D.* Epicuro e Marco Aurelio. Due studi sulla saggezza antica. Firenze, 1959.
50. *Rist J.M.* Are You a Stoic? The Case of Marcus Aurelius // *Jewish and Christian Self-definition. T. III: Self-definition in the Greco-Roman World* / Eds. B.F. Meyer, E.P. Sanders. London, 1983. P. 23–45.
51. *Rutherford R.B.* The Meditations of Marcus Aurelius. A Study. Oxford, 1989.
52. *Schenkl H.* Zum ersten Buche der Selbstbetrachtungen des Kaisers Marcus Antoninus // *Wiener Studien*. 1912. Bd. 34. S. 82–96.
53. *Schironi F.* Il testo di Marco Aurelio conservato dalla “Suda” // *Studi Classici e Orientali*. 2000. Vol. 47. P. 209–333.
54. *Sedgwick H.D.* Marcus Aurelius. A Biography. Oxford, 1921.
55. *Sedley D.* Marcus Aurelius on Physics // *A Companion to Marcus Aurelius* / Ed. M. van Ackeren. Malden; Oxford, 2012. P. 396–407.
56. *Sellars J.* Marcus Aurelius. Abingdon, 2020.
57. *Stanton G.R.* The Cosmopolitan Ideas of Epictetus and Marcus Aurelius // *Phronesis*. 1968. Vol. 13. P. 183–195.
58. *Stephens W.O.* Marcus Aurelius. A Guide for the Perplexed. London; New York, 2011.
59. *Van den Hout M.P.J.* A Commentary on the Letters of M. Cornelius Fronto. Leiden, 1999.

ENCYCLOPEDIC SEARCH

Alexander STOLIAROV

DSc in Philosophy,
Leading Research Fellow. RAS Institute of Philosophy.
Goncharnaya St. 12/1, Moscow 109240, Russian Federation;
e-mail: a.stoliarov@mail.ru

MARCUS AURELIUS

Marcus Aurelius Antoninus (121–180) – the last major representative of Later Stoa and the entire Stoic tradition, Roman emperor (from 161). His main work, “To Himself (Meditations)”, written in Greek, represents a collection of recordings that he, most likely, made personally for himself and did not intend for outsiders. Marcus Aurelius had a fairly broad historical-philosophical outlook. Although at times Heraclitic, Platonic and Epicurean motives are visible to him, he generally prefers stoicism. Marcus Aurelius touches upon some questions of stoic logic (types of judgments and theory of knowledge) and physics (especially total causality and providential teleology), but his main attention is paid to ethical topics. Following Epictetus he particularly emphasized the aspect of moral autonomy, the need for inner honesty, self-control (much attention is paid to moral self-reflection), the fundamental importance of “freedom of choice” and “the correct use of ideas”. Themes of concern for the common good and the cosmopolitan pathos of Stoa acquire a special sound in the mouth of the ruler of the World Empire.

Keywords: stoic philosophy, Later Stoa, Marcus Aurelius, stoic ethics, program cosmopolitanism, reason, ideas, the nature of the whole, human nature, moral choice

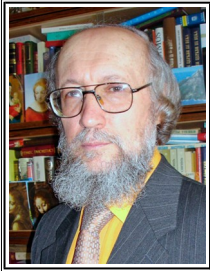
References

1. *A Companion to Marcus Aurelius*, ed. M. van Ackeren. Malden; Oxford, 2012.
2. Abel, F. “Parallels between the Stoic Philosophy of Marcus Aurelius Antoninus and Christianity”, *Filozofia. Journal for Philosophy*, 2004, Vol. 59, pp. 675–680.
3. Ackeren, M. van. *Die Philosophie Marc Aurels*, Bd. 1–2. Berlin; Boston, 2011.
4. Adams, J. *Marcus Aurelius in the Historia Augusta and Beyond*. Lanham, 2012.
5. Annas, J. “Marcus Aurelius: Ethics and its Background”, *Rhizai. A Journal for Ancient Philosophy and Science*, 2004, Vol. 2, pp. 103–119.
6. Asmis, E. “The Stoicism of Marcus Aurelius”, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Teil II: Principat, Bd. 36, 3. Berlin; New York, 1989, pp. 2228–2252.
7. Bénatouïl, T. “Theôria and scholê in Epictetus and Marcus Aurelius: Platonic, Stoic or Socratic?”, *Plato and the Stoics*, ed. A.G. Long. Cambridge, 2013, pp. 147–173.
8. Birley, A. *Marcus Aurelius. A Biography*, rev. ed. New Haven. London, 1987.

9. Bodson, A. *La morale sociale des derniers stoïciens, Sénèque, Épictète et Marc-Aurèle*. Paris, 1967.
10. Bruch, J., Herrmann, K. "The Reception of the Philosopher-King in Antiquity and the Medieval Age", *A Companion to Marcus Aurelius*, ed. M. van Ackeren. Malden; Oxford, 2012, pp. 483–496.
11. Carrata, T.F. *Il Regno di Marco Aurelio*. Torino, 1953.
12. Cooper, J.M. "Moral Theory and Moral Improvement: Marcus Aurelius", in: J.M. Cooper, *Knowledge, Nature, and the Good. Essays on Ancient Philosophy*. Princeton, 2004, pp. 335–368.
13. Cortassa, G. "La missione del bibliofilo: Areta e la "riscoperta" dell' A se stesso di Marco Aurelio", *Orpheus. Rivista di umanità classica e cristiana*, 1997, Vol. 18, pp. 112–140.
14. Covi, L. "Originalità filosofica dei 'Pensieri' di Marco Aurelio", *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, 1992, Vol. 84, pp. 515–538.
15. Dalfen, J. *Formgeschichtliche Untersuchungen zu den Selbstbetrachtungen Marc Aurels*. München, 1967.
16. Di Stefano, E. *Antropologia ed etica negli scritti A Se Stesso di Marco Aurelio*. Catania, 2006.
17. Dovatur, A.I. "Rimskii imperator Mark Avrelii Antonin" [Roman Emperor Marcus Aurelius Antoninus], in: *Marcus Aurelius Antoninus, Razmyshleniya [Meditations]*. Leningrad, 1985, pp. 76–93. (In Russian)
18. Dove, C.C. *Marsus Aurelius Antoninus, his Life and Times*. London, 1930.
19. Dürr, K. "Das erste Buch der Selbstbetrachtungen des Kaisers Marcus Aurelius Antoninus", *Gymnasium. Zeitschrift für Kultur der Antike und humanistische Bildung*, 1938, Bd. 49, S. 64–82.
20. Eberlein, H. *Kaiser Mark Aurel und die Christen*. Breslau, 1914.
21. Engberg-Pedersen, T. "Marcus Aurelius on Emotions", *The Emotions in Hellenistic Philosophy*, eds. J. Sihvola, T. Engberg-Pedersen. Dordrecht, 1998, pp. 305–337.
22. Erbse, H. "Die Vorstellung von der Seele bei Marc Aurel", *Festschrift für Friedrich Zuckerk zum 70. Geburtstag*. Berlin, 1954, S. 127–152.
23. Farquharson, A.S.L. *Marcus Aurelius, his Life and his World*. New York, 1959.
24. Follet, S. "Lettre de Marc Aurèle aux Athéniens (EM 133366): nouvelles lectures et interprétations", *Revue de Philologie*, 1979, Vol. 53, pp. 29–43.
25. Gavrillov, A.K. "Mark Avrelii v Rossii" [Marcus Aurelius in Russia], in: *Marcus Aurelius Antoninus, Razmyshleniya [Meditations]*. Leningrad, 1985, pp. 116–169. (In Russian)
26. Giavatto, A. "Logic in the Meditations", *A Companion to Marcus Aurelius*, ed. M. van Ackeren. Malden; Oxford, 2012, pp. 408–419.
27. Giavatto, A. "The Style of Meditations", *A Companion to Marcus Aurelius*, ed. M. van Ackeren. Malden; Oxford, 2012, pp. 333–345.
28. Giavatto, A. *Interlocutore di se stesso. La dialettica di Marco Aurelio*. Hildesheim; Zürich; New York, 2008.
29. Gill, Ch. "Marcus and Previous Stoic Literature", *A Companion to Marcus Aurelius*, ed. M. van Ackeren. Malden; Oxford, 2012, pp. 382–395.
30. Görlitz, W. *Markus Aurelius. Kaiser und Philosoph*. Leipzig, 1936.
31. Gourinat, J. "Ethics", *A Companion to Marcus Aurelius*, ed. M. van Ackeren. Malden; Oxford, 2012, pp. 420–436.
32. Gourinat, J. "The Form and Structure of the Meditations", *A Companion to Marcus Aurelius*, ed. M. van Ackeren. Malden; Oxford, 2012, pp. 317–332.
33. Grimal, P. *Marc Aurèle*. Paris, 1991.
34. Hadot, P. "La physique comme exercice spirituel, ou pessimisme et optimisme chez Marc-Aurèle", *Revue de Théologie et de Philosophie*, 1972, Vol. 22, pp. 225–239.

35. Hadot, P. *La citadelle intérieure: introduction aux Pensées de Marc Aurèle*. Paris, 1997.
36. Haines, C.R. "The Composition and Chronology of the Thoughts of Marcus Aurelius", *Journal of Philology*, 1914, Vol. 33, No. 66, pp. 278–295.
37. Harriman, B. "Disjunctions and Natural Philosophy in Marcus Aurelius", *Classical Quarterly*, 2019, Vol. 69, pp. 858–879.
38. Jäkel, S. *Marcus Aurelius' concept of Life*. Turku, 1991.
39. Kraye, J. "Ethnicorum omnium sanctissimus: Marcus Aurelius and his Meditations from Xylander to Diderot", *Humanism and Early Modern Philosophy*, eds. J. Kraye, M.W.F. Stones. London; New York, 2000, pp. 107–134.
40. Kraye, J. "Marcus Aurelius and Neostoicism in Early Modern Philosophy", *A Companion to Marcus Aurelius*, ed. M. van Ackeren. Malden; Oxford, 2012, pp. 515–531.
41. Loisel, G. *Marcaurelia. Doctrine néo-stoïcienne de vie religieuse, morale et sociale exposée et expliquée par Gustave Loisel d'après le Manuel de l'empereur Marc-Aurèle*. Paris, 1928.
42. Martinazzoli, F. *La "Successio" di Marco Aurelio. Struttura e spirito del primo libro dei Pensieri*. Bari, 1951.
43. Mouroutsou, G. "The Plasticity of the Present Moment in Marcus Aurelius' Meditations", *Ancient Philosophy*, 2020, Vol. 40, pp. 411–434.
44. Neuenschwander, H.R. *Mark Aurels Beziehungen zu Seneca und Poseidonios*. Bern; Stuttgart, 1951.
45. Oliver, J.H. "Marcus Aurelius and the Philosophical Schools at Athens", *American Journal of Philology*, 1981, Vol. 102, pp. 213–225.
46. Pesce, D. *Epicuro e Marco Aurelio. Due studi sulla saggezza antica*. Firenze, 1959.
47. Rist, J.M. "Are You a Stoic? The Case of Marcus Aurelius", Jewish and Christian Self-definition, T. III, Self-definition in the Greco-Roman World, eds. B.F. Meyer, E.P. Sanders. London, 1983, pp. 23–45.
48. Rudnev, V.V. "Imperator Mark Avrelii kak filosof" [Emperor Marcus Aurelius as a Philosopher], *Vera i razum*, 1887, No. 20, Vol. I, pp. 385–400. (In Russian)
49. Rudnev, V.V. "Imperator Mark Avrelii v ego otnoshenii k khristianstvu" [Emperor Marcus Aurelius in His Attitude to Christianity], *Vera i razum*, 1889, No. 13, Vol. I, pp. 17–36. (In Russian)
50. Rutherford, R.B. *The Meditations of Marcus Aurelius. A Study*. Oxford, 1989.
51. Schenkl, H. "Zum ersten Buche der Selbstbetrachtungen des Kaisers Marcus Antoninus", *Wiener Studien*, 1912, Bd. 34, S. 82–96.
52. Schironi, F. "Il testo di Marco Aurelio conservato dalla 'Suda'", *Studi Classici e Orientali*, 2000, Vol. 47, pp. 209–333.
53. Sedgwick, H.D. *Marcus Aurelius. A Biography*. Oxford, 1921.
54. Sedley, D. "Marcus Aurelius on Physics", *A Companion to Marcus Aurelius*, ed. M. van Ackeren. Malden; Oxford, 2012, pp. 396–407.
55. Sellars, J. *Marcus Aurelius*. Abingdon, 2020.
56. Stanton, G.R. "The Cosmopolitan Ideas of Epictetus and Marcus Aurelius", *Phronesis*, 1968, Vol. 13, pp. 183–195.
57. Stephens, W.O. *Marcus Aurelius. A Guide for the Perplexed*. London; New York, 2011.
58. Unt, Ya. "'Razmyshleniya' Marka Avreliya kak literaturnyi i filosofskii pamyatnik" ["Meditations" by Marcus Aurelius as a Literary and Philosophical Monument], in: *Marcus Aurelius Antoninus, Razmyshleniya [Meditations]*. Leningrad, 1985, pp. 94–115. (In Russian)
59. Van den Hout, M.P.J. *A Commentary on the Letters of M. Cornelius Fronto*. Leiden, 1999.

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ ПОИСК



Виктор БЫЧКОВ

Доктор философских наук, профессор,
лауреат Государственной премии РФ,
главный научный сотрудник. Институт философии РАН.
109240, Российская Федерация, Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1;
e-mail: vbychkov48@yandex.ru



Надежда МАНЬКОВСКАЯ

Доктор философских наук, профессор,
главный научный сотрудник. Институт философии РАН.
109240, Российская Федерация, Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1;
e-mail: mankovskaya.nadia@yandex.ru

ЭСТЕТИКА

В статье показано становление эстетики как науки в европейско-средиземноморском ареале в двух основных парадигмах: имплицитной, когда эстетические представления формируются внутри различных дисциплин (филологии, философии, риторике, теории искусства и т.п.), и эксплицитной, когда появляется собственно наука эстетики со своим предметом и своими категориями. Выявлено смысловое поле эстетики и её фундаментальные категории: эстетическое, вкус, прекрасное, возвышенное, трагическое, искусство. Дано развёрнутое многоуровневое определение эстетики, суть которого сводится к следующему: эстетика – это наука о неутилитарных субъект-объектных отношениях, в результате которых субъект

в процессе конкретно-чувственного восприятия особого класса объектов или созидании их достигает абсолютной личной свободы и полноты бытия, сопровождающихся духовным наслаждением; это наука о таком опыте освоения реальности, который основан на созерцании или выражении в чувственно воспринимаемой форме абсолютных ценностей, не поддающихся адекватному словесно-понятийному выражению, но явленных субъекту в переживании им сопричастности полноте бытия.

Ключевые слова: эстетика, искусство, вкус, эстетическое, эстетический опыт, прекрасное, возвышенное, трагическое, эстетическое наслаждение, мимесис

Эстетика: определение

Эстетика (от греч. αἰσθάνομαι – ‘чувствовать’; αἰσθητικός – ‘воспринимаемый чувствами’) – наука о неутилитарном созерцательном или творческом отношении человека к реальности (любого типа – природной, духовной), изучающая специфический опыт её освоения: глубинного контакта с ней, начинающегося с конкретно-чувственного – зрительного или слухового – восприятия определённого класса объектов, или выражения в произведениях искусства абсолютных духовных ценностей. В процессе (и в результате) этого опыта человек ощущает, чувствует, переживает в состояниях неопишуемой радости, катарсиса, духовного наслаждения восхождение, возведение своего Я к полной гармонии с Универсумом, свою органическую причастность к нему в единстве его духовно-материальных основ. Он достигает сущностной нераздельности с ним при полной личной свободе, обретает новые духовные смыслы и ценности, не поддающиеся словесно-понятийному выражению, но явленные ему в состоянии сопричастности полноте бытия, духовно обогащается.

Или короче: эстетика – это наука о неутилитарных субъект-объектных отношениях, в результате которых субъект в процессе конкретно-чувственного восприятия особого класса объектов или созидании их достигает абсолютной личной свободы и полноты бытия, сопровождающихся духовным наслаждением.

Или несколько по-иному: эстетика – наука о таком опыте освоения реальности, который основан на созерцании или выражении в чувственно воспринимаемой форме абсолютных ценностей, не поддающихся адекватному словесно-понятийному выражению, но явленных субъекту в переживании им сопричастности полноте бытия.

Или совсем коротко: эстетика – наука о гармонии человека с Универсумом.

Эстетика: предметно-смысловое поле

Предмет эстетики – эстетический опыт человека как целостный комплекс его неутилитарных отношений к действительности, имеющих созерцательный, выражающий, игровой, изображающий, духовно-возвышающий характер и являющихся высшим достижением его социокультурной деятельности. Вследствие этого под термином «эстетика» порой имеется в виду этот опыт как таковой либо его элементы, а также все эстетические сферы и составляющие культуры. В этом смысле речь идёт об эстетике поведения, определённой сферы деятельности, спорта, церковного действия, воинского ритуала, некоторого объекта и т.п. Основные категории эстетики: *эстетическое, вкус, гармония, прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, ирония, безобразное, игра, искусство*. Главные эстетически сущностные категории искусства: *мимесис, форма-содержание, художественный образ, художественный символ, канон, стиль*.

Эстетический опыт, свойственный человеку со времен архаики, первоначально выражался в протоэстетической деятельности древнего человека – в начальных попытках создания тех явлений, которые сопрягаются ныне с областью искусства, в желании украсить свою жизнь, предметы быта и т.п. Впоследствии эстетический опыт и эстетическое сознание находили наиболее полное воплощение в искусстве, отправлениях культа. Ещё в Древней Индии, Древнем Китае, Древней Греции возникли особые трактаты по искусству и философские сочинения, содержащие теоретическое осмысление эстетических проблем. Идеи возникновения космоса (греч. κόσμος означает не только мироздание, но и красоту, украшение, упорядоченность) из хаоса, попытки понимания и описания сущности красоты, гармонии, порядка, ритма, подражания в искусстве (мимесиса) по сути стали начальной фазой рефлексии эстетического сознания. Наука «эстетика» исчисляет свою историю именно с этих древних мыслительных феноменов. Основная терминология и главные понятия эстетики в европейско-средиземноморском ареале определились в Древней Греции. К ним относятся такие термины и понятия, как «красота», «прекрасное», «возвышенное», «трагедия», «комедия», «катарсис», «гармония», «порядок», «искусство», «ритм», «поэтика», «красноречие», «музыка» (как теоретическая дисциплина), «калокагатия», «канон», «мимесис», «символ», «образ», «знак» и некоторые другие.

В историческом плане ядро эстетики всегда составляли две главные проблемы: *эстетического* как такового, которое чаще всего понималось в ракурсе красоты, прекрасного, возвышенного, и *искусства*, трактовавшегося в Древности более широко, чем новоевропейская категория искусства (франц. beaux arts, нем. schöne Künste, 'изящные искусства' – с XVIII в.). Эстетика как философия искусства и прекрасного – традиционные определения классической эстетики со времён Античности. Из высказываний философов Древней Греции (Платона, Аристотеля, стоиков,

Плотина) и теоретиков таких искусств, как риторика, музыка, архитектура, очевидно, что вопрос о красоте решался преимущественно в онтологическом плане и был непосредственно связан с космологией. В теориях искусств главное место заняли понятия мимесиса (подражания) во всех его ипостасях – от иллюзионистского копирования форм видимой действительности (преимущественно в живописи – Зевксис, Апеллес, Эвфранор) до «подражания» идеям и эйдосам умопостигаемой сферы. В качестве фундамента эстетического сознания художественная практика имплицитно генерировала принцип антропной пластичности, обнимающий весь Универсум. Античный космос и мир идей пластичны, что открывает путь конкретно-чувственному выражению, т.е. собственно эстетическому опыту.

Существуют два главных пути исторического развития эстетики: *эксплицитный* и *имплицитный*. К первому принадлежит философская дисциплина эстетика как таковая, выделившаяся в относительно самостоятельную часть философии лишь к середине XVIII в. Имплицитная эстетика восходит к глубокой древности и выступает как свободное осмысление эстетического опыта внутри других дисциплин (философии, риторики, филологии, богословия и др.).

Имплицитная эстетика

В её эволюции условно различаются три основных периода: протонаучный (до середины XVIII в.), классический, соответствующий развитию классической философской эстетики (середина XVIII–XIX в.), и постклассический (начиная с Ф. Ницше и по настоящее время).

В европейском ареале протонаучная эстетика дала наиболее существенные результаты в греко-римской Античности, в Средние века, в эпоху Возрождения, в лоне таких художественно-эстетических течений, как классицизм и барокко. В классический период имплицитная эстетика наиболее активно и плодотворно развивалась в романтизме, реализме и символизме. Начавшийся с Ницше постклассический период, исходящий из переоценки всех ценностей культуры, сместил собственно теоретическую (эксплицитную) эстетику на задний план, превратив её в учебную дисциплину. В XX в. эстетическое знание наиболее активно развивалось внутри других наук (философии, филологии, лингвистики, психологии, социологии, искусствоведения и т.д.).

Платон первым вывел понятие *τὸ καλόν* (прекрасное как в физическом, так и в нравственном смысле) на уровень некоторого абстрактного начала, указующего при этом путь к моральному и духовному совершенствованию человека, связующего его с «высшим благом». Для стоиков (Зенон и др.) *τὸ καλόν* в качестве высшего этического идеала обладает и заметной эстетической доминантой, на которую делается особый упор при доказательстве существования богов (Клеанф), при выявлении естественных

оснований морали (Панэтий). Аристотель («О поэтическом», 360–365 до н.э.) усматривал смысл искусства в мимесисе (подражании), но, в отличие от Платона, именно за это критиковавшего искусство как «подражание подражанию», полагал, что поэтический мимесис ориентирован не столько на простое копирование действительности, сколько на её «правдоподобное» изображение в вероятностном плане. Смысл художественного мимесиса Аристотель видел в самом событии искусного подражания: «...изображения того, на что смотреть неприятно, мы, однако, рассматриваем с удовольствием, как, например, изображения отвратительных животных и трупов» [2, с. 27]. Это послужило истоком позднейшей эстетизации безобразного, получившей широкое развитие в ряде направлений искусства XX в. Главное предназначение миметического искусства (трагедии, в частности) Аристотель находил в катарсисе («очищении от аффектов») – своего рода психотерапевтической роли искусства. Аристотель одним из первых в истории эстетики сопряг сферу эстетического (прекрасного, совершенного, искусства) с удовольствием, чистым, высоким наслаждением. В античных трактатах о музыке значительное внимание уделялось музыкальному «этосу» – целенаправленному влиянию определённых музыкальных ладов на сознание слушателей. «Риторика» вырабатывала приёмы соответствующего словесного воздействия. Среди этих сочинений особая роль принадлежит трактату «О возвышенном» (I в.) – в нём исследуется особый тип ораторской речи и впервые вводится понятие возвышенного (τὸ ὕψος) в качестве собственно эстетической категории. Плотин на основе эманационного взгляда на Универсум создал чёткую иерархическую систему уровней красоты – от трансцендентной (Единого) через ноуменальную до материальной; в выражении прекрасного (всех уровней) он видел одну из основных задач искусства.

Возникновение христианства открывает новый этап в развитии имплицитной эстетики. Первые отцы Церкви (Климент Александрийский, Василий Великий, Григорий Нисский, Августин и др.) полагают Универсум прекрасным творением Бога-Художника; вершиной и целью божественного творчества выступает человек, созданный «по образу и по подобию» Божью. В соответствии с патристической концепцией Бог трансцендентен, а Универсум представляет собой систему символов, знаков (знамений), указывающих на Бога и духовную сферу бытия. Из этого проистекает глобальный символизм христианского искусства и пристальное внимание отцов Церкви (особенно византийских) к проблемам образа, символа, знака, изображения, иконы. В трактате «Символическое богословие» Псевдо-Дιονисия Ареопагита этой теме, ставшей основой средневековой эстетики, уделено особое внимание. Красота во всех её ипостасях и символы, особое место среди которых принадлежит вербальным образам (как «сходным», так и «несходным» с архетипом – «неподобные подобия»), пролагают путь возведению человека к Богу. Существенное значение в этом процессе имеет также опыт личного «уподобления», подражания Абсолюту

(«эстетика аскетизма»). Передача высшего знания сверху вниз происходит посредством «светодаяния», световых озарений разной степени материализации – при их восприятии реципиент получает духовное наслаждение. Августин подробно изучает теорию знака и значения, проблематику эмоционально-эстетического анагогического (возводящего) воздействия музыки и словесных искусств на человека. Предвосхищая И. Канта, он (в трактате «О свободном выборе») ставит вопрос об источнике эстетических суждений, об априорной природе эстетического опыта. Концепция невозможности логического обоснования эстетических явлений приводит Августина к выводу об их божественном происхождении.

Византийские иконопочитатели (VIII–IX вв.; Иоанн Дамаскин, Феодор Студит, патриарх Никифор и др.) детально разрабатывают теорию иконы, понимаемой как важнейшее сакрально-художественное явление культуры православия. Икона трактовалась как изображение идеального видимого облика («внутреннего эйдоса», по Плотину) первообраза, обладающее его энергетикой. В Византии возникли особые, присущие православию, течения имплицитной эстетики – «эстетика аскетизма», направленная на внутренний духовный опыт и духовно-телесное преображение субъекта, и «литургическая эстетика», сопряжённая с церковными богослужебными обрядами. На основе художественной практики в центре внимания оказались такие принципы организации художественного произведения, как антиномизм, парадоксальность, каноничность, символизм. В православной эстетике они были концептуализированы и теоретически разработаны в качестве эстетических принципов только в 1-й пол. XX в. Павлом Флоренским и Сергием Булгаковым. Прекрасное в видимом мире (включая прекрасное в творениях человека) понималось византийскими мыслителями в качестве символа божественной красоты и свидетельства бытийственности тех или иных явлений. Особая роль придавалась свету (и физическому, и духовному) как одному из основных проявлений прекрасного.

Эстетика западноевропейского Средневековья, особенно схоластического периода, отводила особую роль согласованию принципов и категорий античной эстетики с христианским учением, активно апеллируя в этом плане к опыту таких отцов Церкви, как Ареопагит и Августин. Францисканец Бонавентура, исходя из идеи Августина о «красоте/форме Христа» (*species Christi*), создаёт развёрнутую «христологическую эстетику» (в XX в. её развивал Г. Урс фон Бальтазар). Согласно Бонавентуре, «красота» (= «форма») Христа предстаёт опосредующим звеном между трансцендентным Богом и человеком благодаря воплощённому Сыну, в котором сконцентрированы принципы «образа и подобия», непосредственно сопряжённые с понятием «формы». Эстетическое восприятие действительности, пронизанной божественной красотой, позволяет подойти к осознанию понятия красоты – формы – подобия в целом и тем самым к сущности Сына, а через него и Отца. Фома Аквинский по сути подытожил смысл западной

средневековой эстетики. В своём видении прекрасного и искусства он синтезировал взгляды неоплатоников, Августина, Ареопагита и представителей ранней схоластики на основе философской методологии Аристотеля. В отличие от византийской эстетики Аквинат перенёс акцент с духовной на чувственно воспринимаемую, природную красоту, считая, что она существует как таковая, а не только как символ божественной красоты. Согласно Фоме, вещь прекрасна, только если в её внешнем виде полностью выражена её сущностная природа, или «форма» (как её понимал Аристотель). Красоту (*pulchritudo*) он определял посредством её объективных и субъективных признаков. К первым Фома причислял «должную пропорцию, или созвучие», «ясность» и «совершенство». Пропорцию (*proportio, consonantia*) он мыслил как качественные соотношения духовного и материального, внутреннего и внешнего, идеи и выражающей её формы; под ясностью (*claritas*) понимал как видимое сияние, блеск вещи, так и её внутреннее, духовное сияние; под совершенством (*perfectio*) имел в виду отсутствие изъянов. Субъективные аспекты прекрасного Аквинат видел в его соотносённости с познавательной способностью, реализующейся в акте созерцания, который сопровождается духовным наслаждением. Прекрасное отличается от благого (доброго), являющегося целью и смыслом человеческой жизни, тем, что является предметом наслаждения. Следуя традициям античной эстетики, Аквинат мыслил искусство как любую искусную деятельность. Искусство, полагал он, подражает природе в том отношении, что оно, подобно природе, нацелено на определённый конечный результат; оно не создаёт принципиально новых форм, но лишь воспроизводит или преобразует уже существующие «не для чего иного, как для прекрасного». Искусства слова, живописи и ваяния, называвшиеся Фомой «воспроизводящими», служат для пользы и удовольствия, тогда как театр, инструментальная музыка, отчасти поэзия – только для удовольствия. В отличие от раннехристианских мыслителей Фома считал, что эти искусства имеют право на существование при условии их органичного включения в общую «гармонию жизни». Переосмысливая на свой лад идею Аристотеля о допустимости изображения безобразного, Фома акцентировал внимание на идеализаторской роли искусства. Образ, полагал он, является прекрасным в том случае, когда представляет совершенной вещь, считающуюся в действительности безобразной.

Тогда как античной эстетике в целом был присущ космо-антропный принцип, а средневековой – тео-антропный, то начиная с эпохи Возрождения преобладающей в имплицитной эстетике становится антропоцентрическая линия. На теоретическом уровне активно развиваются идеи эстетики неоплатонизма и концептуализация различных видов искусства. Начавшийся с позднего Возрождения процесс секуляризации культуры нашёл воплощение и в художественно-эстетической сфере, ориентирующейся на мифологизированную и идеализированную греко-римскую (преимущественно в латинской редакции) Античность. Принцип идеализации

становится характерной чертой художественно-эстетического творчества и его теоретического обоснования. Это касается и трактовки мимесиса. Начиная с Ренессанса в эстетической культуре евро-американского ареала заявляют о себе две основные тенденции: 1) нормативно-рационалистическая (классицизм, просвещение, академизм, реализм), ориентирующаяся на материализм, позитивизм, прагматизм, научно-технический утилитаризм, и 2) иррационально-духовная (барокко, романтизм, символизм), тяготеющая к выражению в художественном творчестве духовного Абсолюта и духовного космоса. Оставаясь в границах многообразной христианской культуры, первая линия восходит к идеализированной Античности, вторая – к идеализированному Средневековью. При этом Ренессанс и классицизм подчёркивали идеальный характер в тварном мире, как если бы он в действительности соответствовал замыслу Творца (идеальные тела, оттошения, ландшафты и т.п.), реализм исходил из реального состояния материального мира, а барокко, романтизм, символизм направляли свою творческую интуицию в духовные миры, усматривая в видимой реальности символ пути к ним.

Эстетика классицизма (от лат. *classicus* – ‘образцовый’; термин предложен в XIX в. романтиками в ходе противостояния классицистам) – образец утончённой сугубо нормативной системы художественных правил, направленных прежде всего на эстетическую сущность искусства. Она начала формироваться в XVI в. в Италии и достигла расцвета в XVII в. во Франции на основе картезианского рационализма. К её главным теоретикам принадлежат Ж. Шаплен, Н. Буало («Поэтическое искусство»), П. Корнель («Рассуждения о драматической поэзии» и др. тексты), Ф. д’Обињак («Практика театра») и др. Исходя из «Поэтики» Аристотеля и «Науки поэзии» Горация и их многочисленных итальянских комментариев XVI в., а также опираясь на образцы античного искусства и словесности, теоретики классицизма стремились разработать систему правил (своеобразную идеальную поэтику, или эстетику), на которые призвано ориентироваться подлинно высокое искусство. Её основу составили античные принципы красоты, гармонии, возвышенного, трагического. Приоритетную роль классицисты отводили драматическим искусствам, считая их главными. Одним из основных принципов классицизма стала аристотелевская категория «правдоподобие», трактуемая как создание обобщённых, идеализированных и аллегорических образов, взятых из жизни легендарных личностей или античной мифологии, существенных в назидательно-дидактическом ключе. «Это не означает, что из театра изгоняются подлинное и возможное; но принимают их там постольку, поскольку они правдоподобны, и для того, чтобы ввести их в театральную пьесу, приходится опускать или изменять обстоятельства, которые правдоподобием не обладают, и сообщать его всему, что нужно изобразить» [13, с. 338]. Классицисты настаивали на необходимости ясности, глубины и благородства замысла произведения и его тщательно выверенной высокохудожественной формы

выражения: «Но нас, кто разума законы уважает, // Лишь построение искусное пленяет» [13, с. 432]. Принцип художественной идеализации способен все превратить в красоту: «Нам кисть художника являет превращенье // Предметов мерзостных в предметы восхищенья» [13, с. 432]. Однако в целом классицисты возражали против изображения в искусстве низких и безобразных предметов. Классицистическая эстетика разработала иерархию жанров искусства, разделив их на высокие и низкие; отдавая пальму первенства первым, она ввела строгие эстетические нормы: драма должна следовать правилу «трёх единств» (места, времени и действия); красота как идеализированная действительность есть воплощение художественной истины; правила «хорошего вкуса» – гарант качества произведения; искусство направлено на утверждение высоких нравственных идеалов, приносит пользу обществу благодаря своей моральной основе; идеалом для подражания в искусстве должна служить античная классика и т.п. Придерживаясь ренессансного антропоцентризма и развивая его, эстетика классицизма утверждала идеал «свободного, гармонически развитого человека». В классицистической теории изобразительных искусств особую роль сыграл И.И. Винкельман, выдвинувший в качестве главных для подлинного искусства принципы идеализации и подражания античным образцам («Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре», 1755). В полемике с Винкельманом и классицистической эстетикой в целом зарождались идеи эстетики просветительского реализма Г.Э. Лессинга, послужившие импульсом новой линии развития эстетической мысли («Лаокоон. О границах живописи и поэзии», 1766; «Гамбургская драматургия», 1767–1769).

Основные художественно-эстетические идеи классицизма, так или иначе трансформируясь, характерны для нормативно-рационалистического направления в целом. Академизм воспринимает их сугубо формальные принципы; Просвещение, напротив, отвергает формальную нормативность, однако развивает дидактические, рационально-гуманитарные, отчасти антиклерикальные и материалистические аспекты, противопоставляя аристократизму классицизма абстрактный демократизм. Существенное внимание уделяется выявлению объективных оснований красоты, гармонии, вкуса, связи этических и эстетических принципов, этико-эстетическому воспитанию (Фр. Шиллер, «Письма об эстетическом воспитании человека», 1794). Реализм и натурализм XIX в. доводят до логического завершения идею мимесиса – отображения (или копирования) исключительно видимой действительности в формах самой действительности. Эстетизм конца XIX в. усматривает в эстетической составляющей искусства его самоцель, единственную ценность. Эстетика тоталитарных режимов (СССР сталинского периода; гитлеровская Германия) возвращается к принципам идеализации и нормативности, доводя их до абсурда. Искусство понимается лишь как средство идеологической пропаганды и манипуляции общественным сознанием.

Иррационально-духовное направление имплицитной эстетики развивается в оппозиции к излишне рационализированным аспектам эстетики Ренессанса, классицизма, Просвещения. Эстетике барокко (расцвет в XVII–XVIII вв., термин введён в конце XIX в.; итал. *Barocco* – ‘причудливый’, ‘вычурный’) присущи острый динамизм, экспрессивность, драматизм, свобода и непринуждённость духовных устремлений, зачастую повышенная экзальтация, усложнённая художественной формы, приводящая к эстетским излишествам и абстрактной декоративной перегруженности, решительный отказ от любой нормативности, предельно концентрированная интенсивность эмоций, применение эффектов неожиданности, контраста и т.п. В противовес классицизму теории барокко с опорой на трактат Р. Декарта «Страсти души» (1649) приложили к искусству его идеи аффектации и страстей; они последовательно исследовали потенциал приёмов художественно-эмоционального выражения, визуально-символические возможности эмблемы и маски, художественные способы интенсификации религиозного благоговения, чувств возвышенного, страха, поэтического изумления и т.п.

Эстетика романтизма стала своеобразной реакцией на классицизм и Просвещение. Её главные теоретики и практики (братья Фр. и А.В. Шлегели, Ф.В. Шеллинг, Новалис, Ф. Шлейермахер, В.Г. Вакенродер, Э.Т.А. Гофман и др.) творчески развили христианские идеи креативности и символизма, эманационную эстетику неоплатонизма, видя в природе символическое произведение искусства в его становлении, проявление деятельности абсолютного Духа, «истечение Абсолюта» (Шеллинг), чья «тайнопись» явлена в природе, а также произведениях искусства через художника-посредника. Романтики стирают грани между жизнью, религией, философией, искусством, видя в последнем одну из сущностных парадигм человеческого бытия. Так, Шлейермахер полагал, что опыт романтизма есть новый религиозный опыт, и на его основе должно происходить единение души с Универсумом. Новалис исходил из того, что художник призван стать «священником и мистагогом новой веры», дабы посредством поэзии очистить от скверны человеческие души, природу, землю ради новой идеальной возвышенной жизни. В эстетике романтиков художественный образ – уникальный феномен, воплощающий неразделимое единство формы и содержания. В художественном творчестве существенно не рациональное мышление, но переживание, не разум, но интуиция, не столько результат, сколько сам процесс творчества (или восприятия). Эстетика романтизма концентрировала внимание на творческих возможностях природы, креативного духа художника; на интуиции хаоса как беспредельного накопления творческих потенциалов бытия и художника; на восходящем к Шиллеру принципе игры во всех её жизненных проявлениях; на пропитывающем природу и подлинное искусство духе возвышенного. Романтики нередко осознанно использовали в творческой деятельности приемы иронии, гротеска, сарказма. В противоположность ортодоксальной христианской доктрине они

считали зло присущей космосу («мировое зло») и природе человека объективной реальностью, что предопределяло представления о трагизме существования у поздних романтиков. Эстетике романтизма присущи обострённый лиризм, тенденция сочетания реальности с фантазией, чудесным, фольклорной сказочностью. Сущностным основанием для всех искусств в эстетике романтизма выступают музыка и музыкальность. Под ними фактически имелось в виду эстетическое качество искусства. К романтикам восходит и идея *Gesamtkunstwerk* – своеобразного синтеза искусств.

С. Кьеркегор в русле развития романтической традиции выводит эстетику на экзистенциальный уровень. Эстетика для него – способ человеческой жизни, а не абстрактная теория. Он выделяет две главные формы экзистенции – эстетическую и этическую как два антиномически сопряжённых «начала жизни» («Или – Или», 1843). При этом эстетическое начало, в основе которого лежит гедонизм – наслаждение жизнью, а в ней – красотой во всех её аспектах, он считал первоначальным и непосредственным: «...эстетическим началом может быть названо то, благодаря чему человек является тем, что он есть, этическим же – то, благодаря чему он становится тем, чем становится» [12, с. 253–254]. Кьеркегор призывает человека осуществить выбор в пользу этического начала, открывающего перед ним путь религиозно-нравственного совершенствования, которое не исключает, но подчиняет себе эстетическое начало. По Кьеркегору, Бог сам явился своего рода «соблазнителем» – призвал человека к эстетическому существованию, дабы он научился «жить поэтически», т.е. созидать свою жизнь как художественное произведение, на основе прекрасных нравственно-религиозных принципов, ощущая себя при этом «произведением» высшего художника – Бога.

С середины XIX в. в европейской культуре на первый план выходят позитивистские и материалистические тенденции, в свете которых эстетика романтиков и их последователей казалась антинаучной архаикой. Однако уже со 2-й пол. XIX в. в качестве реакции на позитивизм возникла эстетика символизма, во многом продолжившая традиции романтизма. Центральной для эстетики символизма является концепция художественного символа как сущностного посредника между материальным миром и плеромой духовного бытия. Русские символисты (Андрей Белый, Вяч. Иванов) и религиозные мыслители (Н.А. Бердяев) начала XX в. разработали концепцию теургии, согласно которой художественное творчество должно выйти за рамки искусства. Призвание художника – стать теургом и продолжать начатое Богом творение мира совместно с Ним по эстетическим законам.

Эксплицитная эстетика

Эксплицитная (или собственно философская) эстетика возникла достаточно поздно. Как наука новоевропейского характера она была оформлена А. Баумгартеном – он ввёл термин «эстетика» (1735), определил её предмет и место в системе других философских дисциплин; он автор курса лекций по эстетике и трактата «Эстетика» (*Aesthetica*, Bd. 1–2. Fr. a/M., 1750–58, не окончен). Баумгартен различал два автономных уровня бытия духа – «логический горизонт» и «эстетический горизонт», – определяя эстетику как науку о специфическом чувственном познании (*gnoseologia inferior*), постигающем прекрасное, о законах создания на основе прекрасного произведений искусства и законах их рецепции. Эстетика, согласно Баумгартену, включает в себя три основных раздела: первый связан с изучением красоты в вещах и в мышлении, второй – с основными законами искусств и третий – с эстетическими знаками, в том числе и в искусстве. Впоследствии классическая эстетика разрабатывала эту основную проблематику и так или иначе сопряжённый с ней либо вытекающий из неё круг вопросов. Э. Бёрк в «Философском исследовании о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757) исследовал субъективно-психологические стороны эстетики. Прекрасное и возвышенное, полагал Бёрк, не есть объективные свойства предметного мира, они возникают исключительно в душе воспринимающего в ходе созерцания им объектов, обладающих теми или иными качествами (применительно к прекрасному – гладкость, плавность контура, небольшой размер, чистые и светлые цвета; к возвышенному – огромность, мощь, угловатость, туманность, сумрачность и т.п.). Эстетическая целесообразность, представляющаяся душе как прекрасное исходя из чувства удовольствия, мыслится Бёрком в качестве субъективной целесообразности благодаря чувству соразмерности субъекта созерцаемому объекту. Идеи Бёрка оказали влияние на эстетические взгляды Канта и многих других эстетиков.

Наиболее весомый вклад в развитие философской эстетики внесли И. Кант и Г.В.Ф. Гегель. В философии Канта эстетика выступает завершающим звеном общей философской системы («Критика способности суждения», 1790). Рефлектирующая способность суждения в системе познавательных способностей снимает противоречия между рассудком и разумом, исходя из чувства удовольствия либо неудовольствия. В отличие от своих предшественников-просветителей, усматривавших предмет эстетики в видимой действительности и сосредоточенных на объективных основаниях красоты, Кант, опираясь на концепцию Бёрка и идеи психологической школы Х. Вольфа, тесно связал область эстетического с субъектом и его восприятием объекта, т.е. с субъект-объектным отношением. Основные категории его эстетики – целесообразное, вкус, прекрасное, возвышенное – по сути выступают характеристиками неутилитарного, бескорыстного (= эстетического у Канта) созерцания, вызывающего удовольствие. «Вкус

есть способность судить о предмете или о способе представления на основании удовольствия или неудовольствия, свободного от всякого интереса. Предмет такого удовольствия называется прекрасным» [11, с. 212]. Кант отклонял объективные правила вкуса, исходя из того, что суждение вкуса зиждется на «неопределённой идее сверхчувственного в нас». Эстетическое мыслится им как производное свободной игры духовных сил в процессе неутилитарного созерцания объекта или в творческом акте, увенчивающемся возникновением художественного произведения. «Суждение называется эстетическим именно потому, что определяющее основание его есть не понятие, а чувство (внутреннее чувство) упомянутой гармонии в игре душевных сил, коль скоро её можно ощущать» [11, с. 232]. Квалифицируя прекрасное как форму целесообразного без представления о цели, как «предмет необходимого удовольствия», Кант выявляет два вида красоты: свободную (*pulchritudo vaga*) и привходящую. К первой и основной в эстетическом плане он относит объекты, которые «нравятся необусловленно и сами по себе», т.е. исключительно благодаря их форме (многие цветы, птицы, моллюски, орнамент в искусстве, нетематическая музыка). Только в оценке такой красоты суждение вкуса выступает «чистым суждением», отрешённым от какого-либо понятия о цели, т.е. сугубо эстетическим. Именно эти идеи послужили теоретической платформой эстетизма и формализма в многообразных эстетических системах, возникших в культуре XIX–XX вв.

Возвышенное Кант в большей степени, чем прекрасное, сопрягал с внутренним миром человека, исходя из того, что объекты, несоизмеримые с возможностями человеческого восприятия, дают душе мощный эмоциональный толчок. «Возвышенно то, одна возможность мысли о чём уже доказывает способность души, превышающую всякий масштаб [внешних] чувств» [11, с. 257]. Явления природы или истории общества, качественно либо количественно превосходящие пределы человеческих представлений, сообщают душе толчок к ощущению «возвышенности своего назначения по сравнению с природой». Искусство как эстетический феномен является плодом гения, особого врождённого таланта, посредством которого «природа даёт искусству правило». Это «правило» является оригинальным и вербально неопишущим; при этом оно так же естественно, как и законы природы. Искусство является важнейшим путём вхождения в сферу сверхчувственного. Эти идеи Канта открыли путь культу искусства, ставящему его выше философии и религии; они были восприняты и значительно расширены романтиками. В эстетике Канта эстетическое по существу выступает посредником между имманентным и трансцендентным. Принципиальная закрытость эстетического опыта для логического истолкования служит Канту одним из важных доказательств бытия трансцендентных идей, в том числе и в области морали, являясь, в частности, основанием «категорического императива». Человек с развитым эстетическим чувством тем самым наделён и нравственным чувством благодаря внутреннему доступу к сфере трансцендентного.

В контексте просветительской эстетики значимый вклад в эстетическую теорию внёс Фр. Шиллер. В «Письмах об эстетическом воспитании человека» (1794), развивая идеи Канта, он показал, что суть эстетического составляет инстинкт игры, который и следует развивать в ходе эстетического воспитания человека. Лишь в игре проявляется его подлинная сущность как свободного духовного существа. Играя, человек созидает высшую реальность – эстетическую, где реализуются общественные и личностные идеалы. Побудителем тяготения человека к игре выступает красота. По Шиллеру, эстетический опыт (в частности, искусство) способствует обретению человеком свободы и счастья, которыми был наделён только первобытный (природный) человек – он утратил их в ходе развития цивилизации. Раскол между «природным» и «разумным» существованием может быть преодолен только благодаря искусству, в процессе игровой деятельности, приводящей чувственные и духовные силы к оптимальной гармонии. То, что воспринимается как прекрасное, является одновременно истинным.

Под влиянием йенских романтиков возникла философская эстетика Ф.В. Шеллинга, оказавшего сильное обратное воздействие на эстетику романтизма. В курсе лекций «Философия искусства» (1802–1805), в трактате «Об отношении изобразительных искусств к природе» (1807) и других ранних работах он усматривал в эстетическом созерцании высшую форму творческой активности духа, считая искусство (особенно поэзию) путём к осуществлению идеала, к снятию противоречия между духовно-теоретической и нравственно-практической сферами. Согласно Шеллингу, Универсум образован в Боге как вечная красота и абсолютное произведение искусства, поэтому в рукотворном искусстве истина являет себя в более полном виде, нежели в философии. Идеальное произведение искусства привлекает покровы с божественных тайн. В искусстве наиболее полно и целостно (в процессе созерцания, художественного озарения, откровения, благодаря духовной интуиции) выражаются сокровенные основы бытия. Оно выступает при этом основой и религии, и философии, и всех наук.

Гегель в «Лекциях по эстетике» (1-е изд. 1832–1845) определил предмет эстетики как «обширное царство прекрасного, точнее говоря, область искусства или, ещё точнее, – художественного творчества» [9, с. 7]. Он полагал, что эту науку следовало бы назвать «философией искусства» или, ещё точнее, «философией художественного творчества» [9, с. 7]. Искусство мыслилось Гегелем как одна из значимых форм самораскрытия абсолютного духа в акте художественной деятельности. Соответственно основной целью искусства он считал выражение истины, на данном уровне актуализации духа практически отождествлявшейся им с прекрасным. Прекрасное же выступало как «чувственное явление, чувственная видимость идеи». Критикуя упрощённое толкование мимесиса в искусстве как подражания видимым формам реальной действительности, Гегель считал важнейшей категорией эстетики и предметом искусства не мимесис,

а идеал, под которым подразумевал прекрасное в искусстве. При этом Гегель акцентировал внимание на диалектическом характере природы идеала: соразмерность формы выражения выражаемой идее, обнаружение её всеобщности при сохранении индивидуальности содержания и высшей жизненной непосредственности. В произведении искусства идеал конкретно проявляется в «подчинённости всех элементов произведения единой цели». Реципиент испытывает эстетическое наслаждение благодаря естественной «сделанности» произведения искусства, создающего впечатление естественного природного продукта, являясь при этом произведением чистого духа.

Гегель выделял в истории культуры три этапа развития искусства: символический, когда идея ещё не обретает адекватных форм художественного выражения (искусства Древнего Востока); классический, при котором форма и идея достигают полной адекватности (искусство греческой классики); романтический, когда духовность превосходит любые формы конкретно чувственного выражения и освобождённый дух устремляется к иным формам самопознания – религии и философии (европейское искусство, начиная со Средних веков). На третьей стадии искусство исчерпывает свой потенциал.

Гегель, по сути, был последним крупным представителем классической философской эстетики. После него она превратилась в одну из традиционных университетских дисциплин, не претерпевая существенных изменений до конца XX в. Её основные постулаты толковались то в кантовском, то в гегельянском, то в феноменологическом, то в символистском, то во фрагментарно-эклектическом духе. Итоги немецкой классической эстетики подвёл в своём академическом труде «Эстетика, или Наука о прекрасном» (1846–58) Ф.Т. Фишер. Главная идея его эстетики заключается в том, что красота – субъективная категория, выражающая «преображённую» жизнь в сознании реципиента. В природе же красоты нет. С этим тезисом Фишера активно полемизировал, в целом высоко оценивая его труд, Н.Г. Чернышевский в своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855). В ней «красота действительности» выступает как объективная, при том, что её восприятие и оценка зависят от многих субъективных обстоятельств (вкуса, особенностей психики и т.п.); задача искусства – не в создании «видимости» красоты (как, по мнению Чернышевского, у Фишера), но в художественном осмыслении жизненных феноменов, их истолковании и оценке: действительность выше любого искусства. От Ф. Фишера и его сына Роберта берёт начало эстетика вчувствования, развитая Т. Липпсом, В. Воррингером и др.

С середины XIX в. в европейской и американской культуре утверждается позитивизм, преобладание естественных наук, энергично формируется материалистическое мировоззрение. Учёные различных отраслей знания пытаются объяснять эстетические феномены с эмпирических позиций,

исходя из данных психофизиологии, физики, социологии; в XX в. эту тенденцию продолжают математики, кибернетики, специалисты в области теории информации, лингвисты и др. Из дисциплины философского цикла эстетика во многих исследованиях превращается в некое факультативное приложение к конкретным наукам. Наиболее известными авторами этого направления стали Г. Фехнер («Пропедевтика эстетики», 1876 – экспериментальная эстетика), Т. Липпс (эстетика как прикладная психология), И. Тэн (социологизаторская эстетика), Б. Кроче («Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика», 1902) и др.

Эстетические искания Современности

С Ф. Ницше в эстетике фактически открывается новый этап – постклассическая эстетика; имплицитная эстетика обретает новые перспективы развития. Самым методом свободного полухудожественного философствования, призывом к «переоценке всех ценностей», отвержением любых догм, введением понятий двух антиномических стихий в культуре и искусстве – аполлонического и дионисийского – Ницше задал вектор свободного бессистемного философствования и в области эстетики. В духе свойственного ему антиномизма и парадоксализма Ницше возвестил начало «эстетического века», когда бытие мира может получить оправдание только на эстетических основаниях. С отказом от традиционных ценностей культуры, «разоблачением» основных моральных принципов («По ту сторону добра и зла», «К генеалогии морали») и любого рационального обоснования бытия с позиции универсальных или божественных законов, перед пугающей перспективой заглянуть «за край» сотворённой культурой уравновешенной аполлоновской реальности в хаос дионисийского царства аморальных (с точки зрения традиционной морали) основ мира только всеобщее эстетическое мироощущение может удержать экзистенциальное равновесие и сохранить позитивный настрой бытия.

В XX в. – начале XXI в. эстетические проблемы наиболее активно разрабатываются не столько в специальных исследованиях, сколько в контексте других наук, прежде всего в теории искусства и художественной критике, психологии, социологии, семиотике, лингвистике и в лоне новейших, по большей части постмодернистских, философских штудий. К наиболее влиятельным и значимым в XX в. направлениям можно отнести эстетику феноменологическую, психоаналитическую, семиотическую, экзистенциалистскую, эстетические концепции структурализма и постструктурализма, формирующуюся с 1960-х гг. эстетику постмодернизма.

Феноменологическая эстетика (главные представители Р. Ингарден, М. Мерло-Понти, М. Дюфрен, Н. Гартман) сконцентрировала внимание на эстетическом сознании и произведении искусства, видя в нём самодостаточный феномен интенционального созерцания и переживания, свободный

от любых связей и отношений, будь то исторических, социальных, онтологических и т.п. Выявление многослойной, как по горизонтали, так и по вертикали, структуры произведения искусства и его «конкретизации» в сознании реципиента в виде «эстетического предмета» (Ингарден), «феноменология выражения» и «телесного» восприятия (Мерло-Понти), многоуровневая структура эстетического восприятия (Дюфрен) – значимые результаты феноменологической эстетики.

Психоаналитическая эстетика опирается на теории З. Фрейда и его многочисленных последователей. Согласно Фрейду, главные импульсы художественно-эстетической деятельности задают бессознательные психические процессы. Присущие бессознательному первичные инстинкты, а также чувственные влечения и желания человека (сексуальность, агрессия), вытесненные посредством социально-культурных запретов, сублимируются у творчески одарённых людей в искусстве. Художник обходит запреты цензуры предсознания и превращает бушующие в нём плотские влечения и психические комплексы в свободную игру творческих сил. Наслаждение искусством – это наслаждение от осуществления в нём, пусть и в символической форме, вытесненных и запретных плотских вожделений и помыслов. Отсюда повышенное внимание психоаналитической и постфрейдистской эстетики к интимным подробностям личной жизни и психическим особенностям художника, в которых ищут ключи к интерпретации произведений искусства. В XX в. в этом духе была переосмыслена практически вся история искусства и литературы, в том же русле развивается значительный поток современной художественной критики. Один из главных методологических подходов к трактовке эротической символики искусства содержался в работе Фрейда «Толкование сновидений» (1900). Фрейдизм и постфрейдизм оказали и оказывают сильнейшее влияние как на искусство XX в. – нач. XXI в., так и на основные направления имплицитной эстетики. Тело, телесные влечения и интенции, гаптические переживания образуют сердцевину современного эстетического опыта и дискурса. Отталкивающийся от психоанализа К.Г. Юнг считал, в отличие от фрейдистов, что основой художественного творчества является скорее не индивидуальное, а «коллективное бессознательное»; искусство в символической форме выражает древние архетипы, в закодированном виде хранящиеся в психике каждого человека, а не вытесненные влечения художника.

Учение о бессознательном стало общим знаменателем для постфрейдизма и структурализма (особенно позднего) в их подходе к явлениям искусства. Наряду с этим эстетика структурализма активно апеллировала к опыту русской «формальной школы» в литературоведении (В. Шкловский, Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, Р. Якобсон), введшей в эстетику такие понятия, как приём, остранение, сделанность. Главные теоретики структурализма (К. Леви-Стросс, М. Фуко, Ж. Рикарду, Р. Барт и др.) считали искусство, и в первую очередь литературу, полностью автономной реальностью, бессознательно возникшей на базе неких всеобщих конструктивных

правил, универсальных структурных принципов, «эпистем», «недискурсивных практик» и т.п., т.е. на основе неких законов «поэтического языка», плохо поддающихся дискурсивному анализу и описанию. Структуралисты распространили понятие «текста» не только на искусство, но и на культуру как таковую, утверждая, что любой «текст» может быть проанализирован с лингвосемиотических позиций. Язык искусства выступал «сверхязыком», предполагающим полисемию и многомерность заключённых в нём смыслов. История явлений культуры, включая художественные феномены, видится структуралистам как смена и модификация равноценных поэтических приёмов, художественных структур, кодов невербализуемых коннотаций, формальных техник и элементов. В подходе к художественному тексту считаются равноправными любые возможные толкования и герменевтические ходы, так как основой изначальных структурных кодов такого рода текстов считается полисемия. В русле структурализма возникла и семиотическая эстетика, берущая начало у Ч. Мориса и направленная на выявление семантической специфики художественного текста (У. Эко, М. Бензе, Ю. Лотман).

В 1970–80-е гг. структурализм сближается с психоанализом (Ж. Лакан, Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Делёз, Ю. Кристева и др.) и трансформируется в постструктурализм и постфрейдизм. В качестве основных художественно-эстетических понятий выдвигаются бессознательное, язык, текст, письмо, «ризом», шизоанализ (вместо психоанализа) и др. Диффузия структурализма и постфрейдизма привела в эстетике к стремлению найти внутренние связи между структурой произведения искусства и сознательно-бессознательными сферами психики художника и реципиента, что поставило под сомнение считавшуюся незыблемой объективную научность структурализма. Его корректировка привела к тому состоянию в гуманитарных науках и культуре в целом, которое получило название постмодернизма.

Эстетика постмодернизма фактически отказалась от какой-либо эстетической теории или философии искусства в традиционном понимании. Это в полном смысле слова неклассическая эстетика. Теоретики (они же и практики) постмодернизма (Ж. Деррида, Ж. Делёз, Ч. Дженкс, Ж. Бодрийяр, В. Вельш и др.) ставят искусство в один ряд с другими явлениями цивилизации и культуры прошлого и настоящего, стирая какое-либо принципиальное различие между ними. Весь мир культуры выступает в качестве игрового калейдоскопа текстов, смыслов, форм и формул, символов, симулякров и симуляций. Различия между истинным и ложным, прекрасным и безобразным, трагическим и комическим снимаются. Всё и вся перемешиваются и приписываются чему угодно исходя из конвенциональной установки реципиента или теоретика. Всё может доставить удовольствие, преимущественно психофизиологическое, при деконструктивно-реконструктивном способе манипуляций с объектом или ироническом подходе к нему. Сознательный эклектизм и всеядность постмодернизма (с позиции иронизма, берущего начало в эстетике романтиков и Кьерке-

гора, и сознательной профанации традиционных ценностей) позволили его теоретикам занять асистематическую, адогматическую, релятивистскую, совершенно свободную и открытую позицию. В глобальной системе интертекстов и смысловых лабиринтов не просматривается какая-либо специфика, в т.ч. и эстетическая.

В лоне социально ориентированной философии и с ориентацией на художественный авангард было создано практически последнее значимое исследование в сфере философской эстетики – незавершённая монография Т. Адорно «Эстетическая теория» (впервые опубликована в 1970). В русле своей «негативной диалектики» он полагал, что подлинным искусством является только искусство самоуничтожения, возникающее при столкновении миметического и рационально-технического принципов. В момент распада «кажимости» (= видимой формы) в искусстве (идеалом для Адорно был театр абсурда С. Беккета) происходит прорыв к «истине», толкуемой как абсолютное отрицание. В качестве эстетических категорий Адорно выделяет пары антиномических (динамических) понятий: процессуальность – объективность, дух – материал, смысл – буквальность, конструкция – мимесис, тотальность – моментальность и т.п.

Заметное место в XX в. принадлежит богословской эстетике, активизировавшейся в качестве своеобразной реакции на усиление деструктивно-кризисных явлений в культуре. Крупнейшие религиозные философы и богословы обратили своё пристальное внимание на эстетическую сферу. В православном мире это опиравшиеся на эстетику Вл. Соловьева неоправославные мыслители П.А. Флоренский и С.Н. Булгаков, философы Н.А. Бердяев, И.А. Ильин, Н.О. Лосский, С.Л. Франк и др. Ими были разработаны такие ключевые для православной эстетики понятия, как софийность искусства (выраженность в произведении идеального визуального облика архетипа, его эйдоса), каноничность, понимание иконы как идеального сакрально-мистического произведения искусства, наделённого энергией архетипа, теургия и некоторые др. На новом уровне были осмыслены такие базовые понятия эстетики как творчество (Н.А. Бердяев), красота как абсолютная ценность, ориентированная на полноту жизни (Н.О. Лосский), «художественный предмет» как главное содержание искусства (И.А. Ильин, «Основы художества: О совершенном в искусстве», 1937), красота как выражение «исконного единства бытия» (С.Л. Франк).

Обособленное место в русской эстетике XX в. занимает А.Ф. Лосев, предпринявший одну из редких в этом веке попыток создания фундаментальной философской эстетики. В труде «Диалектика художественной формы» (1927), являющемся первой, «отвлечённо-логической» частью его эстетической системы, он с неоплатонически-феноменологических позиций разработал самобытную диалектику (трактуемую как бесконечное становление смысла на основе всеобъемлющего антиномизма) и классификацию системы основных эстетических категорий, которая разворачивается

у него из Точки, или Сущности, по принципу «выражения» (или «явленности») в смысловое поле: эйдос – миф – символ – личность – энергия сущности – имя (сущности). Каждая из этих категорий в свою очередь диалектически развивается, образуя целое семейство принципов выражения, или «художественных форм» (эйдетические, мифические, персонные, символические). Понятие «художественной формы» как таковое тождественно у Лосева предмету эстетики – выражению, и определяется системой антиномических дефиниций, завершающейся итоговой формулой: «...художественная форма представляет собою изолированную и от смысла, и от чувственности автаркию первообраза, пребывающего в энергийной игре с самим собою благодаря оформлению им собою и смысла, и чувственности» [14, с. 105].

В католическом мире важную роль играет эстетика неотолизма. Её главные теоретики (Э. Жильсон, Ж. Маритен), исходя из идей схоластической эстетики (преимущественно в редакции Фомы Аквинского), модернизируют их на основе некоторых принципов эстетики романтизма, интуитивизма и др. идеалистических концепций творчества. Истина, добро и красота как выразители божественной сущности в тварном мире – основные движители художественного творчества, субъективного в своей основе, но исходящего из божественного источника. Идеи неотомистов по существу перекликаются с эстетическими взглядами В.В. Кандинского, полагавшего, что творчеством художника руководит объективно бытийствующее Духовное, а содержанием произведения искусства является «элемент чисто-и-вечно-художественного» («О духовном в искусстве», 1911). Неотомисты в целом позитивно относятся к искусству авангардистов, считая, что многие из них сумели с наибольшей полнотой выразить духовную, нравственно-эстетическую сущность бытия. Крупнейшим исследованием в области богословской эстетики является фундаментальное трёхтомное (в семи книгах) исследование Г. Урс фон Бальтазара «Слава Господа. Богословская эстетика» (1961–1962). Развивая идеи Августина и Бонавентуры, его автор основывает свою эстетику на том, что красота тварного мира является отзвуком умонепостигаемого Творца, и при эстетическом восприятии её происходит непонятное постижение Бога. Эстетическое восприятие мира – это, по существу, восприятие «формы, или красоты (species) Христа», разлитой в тварном мире. Усмотрев в воплотившемся Христе форму, или образ вообще, Бальтазар разворачивает пространство основных эстетических категорий: красота, форма, отображение, изображение, прототипность, имитация и т.п. Он усматривает два этапа эстетического опыта, или постижения «формы»: первый – восприятие «формальных» основ тварного мира, осознание их органической естественности, к воссозданию которой может приблизиться только художник-гений; второй – постижение собственно «формы» Христа на основе Св. Писания, культивирование способности «дивиться» и поражаться непревзойдённостью этой «формы» (= красоты), которая одновременно

является доказательством истинности воплощения Бога-Слова. Эстетическое, согласно Бальтазару, является важнейшим компонентом христианства, которое он считает эстетической религией, ибо она в принципе не может обойтись без эстетического опыта.

Фундаментальные категории эстетики

В настоящее время утвердилось базовое семейство эстетических категорий, которые выражают предмет эстетики и её смысловое поле и без которых невозможно говорить о науке эстетике. К ним принадлежат эстетическое, вкус, прекрасное, возвышенное, трагическое, искусство со своим семейством категорий. Эстетика знает и ряд других существенных категорий типа гармонии, игры, комического, иронии, которые расширяют смысловое поле эстетики, не являясь базовыми, на которых зиждется всё здание эстетики.

Эстетическое – наиболее общая категория эстетики, посредством которой обозначается её предмет и выражается сущностное родство и системное единство всего семейства эстетических категорий. В качестве категории она оформилась в эстетике только в XX в. на основе прилагательного «эстетический», активно употреблявшегося со времён Канта применительно к особому человеческому опыту, особым субъект-объектным отношениям, изящным искусствам, специфическому сознанию и т.п. – ко всему пространству феноменов, изучаемых эстетикой. Чаще всего под эстетическим понимается та область отношений человека с окружающим миром, в которой восприятие объектов этого мира или представление о них сопровождается бескорыстным, незаинтересованным удовольствием. В XX в. прилагательное субстантивировалось и превратилось в термин, обозначающий предмет науки эстетики; в этом значении он активно использовался А.Ф. Лосевым, Д. Лукачем, Г.-Г. Гадамером, Г. Маркузе, М. Дюфреном, Э. Сурио, А.К. Кумарасвами и многими другими эстетиками.

Под категорией эстетического имеется в виду особый духовно-материальный опыт человека, нацеленный на освоение внешней по отношению к нему реальности, и всё пространство связанных с ним неутилитарных субъект-объектных отношений, возникающих, как правило, на базе конкретно-чувственного восприятия объекта или создания художественного произведения, в результате чего субъект получает духовное наслаждение (эстетическое удовольствие). Сам акт эстетического опыта обладает либо чисто духовным характером (созерцание объекта), либо – духовно-материальным, когда речь идёт прежде всего об искусстве как материальной реализации эстетического опыта, но также и о неутилитарных аспектах, присущих любой творческой деятельности человека во всех сферах жизни. В случае художественно-эстетического выражения (т.е. творчества), духовное созерцание либо предшествует процессу творчества, либо происходит одновременно с ним.

То состояние, которое субъект переживает как духовное, или эстетическое, удовольствие, не является сущностью или самоцелью эстетического отношения и опыта, оно лишь свидетельствует о реальном восхождении субъекта в пространство чистой духовности, достижении им (в акте мгновенного озарения) состояния глубинного единения с Универсумом, то есть недоступной в обыденной действительности полноты бытия. Именно стремление к абсолютной полноте бытия как к идеалу свободной и максимально насыщенной во всех планах человеческой жизни и является главной целью эстетического опыта. Этот глубинный контакт с Универсумом через посредство эстетического объекта образно может быть описан как своего рода раскрытие окон, или проходов для эстетического субъекта к духовным основам бытия, как осуществление в процессе эстетической деятельности (восприятия или творчества) реального единения (слияния с сохранением личностного самосознания) с Универсумом, в результате чего он и испытывает высшее духовное наслаждение.

Из данного развёрнутого определения эстетического следует, что часто используемое в эстетике и философии искусства понятие «художественное» (художественность) есть то же самое эстетическое применительно к искусству, т.е. художественность – это эстетическое качество искусства.

Здесь представлено идеальное определение сущности эстетического, конкретно же в эмпирическом плане реализуется бесконечное число ступеней эстетического опыта, или уровней неполного приобщения к полноте бытия, которые зависят и от эстетического объекта (как природного, так и произведения искусства), и от эстетического субъекта, степени его подготовленности к эстетическому опыту, и от конкретных обстоятельств каждого эстетического акта. Единственным реально ощутимым показателем полноты эстетического акта является эффект эстетического наслаждения. При этом его параметры (характер, окраска, сила, глубина, степень и т.п.) нельзя ни измерить, ни описать. Это область сугубо личного субъективного опыта, зависящая прежде всего от развитости эстетического вкуса.

Вкус в эстетике – это способность человека к эстетическому опыту, к выявлению эстетического во всех сферах его бытования на основе чувства удовольствия/неудовольствия (нравится – не нравится), т.е. к различению прекрасного и безобразного в действительности и в искусстве, гармоничного и дисгармоничного, к выявлению элементов трагического и комического и т.п. Вкус бывает высокоразвитым, недоразвитым и извращённым. В последнем случае он ориентирован на антиэстетические предметы и явления и выпадает из сферы эстетики как науки. Эстетика обращается к высокоразвитому вкусу, присущему некоторым людям от рождения. Однако чаще человек появляется на свет с недоразвитым вкусом – он может быть развит в ходе эстетического воспитания. Вкус представляет собой интуитивную эмоциональную составляющую эстетической оценки, на базе которой возникает рациональное эстетическое суждение. Без вкуса такое суждение невозможно. Различают также широту и узость вкуса.

Широкий вкус активно судит эстетические ценности разных народов, этносов, исторических периодов, искусство разных видов и жанров. Узкий вкус может быть ограничен только культурой своего народа или одного вида искусства, скажем, получать эстетическое удовольствие только от литературы или живописи. Вкус конкретной личности складывается из некоего общего для всех людей данного ареала вкусового ядра (объективная составляющая, «субъективная общезначимость» вкуса, по Канту) и субъективных вкусовых предпочтений данного человека, зависящих от его воспитания, привычек, жизненного опыта, характера и т.п. Именно к этой индивидуальной составляющей вкуса приложимо выражение «о вкусах не спорят». Человечество интуитивно руководствовалось вкусом в эстетической сфере с древнейших времён, однако теоретическое осмысление его было реализовано лишь в XVIII в. крупнейшими французскими, английскими, немецкими философами и мыслителями. Наиболее полно и глубоко проблему вкуса концептуализировал Кант, убедительно выявив тот факт, что вкус как эстетическая способность суждения есть субъективная способность, исходящая из глубинных объективных оснований бытия, не поддающихся понятийному описанию, но являющихся всеобщими (то есть потенциально присущими всему человечеству) по своей укоренённости в сознании.

Прекрасное. Главной содержательной ипостасью эстетического является прекрасное. Предмет эстетики на протяжении многих столетий описывался категорией прекрасного, которая наиболее полно характеризует традиционные эстетические ценности, выражает один из основных и наиболее распространённых в культуре видов неутилитарных субъект-объектных отношений, возводящих субъект к гармонии с Универсумом, вызывающих у него эстетическое наслаждение и совокупность представлений о совершенстве духовно-материального бытия, идеале и т.п. Эта категория последовательно разрабатывалась на протяжении всей истории эстетики с древнейших времён, а в XVIII–XIX вв. к ней обращались все крупные философы и мыслители.

В истории эстетики часто не проводили различия между прекрасным и красотой. Но если прекрасное – одна из сущностных модификаций эстетического, т.е. характеристика субъект-объектных отношений, то красота входит в смысловую орбиту прекрасного в качестве характеристики только эстетического объекта. К ней прибегали со времён Античности, дабы поименовать ту трудноуловимую совокупность свойств объекта (природного, произведения искусства), которая вызывает чувство прекрасного. Красота является принципиально невербализуемым адекватным выражением глубинных закономерностей бытия, явленных воспринимающему в соответствующих визуальной, аудио или процессуальной организации, структуре, конструкции, форме эстетического объекта, способного генерировать в эстетическом субъекте переживание прекрасного. Прекрасное же отличается свободной игрой душевно-духовных сил, всепроникающим усмотрением той целокупности, что стоит за эстетическим объектом

и выражением которой он является. Прекрасное тем самым характеризует именно некое уникальное со-бытиё в пространстве отношения субъекта и Универсума в целом через посредство эстетического (в данном случае обладающего красотой) объекта, момент их активного вневременного контакта, их неслиянного слияния, когда субъект переживает состояние предельного для него целостного бытия-знания, не утрачивая своего личностного самосознания.

Возвышенное. Людей издревле волновали и притягивали явления и со-бытия, возвышающие их над повседневностью, указывающие направление к каким-то иным, более высоким горизонтам, чем те, с которыми они обычно встречаются, но при этом и пугающие, устрашающие. В религии они вошли в пространство того, что называется сакральным, в художественной культуре и эстетике получили статус возвышенного. Так была названа одна из довольно редких (особенно в современном мире) форм эстетического. Возвышенное – одна из главных и наименее поддающихся вербализации эстетических категорий, характеризующая комплекс неутилитарных взаимоотношений субъекта и объекта, чаще всего созерцательного характера, в результате которых у субъекта возникает смешанное чувство восхищения, восторга, ликования, благоговения и вместе с тем страха, ужаса, священного трепета перед объектом, превосходящим все возможности его восприятия, осмысления и физического воздействия. При этом субъект испытывает свою глубинную сопричастность или самому «высокому» объекту, своё родство с ним, или архетипу – стоящим за ним духовным силам, и одновременно чувствует, что ему не угрожает реальная опасность, т.е. ощущает свою внутреннюю безопасность, свободу и духовное равноправие в системе взаимодействия несоизмеримых величин, в которой он является бесконечно малой, но имеющей существенное значение величиной. Как формулировал Фр. Шиллер, резюмируя кантовское понимание возвышенного, «возвышенным мы называем объект, при представлении которого наша чувственная природа ощущает свою ограниченность, разумная же природа – своё превосходство, свою свободу от всяких ограничений: объект, перед лицом которого мы, таким образом, оказываемся в невыгодном физическом положении, но морально, то есть через посредство идей, над ним возвышаемся» [24, с. 138].

Особое место возвышенное занимает в религиозно ориентированной культуре. Здесь эстетическое в модусе возвышенного возникает и наиболее полно осуществляется в художественно-эстетических сообществах, члены которых верят в реальность бытия Бога и возможность его самовыражения или выражения его энергий в чувственно воспринимаемой предметности (природе, произведениях искусства). Эстетическая установка, основывающаяся на этой вере, приводит к возникновению чувства возвышенного при контакте с соответствующим эстетическим объектом – например, с иконой или с совокупностью храмовых искусств в процессе богослужения. Именно тогда субъект восприятия может достичь состояния

высшей гармонии с Универсумом в модусе возвышенного, т.е. непосредственно переживая уникальное, неопишное состояние пугающего, ужасающего, но сладостного контакта с непостижимой им Первопричиной бытия.

Значимое место в эстетике занимает категория **трагического**. До сих пор в пространстве искусства и эстетического опыта сохраняет актуальность античная трагедия, в процессе размышлений о которой в классической эстетике, начиная с Аристотеля, и сформировалась категория трагического. Как эстетическая категория трагическое относится только к искусству, в отличие от других эстетических категорий – прекрасного, возвышенного, комического, имеющих свой предмет как в искусстве, так и в действительности. Трагическая ситуация в жизни никак не соотносится с эстетикой – ведь при её созерцании и тем более при участии в трагической коллизии у нормальных людей не возникает события эстетического опыта, эстетическое удовольствие невозможно. Трагедии Хиросимы, Нагасаки или Чернобыля, трагические последствия войн и т.п. не имеют никакого отношения к сфере эстетического, хотя, соответствующим образом выраженные в искусстве, они могут генерировать эстетический опыт, определяемый категорией трагического.

Сущность трагического как эстетического феномена состоит в изображении внезапно возникших страданий и гибели героя, произошедших не по причине несчастного случая, но как неизбежное следствие собственных проступков или вины героя, обычно предопределённых судьбой, безысходной жизненной ситуацией (у экзистенциалистов) – некоей независимой от человека непреодолимой грозной силой. Герой трагедии пытается бороться с роковой фатальностью, восстаёт против Судьбы и погибает или терпит муки и страдания, доказывая тем свою внутреннюю свободу по отношению к внешне превышающей его силе. Зрители (читатели) трагедии, активно сопереживая герою, а порой и идентифицируясь с ним, к финалу трагического действия испытывают катарсис, эстетическое наслаждение. Речь о катарсисе (внутреннем очищении) в эстетическом смысле и возникла у Аристотеля именно в связи с античной трагедией (трактат «О поэтическом искусстве»). Значение трагедии как высшего, в понимании Аристотеля, жанра поэтического искусства заключается в том, что поэт с помощью художественного изображения должен доставлять «удовольствие, вытекающее из сострадания и страха». В этом и заключается катарсис, и, говоря языком современной эстетики, в этом и состоит смысл трагического как эстетического феномена.

Особой категорией эстетики является **искусство**; ею описывается специфическая сфера предметно-практической духовной деятельности человека. Эстетика как наука родилась из стремления к выявлению сущности искусства и прекрасного. Искусство – это событие и даже со-бытие, в котором активно участвует эстетически мотивированный человек. Главный смысл его состоит в концентрированном выражении эстетического опыта человека и человечества в целом на определённых этапах его исторического

развития. Эстетическая сущность искусства заключается в нескольких основных функциях: 1. Искусство совокупностью своих художественных средств выражает некоторые жизненно важные смыслы, которые не могут быть выражены и донесены до человека никаким иным способом. Осуществляется это образно-символической системой искусства, его художественными языками. 2. Искусство выполняет анагогическую функцию – возводит человека в момент восприятия им произведения искусства от обыденной жизни в иные, более высокие миры путем втягивания его в свою художественную ауру. 3. Искусство способствует гармонизации человека с самим собой, с социумом, с Универсумом в целом и тем самым даёт ему ощущение полноты бытия и причастности к ней. 4. Искусство – один из главных носителей важнейшей ценности – красоты. Как раз за красоту (или, как принято сегодня говорить, за эстетическое качество) в конечном итоге всегда и ценились произведения искусства с древнейших времён. Исторически искусство возникло, казалось бы, не для актуализации красоты, практически же оно всегда выполняло в культуре значимые внеэстетические функции: культово-религиозные, политические, социальные, нравственно-этические, нарративные, презентативные и т.п. Однако оно выполняло их только посредством своей эстетической сущности и на её основе. Только искусство высокого качества могло своими сугубо художественными средствами оптимально способствовать решению тех внехудожественных задач, которые ставило перед ним общество. Из этого следует, что высокое эстетическое качество произведения искусства является его сущностной характеристикой. Искусство является событием и со-бытиём потому, что это уникальный процесс общения между реципиентом и произведением искусства, позволяющий реципиенту проникнуть в смысловые глубины выражаемой реальности, отображаемого предмета, духовного мира художника или самого произведения, недоступные для познания и постижения никакими другими способами и зачастую выходящие далеко за пределы самого отображаемого явления и выражающих его образов. Для полной реализации события искусства необходимы четыре важнейших фактора: высокохудожественное произведение искусства; эстетически подготовленный субъект восприятия искусства, или реципиент; установка реципиента именно на эстетическое, а не какое-либо иное восприятие произведения искусства и адекватные условия для осуществления этого восприятия.

Категория искусство для описания своего феномена в эстетике включает в себя ряд категорий: мимесис, художественный образ, художественный символ, форма-содержание и другие.

Список литературы

1. Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. 527 с.
2. Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб.: Азбука, 2000. 346 с.
3. Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века. М.: Искусство, 1963. 311 с.

4. *Баумгартен А.Г.* Эстетика. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2021. 760 с.
5. *Бёрк Э.* Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. 237 с.
6. *Бычков В.В.* Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. 2-е изд. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 784 с.
7. *Бычков В.В., Маньковская Н.Б.* Эстетика символизма. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. 608 с.
8. *Гартман Н.* Эстетика. М.: Иностранная литература, 1958. 692 с.
9. *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: в 4 т. Т. 1. М.: Искусство, 1968. XVI, 312 с.
10. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. Т. 1–5. М.: Искусство, 1962–1970. Т. 1 – 684 с.; Т. 2 – 836 с.; Т. 3 – 1006 с.; Т. 4 – 784 с.; Т. 5 – 856 с.
11. *Кант И.* Критика способности суждения // *Кант И.* Соч.: в 6 т. Т. 5. М.: Мысль, 1966. С. 161–527.
12. *Кьеркегор С.* Наслаждение и долг. Киев: AirLand, 1994. 504 с.
13. Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Собр. текстов, вступит. статья и общ. ред. Н.П. Козловой. М.: Изд-во МГУ, 1980. 617 с.
14. *Лосев А.Ф.* Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. 944 с.
15. *Лосев А.Ф., Шестаков В.П.* История эстетических категорий. М.: Искусство, 1965. 376 с.
16. *Лосский Н.О.* Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. М.: Прогресс-Традиция, 1998. 416 с.
17. *Маньковская Н.Б.* Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. 2-е изд. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 496 с.
18. *Татаркевич В.* История шести понятий. М.: Дом интеллектуальной книги, 2002. 373 с.
19. *Флоренский П.* Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996. 336 с.
20. *Фрейд З.* Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. 449 с.
21. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // *Хайдеггер М.* Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 47–116.
22. *Чернышевский Н.Г.* Эстетика. М.: Гослитиздат, 1958. 375 с.
23. *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
24. *Шиллер Фр.* Статьи по эстетике. М.; Ленинград: Academia, 1935. LXXXIII, 671 с.
25. Эстетика Ренессанса: в 2 т. Т. 1–2 / Сост. В.П. Шестаков. М.: Искусство, 1981. Т. 1 – 495 с.; Т. 2 – 639 с.
26. *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen* / Hrsg. von J. Nida-Rümelin, M. Betzler. Stuttgart: Alfred Kroener Verlag, 1998. 838 S.
27. *De Bruyne E.* Études d'esthétique médiévale. Т. 1–3. Brügge: De Tempel, 1946.
28. *Dufrenne M.* Phénoménologie de l'expérience esthétique. Т. 1–2. P.: PUF, 2011.
29. Encyclopedia of Aesthetics. 6 Vols. / Ed. M. Kelly. N.Y.; Oxford: University Press, 2014. Vol. 1 – 460 p.; Vol. 2 – 561 p.; Vol. 3 – 536 p.; Vol. 4 – 537 p.; Vol. 5 – 580 p.; Vol. 6 – 500 p.
30. *Esthetics Contemporary* / Ed. R. Kostelanetz. Buffalo: Prometheus Books, 1978. 444 p.
31. *Lexikon der Ästhetik* / Hrsg. von W. Henckmann, K. Lotter. München: Beck, 1992. 280 S.
32. *Rosenkranz K.* Ästhetik des Häßlichen. Leipzig: Reclam, 1990. 440 S.

ENCYCLOPEDIC SEARCH

Victor BYCHKOV

DSc in Philosophy, Professor,
Chief Researcher. RAS Institute of Philosophy,
Goncharnaya St. 12/1, Moscow 109240, Russian Federation;
e-mail: vbychkov48@yandex.ru

Nadezda MANKOVSKAYA

DSc in Philosophy, Professor,
Chief Researcher. RAS Institute of Philosophy,
Goncharnaya St. 12/1, Moscow 109240, Russian Federation;
e-mail: mankovskaya.nadia@yandex.ru

AESTHETICS

The essay presents the formation of aesthetics as a discipline in Europe and the Mediterranean according to two principal paradigms: the implicit paradigm, when aesthetic views are formed inside various disciplines (such as philology, philosophy, rhetoric, theory of art etc.), and the explicit paradigm, when the discipline of aesthetics as such is born that has its own subject and categories. The essay presents the semantic field of aesthetics and its fundamental categories: the aesthetic, taste, the beautiful, the sublime, the tragic, art. It presents a multi-level definition of aesthetics, whose essence consists in the following: aesthetics is a science about non-utilitarian subject-object relationships, as a result of which the subject achieves absolute personal freedom and fullness of being – which are accompanied by spiritual pleasure – in the process of the concrete sensory perception or creation of a specific class of objects. It is a science about the sort of experience of mastering reality that is founded upon the contemplation – or expression in a sensory form – of absolute values, which are not subject to adequate verbal or conceptual expression, but appear to the subject in the process of experiencing participation in the fullness of being.

Keywords: aesthetics, art, taste, the aesthetic, aesthetic experience, the beautiful, the sublime, the tragic, aesthetic pleasure, mimesis

References

1. Adorno, T. *Ehsteticheskaya teoriya* [Aesthetic Theory]. Moscow: Respublika Publ., 2001. 527 pp. (In Russian)
2. Aristotle. *Poehtika. Ritorika* [Poetics. Rhetoric]. St. Petersburg: Azbuka Publ., 2000. 346 pp. (In Russian)

3. Asmus, V.F. *Nemetskaya ehstetika XVIII veka* [German Aesthetics of the XVIII Century]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1963. 311 pp. (In Russian)
4. *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Hrsg. von J. Nida-Rümelin, M. Betzier. Stuttgart: Alfred Kroener Verlag, 1998. 838 S.
5. Baumgarten, A.G. *Ehstetika* [Aesthetic]. Moscow: Russian Foundation for the Promotion of Education and Science Publ., 2021. 760 pp. (In Russian)
6. Burke, E. *Filosofskoe issledovanie o proiskhozhdenii nashikh idei vozvyshennogo i prekrasnogo* [A Philosophical Study on the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1979. 237 pp. (In Russian)
7. Bychkov, V.V. *Ehsteticheskaya aura bytiya. Sovremennaya ehstetika kak nauka i filosofiya iskusstva* [The Aesthetic Aura of Being. Modern Aesthetics as a Science and Philosophy of Art]. Moscow, St. Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives Publ., 2016. 784 pp. (In Russian)
8. Bychkov, V.V., Mankovskaya, N.B. *Ehstetika simbolizma* [Aesthetics of Symbolism]. Moscow, St. Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives Publ., 2021. 608 c. (In Russian)
9. Chernyshevsky, N.G. *Ehstetika* [Aesthetic]. Moscow: Goslitizdat Publ., 1958. 375 pp. (In Russian)
10. De Bruyne, E. *Études d'esthétique médiévale*, T. 1–3. Brügge: De Tempel, 1946.
11. Dufrenne, M. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, T. 1–2. P.: PUF, 2011.
12. *Ehstetika Renessansa* [Renaissance Aesthetics], in 2 Vols. Moscow: Iskusstvo Publ., 1981. (In Russian)
13. *Encyclopedia of Aesthetics*, in 6 Vols., ed. M. Kelly. N.Y.; Oxford: University Press, 2014.
14. *Esthetics Contemporary*, ed. R. Kostelanetz. Buffalo: Prometheus Books, 1978. 444 pp.
15. Florensky, P. *Izbrannyye trudy po iskusstvu* [Selected Works on Art]. Moscow: Izobrazitel'noye iskusstvo Publ., 1996. 336 pp. (In Russian)
16. Freud, S. *Khudozhnik i fantazirovanie* [The Artist and Fantasy]. Moscow: Respublika Publ., 1995. 449 pp. (In Russian)
17. Hartmann, N. *Ehstetika* [Aesthetic]. Moscow: Inostrannaya literatura Publ., 1958. 692 pp. (In Russian)
18. Hegel, G.W.F. *Ehstetika* [Aesthetic], Vol. 1. Moscow: Iskusstvo Publ., 1968. XVI, 312 pp. (In Russian)
19. Heidegger, M. "Istok khudozhestvennogo tvoreniya" [The Source of Artistic Creation], in: M. Heidegger, *Vremya i bytie* [Time and Being]. Moscow: Respublika Publ., 1993, pp. 47–116. (In Russian)
20. *Istoriya ehstetiki. Pamyatniki mirovoi ehsteticheskoi mysli* [The History of Aesthetics. Monuments of World Aesthetic Thought], in 5 Vols. Moscow: Iskusstvo Publ., 1962–1970. (In Russian)
21. Kant, I. "Kritika sposobnosti suzheniya" [Criticism of the Ability of Judgment], in: I. Kant, *Sochineniya* [Works], Vol. 5. Moscow: Mysl' Publ., 1966, pp. 161–527. (In Russian)
22. Kierkegaard, S. *Naslazhdenie i dolg* [Enjoinment and Duty]. Kiev: AirLand Publ., 1994. 504 pp. (In Russian)
23. *Lexikon der Ästhetik*, Hrsg. von W. Henckmann, K. Lotter. München: Beck, 1992. 280 S.
24. *Literaturnye manifesty zapadnoevropeiskikh klassitsistov* [Literary Manifestos of Western European Classicists], ed. N.P. Kozlova. Moscow: Moscow State University Publ., 1980. 617 pp. (In Russian)
25. Losev, A.F. *Forma. Stil'. Vyrazhenie* [Form. Style. Expression]. Moscow: Mysl' Publ., 1995. 944 pp. (In Russian)

26. Losev, A.F., Shestakov, V.P. *Istoriya ehsteticheskikh kategorii* [History of Aesthetic Categories]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1965. 376 pp. (In Russian)
27. Lossky, N.O. *Mir kak osushchestvlenie krasoty. Osnovy ehstetiki* [The World as the Realization of Beauty. Basics of Aesthetics]. Moscow: Progress-Traditsiya Publ., 1998. 416 pp. (In Russian)
28. Mankovskaya, N.B. *Fenomen postmodernizma. Khudozhestvenno-ehsteticheskii rakurs* [The Phenomenon of Postmodernism. Artistic and Aesthetic Perspective]. Moscow, St. Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives Publ., 2016. 496 pp. (In Russian)
29. Rosenkranz, K. *Ästhetik des Häßlichen*. Leipzig: Reclam, 1990. 440 S.
30. Schelling, F.W. *Filosofiya iskusstva* [Philosophy of Art]. Moscow: Mysl' Publ., 1966. 496 pp. (In Russian)
31. Schiller, F. von. *Stat'i po ehstetike* [Articles on Aesthetics]. Moscow, Leningrad: Academia Publ., 1935. LXXXIII, 671 pp. (In Russian)
32. Tatarkevich, V. *Istoriya shesti ponyatii* [The History of the Six Concepts]. Moscow: Dom intellektual'noi knigi Publ., 2002. 373 pp. (In Russian)