

**Российская Академия Наук  
Институт философии**

**ФЕНОМЕНОЛОГИЯ  
ИСКУССТВА**

**Москва  
1996**

В авторской редакции

Рецензенты:

доктора философских наук: *Н.Н.Никишина,**Е.В.Шецов*Ф-42      **Феноменология искусства. - М., 1996. - 263 с.**

В коллективном труде "Феноменология искусства" впервые в нашей философской литературе рассматриваются методологические проблемы феноменологии в их имманентном проявлении в сфере художественно-эстетического сознания. Выявляются эвристические смыслы и значения онтологий Гуссерля, Хайдеггера, Ингардена, Рихтера и других феноменологов. Дается оригинальное осмысление проблем времени и пространства, редукции априорных форм сознания, герменевтической методологии произведения искусства, трансцендентальных форм художественного сознания.

Публикуются также впервые переведенные на русский язык статьи Ингардена, Рихтера, Берлеганта.

Книга рассчитана на студентов, аспирантов, преподавателей вузов и всех, интересующихся проблемами феноменологии искусства.

## РАЗДЕЛ I

### 1. Феноменологическая концепция философии как высшей духовной культуры

Многообразие философских воззрений, концепций, систем специфическим образом характеризует историко-философский процесс и всю философскую культуру в целом. Необходимость этого многообразия, несомненно обусловленная проблематикой философии, стремлением осмыслить и теоретически выразить бесконечное, вполне выявилась уже в философских учениях древнего Востока и Греции. Развитие философии в новое время также совершается посредством дифференциации, дивергенции, поляризации философских теорий, течений, направлений. Каждое философское учение, как правило, отрицает все другие философские учения, но вместе с тем нуждается в них, поскольку его позитивное содержание органически связано с этим отрицанием. Поэтому отношение между философскими учениями, говоря в терминах классической логики, носит не контрадикторный, а контрантный характер. Даже системы, выступающие как взаимоисключающие противоположности, обнаруживают общие сущностные черты. Экзистенциализм и неопозитивизм, метафизика и философия лингвистического анализа, персонализм и структурализм, философская антропология и новейшая, постпозитивистская философия истории науки, - все эти течения достигают взаимного понимания, несмотря на то, что говорят они на разных языках, то есть вкладывают в одни и те же термины разное содержание. Так, в свое время Р.Карнап, лидер

неопозитивизма, в своей рецензии на главный труд экзистенциалиста М.Хайдеггера "Бытие и время" буквально изничтожил его "фундаментальную онтологию", показав иррационалистический (и частично алогический) характер ее основных аргументов и выводов. Но в той же рецензии Карнап объявил учение Хайдеггера аутентичной формой "философии жизни", отражающей, по словам Карнапа, иррациональность и алогизм самого жизненного процесса.

Экзистенциалисты, надо сказать, не остались в долгу. Они предприняли наступление на неопозитивизм как на несовместимую с мировоззренческим осмыслением "человеческой реальности" теорию, которая, впрочем, вполне пригодна в качестве "философии науки", во всяком случае для тех, кто предпочитает науку философии.

Эзотерической и потому лишь изредка высказываемой формулой этого мирного-немирного сосуществования большинства философских систем может быть одно из изречений П.Рикёра. Философские учения, заявляет, по-видимому, без всякой иронии, этот французский персоналист, "не являются более ни истинными, ни ложными, но разными"<sup>1</sup>.

Констатация перманентной конфронтации философских учений не должна затупевывать столь же закономерного для всего историко-философского процесса стремления преодолеть эту коллизию. Такое стремление в особенности выявляется в философии Нового времени, выдающиеся представители которой считают плюрализм философских учений преходящей, подлежащей преодолению (путем создания научной философии) характеристикой развития философии. Пафос объективной истины, который воодушевлял этих мыслителей, был совершенно несовместим с оправданием сосуществования множества несовместимых друг с другом философских систем.

В современной философии также конкурируют друг с другом эти взаимоисключающие тенденции. Одни из философов убеждены в том, что плюрализм философских учений есть непреходящая, конституирующая определенность философии, ибо философия как специфическая форма познания является, по их мнению, субъективным видением мира. Такова, в частности, позиция прагматизма, органически связанная с его субъективистской интерпретацией истины и опыта. Философия, писал В.Джемс, есть "наш индивидуальный способ непосредственного видения и чувствования напряжения и давления космоса"<sup>2</sup>.

Среди философов XX века, обосновывающих возможность и необходимость радикального преодоления плюрализации фило-

софских учений, наибольшего внимания заслуживает Э. Гуссерль, являющийся, по убеждению большинства историков философии, наиболее выдающимся философом нашего столетия. Гуссерль считал важнейшей своей задачей доказательство той, на наш взгляд, бесспорной истины, что философия имеет право на существование лишь постольку, поскольку она становится наукой, разумеется, наукой *sui generis*, существенно отличной от всех других наук. Философия, писал Гуссерль, "должна быть абсолютно оправдывающей самое себя наукой и притом универсальной наукой"<sup>3</sup>.

Называя свою философию наукоучением, Гуссерль выступал, особенно в первый период своей деятельности (то есть до выдвижения проблемы "жизненного мира"), как продолжатель традиций рационализма и немецкого классического идеализма, несмотря на свою страстную полемику с ними. Феноменология, по замыслу Гуссерля, призвана исследовать условия возможности науки вообще и научной философии в особенности. Аналогия с учениями Канта, Фихте и Гегеля напрашивается сама собой. Следует также подчеркнуть, что изменившееся впоследствии понимание Гуссерлем значения, ценности, сущности научного, а также и философского знания не стало отказом от этой первоначальной принципиальной установки. Неудивительно поэтому, что Гуссерль, обосновывая принципы научности философии, самым решительным образом осуждает, пользуясь известным выражением В. Дильтея, анархию философских систем. Он пишет: "Вместо едино-жизненной философии перед нами разрастающаяся в безбрежное, но почти лишенная связанного единства (*zusammenhanglose*) философская литература; вместо серьезной дискуссии между противоречащими друг другу теориями, которые в споре все же обнаруживают единство, общность основных убеждений и непоколебимую веру в истинную философию, мы имеем видимость-реферирование, видимость-критику, простую видимость серьезного философствования друг с другом и друг для друга"<sup>4</sup>.

Таким образом, Э. Гуссерль радикально отличается не только от таких своих продолжателей, как экзистенциалисты, но и от неопозитивистских сторонников единой философской науки. Неопозитивизм является, по убеждению Гуссерля, антропологической, а также психологической интерпретацией науки, несостоятельной с точки зрения строгой научности, которая не должна ориентироваться на эмпирически понимаемый субъект познания.

Как же Гуссерль решает поставленную им проблему? В чем заключается, согласно его учению, подлинная научность философии?

Для ответа на эти вопросы следует, на наш взгляд, вычленив две основные черты феноменологического понимания специфичности философии. Философия (имеется в виду, разумеется, феноменология) есть отрицание всех существующих и существовавших философских учений как не соответствующих, по убеждению основателя феноменологии, требованиям строгой научности. Философия, писал Гуссерль, всегда претендовала на звание строгой науки, но никогда не была таковой. "Я не говорю, что философия - несовершенная наука, я говорю просто, что она еще вовсе не наука, что в качестве науки она еще не начиналась..."<sup>5</sup>.

Во-вторых, философия как феноменология самым радикальным образом размежевывается с существующими в настоящее время науками о природе и обществе, утверждая тем самым, что разрабатываемое ею понятие научности почерпнуто отнюдь не из этих общепризнанных и успешно развивающихся наук. Эта радикализация традиционного противопоставления философии нефилософскому исследованию, несмотря на сохранение и постоянное подчеркивание исходной рационалистической установки, существенно отличает Гуссерля от всех других философов. Поэтому и противоречия феноменологического понимания философии приобретают характер неразрешимых в рамках феноменологии антиномий. Однако анализ этих антиномий, несомненно, может способствовать развитию научного понимания философии как специфической формы научного познания.

Итак, радикализм, радикальное отрицание конституирует основополагающую феноменологическую установку. Речь идет об "абсолютном радикализме" как "абсолютном призвании" философа, который находится в "абсолютной ситуации"<sup>6</sup>, ибо его цель - абсолютное, то есть чистое знание, абсолютная истина, абсолютная идея. Поэтому философия есть, строго говоря, не профессия (Beruf), а призвание (Berufung). Несмотря на этимологическую близость терминов, обозначающих то и другое, "профессия в повседневном смысле и профессия как призвание далеки друг от друга как небо от земли"<sup>7</sup>.

Науки, которые, по Гуссерлю, имели своим исторически исходным пунктом "платоновское обоснование логики", обособились затем от последней. Они "утратили дух радикализма" и отвергли требование "абсолютного оправдания" своих предпосылок. "Наука в своей специальной научной форме стала своего рода теоретической техникой"<sup>8</sup>. Ей не хватает понимания ее собственной принципиальной односторонности.

Таким образом, Гуссерль исходит из понятия строгой научности, которую он принципиально отличает от научности как уже достигнутого науками уровня знаний. Предложенная Гуссерлем классификация наук разграничивает фактуальные и сущностные (эйдетические) науки. Первого рода науки далеки от строгой научности хотя бы уже потому, что они обосновывают (или, напротив, опровергают) те или иные обобщения посредством ссылок на факты, что, с точки зрения Гуссерля, просто бессмысленно, ибо все факты контингентны. Науки второго рода (логика и математика) в принципе отличаются от эмпирических по своему содержанию и происхождению наук; в этом смысле они находятся в одной плоскости с феноменологией, которая также есть сущностная, эйдетическая наука. Можно также сказать, что задача, решением которой занимается феноменология, возникла благодаря философскому (в данном случае идеалистическому) осмыслению оснований логики и математики. Однако как логика, так и математика не соответствуют, согласно Гуссерлю, критериям строгой научности. Последняя предполагает не дискурсивное, рефлектирующее мышление и соответствующее ему знание, полученное в результате логического доказательства в виде дедуктивных выводов, а непосредственное познание, прямое усмотрение истины, то есть исключаящую вереницу умозаключений интеллектуальную интуицию.

Гуссерль хорошо осознает противоречия, присущие процессу интуиции. Он имеет поэтому в виду не ту интуицию, которая наличествует во всех науках и относится к фактам, интуитивное постижение которых допускает затем практическую проверку и теоретическое доказательство. Интуиция как элемент научного познания далеко не всегда действительно схватывает истину. Как и всякая присущая человеку способность познания она есть также и способность заблуждения, ибо не существует особой, независимой от познания способности заблуждения. Пытаясь преодолеть это внутренне присущее интуиции противоречие, Гуссерль разграничивает и даже противопоставляет друг другу различные виды и степени самоочевидного, или истинного. Самоочевидность, на которую нацелена феноменология, должна быть понята как абсолютная самоочевидность, абсолютная истинность. Однако во внешнем мире так же, как и в наших знаниях о нем, в сфере эмпирического, чувственно воспринимаемого, нет ничего абсолютно самоочевидного. Очевидность (отнюдь не абсолютная) достигается здесь в результате исследования, практической деятельности. Следовательно, это низким образом не самоочевидность. Отсюда понятен категориче-

ский вывод Гуссерля: всякое, в том числе и научное, знание о внешнем мире находится по ту сторону строгой научности.

Таким образом, феноменология Гуссерля с самого начала заключает в себе неразрешимое в границах этого учения противоречие: притязание на строгую научность, с одной стороны, и критику научности во всех ее реально существующих формах - с другой. Следствием этого является не менее противоречивая попытка создать наукоучение, исключая из сферы позитивного гносеологического анализа науки и предмет их исследования. Понятие строгой научности оказывается двусмысленным также и потому, что оно совершенно игнорирует момент относительности, присущий истинам, в том числе и абсолютной истине, границы которой относительны. Диалектика истины и заблуждения совершенно не интересует Гуссерля. Ей не может быть места в феноменологии. Рассмотрение истины как процесса познания, т.е. в известном смысле субъективного процесса, также чуждо феноменологическому методу.

Истина, с точки зрения Гуссерля, тождественна самоочевидности. Но самоочевидность предполагает наличие познающего субъекта, для которого нечто самоочевидно. Между тем Гуссерль самым решительным образом настаивает на онтологической объективности истины, т.е. объективности, независимой от процесса познания. Истина в ее феноменологическом понимании, т.е. строго научная истина, предшествует познанию, существует безотносительно к этому процессу. Таков ход мысли Э.Гуссерля. Истина, следовательно, - донаучный феномен, идеальное, самодовлеющее бытие, которое не следует смешивать с представлениями, понятиями, рассуждениями, адекватно выражающими эмпирические факты. Не истина относится к познанию, а познание относится к истине, то есть является попыткой ее постижения. Истина может быть познана, но может остаться непознанной, никому неизвестной, но тем не менее абсолютной. Если даже мир превратится в ничто, любая истина останется истиной. Значит, не следует связывать истину (абсолютную истину) с эмпирически данным предметом научного исследования, с уровнем развития научного познания и его результатом.

Отнесение истины к процессу познания, к человеческому действию Гуссерль называет антропологическим, психологическим, натуралистическим заблуждением, доказывая, что такое понимание истины релятивизирует истинное, уменьшает его объективность, его независимость от существующего знания, от существования человечества и всякого существования вообще. Гуссерль пишет: "Если всякая истина (как предполагает антропологизм) имеет сво-

им единственным источником общечеловеческую организацию, то ясно, что, если бы такой организации не существовало, не было бы никакой истины<sup>9</sup>. Бытие истины независимо от всего, что вообще существует, то есть от всякой фактичности, реальности, пространства, времени и т.д. Истинное идеально, а не реально. Оно есть, а не существует. И царство истины, несоборное в своей бесконечности, абсолютно независимо от реального, то есть пространственно-временного, или эмпирического мира. Скорее, наоборот, связь вещей (Zusammenhang der Sachen) лишь через посредство связи истин (Zusammenhang der Wahrheiten) приобретает обнаруживаемое в ней науками объективное значение (Objektive Geltung)<sup>10</sup>.

Гуссерль не отвергает внешнего мира как предмета познания. Он подвергает критике махизм, для которого вещи - лишь комплексы ощущений. "Этот позитивизм, - пишет Гуссерль, - редуцирует вещи к эмпирически упорядоченным комплексам психических данных (ощущений); их идентичность, а вместе с нею весь их бытийный смысл, становится простой видимостью. Это не просто ложное, совершенно слепое учение; это также и бессмысленное учение, поскольку оно не видит, что сами функции должны иметь свой способ бытия, свой способ очевидности, свой способ единства многообразия и что они тем самым влекут за собой ту самую проблему, которую это учение должно было бы устранить"<sup>11</sup>.

Эта острая критика махизма есть вместе с тем отрицание идеалистического эмпиризма. Тем не менее, феноменологическое понимание философии включает в себя и субъективно-идеалистическую установку, но не как отрицание реальности внешнего мира, а как гносеологическое исключение внешнего мира из сферы философского созерцания. Знание о внешнем мире не может быть, согласно основному феноменологическому постулату, ни строго научным, ни философским, ибо абсолютной истине не присуща эмпирическая реальность. Конечно, предметом познания может быть все: и реальное, и идеальное, и предмет, и процесс, и математическое отношение, и должествование. Но предмет философского, феноменологического, или строго научного познания отделяет от всех других объектов возможного знания его чистая идеальность. Это царство чистых истин, смыслов, всеобщностей. И если науки, исследуя эмпирический мир, устанавливают определенные истины, законы, отношения всеобщности, формулируют осмысленные высказывания относительно предметов, которые сами по себе лишены смысла, то это возможно лишь потому, что имеется чистое сознание, или идеальное бытие, которое заключает

в себе неисчерпаемое интенциональное многообразие возможных смыслов, значений, истин, мыслимых всеобщностей. Это - поток идеальных сущностей, которые Гуссерль называет феноменами, придавая тем самым новое значение этому старому термину.

Смысл и значение феноменов независимы от существующего, поскольку существующее понимается как эмпирически постигаемая реальность. Чистое сознание есть поток чистых переживаний, созерцание сущностей (Wesensschau). Поэтому чистое сознание не сводимо к человеческому сознанию, которое nonsensibile без эмпирического восприятия, восприятия внешнего мира. Однако чистое сознание - не платоновское трансцендентное царство идей: "чистое" сознание имеет своим местопребыванием, как подчеркивает Гуссерль, реальную человеческую психику.

Нетрудно понять, что проблема идеального бытия, наличествующего в человеческой психике, неразрывно связана с учением Канта об априорной основе эмпирического сознания и знания. Речь, следовательно, идет о реальной гносеологической проблеме. Математика и механика, указывая родоначальник немецкого классического идеализма, представляют собой системы суждений строгой всеобщности и необходимости. Как это возможно, если опыт не может быть основанием такого рода суждений ввиду неизбежной незавершенности индуктивных умозаключений? Отвечая на этот вопрос, Кант утверждал, что математика предполагает в качестве своего основания априорное чувственное созерцание, вследствие чего научные истины, обладающие аподиктической всеобщностью, носят трансцендентальный характер, то есть они априорны, но применяются к опыту. Этим указанием Кантом путем шел и Фихте. Предпосылки опыта, утверждал он, находятся вне опыта. Одни полагают, что эти предпосылки трансцендентны, то есть находятся по ту сторону опыта. Отвергая эту точку зрения как "догматическую", Фихте доказывал, что предпосылки опыта находятся по эту сторону опыта, то есть в самой структуре познающего сознания.

Гуссерль предельно расширяет, универсализирует поставленную немецким классическим идеализмом гносеологическую проблему: не только математика, механика, научное знание вообще, но и все наличное в эмпирическом сознании имеет свои предпосылки в структуре доэмпирического сознания, которое он называет чистым интенциональным сознанием. Поэтому, например, восприятие (Wahrnehmung) предполагает имплицитное априорное сознание истины.

Абсолютное противопоставление чистого философского сознания эмпирическому (нефилософскому) обосновывается Гуссер-

лем путем разработки онтологии чистого сознания. Нефилософское знание имеет своим предметом существующее в том специфическом значении этого термина, которое придается ему Гуссерлем: существующее в пространстве и времени. Истинная же философия, то есть феноменология, является учением о том, что есть, но не "существует". Это - дальнейшее развитие кантовского тезиса о необходимости превращения онтологии в аналитику чистого рассудка.

Исходя из философии Гуссерля, М.Хайдеггер утверждал: "Онтология возможна лишь как феноменология"<sup>12</sup>. Иными словами, предметом онтологии может быть лишь чистое сознание. Правда, сознание в экзистенциалистской философии есть не столько познающее, научное, сколько эмоциональное сознание, основными определениями которого являются забота (Sorge), страх (Angst) и т.д. Однако в анализе этого сознания экзистенциализм применяет феноменологический метод выявления априорных интенциональных оснований эмпирического. Так, обычный вульгарный страх, испытываемый человеком в какой-то неожиданной, угрожающей его жизни ситуации, возможен, с точки зрения экзистенциалиста, лишь потому, что в глубинах человеческой психики независимо от всякого опыта неизменно наличествует априорная интенция страха. Чистое сознание не является, с этой точки зрения, пустым: оно всегда есть сознание чего-то.

Когда Платон абсолютно противопоставил мир идей миру вещей, перед ним с неизбежностью встала проблема перехода от первого ко второму. Эта проблема оказалась неразрешимой вследствие основополагающего постулата системы Платона. Философия, как ее понимает Гуссерль, с такой же неизбежностью сталкивается с этой проблемой. Однако в отличие от Платона Гуссерль обосновывает принцип имманентности трансцендентного, пытаясь с помощью этого принципа доказать, что предметное в самом широком смысле этого слова преформировано в чистом сознании в качестве интенций, присущих многообразию чистых переживаний всеобщего, как выражение изменяющейся настроенности (Zunutzessein) чистого сознания. Гуссерль утверждает: "...Все предметы, как конституируемые предметы, находятся в сущностных отношениях к имманентным предметам, так что очевидность всякой предметности должна скрываться в ней самой, как для нее совершающихся (fungierende) имманентные переживания, имманентные очевидности"<sup>13</sup>.

Итак, мир философского видения, с одной стороны, не от мира сего, но с другой - заключает в себе в качестве интенций (ср. учение

Канта об антиципациях чистого рассудка) противостоящий ему эмпирический предметный мир. Предметность выступает, таким образом, и как внешнее по отношению к чистому сознанию, и как его коррелят. Это дает основание Гуссерлю утверждать, что феноменология в отличие от других идеалистических учений непосредственно обращена к самим вещам (zu den Sachen selbst). Однако действительный пафос феноменологии заключается прежде всего и главным образом в обосновании действительности идеального, его независимости от существующего. Несуществующее, но обладающее истинностью, смыслом, значением, всеобщностью, возвышается, согласно Гуссерлю, над существующим, лишенным имманентной, самодовлеющей истинности, смысла, значения, всеобщности.

Кант противопоставлял должное сущему; неокантианцы, как известно, пошли еще дальше в этом направлении. Они сделали предметом философии царство абсолютных ценностей, которые ирреальны, но обладают непрекращаемым значением. Априорные ценности противопоставлялись неокантианством эмпирической оценке, которая трактовалась как обусловленная реальным, эмпирическим, переходящим содержанием. Философия же занимается абсолютным, которому нет места в эмпирическом мире. Поэтому Г. Риккерт писал, что философия "оставляет себе царство ценностей, в котором она видит свой истинный домен. Целью ее является исследовать эти ценности как ценности, подвергнуть вопросу их значимость и вложить их в общую телеологическую связь всех ценностей"<sup>14</sup>.

Гуссерль в своем понимании идеального является в известном смысле продолжателем неокантианства. Не следует, однако, переоценивать близость феноменологии неокантианству, как это делает И. Бохенский<sup>15</sup>. Философия Гуссерля в отличие от неокантианства несводима к учению о ценностях, о должном. Ее предмет - основные структурные характеристики научного познания и знания, характеристики, которые выявляются, но вместе с тем мистифицируются феноменологией, поскольку она заранее исключает из рассмотрения отношение сознания к объективной реальности, субъективистски истолковывает предметный характер сознания, мышления и отвергает историческое исследование возникновения и развития присущих познанию логических, в частности категориальных, форм.

К. Маркс характеризовал спекулятивно-идеалистическую философию как отчужденное сознание, культивирующее свою отрешенность от внешнего, эмпирического мира, сознание, лишенное понимания действительных, социально-экономических истоков своего отчуждения. "Философ, - писал Маркс, - сам абстрактный

образ отчужденного человека - делает себя масштабом отчужденного мира"<sup>16</sup>. Эта констатация положения философии в уржуазном обществе в особенности применима к феноменологической концепции философии, поскольку она в несравненно большей степени, чем все другие философские учения, "возвышает" философию над всем существующим, как будто бы философия свободна от пороков, противоречий, несообразностей реального "жизненного мира", между тем как в действительности она при всем своем критicismе является их наиболее впечатляющим интеллектуальным выражением.

Если идеалистические, спиритуалистические теории обычно стремились доказать реальность трансцендентного и ставили под вопрос (или прямо отрицали) существование чувственно воспринимаемой реальности, то феноменологический идеализм, несколько не оспаривая реальности мира повседневного человеческого опыта, мира научного знания и многообразной практической деятельности, придает второстепенный характер этим реальностям, существующему вообще, противопоставляя наличному бытию бытие идеальное как абсолютно значимое, абсолютно истинное. Не только "диалектическая теология" К.Барта, но и экзистенциализм, в том числе и в своем атеистическом варианте, полностью выявили глубокий религиозный подтекст такого разграничения. Бог есть, но он не существует, ибо существование принадлежит лишь эмпирическому, преходящему, ограниченному в пространстве и времени, - такова новейшая версия "диалектического" обоснования присутствия божественного в мире, где ему фактически нет места.

Абсолютное противопоставление идеального реальному, определяемое как исходное основоположение аутентичной философии, реализуется в идеалистической системе Гуссерля посредством феноменологической редукции, то есть радикального отклонения сознания от всего почерпнутого им из природной и социальной действительности. Мир и все, что мы знаем о нем, должен быть заключен в скобки<sup>17</sup>. Заключаются в скобки, то есть исключаются из рассмотрения, и все философские учения, поскольку феноменология, согласно Гуссерлю, непосредственно обращается к феноменам идеального бытия. С этой точки зрения согласие Гуссерля с тем или иным философским воззрением, высказанным до него, не есть следствие преемственности. Это результат "встречи", совершившейся в процессе феноменологического созерцания. Отношение преемственности между философскими учениями заключается в скобки.

Гуссерль различает два типа феноменологической редукции: эйдетическую и трансцендентальную, которые представляют собой

ступени последовательного развертывания процесса исключения всего "мирского", в том числе и научного, содержания, поскольку оно, согласно феноменологическому определению, не может быть строго научным. С этой точки зрения критика эмпиризма, натурализма, психологизма, антропологизма и т.д. представляет собой в рамках системы Гуссерля обоснование необходимости феноменологической редукции.

Эйдетическая редукция рассматривается Гуссерлем как заключение в скобки внешнего мира, а также знания о нем, что будто бы устраняет все то, что мешает прямому интуитивному видению сущности. Это изменится также элиминацией "фактичности", которой противопоставляется сущность как нечто лишнее эмпирических определений и, следовательно, пространственно-временного бытия вообще.

Следующая ступень - трансцендентальная редукция - призвана элиминировать эмпирическое (психологическое, антропологическое и т.п.) самосознание со всем его "внешним", то есть приобретенным в процессе жизни (в том числе и нефеноменологического познания) содержанием. Речь идет, таким образом, об исключении всего реального, существующего, о редукции реального к идеальному чистому самосознанию. Философствовать с этой точки зрения - значит редуцировать все внешнее к внутреннему, объективное к субъективному, материальное к идеальному. При этом предполагается, что человеческое Я (ego) в своей якобы изначальной отрешенности от всего "внешнего" обладает неисчерпаемым богатством интенционального видения. Это - возрождение платоновского учения о душе, изначально существующей согласно философско-мифологической концепции Платона по ту сторону мира вещей - в мире идей, вечных истин, которые она "вспоминает" затем, когда она временно пребывает в человеческом теле. Таким образом, "строго научная" концепция Гуссерля, абсолютизируя противоположность субъективного и объективного, повторяет основные заблуждения идеалистической метафизики, которые она тем не менее пытается заключить в скобки.

Гуссерль настаивает на том, что тотальная (или радикальная) редукция, составляющая сущность феноменологического метода, не имеет ничего общего с деятельностью абстрагирующего мышления; последнее также подлежит заключению в скобки, как относящееся к эмпирическому, реальному миру и в силу этого чуждое философии<sup>18</sup>. Редуцирование существующего к чистому сознанию человеческого субъекта есть, следовательно, не деятельность мышления, а скорее акт воли, которая феноменологически интерпретируется как

чистая воля, ибо у нее не должно быть эмпирических побудительных мотивов. Разумеется, задача возвращения к чистому сознанию, чистому Я (так же, как сформулированная Кантом задача возвращения к чистой нравственности) не может быть полностью решена конечным человеческим индивидом. В этом смысле дорога, которую прокладывает феноменология, не имеет конечного пункта назначения, поле феноменологического исследования безгранично. Философия - это, так сказать, нечто вроде чистилища (Purgatorium), представляющегося христианскому сознанию преддверием в рай идеального бытия, которого, как поучает христианство, нет в этом, посюстороннем мире. Так Гуссерль, исходя из идеалистических посылок, приходит к отрицанию метафизического системотворчества. Сущность феноменологии, с его точки зрения, резюмируется в ее методе.

Философ, согласно учению Гуссерля, есть человек, который встал на путь феноменологического очищения сознания. С этой точки зрения большинство философов, собственно, не являются действительными философами: они лишь затемняют сознание. Великий философ - это тот, кто открыл этот истинно философский путь, размежевался с квазифилософами и дальше всех прошел по открытому им пути.

Феноменология, впрочем, как и другие идеалистические учения, явно не свободна от магии величия. Она претендует на преодоление давления реальности, на радикальное решение проблемы человеческой эмансипации. Таким образом, проблема аутентичного познания, духовной культуры, подлинной человеческой жизни так же, как и проблема единства человека и природы, личности и общества, радикализируется Гуссерлем путем идеалистической дискредитации научно-теоретического, практического, социально-исторического и, конечно, материалистического отношения к реальному миру.

Маркс и Энгельс указывали, что спекулятивно-идеалистическая философия как отчужденное общественное сознание "была только трансцендентным, абстрактным выражением существующего положения вещей". Эта философия полагала, что своим мысленным возвышением над эмпирической действительностью она освобождается от присущих этой действительности противоречий и пороков. основоположники марксизма подчеркивали, что идеалистическая философия именно "вследствие своего мнимого отличия от мира должна была вообразить, что она оставила глубоко под собой существующее положение вещей и действи-

тельных людей. С другой стороны, так как философия в действительности не отличалась от мира, то она и не могла произнести над ним никакого действительного приговора, не могла приложить к нему никакой реальной силы различия, не могла, значит, практически вмешаться в ход вещей..."<sup>19</sup>. Это глубокое определение сущности идеалистической философии и идеалистического понимания сущности философии вообще непосредственно применимо к феноменологии Гуссерля так же, как и к его феноменологической концепции философии.

Как известно, учение Гуссерля, сознательно противопоставленное социальным, исторически возникающим, исторически проходящим процессам, не выдержало этой конфронтации. Чистая теория чистых сущностей, созданная в период, предшествующий первой мировой войне, и бросившая вызов всему эмпирически существующему, практически ориентированному, социально направленному, оказалась в своей идеалистической отрешенности от жизни совершенно стерильной, беспомощной перед лицом ужасающих социальных катаклизмов, характерных для нашего столетия. Первая мировая война, послевоенная Германия, переживающая поражение фатерлянда как "закат Европы". Октябрьская революция, немецкая революция 1918 г., мировой экономический кризис 1929-1932 гг., сползание буржуазно-демократической Веймарской республики к фашистской диктатуре, человеконенавистническая идеология гитлеризма и его социальная демагогия, пленившая также некоторых учеников Гуссерля<sup>20</sup>, - все эти впечатляющие исторические факты, столь чуждые чистому интенциональному сознанию, потрясли до основания добропорядочное либерально-буржуазное, гуманистическое сознание состарившегося философа. Императив строгой научности, который уже в начале века стал специфической формой идеалистической критики научного познания, теперь осознается Гуссерлем как хотя и необходимый, но совершенно недостаточный философский принцип. Науке, утверждает отныне Гуссерль, не хватает не столько строгой научности, сколько непосредственного, заинтересованного, пристрастного отношения к живой жизни, к человеческому существованию, которое, во всяком случае для самого человека, является самоцелью и смысл которого заключен в нем самом. Наука, писал Гуссерль в работе "Кризис европейских наук...", "принципиально исключает самые важные для человека, оставленного в наши злосчастные времена на произвол судьбы, вопросы: вопросы о смысле или бессмысленности всего человеческого бытия"<sup>21</sup>.

Нетрудно заметить, что гуссерлевская критика науки оказывается на деле неосознанной философом критикой псевдонаучного объективизма. Но именно поэтому она наносит удар и той стерильной, идеалистической концепции строгой научности, которую разрабатывал Гуссерль. Это, конечно, не могло ускользнуть от его пронзительности. Понятно поэтому, почему Гуссерль приходит к выводу, что исходным понятием философии должно быть понятие **жизненного мира** (*Lebenswelt*), то есть мира, в котором живут и которым живут все люди, мира повседневного опыта, открытого для всех, кто имеет глаза, уши, голову, сердце. Жизненный мир - это мир первоначальных очевидностей, сфера объективации человеческой субъективности. Наука с ее рациональностью, системностью, логическими построениями представляет собой вторичное духовное образование. Таково последнее слово феноменологии.

Нам нет необходимости вдаваться в специальное рассмотрение понятия "жизненного мира", поскольку это выходит за пределы нашей темы. Укажем лишь, что это понятие, несовместимое с первоначальным замыслом феноменологии, в конечном итоге включается в ее состав. Феноменологически истолкованный "жизненный мир" оказывается особым, первоначальным типом чистого сознания, предшествующим научно-ориентированному чистому сознанию. А поскольку феноменология с самого начала разрабатывалась как учение о предвещающем, но, конечно, не обыденном сознании (то есть как теория донаучной идеальной основы научного знания), то понятие "жизненного мира" представлялось Гуссерлю вполне вписывающимся в эту систему через феноменологическое истолкование "естественной установки" сознания, которая ранее просто заключалась в скобки. Правильно замечает в этой связи Н.В.Мотрошилова: "Поставив вопрос о соотношении наук с более объемлющими сферами человеческого опыта, Гуссерль свел его к гораздо более узкому и производному вопросу о связи двух типов сознания, двух форм духовной ориентации"<sup>22</sup>.

Подытоживая рассмотрение феноменологической философии, мы можем констатировать:

1. Философия понимается Гуссерлем как непрерывное освобождение человеческого сознания от внешней, якобы подавляющей его аутентичность, эмпирической объективности, как восхождение к "чистому", или подлинному, сознанию, которое обретает способность видеть вещи в их истинном свете и, презирающая в самосознании, находит в самом себе интенциональный, истинный смысл всего того, что чувственно воспринимается и теоретически осмыс-

лжается как во внешнем мире, так и в человеческой психике, которая связана с этим миром, с человеческим телом и т.д. Феноменологическая редукция есть метод высвобождения сознания, способ его восхождения к подлинной духовной культуре, к философскому созерцанию идеального бытия, которое, однако, не существует вне человеческого сознания, хотя вместе с тем радикально отлично от него. Философствовать, с точки зрения феноменологии, - значит заключать мир в скобки, воздерживаться от суждений не только о мире, но и о всяких высказываниях о нем, последовательно, путем интуитивного созерцания переходить к абсолютно самоочевидным феноменам, к чистому Я, соотносить эмпирически данное с изначально значимым идеальным, постигать вневременные, внепространственные чистые сущности, а через них и все находящееся во времени и пространстве. Философия, понимаемая феноменологически, есть прежде всего метод, а не система. В качестве теории она устанавливает лишь принципы феноменологического подхода, которые должны быть применены как в науках, так и во всех других сферах человеческой деятельности. Поэтому наряду с феноменологической психологией, феноменологической социологией, феноменологической эстетикой и т.д. должны быть созданы феноменология восприятия, феноменология истины, феноменология религии и т.п. Как известно, последователи Гуссерля стремятся развивать его учение прежде всего именно в этой, условно выражаясь, прикладной сфере феноменологического философствования.

2. Предмет философии составляют феномены сознания, открытые непосредственному (то есть очищенному феноменологической редукцией) созерцанию чистых сущности, всеобщности, смыслы, значения, которые образуют изначальные структурные интенции сознания, а затем просцируются науками в сферу эмпирического, благодаря чему становится возможным осмысленное познание мира, установление форм всеобщности, которые присущи предметному миру лишь как корреляту чистого сознания. Такое понимание специфики и назначения философии сочетает объективный идеализм с идеализмом субъективизм, рационалистические конструкции сознания - с иррационалистическим видением высшего мира. Философия трактуется как единственная (и притом строгая) наука об абсолютно истинном, являющаяся радикальной противоположностью не только обыденному сознанию, но и наукам на любом уровне их возможного развития. Поэтому только философия (имеется в виду, разумеется, лишь феноменология) есть "абсолютно обоснованная наука" (*absolut gegründete Wissenschaft*),

"универсальная наука о принципах" (universale Prinzipienwissenschaft), "универсальная наука о методе" (universale Methodenwissen. shaft)<sup>23</sup>. Таким образом, характерной особенностью философии Гуссерля является предельная радикализация традиционного противопоставления философского нефилософскому.

3. Философия как чистое наукоучение не способна дать ответ на вопрос о смысле, всеобщей цели, назначении науки. Еще менее пригодно феноменологическое наукоучение для решения вопросов, которые возникают перед человеком и человечеством как в их повседневной жизни, так и в критические, переломные исторические эпохи. Необходима поэтому феноменология "жизненного мира", которая должна быть также основополагающим и аутентичным обоснованием феноменологии научного знания.

Гуссерль полагал, что учение о "жизненном мире", поскольку он придавал ему феноменологическую форму, является дальнейшим развитием созданной им философской науки. В действительности же поставленная Гуссерлем проблема сводит на нет абсолютистское противопоставление философского нефилософскому, противопоставление, которое образует исходное положение феноменологии как якобы единственного, подлинно философского метода исследования. Метод Гуссерля вступил в противоречие с системой, в которую самым неожиданным образом ворвался "жизненный мир", принципиально несводимый к чистому сознанию и к сознанию вообще.

Таким образом, феноменология Гуссерля косвенным образом указала на необходимость диалектического исследования противоположности между философским и нефилософским, то есть на необходимость анализа их противоречивого единства. В этой связи встают вопросы о социальной сущности сознания, об отношении к общественному бытию, о действительном отношении философии к наукам о природе и обществе и к практической деятельности людей, об историческом процессе формирования и развития категориальных форм научного познания, об общественной практике как основе познания и реальном содержании человеческой жизни.

---

1 Ricoeur P. Histoire et vérité. Paris, 1955. P. 63.

2 James W. Pragmatism. London, 1907. P. 4.

3 Husserl E. Gesammelte Werke (Husserliana). Bd. VIII. Erste Philosophie. Teil II. Haag., 1959. S. 3.

4 Husserliana. Bd. 1 (2. Auflage). Haag., 1963. S. 46.

5 Гуссерль Э. Философия как строгая наука // Логос. 1911. Кн. I. С. 2.

6 См.: Husserliana. Bd. VIII. S. 11, 26.

- 7 Ibid., S. 12.
- 8 Husserl E. *Formale und transzendente Logik. Versuch einer Kritik der logischen Vernunft*. Saale, 1929. S. 3.
- 9 Гуссерль Э. *Логические исследования*. СПб., 1909. Ч. I. С. 103.  
Развивая эту мысль в другом месте цитируемого произведения, Гуссерль подчеркивает: "Никакая истина не есть факт, т.е. нечто определенное во времени. Истина, правда, может иметь значение, что вещь существует, состояние имеется налицо, изменение совершается и т.п. Но сама истина выше всего временного, т.е. не имеет смысла приписывать ей временное бытие, возношение или уничтожение" (Там же. С. 65).
- 10 Husserl E. *Logische Untersuchungen*. 2. Auflage. Halle, 1928. Bd. 1. S. 228.
- 11 Husserl E. *Formale und transzendente Logik*. S. 148-149.
- 12 Heidegger M. *Sein und Zeit*. Tübingen, 1957. S. 35.
- 13 Husserl E. *Formale und transzendente Logik*. S. 254.
- 14 Рихерт Г. *Философия истории*. СПб., 1908. С. 147.
- 15 "Единственное значительное различие между Гуссерлем и Марбургской школой, - пишет И.Бокенский, - заключается в том, что он не позволяет объекту раствориться в формальных законах и признает множественность существующих субъектов" (*Bochenski I.M. Contemporary European Philosophy. Berkeley and Los Angeles*, 1956. P. 140). В другом месте этой же книги, вопреки сказанному выше, утверждается, что Гуссерль внес "существенный вклад в образование антиантинативальной мысли благодаря подчеркнуто содержанию и сущности объекта" (P. 132). Этот более правильный взгляд подтверждается характеристической феноменологической интерпретацией формальной логики, которая дается И.Бокенским (PP. 133-134).
- 16 Маркс К., Энгельс Ф. *Соч.* Т. 42. С. 157.
- 17 Операция "заключения в скобки" имеет смысл и за пределами математики. Не только мышление, но даже чувственное восприятие абстрагируется от значительной части многообразного содержания, являющегося предметом исследования, и тем самым заключает его в скобки. Но в математике, как известно, скобки затем открываются. То же происходит и в процессе познания вообще. Абстрагируемое, если оно существенно, в дальнейшем включается в область исследования. Так, в первом томе "Капитала" Маркса заключаются в скобки обращение капитала, во втором томе - производство капитала, то есть то, что рассматривалось в первом томе. Третий же том "Капитала" имеет в качестве предмета исследования единство производства и обращения капитала, то есть полностью открывает скобки. Гуссерль, таким образом, абсолютизировал существенную особенность познания. Однако фундаментальным заблуждением феноменологии является то, что она вообще отвергает необходимость "открыть скобки".
- 18 И здесь Гуссерль продолжает иррационалистически-интуитивистскую традицию, которая особенно отчетливо выражена А.Бергсоном, утверждающим, что интуиция осуществляется "без рассуждений, абстракций, обобщений" (*Berenson A. Собр. соч.* Пг., 1917. Ч. IV. С. 7).
- 19 Маркс К., Энгельс Ф. *Соч.* Т. 2. С. 43.
- 20 Укажем для примера на М.Хайдттера, который в ноябре 1933 г. писал во "Freiburger Studentenzitung": "Не научные положения и "идеи" суть правая вещь бытия. Только фюрер и лишь он один есть сегодняшний и будущий действительный"

тельность" (см.: Zeitschrift für Sozialforschung. 1934. N 2. S. 194).

21 Husserliana. Bd. VI. S. 4.

22 Мотрошилова Н.В. Феноменология // Современная буржуазная философия. М., 1970. С. 509.

23 Husserliana. Bd. VII. S. 190, 205, 230.

## 2. Феноменологическая онтология Мартина Хайдеггера и искусство

Мартин Хайдеггер - один из самых выдающихся мыслителей XX века - родился в 1889 году в небольшом городке Месскирхе (Баден). Школьное и университетское образование получил во Фрайбурге. Учился у Финке, Риккерта и Гуссерля. С 1923 года - ординарный профессор в Марбурге. В мае 1933 года был избран ректором Фрайбургского университета, однако расхождение с нацистами вынудило его подать в отставку в феврале 1934 года.

Трудно обозначить "круг чтения" Хайдеггера - в поле его зрения были и всегда оставались Библия, Платон, Аристотель, Августин, Фома Аквинский, Кант, Гегель, Кьеркегор, Ницше, Эккард, Бёме, Гельдерлин, Рильке, Ван-Гог, Декарт, Толстой, Достоевский и другие.

Основная проблематика (бытие, время, язык) наметилась уже в его ранних работах, в частности в его докторской диссертации "Учение Дунса Скота о категориях и значении" (1915), где, как отмечает сам Хайдеггер, под учением о категориях имелось в виду обычное название для анализа бытия сущего, а под учением о значении - метафизическое размышление о языке. Хотя, естественно, эти проблемы тогда не были достаточно ясны и философ продолжал осмысливать их на протяжении еще почти двенадцати лет, пока не завершил работу над своим главным произведением "Бытие и время", оказавшим исключительно сильное воздействие на европейскую философию и культуру. Поскольку в нашей философской литературе "Бытие и время" не получило соответствующего анализа, то я хотел бы рассмотреть некоторые существенные моменты этого оригинального, таинственного, труднодоступного, но необычайно богатого по содержанию, мыслям и идеям произведения.

Мартин Хайдеггер - один из самых замечательных философов XX столетия. Он, пожалуй, самый самобытный, самый оригинальный, самый труднодоступный и малопонятный, и, как это ни парадоксально, самый влиятельный в глубоком и широком смысле слова.

Если не принимать во внимание его весьма непродолжительного ректорства во Фрайбургском университете, где он соприкоснулся с политикой, то можно подумать, что Хайдеггер - один из

самых аполитичных философов, в отличие, скажем, от своего старшего коллеги Ясперса или младшего - Сартра, которые так или иначе вмешивались в политическую жизнь современности. Но подобное мнение не соответствует действительности: Хайдеггер не просто продумывал духовную ситуацию нашего времени, как это сделал Ясперс, и он не просто откликался на все важнейшие политические события своего времени, а глубочайшим образом осмысливал и раскрывал духовную ситуацию, а вернее, духовные пути - историю метафизики - всех времен, начиная с зарождения древнегреческой философии как метафизики. И это осмысление бытия сущего явилось одним из самых важных откровений философии и культуры XX века. В этом отношении Хайдеггер предстанет перед всем миром как выдающийся метафизик, продолжающий великое дело Платона, Аристотеля, Декарта, Канта, Шеллинга, Гегеля, Шопенгауэра, Ницше.

"Бытие и время" - основное и главное сочинение Хайдеггера, опубликованное им в 1927 году. Этот том представляет собою только первую часть, вторая им не была опубликована, хотя рукопись отдельных глав существовала уже и тогда.

Видимо, не случайно содержание этого произведения Хайдеггер начал осмысливать и писать после первой мировой войны - катастрофы европейского бытия и духа, когда необходимо было если не разрешить, то хотя бы как-то выявить, поставить, высветлить основополагающие проблемы человеческого бытия и сознания.

Хайдеггер в этом отношении как бы продолжал линию, намеченную его учителем Э.Гуссерлем в "Логических исследованиях" (1900-1901, т. 1-2) и в "Идеи чистой феноменологии и феноменологической философии" (1913, т. 1), в которых была предпринята попытка осмысления исторического развития человечества и построение новой философии, соответствующей новому этапу в развитии человеческого бытия и сознания.

Однако в отличие от своего учителя Хайдеггер попытался сосредоточить усилия своего могучего интеллекта на собственно метафизической проблематике и прежде всего на проблемах бытия и времени.

Хайдеггер - это философ или метафизик, заново прочитавший Платона и Аристотеля, Декарта и Канта, Шеллинга и Гегеля, Шопенгауэра и Ницше, прочитавший их так, как до него не прочитывал никто.

Многие философы начинали изучение и исследование европейской философии с древних греков и постепенно восходили к современности, чтобы убедиться себя и других в том, что европейская философия развивалась от простого к сложному, от менее развито-

го уровня философствования - к более развитому и более точному и совершенному.

У Хайдеггера, пожалуй, все обстояло наоборот: он "восходит" от современности все дальше и глубже к истокам и основам, даже праосновам философствования, чтобы убедиться на собственном опыте в том, что философствование древних греков было более глубоким, более основательным, более высоким в собственно философском, метафизическом смысле и значении, чем философствование современное.

Исследуя бытие сущего, как оно было представлено Платоном, Аристотелем и другими древнегреческими философами, Хайдеггер открывает для себя необычайное богатство и глубину метафизики древних и одновременно все углубляющуюся пропасть, отделяющую современную философию от ее истоков.

Вернуться назад, к всам, к истокам, к принципам древнегреческой философии и культуры? Возродить их в первоизданном виде? Соотнести современную философию с философией древних греков и внести соответствующие коррективы? Возможно ли это?

Продумывание историко-философской, метафизической традиции убедило Хайдеггера в том, что никакое возрождение былой философии, равно как и культуры, невозможно, не говоря уже о внесении каких бы то ни было корректив. Он пришел к выводу, что необходимо вырабатывать новый подход, новый метод, новую философию или метафизику. Но для этого вовсе недостаточно "взглянуть" на философию древних греков с "высоты" современной философии: наоборот, ее следует понять с точки зрения самих же греков. Именно поэтому Хайдеггер обращается к исследованию проблемы бытия и сразу же сталкивается с его противоречивой природой: "Бытие открывает себя нам в какой-то многообразной противоположности, которая со своей стороны опять же не может быть случайной, ибо уже простое перечисление этих противоположностей указывает на их внутреннюю связь: бытие одновременно пустейшее и богатейшее, одновременно всеобщейшее и уникальнейшее, одновременно понятнейшее и противящееся всякому понятию, одновременно стершееся от применения и все равно впервые лишь наступающее, вместе надежнейшее и бездонное, вместе забытейшее и памятейшее, вместе самое высказанное и самое умолчанное"<sup>1</sup>.

Эта противоречивость бытия проистекает, согласно Хайдеггеру, из "различения бытия и сущего"<sup>2</sup>, которое в силу безразличия высшего отношения к бытию остается незамеченным.

Философ не примет ни традиционно-христианского объяснения мира, ни объяснения мира посредством "идей" и "ценностей", - самое обычнейшее и понятнейшее орудие истолкования мира и организации жизни. "Это безразличие в отношении к бытию господствует высшей страсти к сущему свидетельствует о сплошь и целиком *метафизическом* характере эпохи. Сущностное следствие этого обстоятельства обнаруживается в том, что исторические решения теперь осознанно и намеренно и полностью перенесены из отдельных областей прежней культурной деятельности - политика, наука, искусство, общество - в область "мировоззрения". "Мировоззрение" есть тот облик новоевропейской метафизики, который становится неизбежным, когда начинается ее завершение до безусловности. Следствие - своеобразное униформирование разнообразной до сих пор западноевропейской истории; ее униформность дает знать о себе метафизически в спаривании "идей" и "ценности" как ведущего инструмента мировоззренческого истолкования мира. Через это спаривание идеи с ценностью из существа идеи исчезает одновременно характер бытия и его различие от сущего... еще поговаривают о бытии, об "онтологии" и метафизике, все это лишь отголоски, которым уже не присуща сила, способная формировать историю. Власть мировоззрения взяла существо метафизики в свое обладание. Этим сказано: своеобразие всей метафизики - что ее же самую несущее различие бытия и сущего ей по сути и с необходимостью остается безразличным и не ставится под вопрос - становится теперь чертой, *отличающей* метафизику как "мировоззрение". Здесь заложено основание того, что с начала завершения метафизики впервые может развернуться полное, безусловное, ничем уже не нарушаемое и не смущаемое господство над сущим. Эпоха завершения метафизики... велит задуматься, как нам ближайшим образом найти путь в истории бытия и почему мы прежде всего должны испытать эту историю как отпусканье бытия в устроенность (*Machenschaft*), каковое отпусканье послано самим бытием, чтобы позволить его истине стать существенной для человека через принадлежность человека к ней"<sup>1</sup>.

Вот эту фундаментальную задачу и пытался решить Мартин Хайдеггер. Насколько ему удалось осуществить решение данной задачи - свидетельствует и его основное произведение: "Бытие и время", и все его творчество в целом.

Произведение Хайдеггера "Бытие и время" начинается цитатой из Платона: «Так как мы теперь в затруднении, то скажите нам четко, что вы желаете обозначить, когда произносите "бытие"».

Ясно ведь, что вы давно это знаете, мы же думали, что знаем, а теперь вот затрудняемся»<sup>4</sup>.

Хайдеггер замечает, что и сегодня нет еще ответа на этот вопрос, на *"вопрос о смысле бытия"*. "Конкретная разработка вопроса о смысле *"бытия"* есть назначение следующего сочинения. Иггер-претация *времени* как возможного горизонта любого понимания бытия вообще есть его первоначальная цель"<sup>5</sup>. И действительно, вся книга *"Бытие и время"* посвящена осмыслению вопроса о смысле бытия, а также вопросов, связанных с его пониманием и истолкованием.

Во *"Введении"* Хайдеггер дает изложение вопроса о смысле бытия от Платона и Аристотеля вплоть до Гуссерля, раскрывая необходимость, структуру и первоначальное значение вопроса о бытии.

В противовес распространенному мнению, что *"бытие"* является самым всеобщим и самым пустым понятием, Хайдеггер пишет: «1. *"Бытие"* есть *"самое всеобщее"* понятие: τὸ ὄν ἐστὶ ξαθλόου μάλιστα πάντων<sup>6</sup>. ...Понятие *"бытия"* есть скорее самое темное понятие. 2. Понятие *"бытия"* неопределимо... 3. *"Бытие"* есть само собой разумеющееся понятие<sup>7</sup>.

Вопрос о смысле бытия, о бытии лежит в основании любого другого вопрошания - вопрос о сущем уже предполагает вопрос о бытии. Преодоление метафизики или возвращение к ней означает *"воспоминание"* о бытии. Вопрос о смысле бытия пронизывает все сущее. Это единственный путь, согласно Хайдеггеру, идя по которому можно осмысливать бытие человека или экзистенцию.

Рассматривая формальную структуру вопроса о смысле бытия, Хайдеггер ведет осмысление по своеобразному лабиринту. Ведь каждый вопрос есть поиск, ведущийся в определенном направлении. Вопрос - это вопрос о расспрашиваемом, интенсионированном на указанное. Сам вопрос имеет как отношение сущего, спрашивающего, собственный характер бытия... В смысле бытия вопрос должен подлежать *проверке*... *Это среднее и неясное понимание бытия есть факт:* [S.5]. Бытие или смысл бытия как бы ускользает от осмысления и понимания, поскольку все понятия, используемые для его определения или постижения, определяются одно через другое, одно посредством другого: сущее определяется посредством бытия, а бытие - посредством сущего. "Разве мы не впадаем в порочный круг, если мы должны сначала определить сущее в *его бытии* и тогда на этом основании ставить вопрос о бытии... Однако, на самом деле, в означенной постановке вопроса вообще нет никакого круга. Сущее в своем бытии можно определить без того, чтобы при этом уже имелось понятие о смысле бытия" [S.7]. Кажется, здесь

Хайдеггер наводит на мысль о специфике философии, о специфике понятий и категорий, имеющих метафизический смысл и значение, - они и не могут определяться иначе как посредством друг друга, не впадая в перочный круг.

Онтологическое первенство вопроса о бытии возможно обуславливает или предопределяет то, что отличает философию от всех других дисциплин, как естественнонаучных, так и гуманитарных, где понятия и категории довольно быстро изменяют свое содержание и постепенно, а иногда и сразу, как бы отмирают и отбрасываются. В философии дело обстоит иначе: понятия и категории обретают исторический смысл и значение: "философская первичность состоит не в теории создания понятия истории, также не в теории исторического познания, и также не в теории истории как объекта истории, но в интерпретации подлинно исторического сущего в его историчности" [S.10]. В этом Хайдеггер опирается на учение Канта, изложенное в "Критике чистого разума", где "Его трансцендентальная логика есть априорная логика вещи в сфере бытия природы" [S.11]. Хайдеггер рассматривает онтологию в самом широком смысле слова, как некое направление или тенденцию, основная задача которой состоит в истолковании смысла бытия. Он полагает, что "Онтологический вопрос противостоит онтическому вопросу исконно позитивной науки... Любая онтология, пусть она даже опирается на богатую и законченную систему категорий, остается по сути своей слепой и представляет собой извращение своего истинного намерения, если она предварительно не объяснила достаточно ясно смысл бытия и это объяснение не восприняли как свою фундаментальную задачу" [Ibid.].

Хайдеггер обосновывает не только онтологическое, но и онтическое первенство вопроса о бытии, что позволяет ему определить категорию существования. "Наука вообще может быть определена как целое обоснования связи предложения... Наука понимает способ бытия этого сущего (человека) как отношение человека. Это сущее мы понимаем терминологически как существование... ...Существование есть сущее... Существование понимается каким-либо образом и определено в своем бытии... Понимание бытия является само определенностью бытия существования. Онтическое существование бытия состоит в том, что оно является онтологическим... Само бытие, к которому существование может так или иначе относиться и всегда как-то относится, мы называем экзистенцией... Существование понимает себя самого всегда из своей экзи-

стенции. как некую возможность самого себя, быть самим собой или не быть таковым" [S.11-12].

Из этого высказывания следует, что Хайдеггер стремится подвести под существование онтологическую основу. Но поскольку онтологическое тесно связано с онтическим, то существование, определяемое экзистенцией, носит онтологическо-онтический характер, где онтическое равнозначно экзистенциальному. Вот почему Хайдеггер считает, что фундаментальную онтологию следует искать "в экзистенциальной аналитике существования" [S.13] или в онтологической аналитике существования, раскрывающей горизонты интерпретации смысла бытия вообще.

Естественно, Хайдеггер указывает на связь бытия и времени, связь и взаимосвязь глубинная, изначальная, дологическая, допонятийная. "Временность проявляется как смысл бытия сущего, которое мы называем существованием" [S.17]. Первоначальная экспликация времени как горизонт понимания бытия выводится из временности как бытие, постигающего бытие существования. Очевидно, что "феномен времени является глубоко укорененным как центральная проблематика всякой онтологии" [S.18].

Хайдеггер во всем ищет суть и истоки. Феноменология для него есть дисциплина, позволяющая проникать в глубь вещей и явлений. Например, феноменология помогает понять историчность существования. «Существование есть в его фактическом бытии, как и "что" оно уже было... *есть* оно его прошлое... Существование "есть" его прошлое в способе *его* бытия...» [S.20]. Смысл бытия характеризует себя через историчность и временность.

В этом Хайдеггер следует учению Канта о схематизме чистых чувственных понятий. "Этот схематизм нашего рассудка в отношении явлений и их чистой формы есть скрытое в глубине человеческой души искусство, настоящие приемы которого нам вряд ли когда-либо удастся угадать у природы и раскрыть. Мы можем только сказать, что *образ* есть продукт эмпирической способности продуктивного воображения, а *схема* чувственных понятий (как фигур в пространстве) есть продукт и как бы монограмма чистой способности воображения *a priori*; прежде всего благодаря схеме и сообразно ей становятся возможными образы, но связываться с понятиями они всегда должны только при посредстве обозначаемых ими схем и сами по себе они совпадают с понятиями не полностью. Схема же чистого рассудочного понятия есть нечто такое, что нельзя привести к какому-либо образу; она представляет собой лишь чистый, выражающий категорию синтез сообразно

правилу единства на основе понятий вообще, и есть трансцендентальный продукт воображения, касающийся определения внутреннего чувства вообще, по условиям его формы (времени) в отношении всех представлений, поскольку они должны *a priori* быть соединены в одном понятии сообразно единству апперцепции... Чистый образ всех величин (*quantorum*). Для внешнего чувства есть пространство, а чистый образ всех предметов чувств вообще есть время... время есть лишь форма созерцания... предметов как явлений...».

Феноменология согласно Хайдеггеру указывает на метод. «Выражение "феноменология" означает прежде всего *понятие о методе*» [S. 27]. Оно характеризует не *что* содержания философского исследования, а *его как*. В этом смысле феноменология близка искусству.

Феноменология выставляет максиму: «к самим вещам!» [Ibid.]. Феноменология - это «наука о феноменах» [S.28]. А феномен есть форма созерцания: «*Formen der Anschauung*» [S.31].

Что касается Логоса, то «гр. есть речь», которая сохраняет значение отношения и соотношения.

Хайдеггер заявил: «*Онтология возможна только как феноменология*» [S.35], а «феноменология существования есть герменевтика в изначальном значении слова» [S.37], герменевтика как «методология исторической науки о духе» [S.38].

С точки зрения так понятой онтологии как феноменологии и как герменевтики «*Бытие есть просто transcendens*» [Ibid.], а «*Феноменологическая истина (Erschlossenheit von Sein) есть veritas transcendentalis*» [Ibid.]. Но в таком случае: «Философия есть универсальная феноменологическая онтология, исходящая из герменевтики существования, которая прикрепляет к концу путеводной нити все философские вопросы и которая направляет их туда, откуда она *происходит* и куда *возвращается назад*» [Ibid.]. В таком понимании феноменология выступает как методология, ставящая своей целью не достижение и раскрытие необходимости, а достижение и раскрытие возможности. «Выше, чем действительность стоит возможность» [Ibid.]. В этом смысле феноменологию можно назвать философией возможности.

Хайдеггер заключает свои рассуждения относительно предмета исследования и характера феноменологии следующим образом: «Понимание феноменологии состоит единственно в постижении ее как возможности» [Ibid.].

После подобного весьма содержательного введения Хайдеггер набрасывает структуру и проблематику всей книги. Он выделяет две части:

Первая часть: Интерпретация существования во временности и истолкование времени как трансцендентального горизонта вопроса о бытии.

Вторая часть: Основные черты феноменологического разрушения истории онтологии проблематики временности.

Первая часть состоит из трех разделов:

1. Предварительный фундаментальный анализ существования.
2. Существование и временность.
3. Время и бытие.

Вторая часть состоит также из трех разделов:

1. Учение Канта о схематизме и времени как первая ступень к проблематике временности.
2. Онтологический фундамент "cogito sum" Декарта и принятие средневековой онтологии в проблематике "res cogitans".
3. Сочинение Аристотеля о времени как различение (Discrimen) феноменального базиса и границ античной онтологии [См.: S.39-40].

Эта структура говорит о многом:

во-первых, о том, что Хайдеггер пытается исходить в своей философии из совсем иных начал, чем это имело место в философской традиции;

во-вторых, такими "началами" он избирает бытие, время и существование, которые он переосмысливает в соответствии со своими основными намерениями;

в-третьих, разрушение онтологической традиции и создание новой онтологии и онтологической традиции, предполагающей не просто возвращение к первоисточкам, но и к их пониманию и истолкованию в соответствии с существовавшими в то время миропониманием и мирозерцанием.

В центре понятийной системы у Хайдеггера находится категория существования, которая соотносится с другими понятиями и категориями и прежде всего с различными видами и родами категории бытия. *"Сущность" существования находится в его экзистенции* [S.42].

Аналитика существования направлена против антропологии, психологии и биологии, т.е. против таких концепций, которые не

столько выявляют бытие сущего, сколько затемняют его истинное понимание.

Хайдеггер устанавливает и раскрывает соотношение бытия-в-мире с существованием: бытие-в-мире - основа состояния существования. Само бытие-в-мире определяется ориентацией внутри-бытия как такового. *"Внутри-бытие есть таким образом формальное экзистенциальное выражение сущего существования, которое имеет сущностное состояние бытия-в-мире"* [S.54]. При этом "сущее" есть способ бытия-в-мире, а само бытие-в-мире есть априори необходимое состояние существования.

Философ скрупулезно разрабатывает "мирскость мира" (Die Weltlichkeit der Welt). Он полагает, что "Мир" онтологически не является определением сущего, которое по существу не есть существование, но имеет характер самого существования" [S.64].

Хайдеггер коренным образом меняет содержание и ориентацию познания. Поскольку существование постоянно пребывает в мире, то само познание есть лишь один из видов бытия-в-мире. "Познание есть модус бытия существования как в-мире-бытия, оно имеет свое онтическое функционирование в этом состоянии бытия... *познание есть вид бытия в-мире-бытия*"... Но познание не создаст ни "commercium" субъекта с миром, и оно не происходит из воздействия мира на субъект. Познание есть модус существования, обоснованный в-мире-бытия" [S.62].

Существование определяется и рядом других категорий, таких, как "наличность" (Vorhandenheit), "подручность" (Zuhandenheit) и связанными с функциями орудий труда (молотка, рубанка, иглы и т.д.) предметами: вещью (Ding), изделием (Zeug) и производением (Werk). *"Подручность есть онтологически-категориальное определение сущего, как оно есть "у себя"*» [S.71]. Она является определением сущего благодаря именно изделию или инструменту, а точнее - благодаря вещи, изделию и производству, которые составляют способ бытия, с помощью которого осмысливается мир и все существующее. Ведь вещественное бытие вещи состоит в служебной функции: каждая вещь исполняет свое пред-назначение: молоток заколачивает, нож режет, сапоги носятся и т.д. "Отсылка", как показание, обосновывает скорее в структуре бытия изделия, в полезности... Также изделие "молоток" конституируется через полезность. "Отсылка" показания есть онтическое конкретное для чего полезности и определяет изделие для этого. Отсылка "полезность для" есть, напротив, категориально-онтологическое определение изделия как изделия" [S.78]. Здесь Хайдеггер снова говорит о

существовании онтического и онтологического, хотя и стремится "уйти" от онтического.

Вопрос об издании или об орудии, или об инструменте - это вопрос о реальности существующего мира и о взаимоотношении существования и мира. Естественно, Хайдеггер дает онтологическое истолкование и существованию, и миру, и их взаимоотношениям. Так, мир не определяет сущее, а является как бы некой формой его существования. "Мирскость" же Хайдеггер называет онтологическим понятием, "экзистенциалом", "экзистенциальным определением существования (*Dasein*)" [S.64].

Однако "мир" - не окружающий человека мир, и не универсум, внутри которого находится существование, а просто характер существования. Что касается "внутримирового сущего", то Хайдеггер следующим образом определяет структуру и измерения онтологической проблематики: "1. Бытие прежде всего встречающегося внутримирового сущего (*Zuhandenheit*); 2. Бытие того сущего (*Vorhandenheit*), которое находится и определяется прохождением через прежде всего встречающееся сущее, прохождение, сопровождающееся постоянными открытиями; 3. Бытие онтического условия возможности открытия внутримирового сущего вообще, мирскость мира. Вышеназванное бытие есть *экзистенциальное* определение бытия-в-мире, то есть существования. Оба вышеназванных понятия бытия являются *категориями*, относящимися к сущему того бытия, которое не имеет способа существования" [S.88].

Категории относятся только к той сфере, которая как бы не имеет отношения к существованию, то есть не имеет вида или рода, или "природы" существования. А все те понятия, которые связаны с существованием и выражают его суть, согласно Хайдеггеру, являются "экзистенциалами" или экзистенциальными понятиями, экзистенциальными характеристиками. Благодаря "экзистенциалам" существование вступает в "интимные" отношения с многозначностью онтического условия возможности открытости сущего, которое в виде бытия обстоятельства (имеющегося под рукой) во встречающемся мире может высказывать себя в своем собственном бытии.

Много внимания Хайдеггер уделяет обсуждению декартовского и кантовского понимания онтологии, которое представляется ему чем-то таким, что отклоняется от бытия сущего. "Крайняя тенденция такой онтологии "мира", и именно в противоположной ориентации на *res cogitans*, не совпадающей ни онтически, ни онтологически с существованием, проявляется у Декарта" [S.66]. Хайдеггер проводит специальный анализ против онтологии "мира"

Декарта, чтобы утвердить свою онтологию познания мира, онтологию его постижения посредством "экзистенциалов" существования. Это вовсе не означает, что Хайдеггер считает точку зрения Декарта ошибочной, напротив, он лишь констатирует, что ход европейской истории мысли, вернее, история европейской метафизики имела ряд "узловых пунктов", ряд наиболее существенных этапов - метафизика Платона, Аристотеля, Декарта, Канта, Гегеля, Шопенгауэра, Ницше - где метафизика Декарта имела весьма существенное значение. Именно в "Бытии и времени" Хайдеггер посвящает ряд параграфов, где специально рассматривает онтологию "мира" Декарта, чтобы в противовес ей сформулировать свое понимание метафизики и ее проблем. В частности, этому посвящен раздел «Снятие анализа мирскости против онтологии "мира" у Декарта», где рассматриваются проблемы определения мира как *res extensa*, основа онтологического определения мира, герменевтическая дискуссия картезианской онтологии "мира" [см.: S.66-68].

Исследуя существование, Хайдеггер отмечает, что именно существование определяет многие категории, которые оно как бы содержит в себе изначально. *"В наличном существовании (Dasein) находится существенная тенденция к близости"* [S.105]. Существование находится в мире - они изначально вместе даны и вместе существуют. Пространственность наличного бытия имеет онтологическое происхождение, поэтому она не познается в традиционных гносеологических измерениях и категориях. Пространственность указывает на направленность и на отстояние. "Близость ориентируется не на обремененную телесно я-вещь (Ich-Ding), но на озабочивающее бытие-в-мире (In-der-Welt-sein), то есть на то, что оно в нем когда-либо встретит прежде всего" [S.107]. Следовательно, Хайдеггер ведет речь не о субъектно-объектных отношениях, присущих традиционной теории познания, включая кантовский априоризм, но о наличном бытии - об экзистенции, как о чем-то живом, которому пространство присуще изначально, имманентно. Такой субъект является пространственным. *"Пространство - ни в субъекте, как и мир - не в пространстве"*. Напротив, пространство - "в" мире, поскольку бытие-в-мире, конституирующее наличное бытие, открыло пространство. Пространство находится не в субъекте, который не рассматривает этот мир "как если бы" он находился в пространстве, но онтологически хорошо понимаемый "субъект", наличное бытие, является пространственным. И так как наличное бытие в указанном смысле пространственно, то пространство представляется как априорное. Но этот титул не означа-

ет чего-то предшествующего принадлежности к сначала еще внемирному субъекту, порождающему из себя пространство. Априорность здесь означает: предшествование встречи пространства (как местности) в данной окружающей мир встрече "имеющегося под рукой" [S.111]. Пространственность наличного бытия как бы генерирует абстрактное пространство, а окружающий мир, взаимодействующий с наличным бытием, становится абстрактным миром природы для естествознания.

Если пространственность вытекает из живого экзистирования наличного бытия, из его взаимодействия с миром вещей, то временность проистекает из того, что наличное бытие существует, пребывает, живет, находится между рождением и смертью.

Бытийность и экзистенциальность пространства исключает предметность, образность и картинность представлений, как и категориальный характер мышления и познания. Здесь нет места метрике, есть лишь топология бытия, благодаря которой взаимоотношение земного и небесного, смертного и божественного находится в "интимной" близости, никогда не отождествляясь друг с другом, но и никогда не расходясь друг с другом. Пространство определяется местом, а измеряется оно проходимыми путями. Топология пространства носит, скорее, характер обратный общепринятому и общезвестному взгляду, то есть метрической системе измерения: самое близкое может быть самым далеким, а самое далекое - самым близким. Таким образом, пространство открывается через человека и посредством того, что он возводит на земле, под вечным небом.

Пространство - это как бы мир человека, где нет разрывов, пустых мест, чего-то чуждого и внешнего, наоборот, здесь все связано, все едино, все гомогенно, все внутренне, все целостно. Пространство проистекает из самого себя и самим собой определяется. Нет пространства как такового, есть лишь экзистенциально переживаемое человеком пространство, пространство, "проходимое" человеком, пространство, находящееся внутри жизненного процесса.

Хайдеггеровская экзистенциальная эвэлитика бытия естественно оперирует соответствующими "экзистенциалами": "Мир", "забота", "бытие-к-смерти", "совость", "явь", "время", "историчность" и другие. С помощью "экзистенциалов" Хайдеггер раскрывает свою "основополагающую онтологию" или "жизненно-экзистенциальную эвэлитку бытия".

Философ определяет человеческое "Я" экзистенциально: *«Если "Я" является существенной определенностью наличного бытия, тогда она должна быть интерпретирована экзистенциально... Но*

"субстанция" человека есть не дух как синтез души и тела, но экзистенция» [S.117]. Именно экзистенциальное существование позволяет наличному бытию сохранять свою определенность, свою суть, не теряясь и не растворяясь среди других и в других. Разумеется, наличное бытие или существование существует среди других существований и соотносится с ними. Хайдеггер указывает, что "с" и "также" следует "понимать экзистенциально, а не категориально.. Мир наличного бытия есть *мир-с (Mitwelt)*. Бытие-в (In-Sein) есть *событие (Mitsein)* с другим. Это внутримировое в-себе-бытие (Ansichsein) есть *сосуществование*" [S.118]. Именно экзистенциальное, а не категориальное понимание взаимосвязи существования с другими отличает позицию Хайдеггера от других феноменологических подходов. "Феноменологическое высказывание: наличное бытие есть, по существу, событие, имеет экзистенциально-онтологический смысл... Событие определяет экзистенциально наличное бытие также и тогда, когда другой фактически не присутствует и не воспринимается. Одинокое бытие существования есть также событие в мире" [S.120].

Одним из важнейших экзистенциалов Хайдеггер считал общественное или социальное существование и сосуществование, которое он выразил посредством безличного местоимения "Ман" (Man). Он описывает довольно сложные взаимоотношения индивида среди других таких же индивидов и взаимоотношения индивида с обществом. Речь идет, разумеется, о "неподлинном" существовании индивида, стремящегося постоянно к тому, чтобы оставаться самим собой, быть индивидуальностью, личностью, независимой более или менее от других. На самом деле, как показывает Хайдеггер, человек практически обречен вести "неподлинную жизнь" в чуждом ему обществе, утрачивать самого себя, свою индивидуальность, личность, вести такую же жизнь и такое же существование, как и все другие индивиды. "Занимаясь чем-либо с другими, для других и против других, постоянно проявляют заботу о том, чтобы отличаться от других, будет ли это только стремление сгладить различия, или стремление собственного наличного бытия - при отставании от других - сравняться с ними, или стремление наличного бытия, превосходящего других, сдерживать их" [S.126].

Между индивидами складываются отношения отчуждения, - они всегда находятся друг от друга как бы на каком-то расстоянии, не подпуская друг друга близко. Экзистенциал Ман как раз и выражает характер этой удаленности, отчужденности (Abständigkeit):

"наличное бытие, как повседневное бытие-с-другими, находится под *господством* (Botmäsigkeit) других" [Ibid.].

Это "господство других" (Herrschaft der Anderen) не выражается ясно и конкретно - оно всегда завуалировано, но от него невозможно ни уйти, ни скрыться, если находишься среди других. Каждый индивид должен приспособливаться к "господству других", вести такой же образ жизни и такое же существование, какое ведут другие. Кто же является носителем этого "господства других"? В том-то и дело, что это господство носит безличный, анонимный характер. "Кто не есть ни тот, ни этот, ни оно само, и не единственный и ни сумма других. "Кто" есть нечто среднее (das Nentrum), *Ман* (das Man)" [Ibid.]. Вот это Ман и устанавливает над всеми индивидами "свою собственную диктатуру" [Ibid.], вездесущую, всепроникающую и постоянно усиливающуюся, подавляющую волю индивида, стирающую его особенности, индивидуальности, разрушающую его как личность.

Хайдеггер выразительно описывает существование индивидов под гнетом и господством Ман: «В использовании общественных средств сообщения, в употреблении существенных связей (газета) каждый другой подобен другому. Это бытие-с-другим полностью растворяет собственное наличное бытие в способе бытия "других" именно так, что другие еще больше утрачивают свое различие и свое своеобразие. В этой незаметности и неопределенности развивает Ман свою собственную диктатуру. Мы наслаждаемся и развлекаемся так, как наслаждаются *другие*; мы читаем, смотрим и судим о литературе и искусстве так, как смотрят и судят *другие*; но мы стремимся отстраняться от "больших толп" так, как *сторонятся* другие; мы "возмущаемся" тем, чем возмущаются *другие*. Способ бытия повседневности предписывает Ман, которое не есть что-то определенное и которым являются все, хотя и не как *сумма*" [См. S.126-127].

В этом довольно определенном и реалистическом описании существования индивида среди других индивидов нельзя видеть лишь описание жизни человека в современном отчужденном обществе. Хайдеггер описал здесь своеобразный "архетип" человеческого существования в обществе вообще, хотя некоторые моменты, такие, как средства массовой информации, конечно, относятся в основном к современному обществу и современному в нем существованию.

«Ман имеет свой собственный способ бытия (zu Sein)... Уступчивость, заурядность, нивелирование конституируют как способ бытия Ман то, что мы знаем как "общественность"» [S.127]. Обще-

ственное стирает индивидуальные различия, уравнивает индивиды во всем, культивирует усредненность, заурядность, серость и пошлость. Возвышенное сменяется низким, оригинальное и исключительное - банальным, творческое - механическим повторением, смысл - бессмыслицей. В таком обществе "Каждый становится другим и никто - самим собой" [S.128]. Теряется самое главное - "самость собственного наличного бытия" [Ibid.], то есть утрачивается личность как таковая.

Ман, как что-то неуловимое и непостижимое, проявляет свою мощь и силу на обезличивании и обесценивании людей. И чем больше они приспособляются друг к другу и к обстоятельствам, тем больше они утрачивают собственные свойства и качества как личности, - обезличенность становится почти повсеместной и всеобщей.

Правда, Хайдеггер полагает, что господство Ман содержит некоторые возможности проявления особенностей наличного бытия, поскольку настойчивость и специфичность господства может исторически изменяться и в этом смысле *"Ман есть экзистенциал и как первоначальный феномен относится к положительному состоянию наличного бытия"* [S.129], однако подобные возможности ничтожны по сравнению с возможностями утраты "самости", самобытности и оригинальности собственного "Я". Проявление и сохранение собственного "Я" возможно лишь в пределах господства Ман. *"Подлинное бытие-себя (Selbstsein) основывается не на исключительном положении субъекта, отъединенного от Ман, но оно есть экзистенциальная модификация Ман как существенного экзистенциала"* [S.130]. Отсюда ясно, что сохранение своей подлинности для индивидуального "Я" возможно лишь в пределах модификаций Ман - индивид не может ни вырваться за эти пределы, ни преодолеть их, если он не является каким-то гением.

Хайдеггер стремился развить всеобъемлющую онтологию наличного бытия с разнообразными "экзистенциалами": расположенность (Befindlichkeit), понимание (Verstehen), речь (Rede), заброшенность (Geworfenheit), страх (Angst), толкование (Auslegung), забота (Sorge), возможное целостное бытие (das mögliche Ganzsein) и бытие к смерти (Sein zum Tode), время (Zeit), историчность (Geschichtlichkeit) и другие.

Экзистенциальная конституция наличного бытия характеризуется Хайдеггером с помощью таких экзистенциалов, как расположенность, понимание, толкование, высказывание, речь и язык. Функция этих экзистенциалов состоит в том, чтобы углубить и расширить чисто онтологические характеристики наличного бы-

тия, хотя, кажется, в некоторых случаях Хайдеггер говорит еще и о функциях методических. Кроме того, онтологические функции и значения экзистенциалов у него тесно связаны с их онтическими функциями и значениями. "То, что мы считали под названием расположением *онтологическим*, является онтическим известнейшего и повседневнейшего: настроение, настроенное бытие (*Stimmung, das Gestimmung*)" [S.134]. Хайдеггер дает своеобразные "ближние" модели или парадигмы "расположенности", "понимания", "истолкования", "речи" и т.д.

"Расположенность" есть некая экзистенциальная структура, в которой содержится бытие "наличного" [S.142]. Вместе с ней одновременно и изначально возникает "понимание". "*Понимание есть экзистенциальное бытие своеобразных возможностей бытия самого наличного бытия*" [S.144], благодаря чему раскрываются возможности самого бытия. Понимание есть такой вид наличного бытия, в котором его возможность предстает как возможность.

Хайдеггер, может быть, впервые раскрывает необычайно широкие перспективы категории возможности, возможного бытия, возможности возможности. В известной мере философия экзистенциализма, при всех ее разновидностях и расхождениях, есть философия возможности, ибо именно в ней раскрывается широчайший спектр возможностей, а также широчайший выбор возможностей, вызывающий и соответствующую ответственность. Но об этом следует говорить особо.

Хайдеггеру же принадлежит особая заслуга онтологического понимания и истолкования бытия сущего с помощью своеобразно понятого и истолкованного "хайдеггеровского языка", "хайдеггеровской речи". "*Экзистенциально-онтологический фундамент языка есть речь*" [S.160]. Речь возникла одновременно с расположенностью и пониманием. Речь есть экзистенциал языка. "Речащий разговор" или "речащая речь" состоит в том, чтобы слушать и молчать. Следует "прислушиваться" к тому, что "речет" бытие, "вслушиваться в бытие", только тогда откроется "т. йны бытия", сокровеннейшая его суть.

В разработке проблем языка и речи Хайдеггер опирался на труды В. Гумбольдта, согласно которому язык - не произведение, а деятельность или энергия, вечно обновляющаяся работа духа. Язык говорит даже в молчании. Говорение языка дает слушание, а слушание научает языку. Язык указывает, показывает, озаряет. Он способ со-бытия, способ бытия, "дом бытия", как определит позже Хайдеггер. В "Бытии и времени" он только наметил проблематику языка, которую будет развивать в ряде более поздних работ.

Если понимание, расположенность, речь и другие основополагающие экзистенциалы позволяют постигать бытие сущего и смысл бытия, то такие способы существования наличного бытия, как "молва" (Gerede), любопытство (Neugier) и двусмысленность (Zweideutigkeit) раскрывают лишь основной вид бытия повседневности. «Молва, любопытство и двусмысленность характеризуют способ, в котором повседневное наличное бытие является "наличным", есть раскрытость бытия-в-мире» [S.175]. Основным видом бытия, обнаруживаемый этими экзистенциальными определениями, Хайдеггер называет "распадением наличного бытия (das Verfallen des Daseins)" [Ibid.]. Эта распадемость наличного бытия не столько раскрывает, сколько скрывает или таит суть бытийных отношений и взаимосвязей, ибо взволнованность распадаения проявляется вместе с искушением, умиротворением, отчуждением и воздействием (die Bewegtheit des Verfallens mit den wesenhaften Charakteren der Versuchung, Beruhigung, Entfremdung und des Verfallens) [S.180].

Наличное бытие, заброшенное в мир, испытывает смутное чувство или ощущение тревоги, беспокойства, страха, чувство, не покидающее существование никогда. *"Причина страха - бытие-в-мире как таковое"* [S.186]. Ведь существование в мире характеризуется обреченностью, заброшенностью, отчуждением, распадением и другими "экзистенциалами", выражающими суть и содержание повседневности существования. Да и сам мир представляется наличному бытию чуждым, враждебным, устрашающим. Хайдеггер замечает: *"причина страха - мир как таковой"* [S.187]. И хотя наличное бытие обладает *"экзистенциально-онтологической целостностью"* [S.181], сохранить эту целостную структуру в отчужденном и враждебном наличному бытию мире очень трудно, поскольку распадается и сам мир, и наличное бытие как таковое.

Хайдеггер следующим образом описывает целостную структуру наличного бытия: «Наличное бытие экзистирует фактически... Бытие-в-мире, к которому первоначально относятся как бытие имеющегося под рукой, так и бытие-с-другими, есть всегда для самого себя. Но самость прежде всего и чаще всего неподвижна, самость-Мани. Бытие-в-мире всегда уже обречено. *Усредненную повседневность наличного бытия можно, соответственно этому, определить как раскрыто-распадающееся, заброшенно-набрасывающее бытие-в-мире, существующее в своем бытии у "мира" и в бытии-с-другими, общающееся с присутствующей ему возможностью самого бытия*» [Ibid.]. Целостная структура целостности феноменальна и онтоло-

Г-на и может быть раскрыта только экзистенциальной аналитической бытия, то есть с помощью основополагающих экзистенциалов, которыми являются страх и забота.

О страхе Хайдеггер пишет следующее: "*перед чем страх страшится, есть само бытие-в-мире... В чем страх страшится, есть само бытие-в-мире. В страхе погружается внутримировое под рукой, вообще внутримировое существо... Страх разъединяет наличное бытие с его собственным бытием-в-мире*" [S.187]. Страх - это не просто боязнь чего-то или перед чем-то, это и не собственно психологическое состояние индивида, а это онтологическое измерение, носящее глубинный, универсальный, тотальный характер, как для наличного бытия, так и для мира. "Страх открывает в наличном бытии *бытие к собственнейшему возможному бытию, то есть к бытию свободы для свободы само-себя-выбирающего-и-постигающего*" [S.188]. Следовательно, страх разъединяет наличное бытие с самим собой и с бытием-в-мире, одновременно страх раскрывает у наличного бытия его возможности к свободному бытию, к выбору самого себя и к собственному постижению. Да, страх жутко, *зловещ* (unheimlich), наличное бытие или существование чувствует себя в состоянии страха так, как это выражается в словах: "ничто и никогда" (Nichts und Nirgends) [S.188]. Вместе с тем страх и изолирует, и раскрывает: "Страх разъединяет и открывает так, что наличное бытие остается совершенно одиноким (solus ipse)" [Ibid.]. Негативные последствия подобного "экзистенциального солипсизма" очевидны, однако данное состояние одновременно позволяет глубже раскрывать, а значит, и постигать наличное бытие. "Единственно в страхе заключена возможность необычайного раскрытия, потому что страх разъединяет" [S.190-191]. Именно в страхе наличное бытие постигает само себя довольно основательно и глубоко, ибо перед угрозой гибели или катастрофы активизируются все силы и все способности для того, чтобы постичь свои возможности и предотвратить грозящую и надвигающуюся опасность.

Правда, наличное бытие, в силу заброшенности его в чуждый и враждебный ему мир, в мир полный различных опасностей, как бы изначально охвачено тревогой за свое существование, за свою целостность, за свое будущее. Проблема страха (Angst, Furcht) всегда носила чуть ли не универсальный характер, поэтому ей уделяли большое внимание крупнейшие мыслители прошлого (Хайдеггер ссылается на Августина, Лютера, Кьеркегора и других) и современности, особенно мыслители религиозного толка, поскольку "страх божий" тесно связан с проблематикой всеры, греха,

любви, покаяния, как могучая разрушительная и созидательная сила, формирующая духовный строй личности, ее духовную структуру.

В этой связи особенно важное значение Хайдеггер отводит экзистенциалу "забота" (*Sorge*), забота, которую он представляет как бытие наличного бытия (*Das Sein des Daseins als Sorge*). Хайдеггер подробно рассматривает вопросы об изначальной целостности цельной структуры наличного бытия, основной расположенности страха как исключительной открытости наличного бытия, определенно экзистенциальной интерпретации наличного бытия как заботе из самонстолкования наличного бытия.

"Заботу" Хайдеггер истолковывает как важнейший и универсальный экзистенциал, ибо именно забота, по его мнению, определяет сущность наличного бытия, его смысл, его самое глубинное и самое внутреннее бытие.

Экзистенциально-онтологическое истолкование Хайдеггера является одновременно онтическим истолкованием, теоретически-онтическим обобщением. Ведь, согласно философу, тенденции онтически мыслимого бытия - опасение, боязнь, попечение и другие, равно как и психологические определения - склонности, стремления, желания и т.д., не могут характеризовать "заботу", поскольку «забота - не только теоретическое обобщение онтического состояния: "Обобщение" является *априорно-онтологическим*» [S.199]. Забота есть выражение экзистенциально-онтологической априорности наличного бытия, как и наличное бытие в его экзистенциально-онтологической априорности есть выражение заботы. В таком понимании и истолковании "забота" не имеет ничего общего с повседневными заботами человека, наоборот, "забота", как ее понимает и истолковывает Хайдеггер, лежит в основе наличного бытия, составляет его суть и тождественна ему как таковому.

Экзистенциальная целостность наличного бытия предполагает заботу, как и забота предполагает целостную структуру наличного бытия. "Формально экзистенциальная целостность целостной структуры наличного бытия должна быть постигнута в следующей структуре: бытие наличного бытия означает: уже-сейчас-бытийствоваться-в- (этом-мире) как бытие-у- (внутримирового встречающегося сущего)" [S.192]. (*Das Sein des Daseins besagt: Sich-vorweg-schon-sein-in- (der-Welt-) als Sein-bei (innerweltlich begehendem Seienden)*).

В самую онтологическую ключевую рассматривает Хайдеггер взаимоотношения наличного бытия, мирскости и реальности. Философ предостерегает против широко распространенной веры в ре-

альность внешнего мира и в реальность вещей. Он полагает, что и здесь, следует исходить из бытия, из онтологического понимания и истолкования реальности. *"Бытие содержит смысл реальности"* [S.201], а не наоборот. *"Наличное бытие является также реально наличным, как и другие сущие"* [Ibid.]. Проблему реальности он рассматривает только как онтологическую проблему и опять-таки в связи с "экзистенциалом" "заботы", поскольку *"субстанция человека есть экзистенция"* [S.212].

Рассматривая взаимоотношения наличного бытия, открытости и истины, Хайдеггер указывает на онтологическую их основу. *"Экзистенциально-онтологическая основа самого открытия показывает сначала первоначальный феномен истины"* [S.220].

Истину Хайдеггер связывает с существованием наличного бытия, а наличное бытие - с существованием истины: *"Наличное бытие есть в истине"* [S.221], что, по его мнению, выражается в следующих определениях: 1. К конституции бытия наличного бытия относится действительно существующая *открытость (Erschlossenheit) вообще...* 2. К конституции бытия наличного бытия относится *заброшенность (Geworfenheit)*. 3. К конституции бытия наличного бытия относится *проект (Entwurf)*: бытие, раскрывающееся к своему возможному бытию... 4. К конституции бытия наличного бытия относится *разрушение (Verfallen)*... *"Наличное бытие в истине"* ...*Наличное бытие во лжи"* [S.221-222].

Под истиной Хайдеггер понимает то, что понимали древние греки под термином  $\alpha\text{-}\lambda\eta\theta\epsilon\iota\alpha$  - истина в ее онтологическом смысле [S.222]. Вместе с тем он устанавливает неразрывную взаимосвязь между истиной и наличным бытием. *"Истина "имеется" только постольку, поскольку и пока есть наличное бытие"* [S.226]. Вместе с тем, как полагает философ, справедлива и обратная зависимость. Сущее *"имеется" только пока и постольку, пока и поскольку есть наличное бытие* [Ibid.].

Однако в "Бытии и времени" Хайдеггер лишь наметил основные ориентиры рассмотрения проблемы истины в ее собственно онтологическом аспекте. Он лишь обозначил онтологические измерения истины, которые будет обязательно и конкретно рассматривать в своих последующих произведениях.

Второй раздел "Бытия и времени" Хайдеггер посвящен анализу "Бытия и временности", где дал собственное весьма оригинальное толкование возможного целостного бытия и бытия к смерти, подлинно возможного бытия и открытости, временности как онтоло-

гического смысла заботы, временности и повседневности, временности и историчности и другие.

В этом разделе Хайдеггер развивает свою философию истории, которая резко отличается от почти всех предшествующих философско-исторических концепций, поскольку экзистенциально-временная аналитика и экзистенциально-онтологический вопрос о смысле бытия кардинально переосмысливают основные понятия и категории философии истории в ее классических вариантах.

Если в первом разделе, как замечает сам Хайдеггер, экзистенциальный анализ наличного бытия не претендовал на самобытность, то во втором разделе и в исходных принципах, и в существенных моментах этот анализ является действительно самобытным. "Однако самобытная онтологическая основа наличного бытия есть *временность*" [S.234].

Забота выражает суть наличного бытия, но она не исчерпывает его содержания, поскольку целостность наличного бытия находит свое завершение в "бытии к смерти" (*Sein zum Tode*).

Бытийственная или онтологическая, или экзистенциальная концепция смерти лежит в основе всех других толкований ее - онтической, биологической, просто вульгарной, когда под смертью разумеют умирание человека или живого существа.

Для Хайдеггера проблема смерти есть проблема экзистенциально-онтологическая и в то же время она уникальна в силу того, что никто не может иметь опыта смерти, пока сам не умрет. "*Никто не может отнять у другого его умирания*" [S.240]. Естественно, философ признает различные ступени и степени умирания и в этом смысле сама "смерть есть способ быть" [S.245], "*бытие к кончине*" (*Sein zum Ende*) [Ibid.], «экзистенциальное определение конца возможности экзистирующего бытия сущ-ие, "перед" концом» [Ibid.]. Вместе с тем, Хайдеггер не разрывает и не отрывает смерть от жизни, напротив, он связывает их в единое целое: "Смерть в широчайшем смысле есть феномен жизни"» [S.246].

Период между рождением и смертью, то есть жизнь как таковая, есть в определенной степени процесс постепенного умирания или процесс, в ходе которого человек, или любое другое живое существо, движется к своему концу, к своей смерти. Смерть, с точки зрения жизни, - это всегда то, что находится в далекой или никому неизвестной перспективе, но она неотвратима, неизбежна, неопределима, поэтому умереть никогда не поздно, хотя ранняя, преждевременная смерть не только не редка, но почти всякая смерть, даже в

глубокой старости, представляется многим преждевременной, ибо конец жизни, какой бы она ни была, неопределим.

Смерть в экзистенциально-онтологическом анализе предстает как истинная возможность, за пределами которой - ничто. "Смерть есть возможность бытия... Со смертью само наличное бытие становится в своем *единственном* возможном бытии прежде, чем... Его смерть есть возможность не-быть-больше-наличным бытием-возможного... *Смерть как собственная, безотносительная, непережаемая возможность.* Как таковая она есть *превосходящее* предстояние (Bevorstand)" [S.250-251]. Смерть предопределена наличному бытию судьбой, поэтому она не случайна, а необходима.

Правда, никто не хочет думать и мыслить о смерти. До поры, до времени все уходит от нее в суету повседневной жизни, в неподлинное существование. Каждый представляет смерть только как смерть или кончину других, а не смерть самого себя, не свою собственную смерть. Но в том-то и дело, что смерть не бывает чужой, она для каждого человека является только его собственной смертью. Смерть противостоит обезличиванию и неподлинному существованию - она всегда личностна, персональна, подлинна: нет ничего более определенного, личностного и более подлинного, чем смерть. Она "уравнивает" всех в том смысле, что никто и никогда не может ее избежать, но каждый умирает своей собственной и неповторимой смертью.

Люди боятся смерть вообще или смерть других, но это - недоразумение, ибо это не их собственная смерть. Когда же приходит их смерть, то они ее уже не боятся, поскольку включены в нее непосредственно и полностью, переживают ее онтологически и онтически, в совершенном отвлечении от неподлинного бытия и существования, то есть они переживают свою смерть как единственную, неповторимую и подлинную возможность, позволяющую им заглянуть в самые потаенные глубины своего собственного существования. "Смерть есть *особобразнейшая* возможность наличного бытия" [S.26].

Бытие к возможности как бытие к смерти есть "забегание в возможность" [S.262] и "забегание в смерть" [S.263]. Это и есть предвосхищение смерти - состояние, когда наличное бытие постигает само себя и пытается стать, быть и оставаться самим собой. Это "забегание" в возможность и смерть выражает стремление наличного бытия дойти до предела - постигнуть смерть как единственную и самую последнюю возможность. "Забегание" есть освобождение "для смерти" [S.264]. Наличное бытие начинает ощущать постоянную угрозу своему существованию, оно начинает испыты-

вать страх, не боязнь, а именно страх, ибо оно оказывается впервые перед ничто, перед возможным несбытисм своего бытия. "Но расположенность, которая может сохранять ту постоянную и безусловную, восходящую из собственного, замкнутого в самом себе бытия наличного бытия, угрозу самой себе, есть страх. В нем наличное бытие находится перед ничто возможной невозможности своей экзистенции... Бытие для смерти есть действительно страх... Забегание открывает наличному бытию потерянность в самом Ман и приводит его к возможности, впервые не опираясь на озабочивающее попечение, быть самим собой, но испытывать страстную, лишённую иллюзий Ман фактическую, уверенную в себе и страшущую себя свободу к смерти" [S. 265-266].

Только в бытии к смерти наличное бытие становится самим собой, освобождается от исподлинного существования и постигает всю глубину своей самости, своего "Я", своей собственной уникальной и неповторимой личности. Бытие к смерти освобождает наличное бытие от тревоги, от страха, от суеты сует повседневного существования, погружая его в страшную, жуткую и сладостную свободу к смерти.

Столь же основательно и скрупулезно Хайдеггер исследует экзистенциально-онтологический фундамент совести, взаимоотношения совести и заботы, совести и долга, экзистенциальную структуру подлинно возможного бытия, проявляющегося в совести. Этим анализом философ подтверждает истинные возможности цельного бытия и возможности самобытия, присущие онтологически наличному бытию.

Философ пишет о "голосе совести" (Stimme des Gewissens) [S.268], о "зове" [S.269] совести, благодаря которым наличное бытие взывает к самому себе, к "собственной самости" [S.273]. "Совесть говорит единственно и постоянно в модусе молчания" [Ibid.]. Она как бы постоянно взывает к наличному бытию, чтобы оно постигло свои возможности и пребывало бы всегда самим собой, не растворяясь в повседневности, безличности. "Совесть как зов заботы" [S.274] исходит из сокровеннейших глубин самости наличного бытия, чтобы высвободить эту самость от губительных для нее наслоений повседневности. "Совесть вызывает самость наличного бытия из потерянности в Ман" [Ibid.]. И вся сила этого зова заключена в обращении самости к самой себе. "Наличное бытие зовет в совести само себя" [S.275]. Взывая к своей самости, наличное бытие, благодаря совести, пробуждает тревогу за свое утробное, внутримировое существование. "Совесть открываетя кся забота" [S.277],

забота о самости наличного бытия. Совесть представляется своеобразной самокритикой и доказательством возможностей самобытия, способного освободиться от губительного воздействия Мани, выбрать свою подлинную самость, чтобы всегда оставаться самой собой, пребывать в своем подлинном существовании.

Хайдеггер связывает совесть с виной: призыв наличного бытия к самости, чтобы она освободилась от исподлинного существования и господства Мани, означает, что наличное бытие изначально виновно в том, что оно подпадает под власть и господство исподлинного существования. *"Наличное бытие как таковое является виновным"* [S.285]. Оно виновно не формально, а в *"онтологическом смысле ничтожности"* [Ibid.], в смысле *"онтологической сущности нечто вообще"* [Ibid.], в смысле *"основного бытия ничтожности"* [S.283].

Наличное бытие свободно, оно может выбирать свои возможности, проскитировать себя по отношению к возможностям, но оно всегда ограничено в отношении выбора, поскольку выбирать можно только какие-то конкретные возможности, следовательно, какой бы выбор не осуществило наличное бытие, этот выбор всегда будет ограничен, а значит, неудачен, и виной тому будет само наличное бытие - оно виновно изначально и всегда в силу ничтожности своего существования.

Наличное бытие, благодаря зову совести, раскрывает *"свою собственную возможность экзистенции"* [S.287] и, следовательно, *"свое собственное бытие-вины"* [S.288]. *"Понимание призыва совести означает: желание-иметь-совесть (Angrufversichen besagt: Gewissenhaben-wollcn)." "Желание-иметь-совесть является, наоборот, первоначальной экзистенциальной предпосылкой для возможности фактического возникновения вины"* [Ibid.]. Только подобное понимание и истолкование вины способно раскрыть ее подлинный смысл и значение.

Своим экзистенциально-онтологическим истолкованием совести и вины Хайдеггер пытался преодолеть безликие христианской морали и кантовской метафизики постигнуть вину через борьбу добра и зла, первородного греха и систему иешностей.

Экзистенциально-онтологическое возникновение вины, естественно, ориентирует наличное бытие на какое-то действие, на которое оно должно решиться. *"Желание-иметь-совесть является познанием-себя в подлинном возможном-бытии способом решимости (Erschlossenheit) наличного бытия"* [Ibid.]. *"Решимость есть превосходный модус решимости наличного бытия"* [S.297]. Именно подобная решимость способна привести наличное бытие к *"первоначальной истине"* [S.297], к цельному и целостному бытию, то

есть к самому себе, к своей глубинной и самой подлинной самости. Подлинная решимость является таковой только в том случае, если она просцпрует себя на "бытие-к-концу" (Sein zum Ende), на "бытие к смерти" (Sein zum Tode), ибо только тогда она становится "предвосхищающей решимостью" (die vorlaufende Entschlossenheit), предвосхищающей смерть и определяющей подлинно цельное бытие наличного бытия. Предвосхищающая решимость представляет собой высший синтез мышления о смерти (Denken an den Tod) [S.309].

Таким образом, желание-иметь-совесть как бытие-к-смерти не есть бегство от мира или бегство от смерти, напротив, оно становится предвосхищающей решимостью, которая предвосхищает смерть и соединяет в некое единство со свободным бытием для смерти. В предвосхищающей решимости и с ее помощью наличное бытие находит экзистенциальную возможность целостного бытия.

Хайдеггер, рассматривая онтологический смысл заботы, приходит к выводу о том, что "Временность" (Zeitlichkeit) как раз и выступает в качестве такого смысла. *"Временность раскрывается как смысл подлинной заботы"* [S.326]. К тому же временность является тем, что объединяет внутреннюю структуру заботы. *"Первоначальное единство структуры заботы лежит во временности"* [S.327].

Философ меняет ориентиры времени: он ведет отсчет не от прошлого времени, а от будущего. *"Первичный феномен первоначального и подлинного времени есть будущее"* [S.329]. Временность имеет структуру времени, которая проявляется как *"историчность" наличного бытия* [S.332].

Проблема временности и повседневности раскрывается Хайдеггером через раскрытие экзистенциального настроения существования и через обозначение его временной интерпретации, охватывающей такие экзистенциалы, как "временность понимания", "временность расположенности", "временность распадаения", "временность речи", "временность бытия-в-мире" и другие.

Хайдеггер раскрывает основной состав и структуру экзистенциального настроения наличного бытия и обозначение его временной интерпретации.

Экзистенциально-онтологическое истолкование временности позволило философу установить первоначальную и основополагающую подлинность временности по отношению к времени вообще - прошлому, настоящему и будущему. Так, например, экзистенциал "понимание" означает: *"бытие-проектирующее к возможному-бытию, когда наличное бытие существует ради-чего"* [S.336]. Тогда

не истинное будущее есть "забегание вперед" (Vorlaufen) [Ibid.]. Оно происходит "не из настоящего времени (Gegenwart), но из несвойственного будущего" [Ibid.]. "Ожидание (Erwarten) есть нечто такое в ожидаемом (Gewärtigen), основывающим модус будущего, которое обнаруживается как забегание вперед" [S.337]. При подобном истолковании настоящего и будущего "подлинное настоящее мы называем моментом" [S.338].

"Понимание" и "расположение" имеют различные "временя". "Понимание основывается первично в будущем, расположенность, наоборот, проявляется *первично* в прошлом (Gewesenheit)" [S.340].

"Временность настроения" (der Zeitlichkeit der Stimmungen) может порождать различные аффекты, как положительные - надежду, радость, восторг, веселье, так и отрицательные - скуку, печаль, уныние, отчаяние. Насколько важно выявление этих аффектов, свидетельствует тот факт, что Эрнст Блох, например, надежду возвел в принцип (Prinzip Hoffnung) и создал из этого целую философию. Хотя Хайдеггер раскрыл лишь "экзистенциальный смысл самой надежды" [S.345].

Третий конститутивный структурный момент заботы - распадемость (das Verfallen), с ее экзистенциальным смыслом в настоящем времени. Характер распадемости выявляется в искусении, умиротворении, отчуждении, запутанности (Sichverfangen). Раскрытие экзистенциального смысла распадемости происходит через бытие-к-смерти и именно благодаря временности.

Что касается "временности речи", то "Речь является временной в самой себе" [S.349], поскольку все речи о..., от... и к... основываются в экзистенциальном единстве временности. Из временности речи наличное бытие может выявить "возникновение" и "значение" возможности онтологически понятного образования понятий.

Хайдеггер следующим образом устанавливает взаимоотношение данных экзистенциалов с основными формами времени, а также с временностью как их онтологической основой. "Понимание основывается первично в будущем (забегание вперед, соответственно - ожидание - *Gewärtigen*). Расположенность проявляется первично в прошлом (*Gewesenheit*) (повторение, соответственно - забегание). Распадение временно первично укоренено в настоящем (*Gegenwärtigen* - настоящее, соответственно - мгновение). Однако понимание является подобно "прошедшим" настоящим. А расположенность проявляется все-таки как "настоящее" ("*gegenwärtigende*") будущего. Однако "вытесняет" из настоящего, соответственно, является прошлым будущего. Поэтому очевидно:

временность проявляется всецело в каждом экстазе, то есть в экзистенциальном единстве соответствующее целое временное (Zeitigung) временности основывает цельность цельной структуры экзистенции, фактичности и распада, которое есть единство структуры заботы. Временное (Zeitigung) не означает экстазы, следующие "друг за другом". Будущее является не позже, чем прошлое (Gewesenheit), и не раньше, чем настоящее. Временность проявляется как прошедшее-настоящее будущего (gewesende-gegenwärtigende Zukunft) [S.350].

Как видно из этого фрагмента, Хайдеггер пытается установить экзистенциально-онтологическую взаимосвязь между различными видами времени. Он отвергает простую последовательность времен, которая представляется ему упрощенным пониманием и толкованием времени. Ведь время и прерывно, и непрерывно, больше того, оно экзистенциально, значит, если здесь и есть взаимосвязь времен, то она выражается по-своему, оригинально, экзистенциально.

Чтобы оценить толкование времени Хайдеггером, следует вспомнить толкование времени Августином, для которого не было ни прошлого, ни настоящего, ни будущего времени. "Правильнее было бы, пожалуй, говорить так: есть три времени - настоящее прошедшего, настоящее настоящего и настоящее будущего. Некие три времени эти существуют в нашей душе, и нигде в другом месте я их не вижу: настоящее прошедшего это память; настоящее настоящего - его непосредственное созерцание; настоящее будущего - его ожидание". Кажется, не так трудно уловить сходство толкований времени Августином и Хайдеггером. Разница состоит, пожалуй, в соответствующем "центре" времени: у Августина - это настоящее время, которое и модифицирует прошлое и будущее времена, а у Хайдеггера - это будущее время, модифицирующее остальные времена.

Двойственный характер времени и у Августина, и у Хайдеггера означает некое единство времени: у первого "связующим" и "единицам" временем выступает настоящее, у второго - будущее. Именно "временность" придает экзистенции целостную структуру. Да и сами времена, точнее, временность, проявляются как нечто единое - "прошедшее-настоящее-будущего" (у Хайдеггера) и "настоящее-прошедшего-будущего" (у Августина).

Если у Августина настоящее-прошедшего - память, настоящее настоящего - созерцание, а настоящее будущего - ожидание, то у Хайдеггера: прошедшее-настоящего - понимание, настоящее-будущего - расположенность, прошлое-будущего - распадение. Но

это "будущее", "центрирующее" остальные времена, существует не позже прошлого, и не раньше настоящего.

Временность в-себе-бытия Хайдеггер рассматривает в связи с проблемой трансценденции мира. *"Экстатическая временность проявляет наличное (Da) первоначально"* [S.351]. Она является первичным регулятивом возможного единства всех существенно экзистенциальных структур наличного бытия или существования.

Здесь весьма интересным представляется хайдеггеровское понимание *"экзистенциального понятия науки"* [S.357] "Экзистенциальное понятие понимает науку как способ экзистенции и вместе с тем как модус в-себе-бытия" [Ibid.], который раскрывает сущее и бытие. Экзистенциальная интерпретация науки разъясняет из "временности экзистенции" - *"смысла бытия и "связь" между бытием и истиной"* [Ibid.].

Касаясь временной проблемы трансценденции мира, Хайдеггер пишет: *"Экзистенциально-временное условие возможности мира состоит в том, что временность как экстатическое единство... имеет горизонт"* [S.365]. "Временность" связывается Хайдеггером настолько тесно с "миром", что "мир" проявляется только во "временности", а "временность" раскрывается в "мире". «Поскольку проявляется наличное бытие, постольку также *есть* и мир... Если никакого наличного бытия не существует, то "здесь" (da) нет также никакого мира» [Ibid.]. В таком понимании "мир" - "субъективен", однако "субъективность" мира является такой, как во временно-трансцендирующей "объективности" любого возможного "объекта".

Временность обуславливает также взаимодействие наличного бытия с пространством. *"Только на основе экстатическо-горизонтальной временности возможно вторжение наличного бытия в пространство"* [См.: S.369].

Эту попытку возводить пространственность человеческого присутствия к временности Хайдеггер в своих более поздних работах признает недостаточной, такая попытка, по его мнению, не может быть удержана. Хотя для истолкования экзистенциально-онтологического и времени и пространства она раскрывает определенные характеристики.

Исключительно важна и интересна глава о "временности и историчности", в которой Хайдеггер анализирует проблемы философии истории. Здесь он экспонирует экзистенциально-онтологические проблемы истории, критикует вульгарное понимание истории и события истории, исследует основное состояние истории, историчность наличного бытия и истории-мира, экзистен-

циальное происхождение истории из историчности наличного бытия и другие.

Историчность связывается Хайдеггером с наличным бытием, ибо наличное бытие исторично, а историчность коренится во времени. Экзистенциально-онтологический анализ раскрывает взаимоотношения историчности, наличного бытия и временности. *«Анализ историчности наличного бытия пытается показать, что то сущее не потому "временно", что оно "состоит в истории", но, напротив, потому, что оно может экзистировать и экзистирует только исторически, потому что временность временна в основе его бытия»* [S.377]. Наличное бытие также "временно", как смысл бытия "находится во времени". Чистая историчность "дедуцируется" из временности наличного бытия. Время как внутреннее время происходит из историчности наличного бытия, что является доказательством того, что историчность и внутренняя временность одинаково первоначальны.

Хайдеггер ведет речь о событийности (Geschehen) наличного бытия и о его судьбоносности судьбы (das schicksalhafte des Daseins). "Наличное бытие... есть судьба" [S.384]. Именно судьба правит судьбами народов, судьбами поколений. Судьба находится всегда в основе историчности и в ее завершении. Потому измерение историчности есть не прошлое, а будущее. *"Подлинное бытие к смерти, то есть конечность временности, есть сокровенная основа историчности наличного бытия"* [S.386].

Раскрытие прошлого - истории - осуществляется также благодаря бытию к смерти. «Подлинная историчность понимает историю как "возвращение" возможностей» [S.391]. Чтобы такое "возвращение" осуществлялось, необходимо постоянное "движение" сущности бытия, тогда многие "загадки бытия" будут разгаданы.

Говоря об историчности наличного бытия и истории мира, Хайдеггер замечает, что событие истории не означает "сцепления" объекта и субъекта. *"Событие истории есть событие в-себе-бытия"*. Историчность наличного бытия есть существенно историчность мира, которая относится к временному на основе экзистенциально-горизонтальной временности" [S.388]. Сущее Хайдеггер называет *"исторически-мировым"* [S.389]. Событие мира предполагает некое единство с наличным бытием, а также единство внутримирового сущего с внутримировым "событием" наличного и имеющегося под рукой. "Исторический мир является фактически только как мир внутримирового сущего" [ibid.].

Философ выводит историю из историчности наличного бытия: "идея истории проектируется онтологически из историчности наличного бытия" [S.393]. История связана с наличным бытием, наличное бытие связано с историей.

Хайдеггер выступил против вульгарного или традиционного понятия времени, основанного на внутреннем чувстве времени, представляющим время как бесконечно длящееся "теперь" или как бесконечно длящуюся современность. Для Хайдеггера время ни объективно, ни субъективно, поскольку оно лежит в их основании и является объективнее любого возможного объекта и субъективнее любого возможного субъекта. «"Время" не имеется ни в "субъекте", ни в "объекте", ни "внутри", ни *его* "вне" и оно "есть" и "раньше" любой субъективности и объективности, потому что оно представляет собой условие самой возможности для этого "раньше". Имеет ли оно тогда вообще "бытие"?» [S.419].

Вульгарному представлению времени Хайдеггер противопоставил свое экзистенциально-онтологическое истолкование времени как временности. "Экзистенциально-онтологическое состояние целостности наличного бытия коренится во временности... Как следует интерпретировать этот временной модус временности? Ведет ли путь от первоначального времени к смыслу бытия? Открывается ли само время как горизонт бытия?" [S.437].

Этимися словами заканчивает Хайдеггер свое фундаментальное сочинение о бытии и времени. И, видимо, не случайно, потому что никакое исследование, и особенно философское, никогда не дает окончательного решения ни одной из основополагающих проблем. Скорее, наоборот, философы лишь уточняют те или иные проблемы, ставят их и пытаются осмыслить с высоты своего времени, чтобы восходить к истокам этих проблем и нисходить к их современному пониманию и истолкованию. В связи с этим надо ли упрекать Хайдеггера в том, что он чего-то "недомыслил", "несмыслил" или слишком "пересмыслил"? Вряд ли это было бы верным. Наоборот, следует заметить, что несмотря на видимые опоры, на которых покоится мышление Хайдеггера (Платон, Аристотель, Кант, Ницше и другие), он настолько самобытен, оригинален и глубок, что, как мне представляется, только-только еще наступает время его усвоения, усвоения его способа философствования, его идей, его мыслительных интенций, которые окажут революционизирующее воздействие на дальнейшее развитие философии, науки, искусства и культуры не столько нашего времени, сколько уже грядущего третьего тысячелетия, поскольку то, что вобрало его мышление из

различных традиций и наследства прошлого и современности, снова возвращается или должно возвратиться обогащенным его удивительно мощной, глубокой и богатой рефлексией в последующую философию, науку, искусство и культуру.

- 
- 1 *Хайдеггер М.* Время и бытие / Пер. В.В.Бибихина. М., 1993. С. 174.
  - 2 Там же. С. 168.
  - 3 Там же. С. 175-176.
  - 4 *Платон. Сократ // Платон.* Соч.: В 3 т. М., 1970. / Пер. С.А.Алексина. Т. 2. 244а.
  - 5 *Heidegger M.* Sein und Zeit. Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1960. S. 1.
  - 6 *Аристотель. Метафизика* / Пер. А.В.Кубицкого. Сочинения в 4-х томах. Т. 1. М., 1976. С. 113: "ведь единое и сущее есть самое общее из всего" (αὐτὸ ἓν ἄν ἔστι γενέσθαι μάλιστα κοινόν - 1001a 23-24).
  - 7 *Heidegger M.* Sein und Zeit. S. 3-4. Далее сноски приводятся в тексте.
  - 8 *Кант И.* Соч. М., 1964. Т. 3. С. 223-224.
  - 9 *Августин Аврелий.* Исповедь / Августин Аврелий. Исповедь. Петр Абазя. История моих бедствий. М., 1992. С. 170.

### 3. Диаграмма времени-сознания и феномен художественного восприятия

Созидание времени в мире искусства, темпоральность эстетического сознания - сложнейшая проблема философской рефлексии, которая осуществляется не только в так называемой профессиональной философии, но и в том типе философствования, который совершается внутри самого искусства. К примеру, в эпопее М.Пруста "В поисках утраченного времени", в которой сопряжение красоты и времени предстает как занятие рискованное, не вызывающее у гения подлинный интерес. Но тем не менее ситуация меняется, если мы зададимся вопросом: а о каком, собственно, времени идет речь? Ведь мир времени многолик. Мы говорим об абсолютном, мировом времени, историческом времени, времени человеческой жизни. Но существует еще одна структура, для понимания которой столь существенны "В поисках утраченного времени" М.Пруста, а именно структура времени-сознания. Вот она-то и является фундаментальной структурой, выявляющей глубинные возможности для постижения смысла красоты, смысла искусства в рамках феноменологического метода, близость которого к методологии художественного видения мира подчеркивает сам Эдмунд Гуссерль. В своем письме к Гуго фон Гофманнсталю он писал, что «"внутренние состояния", которые описываются Вашим искусством как чисто эстетические состояния, или даже не описываются, а выносятся в идеальную сферу чисто эстетической красоты, представляют для меня совсем особенный интерес. Они интересуют меня не только в качестве любителя искусства, но и как философа и феноменолога".

"Феноменологический метод" требует от нас своеобразной установки, которая существенно отличается от "естественной" установки по отношению к объективному миру и которая родственна той установке, к которой нас приводит Ваше чисто эстетическое искусство по отношению к изображенным предметам и всей мировой обстановке»<sup>1</sup>.

Э.Гуссерль ясно осознавал, с какими трудностями, противоречиями и амфиболиями приходится сталкиваться на пути осознания времени, конституирования темпоральной объективности в субъ-

активном времени-сознании, выявления феноменологического содержания переживания времени. Анализ времени-сознания немецкий философ называл изначальным крестом дескриптивной психологии и теории познания. Неся этот крест на пути феноменологии, Гуссерль неизбежно должен был обращаться к такому способу работы со временем, к такому искусству времени, каковым является музыка, к рефлексии над мелодией, тональным континуумом. Сам звуковой образ, строящийся не из статистических, а из динамических структур, определяется модификациями различных свойств во времени.

Феноменология, развивающая кантовский трансцендентализм, методологически ориентирована на описание сущностных свойств сознания; она предполагает полное исключение любых установок относительно всякой трансценденции, включая реальное, мировое время или бесконечное время, под которым нередко понимают вечность. Ведь при допущении такого понимания, как заметил И. Кант, "человек никогда не покидал бы пределы времени, а лишь переходил бы из одного времени в другое"<sup>2</sup>. Феноменологический анализ сосредоточивается лишь на являющемся образе времени, на имманентном времени, в формах которого объективирован опыт трансцендентального эго. Метод исследования времени у Гуссерля в какой-то мере аналогичен методу художественного постижения времени у Пруста (хотя проведение таких аналогий есть достаточно рискованное занятие), который подвигает индивида "взглянуть на себя самого во Времени", на темпоральные структуры бытия собственного сознания. Для Гуссерля главное - выявить, посредством какой композиции, посредством каких способов деятельности сознания переживается время, понять само время: как субъект (временность), как "духовную реальность" (Бергсон). Время тут предстает философской метафорой сознания, взятого в его непрерывном течении. Время как река сознания - вот предмет феноменологии, исследующей горизонт темпоральности. И такое обращение со временем имеет важнейшее значение для методологически осмысленного разговора об эстетическом, рассмотренном со стороны эго субъективных структур, для анализа соотношения: искусство - сознание - время. Правда, сразу следует оговориться, что с точки зрения Гуссерля любая ценность, эстетическая в том числе, не имеет "временного места. Временной объект может быть красивым, привлекательным, полезным и т.д., все это может быть присуще ему в определенном времени. Но красота, любезность и т.д. не

имеют никакого места в природе и во времени. Их нет в присутствиях или представлениях являющегося" [А 449, 35-5].<sup>6</sup>

Время как феноменологическая материя - это не природное, хронологически измеримое время, а форма лишь представленной, созерцаемой, осмысленной действительности, форма, выщающая субъективный смысл времени, переживание, в котором время проявляется в трансцендентном смысле, а также моменты переживания, обосновывающего понимание времени как такового.

И вот сами эти ощущения, переживания времени, впечатления от прошлых событий и ожидания будущих берутся у Гуссерля не эмпирически, как психические состояния индивидуума, личности. Весь их сложный комплекс вообще выводится из подчинения реальной действительности. Эти переживания включены в универсальную структуру того, что Гуссерль называет трансцендентальной жизнью сознания, взятой в ее смыслоотнесенности и смыслообразовании. В своих парижских докладах он говорил: "жизнь сознания - поток, и каждое *coûtio* текуче, не имеет фиксируемых окончательных элементов и отношений. Но в потоке господствует очень хорошо выраженная типика. Восприятие - один всеобщий тип, вторичное воспоминание - другой тип, [третий] - пустое сознание, а именно, ретенциональное, в котором я осознаю часть мелодии, которую я более не слышу, но имею еще в поле сознания, вне созерцания, и все же - эту часть мелодии"<sup>3</sup>.

Исследуя время-сознание, его конституцию, Гуссерль стремится прояснить априорный характер времени, выявить перцептивные содержания, данности, подлежащие априорному законодательству времени. Такую переменную исследовательской установки Гуссерль иллюстрирует на простом примере: перед нами кусок мела; закрывая и открывая глаза, мы последовательно осуществляем акты восприятия. Оба раза мы видим один и тот же кусок мела, причем содержания этих восприятий разделены во времени, так что мы усматриваем феноменологическую временную последовательность между отделенными друг от друга содержаниями восприятия. Но в самом предмете нет ведь подобного отделения, он есть один и тот же предмет. То, что на стороне предмета выступает как временная длительность, на стороне феномена предстает как изменение, модификация. Фундаментальность этих изменений рельефно выявлена Прустом; в одном из своих романов он пишет: "время, которым

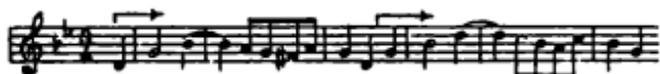
<sup>6</sup> Husserliana. Husserl E. Gesamte Werke. Bd. X. Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins. Herausg. von R. Boehm. Haag: Martinus Nijhoff. 1966.

мы располагаем каждый день, эластично; страсть, нами испытываемая, его растягивает, страсть, нами: внушаемая, сжимает его, а привычки его наполняют”.

Феноменологический анализ времени имеет своим истоком дескриптивную психологию Франца Brentano. В целом она движется в русле ассоцианизма, обращена к трансцендентным предпосылкам осознания времени, выяснению того, как реальные временны́е объекты, воздействуя на органы чувств, воспроизводятся в форме субъективных образов. Хотя такое содержание и уводит в сторону от феноменологического описания времени, тем не менее здесь, по мнению Гуссерля, присутствуют важные эпистемологические соображения относительно условий возможности осознания времени.

Анализ этих условий ведется Brentano в соответствии с законом первичных ассоциаций, которые создают представления о прошлом и будущем как ирреальных образованиях, выступающих своеобразными трансформациями единственного реального момента - “настоящее”, охватываемого временной определенностью “теперь”. Объясняя ассоцианизм Brentano, Гуссерль приводит простой пример.

Мы воспринимаем нечто, скажем, слушаем музыкальную фразу из симфонии g-moll Моцарта:



Тут мы слышим вначале звук, обозначенный на нотномосце четвертной d, затем звуки, обозначенные как g, b и т.д. Если звучит g, то мы воспринимаем его, но уже не слышим затакт, если звучит b, то его звуковой образ вытеснит из нашего восприятия d и g. Стало быть, реально мы воспринимаем не музыкальную фразу, а лишь отдельные тона, являющиеся во все новых теперь-пунктах. И чтобы эта фраза выражала музыкальную мысль, само восприятие ее должно сопровождаться процессом воспоминания, осуществляться при посредстве музыкальной памяти.

Если же мы приближаемся к последнему такту музыкальной фразы, то восприятие его в некотором актуальном теперь должно вмещать в себя состояние ожидания последующих частей симфо-

и.и. В действительности, говорит Гуссерль, мы слышим, таким образом, "только актуальную фазу тона, и объективность целиком длящегося тона конституируется в акте-континууме" [А 385, 30], который состоит из воспоминания, восприятия и ожидания, в чем, с точки зрения Гуссерля, и находит объяснение теория Брентано. Сама концепция первоначальной ассоциации выступает у предшественника феноменологии своего рода теоретическим устройством, объясняющим возможность восприятия времени через присоединение фантазии-представления к первоначальному ощущению.

Музыкальная фраза является нам в некоторой временной длительности, при этом каждая ступень звукоряда не статична, а постоянно модифицируется в сознании. Анализируя движение мелодии и процесс восприятия ее, мы устанавливаем, что затакт, т.е. звук, обозначенный на нотоносце четвертной *d*, с которого начинается музыкальная фраза, не полностью затухает после того, как прекратилась деятельность слухового анализатора. Когда мы слышим следующий звук, обозначенный половинной *e*, то предыдущий не исчезает целиком из поля нашего сознания, иначе мы вообще были бы не в состоянии схватывать организованную последовательность звуков одинаковой или различной длительности, т.е. ритм музыкального произведения. В каждое мгновение мы представляли бы только отдельный звук или созвучие, а в интервале между взятием двух тонов - разрыв, но такая дискретность попросту лишала бы нас представлений о тоне в сознании. "Если бы они оставались неизменными, тогда мы имели бы вместо мелодии аккорд одновременных тонов или, напротив, их дисгармоничный хаос; как бы мы сохранили мелодию, если бы все тона брали одновременно. Только благодаря тому, что происходит эта своеобразная модификация и каждое ощущение тона после исчезновения образующего его стимула вызывает из самого себя сходное и слабшее временной определенностью представление, а также благодаря тому, что эта временная определенность постоянно изменяется, можно представлять мелодию, в которой отдельные тона имеют свои определенные места и свои определенные временные меры" [А 374, 10-20]. Континуум представлений о мелодии связан с представлением каждой ступени звукоряда. вследствие чего каждый последующий звуковой образ воспроизводит содержание предшествующих, присоединяя к новому представлению момент прошедшего времени; тем самым создается музыкальное время, временное бытие музыкального произведения. Но, как подчеркивает Гуссерль, ответа на вопрос о природе самой временности мы у Брентано не

найдем, ибо неясно, с чем она соотносится - с характером акта восприятия тона или с содержанием восприятия тона.

Объясняя происхождение представления о времени, ассоциативная психология до Brentano, по мнению Гуссерля, производила смешение субъективного и объективного времени, закрывая тем самым доступ к существу проблемы. Было бы заблуждением считать, что через продолжительность внешнего возбуждения порождается субъективно ощущаемая длительность. Длительность ощущения тона и ощущение длительности тона - не одно и то же. К такому же заблуждению приводят и попытки объяснить представление о длительности или последовательности фактами длительности и последовательности психических актов. В осознании этого заблуждения состоит, по Гуссерлю, "феноменологическое зерно" теории Brentano.

Допустим, что в данной музыкальной фразе ощущения тонов: начальная *d*, половинная *g*, зашигированная четвертная *b* и т.д. исчезают вместе с причинившими их нервными возбуждениями. В таком случае мы ощущали бы последовательность тональных событий *d-g-b*, но не получали бы представления о временном течении. Возникшее ощущение зашигированной *b* лишало бы нас воспоминания о прошедшем бытии более ранней *g*. В каждый новый момент мы имели бы лишь сознание о только что явленном тональном образе, но не более того. Но и длительность этих тональных образов затрудняла бы представление о последовательности. «Если бы в случае тональной последовательности более ранние тона продолжали сохраняться такими, какими они были, и одновременно звучали бы все новые и новые тона, то мы имели бы в нашем представлении синхронную сумму тонов, но не тональную последовательность. Если бы все эти тона брались одновременно, не существовало бы никакого различия <между ними>» [А 376, 30-35].

Представлению последовательности способствует то обстоятельство, что более ранние тональные явления представляют собой не константные, а изменяющиеся образования, постоянно модифицирующиеся от момента к моменту; их содержание все глубже погружается в колодезь времени. Но сами модификации находятся вне предметного содержания слухового ощущения, не обеспечиваются деятельностью нервных структур, она производит лишь актуально данное содержание ощущений. При исчезновении первой исчезают и последние. "Теперь - ощущение становится даже творческим: оно создает фантазию-представление, содержательно сходное, или почти сходное, и обогащенное через временную характеристику: Это

представление снова будит постоянно присоединяющееся к нему новое представление и т.д. Это постоянное соединение одного темпорально модифицированного представления с данным Brentano называет "первоначальной ассоциацией" [A 377, 10-15], в законодательстве которой Гуссерль усматривает закон новообразования психических переживаний на основе данных переживаний; анализом объективации и времени их становления и занят Brentano, но такой анализ не имеет ничего общего с феноменологией. К тому же неизбежным итогом такой аналитики будет отрицание восприятия последовательности и длительности, сознание которых есть для Гуссерля изначально данное сознание.

Представление времени, порождающееся через первоначальную ассоциацию, осуществляется в новой форме посредством будущего. Как форма связи трех модусов субъективного времени (прошлое, настоящее, будущее), память является предпосылкой такого психического акта, как фантазия, которая в силу определенных корреляций создает представление о будущем. Исходя из совершенно определенных тональных структур, "мы можем перевести в фантазии мелодию, услышанную в той или иной тональности, в другие регистры. При этом вполне может быть, что мы, исходя из известных тонов, придем к тонам, которые вовсе еще не слышали. Аналогичным образом фантазия образует из прошедшего представление о будущем, а именно в ожидании" [A 377, 35]. Утверждая, что восприятие времени происходит из фантазии, Brentano не учитывает темпоральность самой фантазии. К тому же он, по мнению Гуссерля, не проводит напрашивающееся здесь различие между восприятием времени и временем-фантазией, не отслеживает все надстраивающиеся друг над другом "прокладки" в конституировании времени, последовательности и "одновременности" в первоначальном содержании восприятия, в воспринимаемых предметах и актах восприятия. Типики Brentanовского ассоцианизма как нельзя лучше свидетельствуют о необходимости более глубокого анализа времени-сознания.

Такой анализ и дает феноменология. Сами феномены понимаются Гуссерлем как явления субъективного опыта, в структурах которого они нам даны. Если мы видим цветущее дерево или конституируем какую-то ценностную установку относительно красоты этого события цветения, то чисто феноменологически нас будет тут интересовать не сам этот предмет и не сама эта ценность, а акт переживания цветущего дерева и той красоты, под впечатлением которой мы находимся в момент его созерцания или воспоминания

об этом событии. Для Гуссерля всякое сознание интенционально: пребывая в нем, мы всегда интендируем его предметы, направляя на них бесконечно многообразные формы собственного переживания, схватывая их в этих формах.

Уже во втором томе "Логических исследований" Гуссерль поднимает тему обнаруживаемых рефлексией режимов переживания различных модусов времени: режим переживания прошлого и будущего существенно отличается от режима переживания настоящего момента, хотя и тот и другой режим присутствует в деятельности именно "теперь-сознания". Более обстоятельно эта тема разворачивается Гуссерлем в "Лекциях по феноменологии внутреннего времени-сознания". Тут прежде всего возникает вопрос о том, какие направления и структуры свойственны времени-сознанию, как возможна сама конституция времени. Мыслима ли она вне обращения к конституции временного объекта, к примеру, того же музыкального звука в его темпоральном бытии?

Сам тон берется здесь как *hyletische* данное; он начинается, какое-то время длится и затем прекращается. Мы схватываем его временное бытие (длительность), обозначая его на партитуре с помощью овала, штиля, лиги, фермата и т.д., схватываем единство продолжительности, в течение которой он проявляется для нас. Само звучание постепенно затихает, но пока мы его удерживаем (имеем в ретенции, как говорит Гуссерль) в сознании, тон имеет свою собственную временность. Проблема ретенции важна не только при рассмотрении тона, но и при анализе любого другого имманентного объекта.

Но вернемся к проблеме схватывания временного бытия тона. Начальная точка (А) его продолжительности является точкой настоящего, точкой "теперь". Весь музыкальный звук осознается как длящийся в границах настоящего постольку, поскольку каждая его временная фаза осознается как "теперь". Но если мы возьмем некоторую временную фазу (Р), отдаленную от начальной другими фазами, и зафиксируем ее в качестве актуального теперь, то окажется, что континуум этих фаз мыслится как "прежде" и весь промежуток между А и Р осознан как истекшая длительность, причем именно в конечной точке длительности музыкального звука, схватываемой как "теперь-точка", мы осознаем всю последовательность фаз. Весь тон в своей продолжительности существует «как формация, не оживляемая каким-либо пунктом произведения "теперь", формация, которая, однако, модифицируется и погружается в "пустоту". Модификация всей продолжительности аналогична, по существу,

идентична той модификации, которую испытывает в течение актуального периода истекший фрагмент длительности в переходе сознания к постоянно новым произведениям» [А 386, 30-5].

Описывая способ явленности течения музыкального звука как имманентно-временного объекта, Гуссерль не сводит эту процедуру к описанию самой временной длительности, хотя последняя, естественно, предполагается при такой дескрипции. Когда мы берем тон, то вначале его продолжительность явлена в актуальном "теперь", по мере движения к своей завершающей фазе он длится в сознании и, когда эта фаза наступает, весь след временного бытия тона воспроизводится в воспоминании в форме прошедшего, удерживается памятью.

В ситуациях, связанных с музыкальной памятью, удаление пунктов временной длительности тона аналогично, говорит Гуссерль, удалению пункта покоящегося в пространстве предмета от моего сознания, если я все дальше и дальше ухожу от предмета. Он остается пространственно неизменным, "сохраняет свое место; точно так же тон сохраняет свое время, любой временной пункт невозвратим, он убегает в даль сознания (in Bewusstseinsferner), дистанция от производимого "теперь" становится все больше. Тон есть один и тот же тон, но тон в способе, каким он является, есть постоянно иной тон" [А 386, 20].

Следовательно, мы можем не только набросать рисунок временного следа имманентного музыкального звука, на котором будут отмечены траектории его длительности, состояния погружения теперь-пункта длительности в прошлое и т.д. Помимо этого, что особенно важно, мы можем сосредоточиться на способе, посредством которого осознаются несходства, к примеру, между замещением "старого" "теперь" новым пунктом длительности и удалением истекшей длительности от некоторого актуального момента, различия в области данности тона во времени, в темпоральной явленности и содержании его длительности. Но сфера этой явленности имманентного объекта есть, по Гуссерлю, особая сфера; при ее описании лучше избегать терминов "явление", "объект в способе осознания", так как феномены сознания, конституирующего время, тоже суть имманентные объекты и предстают "явлениями" в совершенно ином смысле. Исходя из этого, Гуссерль предпочитает говорить о "протекающих феноменах" ("Ablaufphänomenen") или о "модусе временной ориентации", а свойства имманентного объекта выражать через "протекающие характеристики" - "теперь", "прошлое" и т.д. Тот же самый тон  $d$  как имманентный временной объект, взятый со стороны модуса своего протекания, обладает некоторым исходным пунктом (начало  $d_A$ ), т.е. в этом модусе онто-

логически рождается  $d$  и его можно наделять протекающей характеристикой "теперь". Проследившая дальнейшие фазы протекающего феномена (тон  $d$ ), в которых он удерживается, если воспользоваться термином Хабермаса, как сечастность (*Jetztzeit*), как актуально звучащий, мы видим, что каждая последующая фаза в свою очередь тоже является континуумом, выталкиваемым за границы настоящего в удаляющуюся туманность прошлого.

В случае музыкального восприятия аналогичная феноменальность представляет собой все расширяющийся континуум истекших фаз. Сам протекающий континуум Гуссерль рассматривает как континуум, состоящий опять-таки из фаз-континуумов, которые охватывают модусы протекания темпорально дискретных "теперь-точек" того же самого тона; сами эти модусы постоянно модифицируются, так что точки продолжительности опускаются на дно времени, где дремлет прошлое.

Наступившее "новое теперь" несет в себе не только свойства сечастности, но и регрессивную волну, на которой оно соскальзывает в прошлое, и протекающий континуум-прошедшее нового теперь присоединяется к предшествующему пункту. Онтология нового теперь завязывается не в изолированной среде, оторванной от иных модусов времени, а в контексте этих модусов, прежде всего в связи с этим соскальзыванием, погружением в прошлое. Время всплывает, но тотчас же совершается темпоральный потоп. Все эти соотношения Гуссерль иллюстрирует следующей диаграммой [см.: А 389, 35]; здесь мы несколько видоизменим символику, чтобы стала понятнее связь диаграммы времени с музыкальным звуком как протекающим феноменом:

Рис. 1.

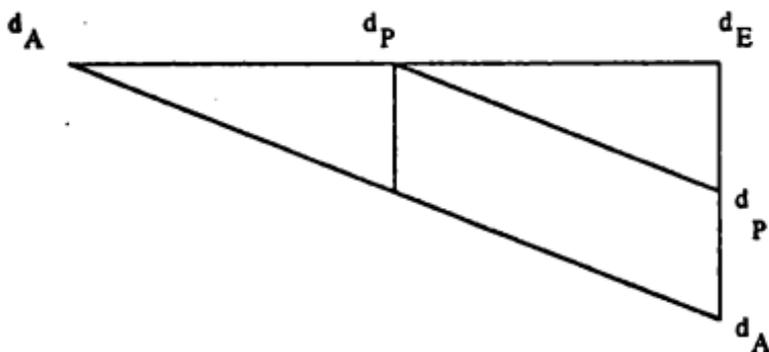
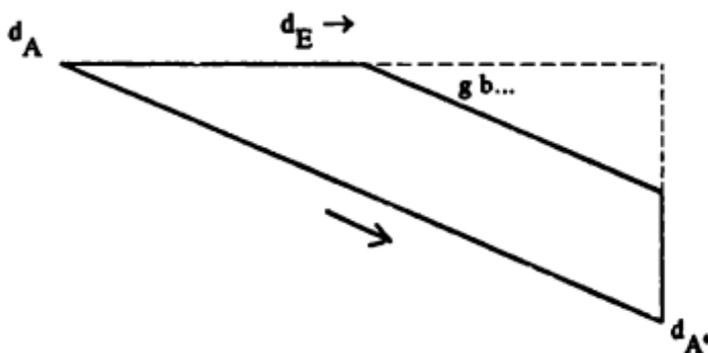


Рис.2.

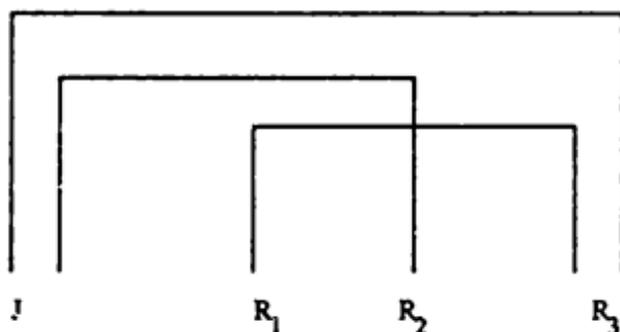


На этих диаграммах  $d$ ,  $g$ ,  $b$  обозначают ноты указанной выше музыкальной фразы из симфонии  $g$ - $mol$  Моцарта, на рис. 1 ряд  $d_A - d_E$  иллюстрирует протекающие модусы продолжительности тона  $d$ , т.е. его протекание через ряд "теперь-точек" ( $d_A, d_P, d_E$ ), в которых мы схватываем и удерживаем  $d$  как актуально звучащий тон. Глубину погружения в прошлое каждой теперь-точки продолжительности  $d$  иллюстрирует линия  $d_A - d_A'$ . Так, теперь-точка  $d_P$ , едва появившись на линии  $d_A - d_E$ , сразу же "продлевается" в прошлое и линия  $d_E - d_A'$  даст нам все расширяющийся континуум фаз такого погружения; теперь-точка  $d_P$  проецируется на ней вместе с "горизонтом прошедшего" ( $d_P$ ), который меньше, чем горизонт, образовавшийся от проецирования  $d_E$ . Второй рисунок наглядно показывает, что конечная "теперь-точка" ( $d_E$ ), завершающая протекание звучания тона  $d$ , который уносится волной прошедшего времени, является точкой отталкивания для конституирования продолжительности иных тонов ( $g, b...$ ), при восприятии протекания которых будет выполняться ряд "теперь-точек". Эта диаграмма дает, таким образом, "полный образ двойной континуальности модусов протекания" [А 390, 25] временного объекта; она схематически описывает корреляции модусов протекающих феноменов.

Ретенция (Retention - удержание) - ключевое понятие в гуссерлевском анализе времени-сознания; это понятие разворачивается через сравнительное описание ретенционального сознания и сознания исходного пункта "производства" длящегося объекта. Этот пункт представляет собой первоначальное впечатление, постоянно изменяясь (теперь-тон изменяется в бывший, на месте новых теперь-тонов появляются тона, претерпевающие временную модификацию), он удерживается в сознании. "Но если сознание теперь-тона, первоначальное впечатление, переходит в ретенцию, то сама эта ретенция снова есть теперь-пункт, нечто актуально существующее" [А 390, 10], а теперь-тон, в соответствии с законом ретенциональной модификации, превращается в прошедший, отзвучавший тон. Впечатление от актуального тона непрерывно изменяется от одного состояния ретенционального сознания к другому, оно попадает в континуум ретенций, в котором каждая ретенция сама уже есть континуум, несущий наследие прошедшего.

Воспринимаемая тон, т.е. полагая его как теперь существующий, мы в таком типе жизни сознания, как восприятие, обнаруживаем окончательность ретенции; она, подобно шлейфу, примыкает к восприятию, напоминающему, как говорит Гуссерль, "ядро для кометных хвостов ретенций". Это в некоторой степени напоминает тот протянутый, точно звучащий занавес, шлейф тона, о котором говорит Пруст в романе "По направлению к Свану". Если деятельность восприятия прекратилась, если музыкальная фраза сыграна, то к завершающей фазе деятельности ее присоединяются уже не новые фазы восприятия, а все новые и новые фазы воспоминания об этой музыкальной фразе, так что образуется целый ретенциональный шлейф осознания мелодии. "Ретенция удерживает не только отдельные точки длящегося объекта (отдельные тоны мелодии), но и образует единство ретенционального сознания"<sup>4</sup>. Теперь точку (J) с цепочкой ретенций ( $R_1, R_2, R_3$ ) автор здесь же представляет на следующей схеме:

Схема 1.



При этом само временное поле может растягиваться, расширяться или, напротив, сужаться, как если бы напряжение воспринимаемых и запоминаемых содержаний "производило своего рода тектонические сдвиги темпоральных пластов. То есть происходит нечто подобное тому, что М.Пруст описывает как трепет музыкального времени-сознания, как его всколыхивание, сжатие и растяжение, смещение.

Какой смысл вкладывает Гуссерль в понятие ретенционального содержания? Он отличает теперь-тон-ощущение от тонального момента в ретенции. Ретенциональный тон не есть существующий в настоящий момент тон, а именно "первоначально вспомненный" в теперь-punkte тон: он реально не присутствует в ретенциональном сознании. Но тональный момент, который относится к этому сознанию, также не может быть ни реально присутствующим другим тоном, ни очень слабым тоном, сходным по качеству с эхо. Теперь-тон нельзя представить как тон, доступный воспоминанию через базу данных сознания о прошедшем тоне, он не может наглядно представляться в нем, что влечет за собой иное представление о прошедшем. Такое представление есть не что иное, как первоначальное время-сознание, т.е. теперь-восприятие, в котором тон конституируется как имманентное единство. Как на сущностную характеристику восприятия времени Гуссерль указывает на то, что оно в любой точке своей продолжительности выступает не только как сознание относительно этой теперь-точки, фиксирующее раз-

личие между "содержанием" и самим "восприятием", но и как сознание о прошедшем, имеющее свои интенции прошедшего, которые в самом восприятии "определены нанизнанку". Если содержательный слой теперь-сознания заключает в себе воспринятые тона только как присутствующие в настоящий момент, то ретенциональное сознание охватывает лишь реальное прошлое-сознание, направленное на тон, т.е. первоначальное воспоминание.

Огромное здание воспоминания выстраивается и структурами эхической памяти. Типичный ее случай - воспоминание о мелодии, недавно услышанной на симфоническом концерте. Для Гуссерля важно провести различие между ретенцией и вторичным воспоминанием или вновь-воспоминанием (*Wiedererinnerung*), данность которого идентична данности, бывшей как-только-что. В отличие от первоначального вторичное воспоминание воспроизводит одновременно и континуум ретенциональных модификаций, и исходный пункт восприятия. Относительно восприятия как раз выявляется указанное различие. Слушая мелодию, мы различаем теперь-данный-тон, называя его воспринятым, и прошедшие тона, которые уже нельзя обозначить как нечто воспринимаемое. Несмотря на то, что воспринят-то, собственно, только теперь-тон, мы воспринятой называем всю мелодию. «Мы поступаем так, потому что продолжительность мелодии давалась в продолжительности восприятия не только пункт за пунктом, а единство ретенционального сознания еще "удерживает" истекшие тона в сознании и беспрерывно устанавливает единство самого сознания, отнесенного к однородному временному объекту, к мелодии. Объективность такого рода, как мелодия, не может быть ничем иным, как "воспринятой" в этой форме, даже первоначально данной объективностью. Конституированный, построенный из теперь-сознания и ретенционального сознания, акт адекватен восприятию временного объекта» [A 398, 10-20]. В актах первоначального сознания, ретенции и протенции (первоначального ожидания) как раз и конституируются временные различия. Если мыслительная интенция направлена на мелодию, на весь объект, то мы имеем не что иное, как восприятие, но если она направлена на отдельный тон-для-себя или такт-для-себя, то мы имеем восприятие именно до тех пор, пока он воспринимается, и чистую ретенцию, как только тон или такт завершился.

Вновь-воспоминание аналогично в некотором смысле восприятию. Но имеет ли феномен воспоминания о мелодии ту же самую конституцию, что и феномен восприятия? Очевидно, что

теперь-пункту, как предпочтительной точке восприятия, соответствует теперь-пункт воспоминания, иначе перед нами было бы воспоминание о другой мелодии. Мы проигрываем ту или иную музыкальную фразу в воспоминании или в фантазии, как будто слышим сначала *d*, затем *g* и т.д., каждый из которых локализован в определенном теперь-пункте. С наступлением каждого последующего теперь-пункта музыкальной фразы ее предшествующие тона "не гаснут в сознании". Гуссерль указывает, что феномен воспроизведения мелодии предполагает слияние теперь-точек восприятия тонов и тактов с ретенцией, первичным воспоминанием о них, представляющим их в модусе как бы только что услышанного, и с претензией, ожиданием новых тонов.

Как и при восприятии мелодии, при воспроизведении ее посредством воображения теперь-пункт снова представляет для сознания "постояльный двор времени", который выстраивается в непрерывности схватываний воспоминания, и все воспоминание о мелодии состоит из континуума таких континуумов дворов времени, соответственно континуумов восприятия описываемых способов. Но если представлявшаяся мелодия прозвучала, то к этому почти-слышному присоединяется ретенция, почти-слышимое некоторое время еще отдается эхом, континуум восприятия еще присутствует, но уже не как услышанное. Таким образом, эхоническая память по своей структуре аналогична, но не идентична восприятию и первоначальному воспоминанию. Что касается восприятия, то она не идентична ему потому, что здесь слушание мелодии не есть реальное состояние сознания, сама мелодия осознается нами как прошедшее событие. В противоположность этому вновь-воспоминание о мелодии есть событие теперь-сознания, в котором восстанавливается не действительное, а прошедшее настоящее.

Акты воспроизведения мелодии могут выполняться в различных формах. Воспоминание о той или иной музыкальной фразе может рождаться спонтанно, внезапно появляться, сама музыкальная фраза может обретать в этом воспроизведении какие-то неопределенные черты, на волне этого воспроизведения могут всплывать какие-то предпочтительные мгновенные фазы схватывания течения мелодии. Иная форма воспроизведения имеет место тогда, когда воспоминание о мелодии как бы воскрешает все темпоральные структуры ее восприятия, хотя и с "индексом репродуктивной модификации". И здесь понимание также "непосредственно основано на ретенции: если истекла мелодия, которая лежит внутри единства ретенции, то мы снова обращаем внимание

(рефлексируем) на какую-либо часть, не производя ее снова" [А 397, 15-20]. В актах вновь-воспоминания сейчасность в им явлена совершенно иначе, чем в актах восприятия. Теперь-вновь-воспоминание не дается восприятию, а представляется, т.е. в этом акте представляется "теперь", которое уже не дано. Эта не-данность есть сущностное свойство фантазии-представления (репродукции).

Существенное феноменологическое различие между ретенцией и вновь-представляющим воспоминанием Гуссерль выявляет, прибегая к сравнению переживаний. Мы слышим d, p, b, и в течение временной продолжительности акта восприятия длится сознание об услышанных тонах. Предположим теперь, что по мере того, как непрерывная интенция воскрешает именно услышанный тон или течение тона, сам тон еще раз репродуцируется. Такт, который я только что услышал и на который еще направлено мое внимание, я представляю себе, внутренне преслушивая еще раз. Акт представления имеет ту же самую темпоральную протяженность, что и предшествующий ему акт восприятия, он дает возможность фазам тона и интервалам следовать друг за другом. Одновременно репродуцируются те или иные ретенциональные фрагменты. При этом сам акт представления не подчинен ритму повторяющегося движения, и различие не сводится к различию простой репродукции и репродукции репродукции. Здесь становится ощутимым радикальное различие в самом содержании, например, различие между звучащим бытием тона в представлении и тем пространством сознания, которое мы удерживаем в фантазии. Репродуцированный тон в течение «звучания» есть репродукция звучания. Дальнейшие шаги сознания, направленные на репродуцированное звучание, уже не есть репродукция звучания, а репродукция только что бывшего, только что услышанного звучания, и это представляется в совершенно другом виде, чем само звучание. Это остается игрой воображения, которое представляет тона, но не удерживается в сознании, как если бы теперь каждый тон был бы непрерывным в представлении» [А 405, 5, 20-25].

Модификация сознания, связанная с изменением репродуцированного теперь-тона в прошедший тон, имеет свойство постоянного оттенка. Подобно тому, как первый непрерывно оттеняется во все более удаляющееся от него прошлое, оттеняется и интуитивное сознание времени, так что акты первоначального сознания, импульсы, восприятия можно назвать постоянно оттеняемыми актами. Восприятие тона, репродукция его или фантазия о нем в каж-

дом из своих ясных и очевидных актов сопряжены с целым континуумом таких оттенков.

Сопоставление репродуктивного сознания о таком оттеняемом тоне с первоначальным сознанием рождает новую проблему. Как репродуцированное теперь относится к прошлому, изначально данному в форме "только что прошедшего"? Отвечая на эти вопросы, Гуссерль вводит различие между чистой фантазией о временном объекте и вновь-вспоминанием. Если в первой невозможно обнаружить никакого совпадения репродуктивного теперь с чем-то данным в прошлом, то вновь-вспоминание, устанавливая репродуцированное, открывает ему актуальное теперь и сферу первоначального поля времени, в котором коррелируют репродуцированное теперь и прошедшее. Само протекание представлений есть протекание фаз переживания, структура которого совпадает со структурой любого конституирующегося во времени течения. Конституирование темпоральной формы производится своего рода профилями (*Abschattungen*), перспективами. Вспомним рассуждения героя романа Пруста "Под сенью девушек в цвету" о тех подвижных перспективах, которые дает будущее время шедеврам. Но если у Пруста говорится о произведении перспектив временем, то у Гуссерля речь идет о перспективах, на горизонте которых конституируется само время. Наличие этих перспектив создает предпосылки для того, чтобы в процессе протекания тональных фаз мог конституироваться имманентный тон, а в протекании фаз тона-представления могло конституироваться "единство тона-представления". Самы моменты переживания этого протекания образуют репродуктивные модификации, которые Гуссерль понимает как интенциональности.

Среди всего массива представлений он выделяет специфическую интенциональную структуру, которая свойственна далеко не всем переживаниям, - вторую интенциональность. В противоположность интенциональности, конституирующей время, эта интенциональность устанавливает репродуктивное сознание представленного имманентного объекта, единство вспомненного. Каждому воспоминанию присуща, таким образом, интенция первичного ожидания (протенция), которая конституирует будущее как таковое. Она сама модифицируется в процессе воспоминания. И хотя, в отличие от первоначального воспоминания, вновь-вспоминание не есть ожидание, тем не менее оно также имеет горизонт, направленный в будущее.

Время-сознание мелодии, на которое, с точки зрения феноменологии, должно смотреть как на сплетение интенциональностей, предполагает эту интенциональность и в структурах воспроизведения (репродукции) восприятия этой мелодии.

В мелодии как временном объекте можно различить: во-первых, ее содержание с присущей ему длительностью, продолжительностью и, во-вторых, ее временное положение. Воспроизводя длящееся в прошлое бытие мелодии, мы оказываемся в ситуации дополнительности между воспроизведением самой выполненной длительности тональной структуры и интенцией относительно временного положения мелодии. Сама длительность немыслима вне двойственного характера интенции временной связи, проявляющегося в формах интенции прошедшего и интенции будущего. Воспроизводя мелодию, структуры памяти удерживают временной горизонт, на котором выполняется мелодический рисунок. Но отложения жизни сознания, в которых содержится воспроизведение мелодии как состоящее из цепочки следующих друг за другом тональных звеньев, так что мы имеем в результате ряд "ассоциативных" интенций, существенно отличаются от тех отложений, в которых запечатлены структуры воспроизведения самого временного горизонта; последние создают континуум, в котором присутствует обратная связь прошлого, настоящего и будущего, а сама интенция есть в этом случае "интенция на ряд возможных выполнений" темпоральных связей. Согласно Гуссерлю эта интенция лишена какой-либо наглядности, она есть "пустая" интенция, направленность на событийный ряд, образующий "темную среду" для предметностей воспоминания, как бы покрывающую их туманной дымкой. Применительно к феномену музыкального восприятия сказанное можно проиллюстрировать, снова вернувшись к Прусту. В первой части "Под сенью девушек в цвету" читаем: "...даже когда я прослушал сонату от начала до конца, она почти целиком осталась неяркой для меня, словно памятник, в котором, по вине расстояния или тумана, можно различить только смутные детали". В случае интенциональности, направленной на музыкальный ряд, самая глубь души, говоря словами Пруста, пропускается через темный фильтр звука.

На этом размытом фоне и происходит конституирование как вспоминаемой, так и воспринимаемой мелодии, любого другого временного или пространственного объекта. В нашей литературе уже подмечено определенное сходство темы "пустых" или "неполных" интенций с кантовской постановкой проблемы способ-

ности суждения как особого дара души. Правда, самой этой аналогии следовало бы придать более широкий смысл. Ведь эту гуссерлевскую тему можно соотносить с калтовской идеей горизонта знаний, т.е. идеей соразмерности объема знаний не только со способностью суждения, но и со всякой субъективной способностью.

Важную проблему для Гуссерля составляет рассмотрение объективного времени как предмета феноменологического анализа, описание независимой от сознания временной материи в терминах сознания. В чем же суть этой проблемы? Если время-сознание постоянно изменяется, то как, несмотря на его модификации, объективное время, скажем, идентичность временного места, все же может стать доступным для сознания? Теперь-фазы восприятия музыкального звука не могут оставаться неизменными, они непрерывно перетекают из одного темпорального состояния в другое, конституируя тем самым феномен погружения во время. Мы берем тот или иной тон, производим его теперь-бытие, но он, будучи тем же самым тоном, сразу же погружается в прошедшее. Парадокс застывшего темпорального течения объясняется неоднозначностью самого процесса схватывания временной предметности, когда наряду с ее конституированием в гармонии с вневременными смыслами, порождаемыми объективирующей временных точек, происходит полагание ее временного места. В субъективных структурах темпоральной модификации конституируются застывшие структуры идентичного объективного времени. Для того, чтобы разобраться в этой непростой ситуации, осмыслим состояние погружающегося во время тона. На каком основании мы устанавливаем идентичность темпорально погружающегося тона? Временная акватория тона образуется из "волнового пакета", который может быть разложен на ряд фаз протекающего во времени тона. Какую бы из фаз мы ни взяли, каждая из них, будучи погружена в стихию модификаций волнового поля, выступает тем не менее в своей предметной идентичности именно в силу наличия континуума восприятия тональной фазы. "Если тон может длиться полностью неизменным до такой степени, что для нас незаметно самое слабое изменение, если каждое новое теперь по своим качественным моментам, моментам тождества и т.д., может точно так же обладать сходным содержанием восприятия и нести то же самое восприятие, то все же имеется первоначальное различие, которое принадлежит этому новому измерению" [A 421, 10-15]. При обращении к начальной схеме (рис. 1) феноменологически очевидно, что только точка  $d_E$  может быть охарактеризована как точка актуального теперь, являющаяся

носителем нового восприятия, а точка  $d_p$  - как уже испытавшая модификацию, в  $d_A$  эта модификация продолжится. Континуум этих модификаций в структурах музыкального восприятия производит "сознание расширения тона", все глубже погружая его в акваторию прошедшего или, если воспользоваться образом одного из романов Пруста, выбирая для тона место поглубже, в данном случае только не в будущем, а в прошедшем времени.

То временное место, о котором говорит Пруст, место, рассмотренное в качестве тонального топоса, а также продолжительность тона и расширение его во времени - это разные феномены. Темпоральная локальность тона, захваченного движением времени вспять, апперцептивно сохраняется совершенно идентичной. Теперь-пункт-тон в течение всей своей временной длительности остается одним и тем же теперь-пунктом-тоном. При создании в структурах актуального теперь нового пункта тона на карте времени эта темпоральная инновация ретенируется во всей своей интенциональной полноте, т.е. несмотря на все модификации удерживается как тождественность индивидуального временного пункта. И только по отношению к этим инновациям, т.е. фазам длительности тона как материки времени, в которых он актуально существует в каждый последующий момент, теперь-пункт-точка обретает модус прошедшего. "Тон-пункт в его абсолютной индивидуальности удерживается в своей материи и своем временном месте, последнее конституирует индивидуальность... Каждый теперь-пункт все нового звучания и его затухания имеет свой материал ощущения и свое объективирующее восприятие. Звук возникает здесь как звук, издаваемый при колебании скрипичной струны. Если мы снова рассматриваем объективирующее восприятие и имеем в виду только материал ощущения, то тон "с" по своей материи обладает неизменным качеством тона и тональной окраской, колеблясь, возможно, по своей интенсивности" [А 422, 35-10]. Один и тот же тон перцептивно схватывается в различных координатах времени ("теперь", "позже" и т.д.) сходным образом, но в каждой точке - индивидуально иначе. Тем самым привносится индивидуализирующий момент, передающий состояния первоначального впечатления от временных мест. Под индивидуальностью здесь подразумевается темпоральная форма первоначального ощущения, т.е. ощущения теперь-пункта, которому свойственна релятивность - ведь любое "теперь" указывает на "прошедшее" и наоборот. Временная материя тона и временное место его суть явления, каждое из которых идентично в себе, модификации подвержен лишь способ

ну данности чувствам. Все это создает предпосылки для объективирующей апперцепции, в которой темпоральные формы предстают перед нами в качестве особой предметности. Но ведь сама эта предметность обусловлена сознанием идентичности, которое схватывает содержание каждого первичного ощущения в его самости.

Любое воспринятое время дано в модусе прошедшего, границей которого является настоящее. Благодаря тому, что мы в процессе восприятия схватываем индивидуальную окрашенность временного места и тождественные модусы в самом восприятии, может появляться само объективное, но появляться по-разному. В качестве изначально данного оно предстает в теперь-пункте, в качестве целиком данного - в континууме прошлого, обрывающемся во все новых теперь. Объективное время, являясь, постоянно содержит в себе абсолютную временную ценность. Все глубже погружаясь в прошлое, само-удаляясь, являющееся событие погружается вместе со своим абсолютным временным местом, унося с собой и цельные временные куски. Согласно Гуссерлю созерцание данностей временных мест может привести к постижению фундаментальных очевидностей времени, к его априорным законам, к пониманию самого "теперь" - творческого временного пункта.

Перцептивные структуры захватываются одним и тем же потоком времени, которое идентично объективированному абсолютному времени, взятому в его отношении к этим структурам. Речь идет о так называемом предобъективном времени, поскольку оно делает возможной саму объективацию временных мест. Эту объективацию Гуссерль мыслит как соответствующую модификации чувства и ее степеням. "Объективному временному пункту, в котором начинается, например, колокольный звон, соответствует временной пункт определенного восприятия. Оно имеет в начальной фазе то же самое время, т.е. оно впоследствии становится предметом, необходимо сохраняя временное место, которое совпадает с временным местом колокольного звона" [А 427, 15-20]. Априорный закон совпадения времени восприятия и времени явленного в восприятии требует от рефлексивных процедур установления идентификации между каждой фазой восприятия и временным местом как топосом воспринятого.

Конституирование времени и временной предметности имеет свою архитеконику, оно включает в себя рефлексивные по своей природе градации. Таковыми, с точки зрения Гуссерля, являются прежде всего ступень конституирования эмпирического бытия в объективном времени, затем конституирование эмпирического

многообразия в том виде, как оно проявляется в своих различных градациях, и имманентных единств в том времени, которое дано до всякого опыта, и, наконец, "абсолютный" поток сознания как предельное основание для осуществления любых актов конституирования времени. Чтобы сделать более отчетливым представление об этом потоке, Гуссерль соотносит его с тематизацией значений конституированных единств различных ступеней. Каждый тон есть нечто тождественное в темпоральном континууме собственной событийности. Тон, онтологически схваченный в некоторой временной структуре, возможно представить лишь как момент события, в котором временное измерение его индивидуального бытия обладает собственной единицей. В итоге образуется сложная структура: индивидуальное бытие - событие - индивидуальный объект, во всех элементах которой можно наблюдать тональную изменчивость или неизменяемость, их переход друг в друга.

Сам абсолютный поток времени-сознания представляет собой некую символическую реальность, для которой попросту отсутствуют названия. Мы не можем сказать, что в нем происходят какие-то события, разворачивается континуум временных фаз и т.д., т.е. о нем можно говорить по аналогии с тем, что апофатическая теология говорит о своем предмете. Это своего рода апофатический абсолют, в глубинах которого содержатся все потенции для времени, структурированного миром сознания; оно-то и обозначается Гуссерлем как абсолютная субъективность.

Если мы берем тон как временной объект и рассматриваем его так, как он является со всеми определенностями своего временного бытия, т.е. так, как он явлен в своей длительности, изменчивости, то мы не можем не заметить, что само явление тона не есть сознание, конституирующее в структурах перцепции или ретенции временную определенность тона, который дан в явлении. Звенья этого конституирования представляют собой не что иное, как моменты самого потока времени-сознания. Потому-то Гуссерль и требует всегда проводить четкое различие между осознанием тона, как оно осуществляется в этом потоке, явлением тона, т.е. тоном как имманентным объектом, и, наконец, тоном как трансцендентным предметом, в случае, если последний не является первичным содержанием тона как имманентного объекта. Выявление всех различий производится на уровне рефлексивных процедур. Тон, рассмотренный с феноменологической точки зрения, выступает как объект рефлексии, как темпоральный феномен. Производя акт восприятия, мы обращаем внимание на явление тона и тон, как нечто являющееся

нам, соотносим друг с другом эти образования как длящиеся и изменяющиеся в реальном времени. Являющийся в восприятии тон имеет собственное время явления, свой индивидуальный теперь-пункт, собственное расширение в форме "теперь-прежде", т.е. субъективное время, в котором нам явлена тональная структура. Воспринимаемый тон явлен нам во времени воспоминания, воображаемый тон - во временном бытии фантазии, ожидаемый тон - во времени ожидания. Время явления тона и время явления всех этих форм сознания, т.е. вспоминающего, фантазирующего и ожидающего сознания как объекта рефлексии, есть одно и то же время - субъективное время. Но сам его поток не поддается объективации, он не конституируется в темпоральном сознании. Тут следует предполагать иное, абсолютно вневременное сознание, иначе мы окажемся перед ситуацией бесконечного регресса сознания, которая не под силу рефлексивным актам. Рассуждая о феноменологической данности этого абсолютного сознания, Гуссерль говорит: «Мы имеем тон-явление, мы направляем внимание на явление как таковое. Как звук скрипки (предметно мыслимый), так и звук-явление имеют свою длительность. И в этой длительности - свою неизменяемость или изменяемость. Я могу направить внимание на ту или иную фазу этого явления: явление есть здесь имманентный тон или имманентное тон-движение, несмотря на его "значние". Но это не есть последнее сознание. Этот имманентный тон "конституируется", а именно вместе с соответствующим теперь-тоном мы также имеем непрерывно тона-профили, в них представляются протяжения прежде-тонов, которые относятся к этому теперь. В известном смысле мы можем направлять внимание на эти ряды. В случае мелодии мы можем, так сказать, останавливать некоторый момент и находить в нем профили воспоминания, профили предшествующих тонов. Очевидно, что то же самое справедливо и для каждого отдельного тона. Затем мы имеем имманентный тон-прошедшее в его рядах или континууме. Но кроме того мы должны иметь следующий континуум: восприятие настоящего момента и воспоминание о прошедшем, и весь этот континуум должен существовать теперь» [А 464, 10 - 465, 35]. Но как вся эта конституция абсолютно нетемпорального сознания может быть представлена и явлена нашему сознанию, т.е. как сознание может схватывать этот никогда не объективирующийся поток? Чтобы разобраться в этом, нужно вернуться к принципу градуации восприятия. И здесь мы опять оттолкнемся от размышлений М.Пруста.

В романе "Пленница" он пишет, что даже то, что в музыке "наиболее удалено от чувства, которое она нам внушает, с утраивает свою внешнюю, вполне законченную реальность; пение птиц, рев охотничьего рога, песенка, которую играет пастух на своей свирели, - все вычерчивает на горизонте свой звучащий силуэт". Но что представляет собой этот горизонт звучания, как можно осуществить то, что Пруст называет вписыванием в звучащую бесконечность? Мы только что услышали мотив, сыгранный на свирели. Задерживаясь на последовательности моментов ее звучания, мы воспроизводим его в образе протянувшейся линии. Схватывая каждую фазу звучания, мы схватываем и протягивающуюся от нее линию, причем сам процесс осознания этой линии мы постигаем одновременно с теперь-пунктом мотива. В итоге, с точки зрения Гуссерля, в самом восприятии выделяются следующие градации:

- восприятие звучания свирели;
- восприятие содержательной материи ее звучания и каждого тона-события в их длительности;
- восприятие актуальной фазы тона и изначальной временной структуры его ретенционального "потопы";
- восприятие времени, структурированного в модусе актуальной темпоральности. Стало быть, в интенциональном акте схватывается такой профиль или, как говорит Пруст, горизонт, когда являющийся мне музыкальный мотив дан и в своей сечасности, и в своем исчезновении за темпоральным горизонтом, т.е. в своем растяжении в прошлое. В случае последней градации важно избежать искушения приписывать времени-сознанию объективный смысл.

Как, пребывая в сфере мышления о неизменно заполненной продолжительности тона, можно рассуждать об изменении? Ведь нельзя соотносить поток фаз являющегося тона с модальностью неизменного даже в форме возможного. Сама продолжительность есть форма чего-то продолжающегося, в данном случае временного бытия тона; он тождественен самому себе во всех темпоральных линиях, которые дают манифестацию его продолжительности. Рассматривая событие из объективного временного ряда, мы всегда вычленим здесь однородные связи, которыми "сцеплены" между собой изменяющиеся миры длящихся во времени субъектов. Следовательно, понятие "событие" предполагает понятие "постоянство", т.е. понятие единства, конституирующегося в потоке, сущностной характеристикой которого является отсутствие какого бы то ни было постоянства. Рефлексируя над течением времени-сознания, мы выделяем в этой процессуальности непостоянные фазы пережива-

ния и постоянные соединения субординированных признаков этих фаз, которые наполняют материю продолжительности. Направляя рефлексию на то или другое, модифицируя ту или иную фазу, невозможно рассматривать саму идентичность как единство постоянного, ибо последнее не может пребывать в темпоральном потоке ни неизменяющимся, ни изменяющимся; они постоянно меняются местами, переходят друг в друга. Форма самого потока онтологически завязывается внутри чего-то импрессивно конституированного, к чему примыкает хвост ретспций и горизонт протенций; эта форма увлечает за собой изначальные сознательные структуры, ориентированные на континуум изменений. Это подводит нас к той тематизации вопроса о времени-сознании, которую Гуссерль характеризует как конституцию темпоральности самого времени-сознания, осуществляющуюся, к примеру, по отношению к являющимся тонам. "Если я погружаюсь в тон-явление, то тон находит меня и имеет свою продолжительность или изменение. Если я обращаю внимание на тон-явление, то он находится и имеет теперь свое временное протяжение, свою длительность или изменение. При этом тон-явление может обозначать различное. Он может обозначать также направление внимания на отскок континуума теперь, только что бывшего и т.д. Теперь-поток (абсолютный поток) снова должен быть предметным и иметь свое время. Здесь опять-таки было бы необходимо сознание, конституирующее эту объективность, и сознание, конституирующее это время. В принципе мы могли снова рефлексировать и так *in infinitum*...

1) Тон длится, конституируется в континууме фаз.

2) Пока или поскольку тон длится, к каждому пункту длительности относится серия оттенков соответствующего теперь в исчезающем прошедшем. Мы имеем, таким образом, постоянное сознание, в котором каждый пункт есть постоянный континуум. Но это снова есть временной ряд, на который мы можем направлять внимание. Таким образом, игра начинается снова. Если мы фиксируем какой-либо пункт этого ряда, то, по-видимому, должны относить к нему сознание прошедшего, которое относится к серии прошедших рядов и т.д." [A 467, 30-5]. Проблема тут состоит в отыскании некоторой данности, которая делает возможными сами эти рефлексивные процедуры.

Смещая свой интерес в сторону описания различных ступеней конституции времени-сознания, Гуссерль сосредоточивается также на проблеме единства течения сознания и конституции одновременности и последовательности. Нетрудно наблюдать перцеп-

тивную ситуацию, когда некоторая совокупность изначальных чувств дана как совокупность одновременно протекающих образований, и если каждое из них протскает во времени, то протскает одновременно и вся их совокупность, т.е. протскает в совершенно аналогичных временных модусах.

Осознание первоначального чувства происходит одновременно с разворачиванием континуумов модусов протскания более раннего осознания "теперь", ранее бывших первоначальных чувств. И тут мы должны ясно различать две "территории": одну - для конституции одновременности, другую - для конституции временной последовательности. Конечно, и та, и другая конституируются коррелятивно и неотделимо друг от друга. Полагая ретенциональный процесс, первоначальное чувство выступает той формой, вместе с которой первоначально конституируется и одновременность, тот же тон в его актуальном теперь-бытии, одновременно с которым, однако, не существует сама эта форма. С аналогичной ситуацией мы сталкиваемся в случае последовательности сознания, которую нельзя назвать временной последовательностью.

Мы имеем континуум фаз тона, которые присоединяются к первоначальному чувству, выступающему в форме первоначального воспоминания о фазе более раннего теперь-тона, т.е. в форме ретенционального сознания о нем. Если состояние первоначального чувства проходит, испытывая непрерывные модификации, то мы сталкиваемся не только с переживанием как модификацией более раннего переживания. Рефлексивные процедуры демонстрируют нам присутствие чего-то неизменяемого в самом изменяющемся. Слушая упомянутую вначале фразу из симфонии g-moll Моцарта, мы можем после окончания такта не только рефлексивно рассмотреть его как нечто еще темпорально присутствующее, хотя и уже не слышимое, но и сделать предметом своего анализа сам модус сознания, в котором строился этот такт. Произведя такую операцию, мы должны в дальнейшем развести два мира: мир сознания о прошедшем, поскольку в нем такт представлялся как прежде существовавший, и ретенциональный мир, поскольку в нем воспроизводится более ранняя стадия бытия первоначального чувства.

Конституирование процесса протскания сознания Гуссерль рассматривает под углом зрения двух интенциональных актов, взаимно требующих друг друга на поле ретенции. Объективное время, охватывающее настоящий момент вместе с его длительностью и модификацией длящегося, конституируется в одной интенциональности. Квази-временное расположение фаз течения со-

значения, предполагающее протекающую теперь-фазу и ряд пред-и-после-актуальных фаз, конституируется в другой интенциональности. Как возможно знание о единстве течения сознания? Находясь в каком-либо пункте, в котором "река сознания" завершила определенный отрезок своего течения, мы можем оглянуться назад, ретроспективно схватить дивившееся событие сознания. Структуры воспоминания воспроизводят нам его как некоторое единство. Двойственный характер интенциональности ретенции проясняет сам смысл этого единства. Становится очевидной конституция потока сознания в сознании как единстве. В нем конституируется, допустим, единство тона-длительности, но сам он, как единство тона-длительности-сознания, конституируется снова. Но является ли это единство конституированным временным рядом, состоящим из "теперь", "прежде", "после"? Очевидно, что перед нами не различные течения сознания, а один и тот же поток его, в равной мере конститутивный и для темпорального единства тона, и для единства самого течения сознания. Но не бессмысленно ли говорить, что последнее конституирует свое собственное единство? Отвечая на этот вопрос, Гуссерль предлагает пристально взглянуть в саму конституцию. «Взгляд может направляться прежде всего к е р с з фазы, совпадающие в постоянном продолжении течения, фазы как интенциональности тона. Но взгляд может направляться на течение, на протяжение течения, на переход текущего сознания от тона-начала к тону-концу. Каждый сознательный оттенок вида "ретенций" имеет двойную интенциональность: во-первых, интенциональность для конституции имманентного объекта, тона, которая есть то, что мы называем "первичным воспоминанием" о (только что ощущавшемся) тоне, или яснее - именно ретенция тона. Другая интенциональность конститутивна для единства этого первоначального воспоминания в течении; а именно ретенция есть одно с тем, что она есть еще-сознание, нечто удерживающее, есть именно ретенция, ретенция истекшего тона-ретенции: в своем постоянном оттенении себя в течении она есть постоянная ретенция постоянно проходящих фаз. Если мы внимательно следим за какой-нибудь фазой течения сознания (в фазе появляется тон-теперь и продолжительность тона-длительности: в модусе только-что-истекшего), то она охватывает однородный в до-одновременном (im Vor-Zugleich) континуум ретенций» [A 434, 10-5], которые удерживают общий мгновенный континуум предшествовавших фаз течения. После того, как течение миновало пункт нашего наблюдения, мы имеем континуум течения в истекании, который допускает

ретенциональную модификацию указанного выше континуума. Каждый вновь возникающий континуум мгновенно и одновременно существующих фаз выступает ретенцией относительно общего континуума одновременного в предшествующей фазе. Таким образом через все течение сознания движется интенциональность продолжительности. Первоначальное чувство, протекая от одной фазы к другой, изменяется в его ретенцию, последняя - в ретенцию этой ретенции и т.д. Но в момент появления первой ретенции уже существует новое "теперь", новое первоначальное чувство, связанное с мгновенным континуумом. Следовательно, вторая фаза образуется из первичного чувства этого нового теперь и ретенции более раннего теперь, в третьей фазе инновация дополняется ретенцией второго первичного чувства и ретенцией ретенции первого и т.д. Сама ретенция ретенции имеет соответствующую этим ступеням интенциональность, и в силу постоянности этих ретенциональных модификаций становится возможным единство течения сознания как «одномерный *квали*-временной порядок. Если я направляю свое внимание на тон, если в акте внимания я сживаюсь с "поперечной интенциональностью" [Quer-Intentionalität] (постоянно испытывая единство в первоначальном чувстве как чувстве актуального теперь-тона, в ретенциональном изменении как первоначальном воспоминании о ряде истекших пунктов-тонов и в течение ретенциональных изменений первоначальных чувств и уже имеющих ретенций), то длящийся тон существует, постоянно распространяясь в своей длительности. Если я настраиваюсь на "интенциональность продолжительности" (Längsintentionalität) и на конституирующееся в ней, то я перевожу рефлексивный взгляд с тона, который столько-то длится, на тон в его до-одновременности (Vor-Zugleich) согласно новому пункту первичного ощущения, и тон в постоянном ряду "одновременного" с этим ретнированным. Ретнированное есть прошлое сознание по своему ряду фаз (прежде всего по своей предшествующей фазе), и теперь, в постоянном перетекании сознания вспять, я постигаю ретнированный ряд истекшего сознания с пограничным пунктом актуального первичного чувства и постоянное отодвигание назад этого ряда с новым установлением ретенций и первичных чувств» [A 435, 5 - 436, 25]. Если поперечная интенциональность ретенция конституирует имманентный тон, то продольная интенциональность - единство первоначального воспоминания об этом тоне, взятого в текущей субстанции. Конститутивный поток сознания структурирует единое "тело" воспоминания через телопоральные локализации самого же потока. Здесь, как говорит

Гуссерль, конституирующее и конституированное совпадают, и такое совпадение постигается в той мере, в какой происходит ориентация и на длящийся тон, и на квазивременную конфигурацию моментов, локализованных в абсолютном потоке сознания. Так, явленный поток представляет собой самодостаточный феномен, конституирующий себя в себе самом.

Протекание сознания осуществляется через конституцию слоя имманентных содержаний - этих индивидуальных объективностей, пронизанных единством изменяемого и неизменяемого, к которым Гуссерль относит переживания, чувственные данности, явления, акты высказывания, хотения, фантазии, воспоминания. То есть речь идет о содержаниях первоначального сознания, конституирующего темпоральные объекты. Как и всякие объективности, эти содержания имеют свое время. Взятые в феноменологическом времени, они в своем актуальном протекании указывают на будущее и направлены в прошедшее. Изначальная фаза конституирования имманентных содержаний дает ретенции прошедших и протенции будущих фаз. Эти исходные структуры, как мы видели, имеют неясный горизонт. От ретенций и протенций отличаются новые воспоминания и ожидания, которые не сподыются к фазам, способным к указанному конституированию, а демонстрируют прошедшие и будущие имманентные содержания. Для Гуссерля здесь важна проблема очевидности этих содержаний.

Но вернемся к проблеме имманентных единств в их конституции, осуществляющейся в течение темпорального многообразия профилей. В этой ситуации "завязаны" прежде всего имманентные содержания, поскольку они принадлежат к каждому временному пункту, затем - направления продолжительности, ориентированные по течению сознания, и наконец - исходные содержания, как испытывавшие ретенциональные самоизменения в модусе "теперь". Последние есть носители исходных восприятий, текущие структуры которых конституируют темпоральное единство самого имманентного содержания при его погружении в "колодець" прошедшего. Если мы на уровне рефлексии выделяем восприятие восприятия (*Wahrnehmungsauffassung*) как нечто имманентно-во-времени конституированное в многообразии указанных профилей, то само это многообразие становится явлением гармоничного мира посредством единства темпорального восприятия. Само восприятие выступает, с одной стороны, как имманентно конституируемое, а с другой - как уже неконституируемое, исходное, относимое к фазам первоначального течения. Характером восприятия про-

странственно-временной конституции наделен континуум многообразия первоначальных чувственных данных, онтологически вовлеченных в структуру "теперь" и взятых вне изначальных презентаций, ретенций и протенций.

Профили-чувства, т.е. первоначально данные в феноменологическом времени представления для перцептивных единств, сущностно определяются в первоначальной последовательности и конституируются посредством модификации единства чувства, воспроизведенной в данной схеме. Сходным образом обстоит дело и с профилями явлений как феноменологически-временных единств. Правда, само явление обладает собственной онтической сущностью, здесь в одном событии интенционально конституируется двойственное: явление и являющееся. Как и восприятие, воспоминание также имеет собственную интенциональность, которую Гуссерль обозначает как интенциональность ясного представления (*Vergegenwärtigung*). Единство воспоминания есть событие, происходящее во внутреннем сознании, оно темпорально локализовано, обладает собственной продолжительностью как охваченное единством имманентного времени. Любой акт воспоминания есть памятование имманентного, и эта имманентность, взятая в применении к тому, означает: сознание ясного представления о внутреннем сознании тона есть имманентный объект, принадлежащий имманентной временности.

Итак, тончайшее аналитическое прояснение феномена восприятия музыкального звука, осуществленное Гуссерлем в контексте философии времени-сознания, открывает перед эстетикой новые методологические возможности, позволяющие выстраивать ее прежде всего как философию сознания, как *рефлективную структуру*, как рельефную онтологию неклассического типа, удерживающую сырое и необработанное самобытие сознания, столь существенные для эстетического мира элементы, как переживание и то, что переживается, фиксирующую интенциональную открытость сознания в акте творчества. Но построить эстетику как именно такого рода онтологию чрезвычайно сложно. И свидетельство тому - методологические подходы, разработанные Гуссерлем. И сложность не просто в том, что эстетика пока не может оперировать онтологически нагруженным, ускользающим и намекающим смыслом, столь избыточно проявляющим себя во всех регистрах и порядках эстетически переживаемого мира, в художественной обработке мира. Сложность в том, что эстетике пока не хватает теоретических средств для конструирования формы художественных

миров в рамках всех мыслимых форм бытия вообще, для соединения рефлексивности и онтологичности. И если иметь в виду - где-то на далском горизонте - задачу создания эстетики как такого рода универсальной онтологии, то здесь как раз и встает во весь рост, как это убедительно показал Гуссерль, проблема времени, или как говорил Мерло-Понти, проблема существования единого временного стиля мира, наличия в самом сердце времени некоего взгляда. С этой точки зрения "время есть некто, т.е. временные измерения, поскольку они непрерывно обращаются друг в друга и друг друга подтверждают, всегда выявляют лишь то, что неявно содержалось в каждом из них, и все вместе выражают единый взрыв, или единый импульс, - субъективность как таковую"<sup>3</sup>.

Ориентация на создание эстетики как такого рода онтологии ошутима не только в западноевропейской, но и в русской мысли. Правда, следует иметь в виду, что здесь дает о себе знать некое драматическое недоразумение в отношении кантовско-гуссерлевского трансцендентализма. Так, Павел Флоренский, обосновывая идею писания иконы как наглядной онтологии, строит свою аргументацию посредством выявления противоречивости между перспективными соотношениями в иконописном изображении и правилами линейной перспективы. Последняя же рассматривается как художественный эквивалент мировоззрения Леонардо - Декарта - Канта. Указывая на ту жизненную ориентировку, из которой с необходимостью следует и перспективность изобразительных искусств, Флоренский в качестве ее предпосылок называет веру в восприятие мира по Канту, подмену в его мировоззрении онтологической умности вещей феноменологической их чувственностью, установку на то, чтобы неонтологически осознавший себя человек законодательствовал мирозданием. Но ведь, скажем, кантовская тема законодательства рассудка, которое предписывается природе, - это тема модальности опыта, и такая модальность как раз и есть мировой закон, закон мира как индивида, допускающего такой опыт. И эта тонкая грань кантовской философии, на критике которой Флоренский возводит здание своей эстетической онтологии, почему-то остается незамеченной у русского философа. В "Обратной перспективе" и в "Иконостасе" он стремится раскрыть мыслительные возможности для постижения онтологии иконы как онтологии света, утверждая, что "икона пишется на свету и этим... высказана вся онтология иконописания"<sup>4</sup>. Но в этих онтологических суждениях Флоренский весьма близко подходит к тем результатам, которые составили смысл критикуемой им системы -

кантовского трансцендентализма. В "Иконостасе" он говорит, что икона хранит равновесие обоих начал - лица и мира, "представляя первое место царю и жениху природы - лицу, а всей природе, как царству и нечесте, второе"<sup>7</sup>. Правда, для Канта интерес здесь представляла бы не столько онтология света, сколько онтология осознания света, или онтология того, что Гуссерль в своей интенциональной или трансцендентальной феноменологии назовет "созданием света". То есть это онтология чего-то близкого тому, что сам Флоренский называл духовным, неизреченным светом. К тому же русский философ в своих лекциях во ВХУ, ЕМАСе развивает идеи, весьма схожие по своему духу с некоторыми структурами философии Гуссерля, например, с анализируемой концепцией внутреннего времени-сознания. Я имею в виду суждения Флоренского о внутреннем времени, о художественном оформлении времени, о выражении в портрете внутреннего движения личности как ее формы во времени, идею ритма как конструкции личности во времени. Русский философ стремится понять, как "активностью сознания время строится". Порядок живописного произведения, говорит Флоренский, "делает эстетически принудительным выступление отдельных элементов созерцателю в определенном временном порядке. Произведение эстетически принудительно разворачивается перед зрителем в определенной последовательности, т.е. по определенным линиям, образующим некоторую схему произведения, и, при созерцании, дающим некоторый определенный ритм"<sup>8</sup>. Его внимание привлекает сам ритм как пульсиция, сгущение времени, его скачки, сгущения и остановки в ритмообразовании, безвременность несозерцаемых элементов скачка и созерцаемых элементов покоя, которые в своем сочетании дают ритм и тем оформляют время. То есть внимание Флоренского привлекают именно те структуры, которые столь фундаментально анализируются Гуссерлем в его феноменологии времени-сознания.

Гуссерлевская феноменология времени, феноменологическое описание тончайших нюансов, характеризующих временные различия, обладает внутренней ценностью для собственно эстетических построений, поскольку наряду со структурами интенциональности, активности сознания содержит в себе структуры, позволяющие схватывать те интуитивно свершающиеся темпоральные процессы, которые составляют столь обширный предмет для эстетического исследования. «Любопытным элементом феноменологии явилось также и то, что Гуссерль пытался привлечь внимание к скрытым возможностям индивидуального сознания, с полным

основанием предполагая всеобщее значение его сложившихся структур, "мудрость" его механизмов... В одновременном использовании интуитивных процедур наблюдения за сознанием и умения фиксировать (а затем описывать) его всеобщие структуры заключается специфика и секрет феноменологического метода, предлагаемое Гуссерлем методологическое новшество»<sup>9</sup>. То есть это такие инновации, без учета которых невозможно сколь-нибудь серьезное исследование искусства, прежде всего, как то убедительно демонстрирует Гуссерль в своих лекциях по феноменологии внутреннего времени-сознания, исследование музыки, феномена восприятия музыкального произведения. В феноменологии времени присутствует внутренний нерв самых важных проблем онтологии эстетического, посредством операций со смыслом времени может быть постигнут способ схождения и разбегания целых эстетических миров, миров искусства.

Если рассматривать сущность эстетического как нечто, что полностью входит в человеческое бытие, то для методологически грамотного обсуждения вопроса о нем подход Гуссерля важен именно потому, что позволяет свести воедино столь фундаментальные для эстетического смыслообразования структуры, как время и субъективность, темпоральность и творчество, переживание и рефлексия; каждый из этих феноменов наделен вяжущей силой единства и непрерывного обращения настоящего, прошлого и будущего. Уже Августин задал этот определяющий вектор, который оказался не реализованным в истории эстетической мысли; из логики его рассуждений вытекало, что уяснить смысл эстетического невозможно без понимания того, что временной образ мира гаснет, как только мы исключаем из него структуры субъективности - ведь прошлое уже исчезло, будущее еще не наступило, так что мир как таковой лежит в зазоре между "уже не" и "еще не", в зазоре настоящего, которое безотносительно к этим "уже не" и "еще не", то есть, в гуссерлевской терминологии, к интенциям прошлого и будущего, лишается какого бы то ни было темпорального качества.

Взаимоотражение, "отверстность" друг другу субъективности и временности, их взаимопереход позволяют глубже уяснить трансцендентальный характер эстетического. Способность к трансцендированию, внутренне свойственная субъекту эстетического опыта, раскрывается в структурах временности. Трансцендентальная идеальность времени имеет непосредственное отношение к вопросу о том, как мир получил эстетическую форму, в какие эстетические структуры упорядочения и хаотичности он облекался.

Сама временность есть такой универсальный акт, который препятствует воспроизводству устоявшегося порядка и потому требует способности к изменению и развитию. Причем сам архетип отношений, связывающих время, порядок и хаос, варьируется в различных культурах. В восточных культурах преобладает момент единства времени и порядка, о чем свидетельствуют рассуждения героя романа Герберта Розенторфера "Письма в Древний Китай" об утрате цивилизацией "большеносых" истинного смысла порядка. «Порядок же, - говорит он, - это осознание своего места в общей гармонии настоящего. На это большеносые возразили бы, что настоящее само по себе отнюдь не гармонично, поэтому и нечего осознавать. Да, такой довод они даже сочли бы неоспоримым. Однако благородному мужу должно быть ясно, что настоящее всегда гармонично, нужно лишь дать себе труд прислушаться к этой гармонии, понять ее, а это возможно, лишь когда человек не пытается все время уйти как можно дальше "вперед", прочь от самого себя. Но это-то большеносые как раз понять не желают. Они не могут перепрыгнуть через свою тень. Они утратили само ощущение порядка». На Западе же поле отношений темпоральности к этим структурам выглядит иначе. Уже Кант подчеркивал, что сама онтология времени задает вектор движения к хаосу и размыванию формы. Правда, это противопоставление восточных и западных схем видения времени имеет свои границы. Так, если мы вспомним стихи, сочиненные в плечу царевны из южнокитайской династии Чэн, то аналогии с кантовским тезисом будут награвиваться сами собой:

Во времени блеск и величие умрут,  
Сравняются, сгладятся башня и пруд.

Трансцендентальная идеальность времени позволяет понять, что произошло в той точке, когда мировая драма начала строиться с учетом нового принципа - антропного принципа, когда духовное творчество стало событием в мире, то есть актом, в котором мир индивидуализировался неповторимым и необратимым образом и стала возможной сама эстетика, которая и есть, говоря словами апостола Павла, не что иное, как способность "петь духом".

- 
- 1 Гуссерль Э. Письмо Гуго фон Гоффманшталя. - Цит. по: Хаврди А. Эдмунд Гуссерль и феноменологическое движение в России 10-х и 20-х годов // *Вопр. философии*. 1994. N 5. С. 58-59.
  - 2 Кант И. Трактаты и письма. М., 1980. С. 279.
  - 3 Гуссерль Э. Парижские доклады // *Логос*. 1991. Вып. 2. С. 17.
  - 4 Молчанов В.И. Время и сознание. Критика феноменологической философии. М., 1988. С. 65.
  - 5 Мерло-Понти М. Временность // *Историко-философский ежегодник*. 1990. М., 1991. С. 282.
  - 6 Философия русского религиозного искусства. М., 1993. Вып. 1. С. 272.
  - 7 Там же.
  - 8 Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-образительных произведениях. М., 1993. С. 230.
  - 9 Мотрошилова Н.В. Специфика феноменологического метода // *Критика феноменологического направления современной буржуазной философии*. Рига, 1981. С. 44-45.

#### 4. Двойное время

Современный философский анализ еще не в полной мере осознает, какие возможности для познания личности в ее жизненной истории открывает материал автобиографии. Замысел настоящей статьи ограничен выявлением отдельных черт герменевтической техники, как она стала применяться в автобиографическом анализе с конца прошлого века; более дальняя цель - найти путь к постановке проблем философского осмысления времени и языка в контексте самосознания личности.

Наиболее репрезентативной фигурой нового автобиографического опыта может считаться Марсель Пруст (1871-1922)<sup>9</sup>. Прустовская философия времени продолжает оказывать глубокое воздействие на современную французскую культуру, проникая в различные области гуманитарного знания (от истории и семиотики до этнологии)<sup>10</sup>. И все же, почему Пруст? Ведь прустовский много-томный роман "В поисках утраченного времени" - это прежде всего роман, а не автобиография в своей жанровой определенности. Автобиографии Марселя Пруста как литературного и исторического документа не существует. Все это справедливо. И вместе с тем нельзя не признать, что Пруст в своих попытках обрести утраченное время прошлого использует приемы автобиографического анализа, явно несовместимые с поэтикой классического европейского рома-

<sup>9</sup> Надо иметь в виду, что одновременно с философией времени Пруста формировались также в будущем влиятельные концепции, как "феноменологическая" (Э.Гуссерль), "герменевтическая" (В.Дильтей), "интуитивистская" (А.Бергсон), "психоаналитическая" (З.Фрейд). Однако в отличие от этих концепций автобиографический опыт не определяется Прустом на основании уже существующей теории. Напротив, возможности теоретического обобщения целиком зависят от успеха самого автобиографического эксперимента. Сходство теорий времени Пруста и Бергсона, которое подчас очаровывает литературоведов, обманчиво именно в силу терминологических повторений.

<sup>10</sup> Не говоря уже о французском прустоведении, роль которого в современной французской культуре остается значительной, о Прусте пишут философы, лингвисты, историки культуры. Следует обратить внимание, например, на такую тему французской культуры последних десятилетий, как Леви-Стросс - Пруст. В "Трустных тропиках" Леви-Стросса описываются, образуя одну культурно-познавательную модель, археология чувственного и структурная этнология.

на (например, изменение функции рассказчика, введение иного типа повествовательной структуры - анарративной). Когда мы соотносим романы Пруста с традициями европейской автобиографии, не менее значимо и другое: автобиографический анализ получает такое направление, которое ведет:

- к отказу от традиционной автобиографии как автобиографии признания (Ж.-Ж.Руссо - А.Жид);

- к выбору в качестве определяющей стратегии не достижение биографической истины (история жизни как она "была"), а создание книги-жизни (история жизни как она "возможна");

- к замещению истории жизни временем письма.

Попробуем теперь более конкретно пояснить прустовскую стратегию автобиографического анализа.

"Познать самого себя" - убежденность этого призыва давно не тайна: анализировать свои поступки, вспоминать, слышать признания и признаваться самому, возрождать значение прошлых событий и скрывать, - все это привычные способы коммуникативного поведения. И тем не менее автобиография, жанровая форма подобных коммуникативных субстратов, остается одной из самых парадоксальных объективаций человеческого опыта. Уже в самом названии - авто-био-графия - видима трудно определяемая и многомерная структура автобиографической предметности: саможизне-описание. Можно, конечно, задавать вопросы: что такое "авто", "био" или "графия" в их различных и специальных коннотациях. Но не следует ли обратить прежде внимание на то, что побуждает писать автобиографию: желание рассказать "историю" или желание "признаться"? Долгое время автобиографический анализ будет искать выход к истинному знанию истории жизни в ритуале признания. Не только Ж.-Ж.Руссо, А.Бейль, Л.Толстой и Ф.Достоевский, но и позднее А.Жид, повторяющий опыт Руссо, вполне сознательно осуществляли стратегию признания. Но возможно ли с помощью одной "искренности", минуя требования языка, проникнуть в глубины автобиографического "я", открыть его для себя и других в жизненной непосредственности, показанным словом искупить "вечную вину" быть человеком? Да и кто признаётся: тот, кто рассказывает, или тот, кто в ходе рассказа позволяет в роли признающегося? Поэтика автобиографического текста препятствует однозначному ответу. Не менее двусмысленно и другое требование: как не лгать, как говорить правду, одну только правду?.. Но кто и зачем требует признания, причем признания до конца, признания непрерывного, неустанного, ничем не ограниченно-

го? Кто вовлекает человека европейской истории в тотальную практику признания?

Глобальные изменения, захватившие, начиная с Нового времени, социальные и политические структуры западного общества, открыли нового человека: *индивида*. И новый опыт - опыт индивидуализации. Механизмы понуждения к признанию расположились вне отдельных, пускай героических усилий личности себя познать, вне узких границ конфессиональной принадлежности. Индивидуализироваться - это значит признаваться, вновь и вновь открывать в себе другого, переводить весь комплекс чувствования, поступков и событий жизни в речь, обращенную к другим (для их суда, проклятия, помощи, прощения, свидетельства и т.п.). "Я", которое еще у Монтеня и Декарта ощущало себя таким полноправным и всемогущим в жизненном выборе, все более оказывается "я", принадлежащим множеству самых разнообразных институциональных образований общественного целого (карающих, обучающих, воспитывающих, тренирующих и т.д.). И каждое из них требует "своего" признания (во всяком случае, это наиболее характерно для тех европейских стран, где реформационный рационализм не смог привиться и вызвал углубление противоположной ему тенденции: более широкое, чем прежде, распространение исповедальной практики). Великое "я" разрушилось в опыте индивидуации, оказалось внешней, поверхностной формой индивидуальных различий. Так, по меткому замечанию М.Фуко, западный человек стал "чудовищем признания" (*bete d'aveu*)<sup>2</sup>. Автобиография, конечно, не могла не отразить в себе эту новую страсть: не подражать героическому образцу, но признаваться. Все говорить становится навязчивой идеей. Напротив, молчание - знак безумия и непокорности.

Исповедальная практика все в большей степени начинает играть роль "периодической разрядки"<sup>3</sup>: снимает внутреннее напряжение, столь свойственное, например, протестантской аскезе; так открыться другому, чтобы связать его ответственностью за сделанное признание и вопреки другому вновь обрести себя - терапевтическая функция. С другой стороны, создается иллюзия достижения верующим состояния "естественного человека", человека вне греха и вины, пускай это состояние мгновенно, поосторонне и может полностью определяться условиями выполнения церковной дисциплины. Важно, на что оно указывает - на становление субъекта: по мере того, как говорит признающийся, и по мере того, как ему запрещают говорить, или в связи с тем, что требует от него в качестве "истины" авторитетный слушатель, начинает формировать-

ся серия социальных и психологических идентификаций, которые подводят признающего к высшей идее единства личности, к "я", самотождественности: "я" теперь то, что оно говорит, "я" - владетель речи, истинного смысла собственной жизни, всех ее тайн и пороков. Очевиден культ речи-признания у Достоевского: "я" переживается как средоточие всего возможного знания о самом себе и, следовательно, как первое условие достижения нравственной благодати посредством "искренней", "покаянной" речи перед другим: тем более, что авторитетный слушатель - это всегда не "он", не "другой", а божественное "ты". Признание обнаруживает глубинные нравственные основы бытия. Иначе - у Руссо и А.Жида: "я" признающееся, минуя все запреты и уловки, открывается в руссоистской формуле "я-другой", "я" оказывается в ходе признания перед собой в качестве другого "я"; нравственное переживание изживается в самом акте признания, устремленном лишь к одной цели - открыть некое "естественное я" до всякой нравственной воли и морали.

Что же происходит, когда некто не просто изустно сообщает о себе в регламенте исповеди, но пытается *описать* свою жизнь так, "как она есть на самом деле"? Итак, первое, что достойно гибели - искренность\*. Но это - не следствие злого умысла; вероятно, в самом автобиографическом опыте есть нечто мешающее признанию до конца. Ведь тот, кто рассказывает историю, ставит перед собой цель, совершенно чуждую истинному смыслу признания: признаться не себе, не одному (врачу, исповеднику, учителю), а всем. Публиковать признание и признаваться - не одно и то же. Постепенно искренность признания обрекается на то, чтобы стать позой, маской, сценическим воплощением "естественного я", а весь опыт признания-речи - театром духа по своей природе нарциссистского. Другой теперь - не судья; трепет более не охватывает того, кто осмеливается узнать себя как другого перед лицом Бога (Руссо). Мотив другого вращается в символическую автобиографическую начинания. Эта новая искусная речь признания (не в пример подлинному рассказанию богопослушного верующего, преступника или больного) более не ограничивается тайной божественного промысла или общественного закона; она эстетизируется, испытывая на-

---

\* П.Валери полагает, что искренний рассказ о себе - только "комедия искренности" хотя бы уже потому, что, для того чтобы эта модальность речи-признания была удержана, необходимо внутри самого субъекта признания найти место существования для абсолютного субъекта, который был бы способен судить о том, что является искренним, а что нет.

слаждение от всей этой игры в саморазоблачение и вину. Признание получает статус публичности. И совсем уж трудно ответить на вопрос, как можно признаться, если автобиография как вид коммуникативного поведения осуществляется только одним способом: вписыванием "моего я-настоящего" в неопределенное время собственной истории жизни. Возможно, искренность и спасает душу, но она и "трансформирует"<sup>4</sup>, изменяет признающегося настолько, насколько он вообще может быть свободен от собственного признания. Признание оказывается не глубинным коммуникативным действием, т.е. таким, которому безразлична форма выражения; напротив, речь признания влетает в преднаходимые языковые формы, и его голос, как бы он ни старался подчинить себе язык, подчас остается еле слышимым. Так Руссо создает особый чувственный язык, поддерживающий тон искренности и естественности рассказа от первого лица. Но и у него желание обладать признанием явно превышает стремление подчиняться его таинству, так завораживающе действующему на верующего. Это можно заметить и у Достоевского, когда он использует в исповеди Ставрогина язык синтаксически изломанный, язык канцелярской бумаги, намеренно бесчувственный, но открывающий в себе такие возможности для выражения инцестуозной вины, каких не знает ни язык спонтанной чувственности, ни язык рефлексии. Даже язык документа - чистое свидетельство признания - не может избежать встречи с языком как фундаментальным событием человеческого опыта.

Действительно, автобиографический текст, а это именно текст, формируется как языковая стратегия жизни. Событие, ставшее автобиографическим - всегда языковое событие, которое если и не разрушает установку на искренность признания, то уже во всяком случае не может быть ею контролируемым. Язык отображает - это верно, но так же верно и то, что он производит все новые серии событий для самого пишущего, которые нельзя отнести к событиям, реально имевшим место в истории жизни. Так появляется время языка: внутри настоящего, разрывая его подвижную чувственную ткань, образуется время пишущего, время странное, способное настолько далеко проникать во все возможные времена, что невольно складывается убеждение: время пишущего - время без времени. Жизненная история существует до и независимо от ее возможных объективаций в научном знании - она как бы проскальзывает, не задерживаясь, между субъектными формациями, ибо "я", которое записывает историю собственной жизни, знает как быть "не-я", как жить иллюзией своей имманентности любому из

горизонтов переживаемого времени, как быть одновременно и я-прошлым и я-настоящим.

Но идеология признания требует сакраментальной формулы: "так было". И рассказчик-историк, прилгая на себя роль идеального биографа, открывает нам уникальное поле наблюдения за прошлым, где существует лишь одно измерение времени. Если автобиография стремится к объективности исторического документа, то она естественно наделяется свойствами нарративной структуры, неподверженной никаким нарушениям со стороны рассказчика. Формируется то, что Э.Бенвенист называл историческим планом сообщения: «Мы определяем, - писал он, - исторический план как способ выказывания, исключаящий какую бы то ни было "автобиографическую" языковую форму. Историк никогда не скажет *я, ты, здесь, сейчас*, так как он никогда не пользуется формальным аппаратом речевого плана, который состоит в первую очередь в противопоставлении *я-ты*. Поэтому в последовательном историческом повествовании окажутся возможными только формы "третьего лица"<sup>5</sup>. Нарративная структура линейна, она символизирует собой чистый процесс времени: детерминистская последовательность событий прошлого выдерживается настолько строго, что не покидает впечатление - "события рассказывают о себе сами"<sup>6</sup>. Ни настоящего, ни будущего времени здесь нельзя обнаружить. И это вполне понятно, так как они представляют собой субъективные модальности, введение которых радикальным образом изменило бы повествовательную структуру. Но поскольку такого идеального биографа не существует ("Исповедь" Руссо - замечательное тому свидетельство), как нет и не может быть уникального архива прошлого по типу "мировой библиотеки", в которой каждый, кто хочет познать себя (и если он достаточно усерден), мог бы отыскать нужный том с правдивой записью истории его жизни, то открывается особая область человеческой речи: *автобиографическое письмо*. И дело не в том, что снимается запрет с использования формального аппарата речи, а в том, что теперь не только прошлое, но и все время, насколько оно может быть выражено в языке, поступает в распоряжение автобиографического субъекта. Нет предела его временному произволу, и язык оказывается грамматически достаточно пластичным, чтобы ничем не нарушать иллюзию победы над временем. Любой из возможных моментов автобиографического письма является асинхронным времени наррации. А это значит, что время, переживаемое пишущим, подвижное и обратное, вторящее смене любых состояний "я", это время не существует

как объективно измеряемое в психологическом тесте или эксперименте. Акт автобиографического письма оказывается борьбой против времени внутри самого времени. Разрывая время наррации, автобиографический субъект дает возможность событию быть пережитым во времени, но изображенным - в пространстве: событием оказывается не чистое переживание времени, а то, что разворачивается в пространстве языка, ибо он, благодаря своей специфической природе, может "опространствовать" время, останавливать, делить, повторять, создавая уникальную перспективу жизненного опыта.

Таким образом, сам собой отпадает вопрос о том, где пересекаются два порядка автобиографического: о времени, я-прошлое и я-настоящее; они пересекаются во времени пишущего. И теперь исследовательская проблема состоит не в поиске средств разрушения ауры, окружающей жизненное время, не в переводе автобиографических событий в знание. Следует попытаться дать анализ этой беспредпосылочной связи между я-прошлым и я-настоящим, реконструировать ее не из "авто" или "био" (со всеми сюда относящимися психофизиологическими и социальными переменными) или же из актов самосознания, но из "графии". Именно графия, в своей еще недостаточно определенной форме - письме, претендуя на место среднего термина в автобиографическом анализе, указывает нам на существование обширного поля языковой онтологии, независимой и своенравной инстанции, с которой считается каждый, кто стремится найти выражение в языке собственной истории жизни.

Признается тот, кто имеет лицо, тот, кто может быть идентифицирован через собственное лицо. "Это ты?" - спрашивают у меня, глядя на мою старую фотографию. "Да, это я!" Первое действие признания. Ибо тот, кто требует признания, некий Третий, желает опознать меня как лицо и идентифицировать в чем-то устойчивом и наглядном, что не может быть мною никогда изменено. "Поиски утраченного времени" Пруста - это своего рода роман о лице, от которого, кто бы за ним ни скрывался, больше не требуется акции признания и соответствующего рассказа о себе как о том смертном существе, которое всегда виновно, ибо живо. Для Пруста феномен лица раскрывается как знак уникальности человеческого существования: он видит его не по логике крупного плана, а в живом движении его различных ракурсов и измерений. Лица, к которому мы привыкли, Пруст не знает, его виденье человеческого лица не искажено техническими средствами копирования и воспроизведения. Более того, роман Пруста это есть борьба с господством лицезавых образов, которые буквально захватили сегодня все массовые сред-

ства передачи информации. Пруст никогда не ставит себя перед выбором: *лицо* - это *глубина* или *поверхность*, нигде его взгляд, как бы он ни был пытливым и настойчивым, не проникает за поверхность исследуемого лица и не требует для себя глубины, он как бы замыкается на поверхность и там движется вслед за живым движением лица. Взгляд прустовского рассказчика довольствуется многочисленными планами наблюдения, в которых выступает лицо, деформируя свою собственную поверхность по всему ряду своих метафорических знаков. Поэтому этот взгляд не нуждается в искусственной хирургии *внутреннего*, он не стремится извлечь его на поверхность, разместить на коже. *Внутреннее дано изначально.*

Пруст усматривает в "Поисках..." особый "оптический инструмент", действие которого определяется телескопическим принципом. И это не метафора, точнее, не только метафора. Если мы полагаем, что "Поиски..." Пруста посвящены исследованию лица, его основная проблема может быть определена как метафизика явления: *лицо как сгущенный в себе образ всего того, что является от имени человеческого, лицо как чистое явление бытия, лицо как медус явления смысла вообще и т.д.* Как видеть лицо женщины, мужчины, пейзажа, вещи, и в каких режимах видение это может состояться, чтобы осуществилась так называемая *явленность бытия*? Выделим предварительно пока еще не режимы, но фазы видения *о-лицетворенных объектов*, т.е. таких объектов наблюдения, чья *явленность* зависит от некоего первоусловия - от предвещающего само бытие существования чистого лица (прозрачно-светлого экрана), которое *преддано*, или иначе говоря, *просто есть, существует, бытийствует* до всяких его возможных олицетворений в чем-либо. Лицо как мерцающий прозрачный фон бытия всегда уже есть в мире. Собственно, для меня, исследующего "Поиски...", это лицо задается как некая трансцендентальная схема, определяющая все мои аналитические пути.

*Первая фаза:* это аурализация объекта посредством имени (называния), освобожденного от конкретного референта; имя в этой фазе еще плавает в пространстве воспоминания, не поддающегося никакой эрозии со стороны времени. Имя в данном случае есть "лингвистическая форма" произвольного воспоминания (Р.Барт). Оно предстательствует от имени лица или того, что можно называть *сверлицом*.

*Вторая фаза:* имя получает конкретного референта; эта фаза характеризуется "столкновением" между именем, которое ищет возможности выразить во всей полноте отсутствующее *сверлицом*,

и реальным олицетворенным объектом - маской. Маска стремится уничтожить имя как уникальный знак сверхлица; имя не соответствует реальному лицу, которое его носит, более того, ауратическое измерение самого имени как уникального означающего распадается или сводится к одному - маске. Маска закрывает собой путь к лицу персонажа, и требуется новое усилие, чтобы проникнуть за маску. Возникает продуктивная оппозиция маска-тело-голос, маска распадается как универсальный интегратор телесных событий, ибо она и родилась лишь для того, чтобы означить появление Другого в опыте рассказчика, а не для того, чтобы являть его сущность. Это своего рода *оживление Другого*, он уже больше не нечто себя пережившее и себе посмертное, он более не "мумия", а нечто подобное живому существу, обладающему телом и голосом. Голос Другого - это его самооживление, но без ауратизации на поверхности маски; можно сказать, что появляется иной тип олицетворенной поверхности - поверхность *сонорная и телесно-мнимическая*.

Другими словами, проходя эти фазы, мы как бы прослеживаем вместе с Прустом глубину олицетворенности отдельного персонажа.

*Имя-Бергот.* Пруст полагает, что внешний облик - эта сумма живописных, оптических поверхностей (картин, фото- и кинообразов) - явно недостаточен, чтобы пробиться к подлинному лицу не как уникальному знаку, а как к множеству знаков (сонорных, тактильных, оптических, вкусовых и т.д.). Нужен иной знак живого, противостоящий первым поверхностным олицетворениям: может быть, глаза, игра мимики, которые преобразуют незыблемость маски и ее схожесть с мумией. Может быть... Но скорее всего нужно вслушиваться в *голос*, ведь "в голосе, - как замечает Пруст, - есть не только особая чувственно воспринимаемая поверхность, как в облике, голос является частью той бездонной пропасти, от которой становятся такими головокружительными безнадежные поцелуи". Голос, и в этом нет сомнения, является для Пруста знаком живых сил тела. Лицо всегда склонно превращаться в маску, оно быстро мертвеет под взглядом, поэтому оживить лицо и снять с него омертвляющую коросту маски может только голос: маска-лицо, как только появляется голос, начинает вибрировать, меняться, обрастать мнимическими чертами и подробностями, как бы отражающими в себе игру разнообразных сил тела. Голос - это не просто знак "глубины" лица ("душа"), он принадлежит не лицу как маске, но исключительно телу: он формируется на другой олицетво-

репной поверхности. Иными словами, лицо более не определяет жизнь тела и не может замкнуть его силы в мумифицированный образ, почти подобный мертвому автомату. Тело, игра живых сил, прорываясь сквозь поверхность маски-лица, разрушает последнюю связку, освобождая новые пути для опознания лица персонажа и надления его новым сверхмыслом, которым может обладать лишь лицо.

Первая встреча героя поисков с его любимым писателем может быть поучительным примером явления лица посредством голоса-тела. Наслаждаясь прозой Бергота, Марсель уже представил себе его телесный образ, исходя из выявленных им законов творчества, из стиля писателя. Поэтому непосредственная встреча с писателем порождает у него "нечто вроде столбняка, когда вместо мира воображаемого" перед ним появляется реальный "во плоти" Бергот с лицом-маской, на котором господствует "раковиннообразный исс", обрамленный "черной бородкой", и все это вдобавок подкрепляется отвратительной дикцией, совершенно "непохожей на его слог". Марсель впадает в глубокое разочарование: "Непонятные слова, исходившие из уст маски, которую я видел сейчас перед собой, во что бы то ни стало нужно было соотнести с моим любимым писателем, а между тем они упорно не желали вкладываться в его книги, как вкладываются одна в другую коробочки, они находились в другом плане, они требовали перемещения, и вот, когда я однажды произвел такое перемещение, повторяя фразы, какие при мне произносил Бергот, я обнаружил в них всю оснастку стиля его произведений; в его устной речи, которая мне сначала показалась такой непохожей на них, я обнаружил приметы этого стиля и мог на них указать"<sup>8</sup>.

Маска обладает великой властью, и Марсель видит, что омертвление поразило даже дикцию Бергота, которая, казалось бы, должна принадлежать не маске, а телу; голос Бергота не слышен, он не существует как знак живой игры телесных сил, и, конечно, он не может открыться в этой странной дикции, скрипучей, невразумительной и столь же искусственной, как голос робота. Но перед Марселем - книги Бергота, от которых продолжает исходить все очарование его необычного мастерства. Как быть с ними? Ведь они продолжают утверждать присутствие голоса Бергота в мире. Вот почему Марсель обращается к дикции Бергота, которая ему представляется маской голоса, - голос подчинился, но и разрушился, многое из того, что создавало письмо Бергота, выпало, изменилось, исказилось в его дикции до неузнаваемости, и только восстановление, или как сам рассказчик называет эту операцию по восстановлению голоса, только *транспозиция* голоса в дикцию заста-

вит последнюю исчезнуть и уступить свое место другой необычной поверхности, где этот голос живет, - поверхности письма. Выгесненный из диалекта голос закрепился в письме, на своей второй родине, именно там, следуя за ним и его повторяя, закрепилось и живет тело Бергота как писателя. Пруст несколько не сомневается в том, что только в самом стиле Бергота сохраняется то, что он сам утратил как смертное, физиологическое и социальное существо с подозрительной моралью и странными привычками - полное бытие голоса, игра всех живых сил тела. Лицо Бергота отыскивается в музыкальной арматуре его стиля, именно там оно уже не выступает просто как маска Другого. Но все более погружаясь в свое исследование, Пруст обнаруживает, что голос Бергота - это не голос другого человека, который словно живет в "глубине" первого, человека-маски, это совершенно иной голос, это *голос родового тела* (сонорного тела всей семьи Берготов, от которого и сам Бергот унаследовал способность переходить "от крика бурной радости к шепоту тягучего уныния" и сумел закрепить ее в своей прозе, растягивая слова, "повторяющиеся в восторженных кликах или опадающие во вздохах скорби"<sup>9</sup>). Но не Бергот сам по себе додумался до такого необычного решения, он так и остался этой одинокой и ограниченной поверхностью, поверхностью маски, вырванный из всех родовых связей и забывший свой собственный голос, который всякий раз, когда он принимался за свои писания, возвращал ему универсальную олицетворенность мира, *мира без маски*. Искусство транспозиции, которым так замечательно владеет Пруст, есть искусство имитации, и только благодаря ему, этому "оживанию" в тела и голоса Другого, причем не воображаемого, а реального Другого, "здесь" и "сейчас" существующего во времени самого Пруста, ему удастся вернуть нам из небытия, из омертвевших образов времени реальный опыт событий прошлого.

Транспозиция - это восстановление сил тела в поверхности лица и тем самым развертывание самого лица, но уже как лица, в сложную и противоречивую игру телесных поверхностей, из которых оно строится, никогда не принадлежа ни одной из них, ибо его полнота и чистая явленность не открывается никогда, а если и откроется, то только в бесконечном множестве своих поверхностных олицетворений. Так и лицо Бергота, развертывающееся одновременно в нескольких горизонтах: оно не захватывается ни одним из них и продолжает существовать в сложной топологии своих поверхностей; поверхность маски, распадаясь, может уступать место силам голоса, сонорной поверхности, которая, в свою очередь,

тоже не самодостаточна и скользит далее к другим поверхностям жизни и смерти.

Создателем многотомного романа "В поисках утраченного времени" был прекрасно знаком с коварной гибкостью языка, дарующего воспоминание, но и повергающего в забвение. "И мысль, - замечает Пруст, - уже бессильна восстановить прежнее состояние, чтобы сопоставить его с новым, ибо ей положен предел: добытые нами знания, воспоминания о первых неожиданных мгновениях и услышанные нами слова загораживают вход в наше сознание, оказывают более мощное действие на наше прошлое, чем на не утраченную свободу форму нашего будущего"<sup>10</sup>. Как же открыть сознание прошлому? Пруст не раз указывал на такие состояния сознания, при которых человек полностью утрачивает ориентацию в окружающем его мире<sup>11</sup>. Их можно назвать нулевыми состояниями сознания. Если нет переживания подобных состояний, мгновенных и почти всегда случайных, когда сознание превращается в *tabula rasa*, то нет и последующего знания о том, откуда появляется ощущение существования и как возникают, сложив над ним, целые миры прошлого с их особой географией и маршрутами.

Что приводит в действие механизм памяти, не памяти хронологических дат, а памяти создающей? Обычно представление об окружающем нас мире и его воображаемой карте соединяется с собственными именами мест, людей и событий: они - пункты, с которых начинается свой путь память. Подобно тому, как нельзя путешествовать в незнакомой местности без дорожной карты, так же нельзя двигаться и находить верные пути по направлению к Свану или Германтам, не размещая на воображаемой карте имена городов и людей, не устанавливая границы и места возможных переходов или конец путешествия. Пруст часто говорит об "орсле", о "волшебном мире имен". Воображаемое путешествие, которое совершает герой "Поисков..." от имени Германт к замку Германт и далее к блистательной родословной герцогской чаты, становится возможным благодаря перцептивному равновесию, существующему между "далью и близостью" имени Германт. Так имя получает свою особую, уникальную перспективу, создавая вокруг себя то, что В.Беньямин называл "аурой". Определяя ауру естественных предметов как неповторимое явление дали настолько близко, насколько она только может быть, Беньямин дает перцептивную формулу любого культового образа. Даль противоположна близости: даль - это неприближаемое, неприкосновенное, священное; близость - это возможная дистанция по отношению к культо-

вому образу, дистанция, которая на мифологическом языке означала бы табу на "приближаемость". Аура до тех пор удерживается вокруг имени, пока его изобразительные и звуковые элементы поддерживаются живыми силами воображения, наделяющими имя неповторимыми свойствами духовного и телесного опыта, переживаемого автобиографическим геросм<sup>12</sup>.

Собственное имя для Пруста - это еще и принцип типологического различения, скорее даже - полная форма, четко огранеченная от подобных ей форм. Иначе говоря, то, что должно "заполняться", "ауратизироваться" в процессе воспоминания-путешествия. Вполне справедливо замечание Р.Барта о том, что прустовское имя представляет собой "лингвистическую форму воспоминания"<sup>13</sup>. Но и это не все. Имена могут умирать и они умирают, когда нарушается перцептивное равновесие, когда вторгаются в опыт воспоминания безлические силы механического воспроизведения: их первый вестник - фотография. Память создающая сменяется памятью знающей.

Перцептивную текстуру прустовского имени можно обнаружить в характеристиках творчества Эльстира<sup>14</sup>. Оптические иллюзии картин Эльстира пытаются восстановить приоритет других перцептивных стратегий, более архаических и материальных - переживание мира до какого-либо знания о нем. И тогда картина, изображающая город на берегу морского залива, следует закону метафоры: линия, которая должна отделять город от его отражения на поверхности воды, не просто "смазана", но сознательно устранена, и город в восприятии зрителя легко становится морем, и наоборот. Узловая точка, откуда обычно исходят лучи прямой перспективы в опыте классической живописи, не может быть отыскана. В этих картинах-ловушках не воспроизведена структура зрительного акта, не дан привычный ряд сигналов, открывающих возможность действительно "видеть", опознавать живописную предметность. Но, с другой стороны, эльстировские образы увлекают зрителя - зрителя незнающего - в бытийную толщину "видимого", которое следует творить, а не созерцать. Имя появляется в опыте памяти как форма незнания<sup>15</sup>. Знанию прошлое недоступно, более того, оно стремится лишить нас прошлого, стереть следы неточных воспоминаний, грез, ошибок. В таком случае имена "Германт" или "Венеция" - с их особым звучанием, деталями, светом, неотделимые от нас, как неотделимы от нас близкие нам вещи и слова, - гибнут, оставляя после себя химическую формулу венецианского воздуха, откровенность фотографии, плоское ост-

роумие аристократки или пустой знак на географической карте. Там, где мы не знаем, какая реальность может вторгнуться в имя, которому мы служим, и сделать его "пустым", именем без нас, еще существует возможность его спасения. И спасения заслуживает не форма имени (точнее, не имя как форма), а его чувственная ткань, все это множество микрочастиц-ощущений, которые готовят нас к называнию, побуждая впервые стать говорящими. Если звук "э" вычерчивает пространство в имени Витрэ, уводящая само имя в пластическую фигуру, которую уже нельзя назвать иначе, если дифтонги имени Кутанс, "жирные и светло-желтые", могут породить образ нормандского собора или если конечный слог "виль", принадлежа печальным именам, может "взвиваться как слово "летят" при игре в горелки", если между согласными в имени Шампи тантся по-прежнему, хотя прошло столько лет, солнечный луч, если так, то в перцептивном символизме прустовских имен читается история жизни<sup>15</sup>.

Пруст далеко не чужд соблазнам традиционной метафизики. Один из таких соблазнов - поиск "первоначала". Действительно, можно ли иначе истолковать те две сцены, которым посвящено немало страниц в первом томе "Поисков"? Сцена первая: сцена "зачерного поцелуя", сам рассказчик называет ее "драмой отхода ко сну"<sup>16</sup>. Сцена вторая - это появление мира Комбре из вкусового ощущения, созданного чашкой чая и кусочком бисквита Пти-Мадлен. Зачем они, почему без них Прусту нельзя начать свое великое предприятие? Не хочется думать, что это просто ложный присм, какым Пруст пытается придать квазироманную форму своей книге, обосновывая то, что само по себе в обосновании не нуждается. Драма отхода ко сну маленького Марселя объясняется несложной коллизией семейного треугольника: желание быть с матерью находится под постоянным контролем со стороны отца. "Приходи со мной попрощаться", лепечет ребенок, "страшась отблеска отцовской свечи..."<sup>17</sup>. Но в этот далекий вечер отец неожиданно отменяет свой деспотически утвержденный запрет на прощание с матерью перед сном, страх наказания и чувство вины на время исчезают, и маленький мальчик обретает желанное мгновение возврата к, казалось, уже навсегда утраченному райскому бытию. "Давно уже и

\* Прустовская попытка языковой символизации истории жизни наша свое продолжение в автобиографическом опыте Ж.-П. Сартра и М. Лери. (Последний, применяя элементы сюрреалистической и психоаналитической техники, попытался увидеть историю собственной жизни как бытие языка).

отец мой перестал говорить маме: "Пойди с мальпшом". Такие мгновения для меня больше не повторятся. Но с тех пор, стоит мне напрячь слух, я отлично улавливаю рыдания, которые я нашел в себе силы сдерживать при отце и которыми я разразился, как только остался вдвоем с мамой. В сущности, рыдания никогда и не затихали, и если теперь я слышу их вновь, то лишь потому, что жизнь вокруг меня становится все безмолвнее - так монастырские колокола настолько заглушают дневной уличный шум, что кажется, будто они умолкли, но в вечеровой тишине они снова звонят"<sup>18</sup>.

Если быть внимательней, то можно заметить, что драма отхода ко сну, развертывающаяся на подмостках Комбре, наделяется крайне ограниченным пространством: все действие происходит на лестнице, соединяющей два этажа в старом деревенском доме; в полосу яркого света памяти попадает не весь дом и уж конечно не весь городок Комбре с его обитателями и страстями, а только эта лестница, "узкая поверхность", все остальное погружено в темноту. Это пространство локализованное, жестко стратифицированное властью отца, смиренным матерю и страданиями маленького Марселя. Из него нет выхода, и не потому только, что оно заперто деспотической волей, но и потому, что это пространство формируется из возвратного движения и подчиняется пренатальной логике. Другими словами, вопреки запрету, отделяющему ребенка от матери, в нем действует сила универсально человеческая, улавливающая любые тела к своему вечно желаемому раю - материнскому телу. Естественно, что тот, кто подобно Прусту ищет начало своей жизни в драматизме детских переживаний, кружащихся вокруг уже недостижимого единства с материнским телом, не способен стать рассказчиком. Прислушиваясь к собственным рыданиям и к тому, какой путь к прошлому они указывают, Пруст-рассказчик устремляется по единственно освещенному и прямому туннелю памяти к утраченному раю, имя которого всегда неизменно: "быть-с-матерью-во-времени-вечности". Дело не в том, что этот путь ложен, дело в другом: там происходит событие, которое для своего выражения никогда не будет иметь языка. Чувство вины, испытываемое маленьким Марселлем, не в силах вернуть прошлое в возможной его языковой полноте. Вина - это автоматическая память тела, рубец, который несут на себе всякие человеческие тела и от которого они не в силах избавиться до тех пор, пока ждут прощения со стороны Другого. Наше прошлое было бы слишком ограничено, если бы определялось только законами боли и стыда, случайной радостью прощения.

Вот почему появляется вторая сцена и вместе с ней совершенно иное пространство, пространство воспоминания, а не памяти; оно определяется другими законами, исключаящими опору в чувстве вины и ритуалах признания. Если желешь любви, то не прислушивайся больше к собственным рыданиям, ведь они выносят приговор, локализируют твоё тело, возбуждают вину, страх, делая любовь сомнительной, запретной и ускользающей, удаляют от тебя то, что любишь и чему ты хочешь принадлежать. Человек воспоминания есть тот, кто не считает себя виновным, и лишь благодаря этому он может вспоминать, не пугаясь случайности воспоминания, и в этом смысле он более не является культурным или моральным существом; только теперь, становясь рассказчиком, Пруст ощущает себя исключительно физическим существом, не различающим ни добра, ни зла, и это существо бессмертно и множественно, как те физические события, которые связываются им в единую ткань "Поисков..." нескончаемым движением письма. Явления воспоминания - не заслуга рассказчика. Только наличие особого материального носителя информации, располагающегося вне времени и пространства, в состоянии обеспечить связь прошлого и настоящего в любое из мгновений жизни. И Пруст находит его: первичный чувственный слой, состоящий из вкуса и запаха, индивидуальный и несубъективный, является основным носителем информации в памяти создающей. Итак, первоначало "Поисков..." погружено в физическую материю образа, в дообразное, хаотическое, частичное, но лишь в этом случае прошлое может быть воссоздано, сотворено заново во множестве своих случайных событий и процессов. "Искать? Нет, не только - творить!"<sup>19</sup>.

Автобиографическая интермедия, которую Пруст разыгрывает под именем "В поисках утраченного времени", целиком зависит от того, осуществится или нет передача информации прошлого, так сказать, на молекулярном уровне: "...когда от далекого прошлого ничего уже не осталось, когда живые существа перемёрли, и вещи разрушились, только запах и вкус, более хрупкие, но зато более живучие, более невестественные, более стойкие, более надежные, долго еще, подобно душам умерших, напоминают о себе, надеются, ждут, и они, эти еле ощутимые крохотки среди развалин несут на себе, не сгибаясь, огромное здание воспоминаний"<sup>20</sup>. Вкус и запах - частички материи, в то же время они спиритуальны, невестественны, "внетелесны"; благодаря им возможно возникновение единства прошлого и настоящего, и как только эти единства возникают, обретая необычайную власть над памятью, они выскальзы-

вают из времени, им материализуются в идею жизненного пути. Вот почему Пруст называет эти единства "анвременным бытием" (сге extra-temporel)<sup>21</sup>. Для того, чтобы таинство коммуникации свершилось, в опыте воспоминания должно существовать по крайней мере две частицы: одна - прошлого, другая - настоящего. Частицы эти не просто совпадают друг с другом в "одно счастливое мгновение", но борются, вступают, как говорит Пруст, в "рукопашную схватку": два мотива в сонатной фразе Вентсиль, вкусовое ощущение от чая с бисквитом Пти-Мадлен, вызывающее у героя романа, в борьбе с аналогичным ощущением прошлого, удивительный мир Комбре давних лет. Отдельно ни одна из частиц ничего не значит, значимо лишь их сцепление, причем настолько интенсиное, что оно способно разорвать поверхность встречаемых нами вещей, превратить их в знаки чего-то другого, чем они сами. Так образуется книга памяти, испещренная неразборчивыми записями, которую каждый из нас учится читать. В этой книге все знаки являються меморативными<sup>22</sup>. Функция меморативного знака - "сцеплять". Но под сцеплением Пруст понимает не прием механического взаимодействия двух уровней реальности (прошлого и настоящего). Не только вкус бисквита с чаем может оказаться меморативным знаком, но и мартенвильские колокольни, запах старинных комбрейских зал, цветение боярышника, три дерева по дороге на спуск в Юдсмениль, да и по сути дела любая вещь - цветок, треугольник, облако, камешек. Дешифровка меморативного знака - творческий акт, но только счастливый случай, даже необъяснимое чудо таинственной связи прошлого и настоящего переживания может вызвать появление дальних миров.

Неужели все это громадное здание "Понсков..." так зависело от случайностей воспоминания? Ответ, пожалуй, можно найти в том странном упорстве, с каким Пруст постоянно повторяет: лишь вкус и запах, одни они еще в силах открывать нам прошлое время и пространство, помогать в обретении утраченного, возрождать, именно они озаряют сознание "первой вспышкой", порождающей эффект резонанса для всех потоков вспоминаемого, способствуя появлению все новых и новых меморативных знаков. Но почему? Ведь до сих пор психологическая наука не располагает экспериментальными свидетельствами подобной связи с прошлым опытом. Пруст мог бы разъяснить: частицы вкуса и запаха - рудиментарные остатки универсального тела, "бестелесного", еще не подчиненного сонорным и оптическим законам более поздней чувственности. Это - знаки ближайшего родства человеческого существа и вещи

(настолько близкого, насколько тело и вещь могут быть неразделимы), они "внедистантны". Запах и вкус образуют начальный слой инфантильных структур чувственности, только он один может еще подкреплять нашу веру в то, что мы действительно были. Когда тот далекый детский глаз ничего не "видел", ничего не "знал", первичный слой чувственности впитывал в себя ощущение вкуса и запах, наращивая слои перцептивной ткани; детское тело, растущее, ворлекаяющееся в мир, еще не имело собственной плотности и границ и представляло собой скорее атмосферу, нежели непроницаемую поверхность организма. Вещи могли прокладывать в нем свои маршруты так же свободно, как во внешнем пространстве и даже более свободно, поскольку любая вещь, независимо от ее индивидуальных свойств и местоположения в мире, могла проникать в другую, образуя причудливые конфигурации чувственных ощущений, будущие меморативные знаки. Так сложилось и отлагалось время. Конечно, подобная консервация вкусовых впечатлений крайне сомнительна. Но для автобиографического анализа, принятого Прустом, важно другое: как без этих частиц давно исчезнувшего телесного опыта мы можем достигнуть таких глубин нашего прошлого, где нас самих еще нет, где царствует нулевое состояние сознания? Пруст взывает к разрушительной мощи произвольного воспоминания, способного освободить нас от ограниченности (временной и пространственной) наших тел, диффузировать их, превратить в тела-атмосферы, в которых события конденсировались подобно каплям тумана при перепаде температур. И тем не менее это "освобождение" остается случайным.

Как же действует механизм "случайной" памяти?

Вспоминать - это достигать экстатического состояния, "выходить из себя", "быть в экстазе". Вкус и запах - ворота Времени, которое может переживаться только экстатически. Вот почему Пруст понимает под перцептивными частицами (и не только предстальными, какими являются вкус и запах) жизненные энергии: их не следует уподоблять лейбницевским монадам, связанным между собой могуществом предустановленной гармонии. В противном случае они не могли бы прочерчивать линии путешествий из одного воображаемого пространства в другое, нарушать порядок времени, ища "встречи" друг с другом: образовывать очаги напряжения и борьбы, расширять амплитуду эмоционального порыва, неусганно вибрировать в глубинах телесного опыта, призывая к труду воспоминания. Но как только мгновение воспоминания наступает и меморативный знак "сцепляет" далекие времена, так:

сразу же эти мельчайшие частицы, наконец обретающие радость общения, освобождаются от своих фиксированных, локализованных положений в человеческом организме, забытом событии или вещи. "И вот два мотива слоятся друг с другом, как в рукопашной схватке, в которой один подчас совершенно исчезает в другом и воспринимается впрямь не более чем кусочек другого. Именно так - лишь рукопашная схватка энергий, ибо если эти существа оказываются лицом к лицу, то только будучи свободными от их физического тела, явленности, имени..."<sup>23</sup>. Энергия воспоминания освобождает. Микроскопические частицы память более не принадлежат сфере действия единого физиологического закона, которому подчинены органы нашего тела. В сущности, действуя на всех уровнях тела с различной степенью интенсивности, именно они вовлекают организм в вибрацию, предшествующую по-настоящему нерваной волне (спазму, шоку, эйфории или стазису блаженства), последствия которой трудно предугадать. Однако в любом случае внешние границы нашего тела будут нарушены, спутаны, смещены в другие тела, пространства и времена: тело, вышедшее из себя, вновь становится обиталищем вещей.

В исследованиях С.М.Эйзенштейна (особенно в замечательной книге "Неравнодушная природа") уделится много места анализу экстатических тел. По его наблюдению экстатическое тело (или, на другом языке, состояние сознания), как оно, например, обнаруживает себя в утонченной психотехнике Игнатия Лойолы, в живописи Эль Греко или в серии офортов Пиранези "Carceri oscure" - это всегда тело, стремящееся проделать путь "восхождения к истокам"<sup>24</sup>. Экстатические тела - всегда тела движения: в живописи передача движения неподвижной фигуры достигается соединением в одном целостном образе несовместимых фаз движения, каждая из которых находится в противоборстве с другой. Каждая фаза - часть другого тела, не орган в функциональной зависимости, а именно часть. Благодаря внутренней вибрации фазовых кусков, удерживаемых в контуре фигуры, причем вибрации нарастающей, достигается максимум экспрессии: фигура, оставаясь неподвижной (т.е. ее всегда можно "прочитать" как определенный организм), обретает движение, ее неестественная поза и жест - живой смысл. Внутри фигуры как бы происходит серия взрывов живописной "материи", вовлекающих глаз зрителя в иллюзию движения. Всякое экстатическое движение - это своего рода "агрессия против организма"<sup>25</sup>. В терминах физиологии движения экстатическое тело не может быть описано: это движение начинается в глубинах орга-

низма, но его будущая амплитуда явно превышает функциональные возможности органов, контролирующих обычные типы двигательных реакций. Другими словами, речь идет здесь не о теле, понимаемом в обыденном физиологическом смысле слова, не о теле-организме, определяемом своими органами, их четко ознaченными адаптивными функциями, а о "теле без органов"<sup>26</sup>. Вот как на первых страницах "Поисков..." Пруст описывает возвращение тела в границы организма: "Память - память боков, колен, плеч - показывала ему (телу) комнату за комнатой, где ему приходилось спать, а в это время незримые стены, вертясь в темноте, передвигались в зависимости от того, какую форму имела воображаемая комната. И прежде чем сознание, остановившееся в нерешительности на пороге форм и времен, узнавало обиталище, тело припоминало, какая в том или ином помещении кровать, где двери, куда выходят окна, есть ли коридор, а заодно припоминало те мысли, с которыми я заснул и проснулся"<sup>27</sup>. Сон выполняет экстатическую функцию. Пробуждение - угасание экстатического, возврат тела в границы обыденности, к идентичности сознания, к "я" как субъекту опыта памяти. Экстатическое тело себя не помнит, это тело без памяти, и вместе с тем только оно способно достигать глубины прошлого, соединять времена.

Разгаданный Эйзенштейном секрет воздействия офортов Пиранези может помочь нам объяснить экстатику прустовской памяти. Казалось бы, подавляющая человека грандиозность "Тюрем" Пиранези ничем не может быть нарушена. И все-таки первое впечатление обманчиво и принадлежит глазу еще не "видящему", не "вовлеченному". Стены, стропила, окна, арки и лестничные марши - все эти органические элементы тюремной архитектуры охвачены внутренним движением, направленным против *косной* неподвижности каменных масс, движением "взрывным", переходящим от одного порога интенсивности к другому: "...серия пространственных углублений, отсеченных друг от друга столбами и арками, строится как разомкнутые звенья самостоятельных пространств, нанизанных не по признаку единой перспективной непрерывности, но как последовательное столкновение пространств разной качественной интенсивности глубины"<sup>28</sup>. Таким образом, в пространственное изображение вводится деформирующая инстанция - время. Офорты Пиранези изображают мощь времени. Не что подобное мы находим и у Пруста. Степень интенсивности переживания - будь то любовь, страдание или радость - высвечивает память на соответствующую пространственную глубину. В зависимости от

того, какую из этих доминирующих в прустовском опыте воспоминания эмоций пыгается возродить автобиографический герой, он начинает перемещаться на ее волне во времени прошлого. Эти перемещения мгновены, они - знаки времени, но сами совпадают как бы вне Времени, которое так стремится вновь обрести герой "Поисков...".

Прустовский универсум - универсум *en potesaux*; мир в "остатках" и "ключках", которые, подобно лейбницевским монадам, включают в себя другие миры, но только в тех же остатках и ключках<sup>29</sup>. Нет закона или высшего единства, способного предотвратить углубляющуюся микроскопию образной ткани: каждый образ колеблется, отскакивая в своем развитии на мельчайшую деталь, всегда "взрывную" и опасную для его возможной целостности. Ни одна из прустовских пар любви не обретает духа целостности: Сван-Одетта де Креси, Марсель-Альбертина, Марсель-Жильберта, Марсель-герцогиня Германт. Не любовь Свана к Одетте, но экстаическое тело любви "Сван-Одетта" образуется из этих вибрирующих, резонирующих между собой частиц любовного опыта, борьба которых слышима в музыкальной фразе Вентейля, ибо ни Сван, ни Одетта не обладают необходимой автономией и целостностью чувства, более того, все, что есть лучшего в их любви - это то, что для них недостижимо; оно сберегается, подобно Времени, в неопределенной длительности экстаических переживаний. И вот вместо Одетты - только резонирующие кусочки любовной эйфории: любимая Сваном поза или жест Одетты, ее глаза или припухлость щек размещаются в других мирах, более живых для Свана, чем любые реальные - в мирах великих образцов живописи. Пруст не без сожаления констатирует: "Там, где я искал великие законы, мне говорили, что я раскапывал детали"<sup>30</sup>. Примеры можно умножить, но ни один из них все же не станет доказательством того, что мир прустовских "Поисков..." - мир хаоса.

Что же упорядочивает эти миры без закона? Прежде всего следует повторить, что время, которым владеет автобиографический субъект, не является временем, устремленным в единый жизненный центр некоего "сверх-я"; напротив, это время открывается в разветвлении множества отдельных потоков, которые движутся с разной скоростью и в разных срезах психической реальности. Временные потоки "сцепляются", причем настолько мощно и разрушительно, что "я", которому мы бы хотели приписать единое сознание собственного прошлого, перестает существовать - оно дробится, диффузирует, раскалывается на мельчайшие духовные единства, между которыми возникают столь страшные Пруста мертвые интервалы

времени. Время распадается на обретенное и утраченное. Пруст потрясен тем, что утрата героем чувства любви к Альбертине образует разрыв во времени, в его едином жизненном потоке, которым, казалось, должен двигаться споминающий. Как только чувство любви угасает и ее энергия более не вызывает резонанса всех "родственных" частиц, из которых формируются тела любящих, тотчас занимает свое место в памяти интервал, отделяющий "я-любящее-Альбертину" от "я-не-любящего-Альбертину". В эти воронки интервалов ускользает Время. "Я" героя уже необратимо другое, чуждое "я-любящему", совершенно новое "я", которое, как замечает Пруст, рождается в тени старого не потому, что те, кого мы любили, умерли, но потому, что мы мертвы сами<sup>31</sup>. Там автобиографический субъект оказывается странником среди своих собственных личин и прошлых психических состояний, не связанный единством "я"; это, скорее, множество сменяющихся состояний бытия, но сменяющихся не линейно, по эстафете, а трансверсально<sup>32</sup>.

Вот почему бесполезно искать в романах Пруста непрерывность потока сознания, время как таковое; не обретенное время, а "обретенное пространство"<sup>33</sup> является единственным временем, которым овладевает автобиографический анализ. Но это пространство, следует заметить, не представляет собой единого континуума: между отдельными фигурами прошлого, образующими замкнутые в себе сферы (например, направление в сторону Свана или Германт)<sup>34</sup>, пространство как бы прерывается, и поэтому путешествие в далекие миры может осуществляться только вне времени, экстатически, а не благодаря последовательному переходу из одного пространства в другое: "...воображение переносило нас от туда, где мы живем постоянно, в сердце желанного края, переносило одним прыжком, который представляется нам колдовским не столько потому, что он преодолевал расстояние, сколько потому, что соединял две ярко выраженные индивидуальности земли, потому что переносил нас от одного имени к другому..."<sup>35</sup>. Итак, между "двумя" (образами, именами или странами) нельзя выбирать, как нельзя найти "третьего", общего им: то, что их разделяет, непреодолимо. Вот почему ни время, исчезающее в интервалах, что отделяют материнки памяти, именуемые "стороной Свана" и "стороной Германт", ни время, которое обретается, материализуясь в отдельных воображаемых пространствах, где каждый раз автобиографический герой заново переживает свое "я", не есть Время. Более того, Время, чей поиск столь же утомителен и трагичен, как поиск земного рая, оказывается непостижимым порядком реальности: в опыте

воспоминания оно никогда не проявляет себя в виде "целого", но только в причудливой мозаике "кусочных" пространств. Будучи вне карт и маршрутов памяти, оно остается трансверсальным всем возможным пространствам<sup>36</sup>. Действительно, там, где прустовский герой пытается пережить время имманентным образом, "целостно", мы находим лишь экстатическое тело без памяти, тело, которое существует в мгновения перехода из одного воображаемого пространства в другое и больше нигде. Экстаз угасает и появляется память: теперь любое время - лишь "интервал", помноженный на другие интервалы. Если воспользоваться картографическими средствами, то прустовское время можно представить в виде зигзагообразной линии, прочерчивающей единую плоскость воображаемой карты "Поисков"; непрерывность линии определяется степенью интенсивности переживания, поэтому автобиографический герой так легко переходит из настоящего в прошлое и наоборот. Здесь нет истории жизни, все события свершаются одновременно и в одном измерении пространства - в плоскости карты.

И тем не менее история жизни все рассказывается. Но тогда кто рассказывает? Уместен и другой вопрос: не следует ли допустить существование другого времени, которое всегда "под рукой", неуловимое, поскольку оно более близко, времени языка, длящегося ровно столько, сколько длится жизнь самого воспоминания? В таком случае закон трансверсальности - закон совершенно непостижимый в своей функции "сцепления" всего разрозненного, частичного, уникального - обретет свой истинный смысл не в специфике прустовской памяти, но в законе письма.

Автобиография пишется. Как известно, Пруст писал большими периодами, растягивающимися порой на целые страницы. И это - не периоды латинской ораторской речи, которой так стремился подражать Ницше, где длительность периода определялась временем от вдоха до выдоха. Проза Пруста лишена физиологической периодичности: она не "дышит", так как ценится только одно - грамматическая красота фразы. Вот почему она так неприспособлена для чтения вслух, она читается "глазами"<sup>37</sup>. И хотя легко представить себе склоненное тело пишущего, интерьер кабинета, обитого пробкой, и удивиться случайным вещам, давно ставшим символами писательской удачи (прустовский архив не utanт свидетельства), все же нельзя проникнуть за покровы творящего тела, увидеть зарождение тех жизненных потоков, которые, освобождаясь от своих локализаций во времени и пространстве, пересекают во всех направлениях тело вспоминающего, и только рука в

силах индивидуализировать их, придать графическую форму и разместить "на поверхности листа. Для Пруста была значима только "поверхность", своего рода зеркальное устройство, обладающее способностью удерживать даже самые ускользающие и неверные образы самого себя. Пути в "зазеркалье" Пруст не знает<sup>38</sup>. Напротив, доминирует стратегия непрерывного вписывания себя в автобиографический текст, развертывание прошлых и настоящих событий в одной плоскости, что позволяет возвращаться, повторять, достраивать автобиографический текст, а еще более точно, постоянно "править" его. Цель подобной стратегии - книга. Слово только книга может быть единственной формой жизни, единственной реальностью, в существовании которой Пруст не сомневается: "более", чем сама жизнь и всегда - в вечном становлении<sup>39</sup>. Пруст не рассказывает историю своей жизни, а стремится стать книгой, книгой-Прустом и тем самым ликвидировать разрушительную силу времени. Книга - ловушка времени.

Культ книги? Сесспорно. Ведь Пруст, чья страсть к символизации литературного опыта была столь же неизменной, как у Малларме, никогда не скрывал своей "великой" цели - создания в себе замкнутого, герметического произведения искусства. Другое дело, что эта цель не была достигнута. Пруст так и не смог идентифицировать в одном определенном образе желаемую конструкцию книги, которая бы отвечала всем условиям *art pour art*. Может быть, книгу следует строить как "собор", и тогда автор двоится под бременем призваний: то камешник, жизнь которого уже завешана камню, жизнь ничтожно мала по сравнению со временем собора, то архитектор, отыскивающий в вознесенных линиях будущих готических шпилей образцы экстатического разрешения тем суетного и вечного. Или, напротив, как это сплошь и рядом происходит в романах Пруста, быть просто путешественником, двигаться путями, которыми движется само автобиографическое письмо, ничего не обещая, но и ни к чему не обязывая; в таком случае книга - не исполнение предначертанного, не средство достижения цели, превосходящей ее саму, а только поверхность, подвижная, постоянно растущая, нескончаемая, словно сотканная из отпавшей "кожицы" вещей мира<sup>40</sup>. В автобиографическом письме нет "соборности", оно деструктивно и антиисторично. Вот почему читатель романов Пруста, наблюдающий столь частые и массивные разрывы исторического плана повествования в его прозе, испытывает оправданное сомнение: да рассказывается ли история вообще? С каждым последующим мгновением чтения читатель вовлекается в другой поток:

письма, рассказывающий нарративный: любая часть нарративного плана крайне неустойчива и грозит покинуть свое детерминированное повествованием место, перейти из линейного в вертикальное измерение текста. Не об этом ли свидетельствуют навязчивый повтор тире и скобок в графике прустовских текстов? Вот, например, фраза совершенно обычная для Пруста: *«Глядя на его голову, только слегка постаревшую от забот (теперь все благодаря тому же самому свойству, в силу которого люди, прочитав программу, догадываются о замысле части какой-нибудь симфонии или, познакомившись с родными ребенка, указывают, на кого он похож, заключали: "Про него не скажешь, что он урод, но, как хотите, он смешон: этот монокль, эта непринужденность, эта улыбка!" - заключали, проводя в пристрастном своем воображении незримую грань между разделяемыми расстояниями в несколько месяцев головой счастливого любовника и головой роконосца), она восклицала: "Ах, если б переделать эту голову, вложить в нее побольше благоразумия»*<sup>41</sup>.

Итак, голова Свана, благодаря мастерству "всеприсутствующего рассказчика", пускается в путешествие, которого могло и не быть: голова-программа, голова-ребенок, голова-любовник, голова-роконосец. Это - своего рода взрыв головы: она рассыпается на множество резонирующих друг с другом частиц-образов. Можно спорить о том, насколько удачна в данном случае метафора Пруста, но отказать ей в редкой микрологической силе невозможно. Старая голова разрушена, а новая так и не может сформироваться. Нетрудно заметить, что свершается то, чему Пруст предан до неистовости: ритуал непрерывного письма. Если главное предложение (оно дано курсивом) вполне нарративно, то вставной период препятствует развитию нарративного плана, оттесняя куски главного предложения на границы фразы, границы непрочные, хрупкие, столь пронцаемые, что кажется - еще мгновение, и они исчезнут, поскольку будут не в силах остановить этот надвигающийся хаос образов. Но скобки обязательно находят свое графическое выражение в тексте, они могут быть графически невидимыми и тем не менее постоянно ощущаться, знаменуя собой нарушение нарративного принципа. Скобки (как и тире) - знак письма, не наррации. История же рассказывается линейно, она информирует, иллюстрирует, поясняет, но никогда не стремится завладеть временем и тем более экспериментировать с ним, она как бы принадлежит самому времени. Прустовский стиль отягощен метафорическим экспериментом: он словно не знает, что два события могут быть

связаны между собой линейной закономерностью (хроника событий Комбре для Пруста немислима). Время пишущего вторгается в повествование о прошлых событиях, принуждая их расположиться в единой автобиографической плоскости: образ рядом с образом, персонаж рядом с персонажем не в последовательности причинной связи "если - то", а трансверсально - "и то - и это". Процесс чтения предельно замедляется и читатель утрачивает чувство соотнесенности с хронологическим временем рассказа, время "поймано" и движется теперь внутри себя, вторя ритму письма. И тогда любая деталь, самая мельчайшая, окрашивается могуществом письма, благодаря ему любой образ, повторяясь и резонируя с другими, способен формировать бесчисленные линии маршрутов, которые прошел или еще может пройти герой автобиографии. Время скобок превращает время наррации в псевдовремя. Не вкус и запах - эта интермедия автобиографического начала, - а непрерывность усилий письма и, следовательно, только язык открывают Прусту утраченные пространства, одаривая читателя иллюзией обратного времени.

- 
- 1 *Misch G. Geschichte der Autobiographie. Leipzig und Berlin, 1907. Bd. 1. S. 3.*
  - 2 *Foucault M. La volonté de savoir. P., 1976. P. 79.*
  - 3 Ср. глубокое замечание М.Вебера о том, что "психологический эффект сохранения исповеди совместно сводился к освобождению индивида от ответственности за свое поведение (этим и определялась приверженность к исповеди)..." (*Вебер М. Протестантская этика. М., 1973. Ч. II и III. С. 188*).
  - 4 *Starobinski J.-J. Rousseau. La transparence et l'obstacle. P., 1957. P. 76.*
  - 5 *Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974. С. 272.*
  - 6 Там же. С. 276.
  - 7 *Пруст М. Под сенью девушек в цвету. М., 1976. С. 491.*
  - 8 Там же. С. 136.
  - 9 Там же. С. 137.
  - 10 Там же. С. 121-122.
  - 11 Ср.: "...проснувшись ночью, я не мог понять, где я, в первую секунду я даже не смог сообразить, кто я такой; меня не покидало лишь первообытно простое ощущение того, что я существую..." (*Пруст М. По направлению к Свану. М., 1973. С. 35*).
  - 12 *Benjamin W. Gesammelte Schriften. F/M., 1974. Bd. 1/2. S. 480-481.*
  - 13 *Barthes R. Proust et les noms // Proust et les critiques de notre temps. P., 1971. P. 160.*
  - 14 "Сначала всего меня интересовали те из картин Эльстера, которые казались наиболее смелыми светским людям, так как картины эти воспроизводили оптические иллюзии, доказывающие, что мы не узнавали бы предметов, если бы не прибегали к помощи умозаключений. Как часто случается нам в жизни открывать длинную светлую улицу, начинающуюся в нескольких метрах от нас, между тем

как перед нами только ярко освещенный кусок стены, который оосдал этот мир глубины. В таком случае, разве не логично, вовсе не прибегая к ухищренным символизмам, но добросовестно возвращаясь к самым корням впечатлений, представлять одну вещь при помощи другой, которую в ослеплении нашозней мы было признали за нее? Поверхности и объемы в действительности независимы от названий предметов, пригааемых к ним нашей памятью, когда мы их узнали. Элъстир старился оторвать от почувствованного им то, что он знал, его усилие часто заключалось в разложении агрегата умозаключений, называемого нами зрением" (Пруст М. Собр. соч. Л., 1936. Т. 3. С. 478).

- 15 Ср.: "Но мое воображение, подобно Элъстиру, передающему какой-нибудь эффект перспективы, не считаясь с понятием фиксации, а я бы он ими и обладал, рисовало мне не то, что я знал, а то, что оно видело; то, что оно видело, - иными словами, то, что ему показывало имя" (Там же. С. 627).
- 16 Пруст М. По направлению к Свану. М., 1973. С. 72.
- 17 Там же. С. 64.
- 18 Там же.
- 19 Там же. С. 73.
- 20 Там же. С. 75.
- 21 Proust M. A la recherche du temps perdu. P., 1977. Т. 3. P. 871.
- 22 Прутовский опыт памяти отличен от мнемотехники Ж.-Ж.Руссо ("гербаризм" памяти). "И если засушенное растение становится меморативным знаком, который вызывает у Жан-Жака образ освещенного саем пейзажа и прекрасного путешествия, если он заставляет появиться прошлое состояние души в актуальном оознании, то тогда растение служит цели исключительно внутренней: оно дает Жан-Жаку Жан-Жаку. Меморативный знак является, следовательно, меднацией, но такой, которая вводится для того, чтобы установить непосредственное присутствие воспоминания. Можно сказать, что эта меднация - меднация регрессивная, поскольку она давка от того, чтобы вызывать продолжение чувственного опыта, напротив, она должна проявить его во всей его целостности; она имеет даво только с оозначением предшествующего момента так, как он был ощущен, без того чтобы подчинять его (как это делал Пруст) усиям познания, которое стремится постигнуть сущность времени. Засушенный цветок более действен, чем любая рефлексия; он вызывает спонтанное проявление образа прошлого в оознании, остающемся пассивным. Вновь обретший свое место в гербарии, цветок открывает Жан-Жаку самого себя и его далкое очастье, прекрасное путешествие, в которое он устремлялся ради того, чтобы открыть эти редкие, недостающие ему подвиды растений" (Starobinski J. J.-J. Rousseau. P. 292-293).
- 23 Proust M. A la recherche du temps perdu. Т. 3. P. 260. Оппозиция организм-тело развертывается у Пруста через классическую для его времени оппозицию "тело-дух". Поэтому для него всякое физическое напряжение (боль, острадаие, радость) разрешимо не в сфере самого телесного, но в сфере духовного: обретение спиритуального эквивалента телесного события позволяет освободиться от опасости иметь тело, т.е. быть организмом. Собственно, история Пруста - история борьбы с организмом ради высшего жизненного единства, которое для него, как для писателя, оответствует единственно возможной - ради книги.
- 24 Эвентштейн С.М. Избр. произв. в 6 томах. М., 1964. Т. 3. С. 207.
- 25 Фресс П., Пиаже Ж. Экспериментальная психология. М., 1975. С. 177.

- 26 Ср. высказывание А.Арто: "Тело есть тело, оно единственно. И не нуждается в органах. Тело никогда не является организмом. Организмы - враги тела". Экзотическое тело располагается вне пространства и может быть приравнено оостоннио глубокого эмоционального порыва, который может быть вызван любой эмоциональной ситуацией, в том числе и самыми различными наркотическими средствами. Подобный образ внутреннего тела часто встречается в книжке шизофреники (см.: *Fremd S. The Complete Psychological Works. London, 1958. V. 12 (1911-1913). P. 3-80*). Новую интерпретацию "тела без органов" как тела экзотического, опираясь на работы Мерло-Понти, Арто и авангардистскую поэзию Фрэнсиса Бэкона, пытается развернуть сегодня Ж.Делёз (см.: *Deleuze G. Francis Bacon. Logique de la sensation. P., 1981*).
- 27 Пруст М. По направлению к Свану. С. 36.
- 28 Эйзенштейн С.М. Избр. произв. в 6 томах. Т. 3. С. 207.
- 29 Poulet G. L'Espace proustien. P., 1963. P. 54-55.
- 30 Proust M. A la recherche du temps perdu. Т. 3. P. 1041.
- 31 См.: Ibid.. P. 595.
- 32 См.: Ibid.. P. 593-594.
- 33 См.: Poulet G. L'Espace proustien. P. 26.
- 34 Ср.: "Одна сторона, через мать маленькой девочки и Елизаветские поля, привела меня к Свану; другая, через ее отца, к полудню Бальбека, где я вновь увидел его оозвом близко от моря, залитого солнцем. Уже тогда между этими двумя путями установились трансверсальные отношения" (*Proust M. A la recherche du temps perdu. Т. 3. P. 1029*).
- 35 Пруст М. Под осенью левушек в цвету. С. 225-226.
- 36 См.: Deleuze G. Proust et les signes. P., 1970. P. 141.
- 37 Простой опыт может показать нам, насколько проза Пруста неприспособлена к чтению вслух: невозможно удержать в памяти все богатство связей и отношений, в каких находятся образы текста. Пруст предлагает чтение *медленно*, с постоянным возвратом к отдельным образам и размышлениям, чтение не линейное, но "кусочное".
- 38 Ср.: "...плененный, как Нарцисс, в зеркале графизма... автор вписывает себя медленно, но с волевой настойчивостью в собственный текст" (*Виттор М. Eloge de la machine à écrire // L'Arc. P., 1972. N 50. P. 7*).
- 39 См.: Proust M. A la recherche du temps perdu. Т. 3. P. 1041.
- 40 Ср.: "...я построил бы мою книгу, не осмелюсь сказать амбициозно - как собор, но совершенно просто, как шпют платье (*robe*)" (см.: *Proust M. A la recherche du temps perdu. Т. 3. P. 1033*). Слово *robe* Пруст далее расшифровывает как *rap-croies* (клички бумаги, бумажный хлам). Но не только. Следует удерживать в памяти и представление о "кожице", которое вкладит в этимологическую структуру слова *robe*.
- 41 Пруст М. По направлению к Свану. С. 339.

## 5. Очевидность Другого: редукция априорных форм сознания человека

Развертывая воображаемую реальность человека в его первичных ожиданиях и нулевых точках присутствия, художественное сознание спонтанно развертывает человека на его временную - Личность, - и пространственную - Индивидуальность, - плоскости. Уместно поставить вопрос: каков характер событий в этом субъективном пространстве-времени человека?

### Человеческое время

Всякий человек в той или иной степени знает, что было до него, в той или иной степени знает прошлое, тем или иным способом воображает или хотя бы думает о будущем, но о своем настоящем времени знания у него нет. Ибо в настоящем он живет, всякий раз осуществляясь как человек. Человек не знает своей Личности в ее настоящем, он знает о ней лишь в прошлых ее деяниях, поступках, мыслях, но даже собственные чувства и ощущения в настоящем индивид склонен забывать. Человек не знает и своего пространства, своей Индивидуальности. Он знает, что он единичен, уникален, но не знает, как его Индивидуальность выглядит, как она вне-полагается, как она выстраивается и как она разворачивается. Человек биологически стремится к полаганию себя в мире и тем самым стремится к увеличению своего объема, в первую очередь за счет своих пространственно-временных свойств. Поскольку есть стремление заполнить собою - своим миром (идеального) - остальной мир, стремление не остаться в одиночестве движет индивидуальное сознание в развоплощение и протяжение себя.

Личность и Индивидуальность в человеке не могут пребывать друг без друга, они - условия для бытия друг друга. При развертке Я человека-индивида во времени у него не может не быть времени и самое главное - это-то в индивидууме и есть отношение человеческого Я к этому времени. Это же отношение ко времени объективно-историческому - есть отношение трансформации истории в субъективное время. Действительно, превращая иное, вне меня лежащее

время в свое собственное, в котором оказывается возможным разместить все памятные события моих впечатлений, ощущений, чувств и рациональных поступков, человек становится в позицию и ситуацию отношения себя ко времени объектному. Поскольку у человека есть потребность помнить и потребность забывать, то благодаря этому он способен срастаться с содержанием истории. В этом он фактически обозначает собою в мире других людей Личность.

Существуют отношения между объектным временем и субъектным, но эти отношения существуют, как отношения человеческого Я. С этой точки зрения можно сказать, что основное содержание отношения Я со временем заключается в том, что в объектное время Личность (этот временной ступок индивидуальных событий) помещает свою индивидуальность. Личность в этом смысле может быть обозначена в виде волнового времени человека-индивида, как время, "напряженное" сознанием и деяниями индивида. И тогда то, что ограничивает в человеке Индивидуальность, и составляет поле времени человека.

Поскольку, по мысли Г.Маргвелашвили, "время - горизонт понимания бытия"<sup>1</sup>, то подлинность Личности заключается в том, насколько способен и способен ли вообще человек обозреть все поле времени<sup>2</sup>. Но даже если принять это во внимание, то оказывается, что основанием для проявления подлинности человека и подлинности личности служат ее способности обозревать бытие собственной Индивидуальности в поле объективного времени. Разумеется, одним из величайших свойств человека является его способность обозревать, осматривать объектное время. Но при этом следует иметь в виду, что человеческая память и умственный взгляд на время может проводиться сверху, снизу, с различных сторон, позиций, места и пространства. Местом, с которого Личность обозревает объектное время, в котором и заключено все содержание историчности культуры, вот этим местом и является Индивидуальность человеческого Я. Но обозревает время - Личность, это она подвергает время обозримости.

В сложных отношениях человека с объектным временем Личность, кумулируя субъектное время, накапливает его и, обозревая объектное время, образует, составляет капитал времени. Поэтому Личность полна сюжетами, в то время как Индивидуальность практически бессюжетна - у нее один сюжет - становление до ставшести. Замечательно, что в человеке именно Личность способна к обозрению времени, но именно и она же обозрима. Индивидуальность - не прозрачна, человек не может обозреть свою Индиви-

дуальность, он может ее узнать, так сказать, вычислить, он может ее постигнуть в интуитивном постижении подобно тому, как чувствуют приближение землетрясения животные. Однако в силу того, что Личности не дано увидеть, осмотреть, обозреть Индивидуальность, в человеке можно наблюдать постоянную тоску, постоянную и неизбывную жажду увидеть Я-индивидуальность. Это желание подогревается еще и тем обстоятельством, что Индивидуальность другого человека видна явственно, отчетливо, она практически наблюдаема. То есть не в психологическом, а именно в антропологическом отношении человек оказывается внутренне не-обозримым для самого себя, как раз именно в связи с тем, что полная и не требующая доказательств обозримость, прозрачность Личности свидетельствует о закрытости для внутреннего взгляда Индивидуальности.

Все это говорит о том, что Личность как текучесть человеческого индивида, как память и хранилище чувств, идей, поступков не идентична "Я". Личность меньше "Я" прежде всего тем, что Личность - это только время, хотя и содержательное время; Личность меньше "Я" не в плане самоощущения, а в отношении наличного бытия, наличного содержания. Ведь в "Я", которое есть человек-индивид, присутствует еще и Индивидуальность. Она также меньше "Я", поскольку она - только внутреннее пространство человека.

Неливаемость Личности и Индивидуальности в человеке, хотя и трагедизирует его, тем не менее сама по себе предоставляет Личности в человеке возможность если не обозреть собственную Индивидуальность, то во всяком случае прикоснуться к ней. Человеческое "Я", устремленное к себе (не сосредоточенное на себе, а именно устремленное к себе), может, прикинув к плеске непрозрачности между Личностью и Индивидуальностью, услышать свой голос, "услышать самого себя" без внешних приспособлений (аудио-визуа-и-прочес!). "Прикинув" - это значит развернув собственное воображение по отношению к самому себе и вообразив, сфантазировав самого себя отделенного, дистанцированного от Меня, в реальных поступках, деяниях, словах, мыслях, чувствах.

Личность в человеке составляет сюжет. Он может быть практически не-явным, состоявшимся, но сюжет потенциален, как сгусток неразвернувшихся событий. "Не-развертанность" их именно "так-а-не-иначе" придает стержневость и непреложность Индивидуальности, которая непреложна в силу своей уникальности. Личность как потенциальный сюжет стремится к развертыванию событий, к трате себя в проживании, но Индивидуальность ограничивает Личность в возможности наступления событий, а тем более в

возможности их воспроизводства. Поэтому очень часто в Личности события не воплощаются, но реализуются идеально, то есть так, как если бы они произошли. Но на самом деле не происходят, их и не было. Кроме того, коль скоро Индивидуальность ограничивает Личность в возможности построения событий, человек может лишь развернуть события собственного бытия, но не может (ему на дано!) вернуть их назад, в свое время. Личность и есть сюжет и в том смысле, что сюжет невозможно повторить, сюжет не повторяется по своей природе. Каждый повторяющийся сюжет, в отличие от литературных "бродячих сюжетов", - это в своей воплощенности, - даже как вариация, - всегда новый сюжет, новая Личность<sup>1</sup>.

Как сюжет личность может совпадать со временем своего существования, а может не совпадать. Это совпадение или несовпадение - в принципе безоценочно. При совпадении - человек всю жизнь живет как во сне - если своим рождением он угадал свое предназначение и призванность, то его жизнь исполняется событиями и тогда время его существования полностью обозримо (измеримо) его сюжетным временем, обозримо личностно. Примеры этого можно наблюдать у тех "счастливых" творцов, которые не знают сомнения в своей предназначенности, не знают сомнения в своей одаренности и соответственно не знают сомнения в пути по осуществлению одаренности. При несовпадении Личности со временем своего бытия вся витальная протяженность этого бытия так часто и с прямо-непосредственной силой трагичности, если можно так выразиться, "выставляет" перед Личностью требующие постоянного преодоления препятствия. И в том и другом случае могут быть взлеты и падения, так как Личности, "совпадающей" со временем бытия, неведомы постижения, открывающиеся в трагичности, а у Личности "несовпадающей" может не хватать эпического отношения к жизни, к иному, к инобытию, к творчеству и т.д.

Явление совпадения Личности со временем существования только подтверждает, что оно не решает вопроса о степени подлинности бытия человека. Действительно, если неподлинность есть растворение человека в настоящем, в то время как подлинность - распределение внимания на поле времени назад, в середину, вперед, то степень подлинности бытия человек устанавливает только сам. Самые исполненные, сверхпревращающиеся формы человеческого бытия, зафетишизированные и более чем отчужденные как в социальном, так и в чисто культурном плане, могут быть для вот этого данного человека-индивида предельно подлинными, могут в предельности выражать и составлять его истинное бытие, наполняя

всю его жизнь "вечными" моментами. Точно так же как для другого самые высокие формы духовно-душевной предметности могут стать совершенно "превращенными формами" бытия<sup>4</sup>.

Поэтому для одного монотонность бытия может быть "этапом неподвижности", а для другого - он этап подлинности, тогда как "звездные часы" предстают и выступают даже в своей содержательности как "затмение". Более того, оказывается, для того, чтобы пришел "звездный час" подлинности, необходима монотонность бытия: здесь происходят, скапливаются, сгущаются накопления энергично-содержательной предметности, которая в этом состоянии сгущенности становится готовой к выплеску, к тому, чтобы состояться. Без накоплений "экзистенция такого человека осталась неразвернутой"<sup>5</sup>. То есть Личность, чтобы сказаться как "подлинное", должна накопить в себе свое субъективное время, время своего существования, спрессовать его с тем, чтобы в нем родилось и явилось содержание. Собственно в культуротворческом отношении в этом смысл и предназначение Личности в человеке.

Самопознающее и самосознающее я в человеке, в самом себе наталкивается (встречает) следующее препятствие. Я-личность ("Я" во временной развертке) прозрачно и обозримо, то есть мое сюжетное поле, я как сюжет - открыт для Другого<sup>6</sup>, для его обозрения Меня. Трагическая исприятность заключена в том, что "Я" (как время) открыто Я-сознанию для познания и оно же непрозрачно для Я-пространства, то есть для Индивидуальности, которая в свою очередь открыта для Я-сознания, но закрыта и непрозрачна для Я-представления. И в этом человек может только уповать на то, что в нем Я-время недаром составляет Личность, исполненную энергичностью и волевыми интенциями, которая и может в волевом акте в мгновении не обозреть, но "вслушавшись, услышать" и тем самым в воображении уяснить и усвоить принципиальную "сложность", устроенность своей Индивидуальности.

Согласно экзистенциалистской трактовке человека Личность живет в речи, в языке<sup>7</sup>. Вне его Личность человека невозможна. В целом это положение достаточно аксиоматично, поскольку даже генетически Личность начинается тогда, когда у человека возникает потребность в выразимости. Но это, так сказать, лишь один момент, обеспечивающий человеку-индивиду существование как Человека культуры. Следует иметь в виду, что когда у человека возникает потребность в выразительности, он может выражать себя во внутрь Я, и именно эта внутренняя речь, обращенная к самому себе, характеризует Личность, закрепляет личностные связи

и узлы в человеке-индивиде, фиксирует их. Речь человека, обращенная к самому себе, увеличивает объем личности в осознанных или бессознательных, абсурдных до абракадабрии единицах (словах) и даже в междометиях, так сказать, "становит" Личность в человеке и делает ее способной к человечеству, сопровождая все действия-деяния человека-индивида. Речь человека побуждает его к свершению действий и закрепляет совершённое в результате деяния в значения и словесные представления; речь оформляет эти события, выражая во внутреннем словесном узоре сюжетное время собственной сущности. И в этом смысле можно сказать, что Личность в человеке - это его язык, его речь, в то время как Индивидуальность - есть немота человека, немота его "живой жизни", которая всей своей природой желает высказаться, и не просто высказаться, а жаждет совершенно определенным, одним-единственным способом высказаться вовне. Поэтому собственно Индивидуальности присуще существование:вне-себя. Или, вернее, как бы вне-себя, так как она о себе никогда не может узнать в обзорности. Но это потому, что Индивидуальность как Я-пространство не нуждается во времени из-себя. Время для индивидуальности приходит в человеке извне, от Личности.

Личность открыта и обознама для себя потому, что внутри ее совершается речь, то есть происходит говорение. Человек постоянно говорит сам с собой и вопреки принятому обыденному представлению это делает человек не сумасшедший, а тот, кто действительно не потерял Рассудок и чей Разум способен быть не только спонтанным, стихийно сопровождающей действия ментальностью, но также и способен мыслить прошлое и будущее своих деяний. Поэтому в Личности и возникает потребность в выразимости, которая оформляется речью, говорением.

Любая Личность характерна существующим в человеке различием между говорением для себя и говорением для других. И это не просто различие, а то, что в художественной прозе было продемонстрировано как различие содержания глубинной установки внутренней речи человека на себя и отдельно - на других, на другого. То есть между речью для себя и речью для другого всегда сложные взаимоотношения и очень часто "дистанция огромного размера".

Может быть, Личность во всей своей полноте обознама лишь Индивидуальности. Косвенный тому пример - мир литературных героев многих произведений русской литературы. И вполне вероятно, что все сюжетное время (в прошлых, настоящих и будущих, потенциальных событиях), скажем, Личности Гоголя или Личности

Чехова, было "увидано" их Индивидуальностями и выражено в своей предельности в их произведениях.

Заметно также и то, что язык, когда он поглощается во внутренней речи, с самим собой, в говорении освещает сюжетное время человека-индивида, Личность, и открывает панораму, горизонт его существования, его бытия. Это очень хорошо видно в автобиографиях и мемуарах, где человек-автор довольно часто "индивидуально" выдает, проговаривая и не замечая той или иной собственной личностной недостаточности: то демонстрирует мелочность или грубость, наивность или хитрость и т.д. При этом, разумеется, выдвигается не только личностная недостаточность, но говорение проговаривает эту недостаточность нечаянно, в характеристике позитивных черт автопортрета. Язык - вещь объектная и объективная, он не может скрыть недостаточность Я, несмотря на волевой произвол и субъективность Я-времени, т.е. Личности.

Взаимоотношения Личности и Индивидуальности в человеке не оказались объектом рассмотрения в экзистенциализме. Собственно потому, скажем, хайдеггеровская теория личности "не рассматривает в достаточной мере вопроса о сюжетном времени, о его высоко зримом качестве, о его многозначительной роли в экзистенции как прозрачной по времени структуре, и она тем более не занимается вопросами о возможном противоречии в зримостной основе человека, об осложнениях, вызванных отсутствием сюжетной прозрачности в этой основе"<sup>8</sup>.

### Человеческое пространство

Индивидуальность человека - это его пространственность. Она не видна индивиду и не может быть наглядно воспринята, не может быть воспринята без внешнего мира, без предметов и другого человека, в котором "Я" отражаюсь именно пространственно, как физическое тело, имеющее определенный топос. При этом замечательно и трагично то, что человек знает (хотя бы по ощущениям) о своей пространственности, но увидеть себя в этом отношении может только лишь при помощи зеркала, т.е. предмета или другого индивида. Поэтому для того, чтобы человеку-индивиду увидеть собственную Индивидуальность, Индивидуальность своего "Я", ему необходимо зеркало.

В качестве такового может выступать объектно-предметный мир, призванный и способный отражать. Известно, что именно в

продуктах преобразующей деятельности, то есть в произведениях духа и души, ума и чувства наиболее адекватно отражается реальная действительность, окружающая человека-творца. И прежде всего произведения личного творчества лучше всего отражают и выражают внутренний мир человека-творца. Более того, если мы далеко не всегда можем узнать по произведению (будь то скульптура, картина, музыкальная пьеса, поэма, роман и проч.) Личность автора, то о содержании Индивидуальности его, очертаниях ее, рисунке, характерности, колоритности, характере ее живописности, о специфике звучания Индивидуальности, ее стилистике и поэтике - об Индивидуальности в целом и в частности, - мы можем узнать и узнаем прежде всего взглядевшись в произведения творца, которые сохранили и запечатлели не только на поверхности, но и в зазеркалье, все содержание своеобразия человека-автора. И кроме реальности, которая во многом отображается в данном произведении, кроме запечатленной действительности, за фигурами созданных людей и их отношений, за предметами воображенных мест, за воображенными цветами и звуками всегда можно рассмотреть, разглядеть специфичность человека-творца, и этого творца в его пространственной определенности, в очертаниях его Индивидуальности. Порой, конечно, там мелькает и личность. Но здесь рождается и другая мысль - следовательно, человек стремится увидеть свою Индивидуальность...

В Индивидуальности человека тем не менее происходят, совершаются определенные действия, но содержание этих действий не выражает изменение человека, как действия Личности, которые выражают изменения и перемещения Личности - ведь известно, что человеческая Личность может быть иной, кардинально другой по отношению к самой себе в разных ситуациях, разных обстоятельствах. Индивидуальность в принципе есть неизменное. Конечно, не абсолютное неизменное, так как в Индивидуальности происходят отдачи и накопления. Разумеется, может случиться, и довольно часто так и происходит, что содержание Индивидуальности не развоплощается. Однако, как говорится, об этом никогда нельзя сказать с уверенностью и наверняка, так как во внутреннем мире человека происходит то, что М.М.Бахтин назвал "действия созерцания"<sup>9</sup>, которые, на мой взгляд, как раз и характерны для содержания Индивидуальности, так как именно в них и при помощи их происходит накопление и отдача.

Кроме собственных произведений и других людей, в которые смотрит человек-индивид он и самостоятельно может обнару-

жить знаки устройства, знаки специфичности своей Индивидуальности, при помощи собственной Личности многократно воспроизводя собственные ординарные и экстраординарные движения души. В волевых усилиях, а они всегда были и есть прерогативами Личности, человек-индивид оказывается способным выявить специфичность "Я", которая накапливается в монотонности бытия и затем прослеживается в предельных и запредельных поступках, актах, деяниях.

Индивидуальность человека гонимейно не выводима, но представима в воображении при помощи метафоры, образа или символа, представима образно. Здесь происходит следующее - когда я встречаю незнакомца, то его Личность мне сразу еще не видна, она сразу еще не раскрывается, но Индивидуальность его внешности, физического облика предстает передо мной наглядно во всей своей пластичности, скульптурности и динамике. Разумеется, по этой индивидуальности внешней я пытаюсь разглядеть Личность данного человека, точно так же, как, узнав его Личность, я по ней пытаюсь уяснить характерные черты его Индивидуальности. О трудности уяснения собственной Индивидуальности свидетельствовал М.М.Бахтин, говоря о сложностях эстетической передачи индивидуальных особенностей изображения: "Дело идет именно о том, чтобы перевести себя с внутреннего языка на язык внешней выразительности и влиться себя всего без остатка в единую живописно-пластическую ткань жизни как человека среди других людей, как героя среди других героев; эту задачу легко подменить другой, совершенно инородной задачей, задачей мысли: мысленно очень легко справляется с тем, чтобы поместить меня самого в единый план со всеми другими людьми, ибо в мышлении прежде всего отвлекаюсь от того единственного места, которое я - единственный человек - занимаю в бытии, а следовательно, и от конкретно-наглядной единственности мира; поэтому мысль не знает этических и эстетических трудностей самообъективации"<sup>10</sup>.

Характерно, что если Личность в общем-то не четко ограничена - в ней есть обрывы и вдруг - возникновения, как фонтанирование, - то Индивидуальность обладает четкими границами<sup>11</sup>. Индивидуальность строго конечна, хотя в ней и выражены экспансионистские тенденции и усматривается некий душевный авторитаризм. В силу последнего Индивидуальность не знает о своей конечности, не хочет знать о своих границах. Однако человек узнает о ней при помощи Личности, узнает и о внешних границах ее и постепенно о внутренних специфических узлах ее устройства в себе и

о смысле содержания своей Индивидуальности: "...другой весь простерт и исчерпан во внешнем для меня мире как вафель среди других вафель"<sup>12</sup>.

В связи с этим можно заметить, что в ежедневном эмпирическом акте понимания и осмысления нами Другого мы в первую очередь понимаем именно его специфичность и уникальность, то есть непосредственно Индивидуальность в ее границах, на которые мы сразу наткнемся, ее конечность, которая моей Индивидуальностью также сразу ощущается, когда происходит встреча-диалог, тогда "я-моя-индивидуальность" сразу же видит стилистику выражения и передачи этого другого вовне, даже если это не предназначено только мне, а происходит в звучании здесь же происходящей полифонической беседы пересекающихся голосов. Конечность Индивидуальности может быть неизведанной, но она не может быть в отличие от Личности неожиданной. Личность может развернуться или проявиться совершенно невиданным и выходящим образом, а Индивидуальность как раз и постигается в хорошо изведанных тропях другой человеческой души.

Преодоление собственных границ Индивидуальности принципиально возможно, но эта возможность не есть конкретно физическая. Преодолеть конечность Индивидуальности невозможно. Это, так сказать, может представиться божеской заповедью для человека-индивида, записанной на скрижалях. Однако человек-индивид преодолевает ее в творчестве, когда выделяет из себя произведение, в которое он буквально *извел* себя, в котором он и запечатлел свою Индивидуальность, а может быть, и личность. Запечатлел и передал тем самым в мир объектный. Другое дело, что в этом объектном мире Индивидуальность творца может не сохраниться, произведение его человеческой уникальности может быть сожжено, но "рукописи не горят", и важно, чтобы они были не только потенциально, то есть те, которых как бы и еще нет, но чтобы они состоялись хотя бы однажды. Именно тем, что Индивидуальность как человеческая субъективность, выражающая пространственный смысл человеческого "Я" в его цельности, переместилась в мир субъектный, отделилась от человека-индивида, именно этим оказывается, что Индивидуальность человеческая, конечная в своей непосредственно-жизненной явленности, может быть бесконечной, когда она развоплощена в объектное. Естественным образом все это совершается при помощи Личности. Благодаря Личности Индивидуальность может быть сосредоточена так, чтобы оказалось возможным переместить ее в другой культурный хронотоп.

Если формирование, становление Личности - процесс видимый, наблюдаемый, несмотря на всю неожиданность Личности, то формирование Индивидуальности - процесс невидимый. Человек-индивид становится Индивидуальностью, разумеется, в процессе становления Личности, но этот процесс настолько скрытый, латентный, настолько не замечаемый самим человеком, настолько не представляется ему важным и стоящим внимания, что человек до конца жизни может пребывать в спокойном неведении о существовании этого пространственного места в собственной душе. Во всяком случае, как говорится, сплошь да рядом мы можем наблюдать, когда существуют люди, и даже творческие, и даже рефлексивные, совершенно не осознающие наличие в себе Индивидуальности как таковой. (В творческом плане может быть это и хорошо, вопрос спорный!<sup>11</sup>). Разумеется, мы также часто встречаемся с уже сложившимися людьми, чья Личность и Индивидуальность давно уже стали ставшими, но таких, в которых Личность и Индивидуальность не встретились друг с другом.

И все же, видимо, чтобы творческое деяние могло состояться, чтобы акт творения произошел, у человека с необходимостью должна состояться встреча Личности с Индивидуальностью; с необходимостью человек должен пережить (как прожить) свою Индивидуальность и в этом переживании пусть, если не осознать, то во всяком случае ощутить и переощутить содержание и качественность ее. Для того же, чтобы пережить Индивидуальность, человеку приходится Личностью ухватить специфичность ее уникальности.

Казалось бы, если она уникальна, то каким же образом человек может произвести схватывание ее специфичности, узловых точек? Мне представляется, что уникальность Индивидуальности человеческого "Я" уникальна для мира объектного, то есть для Другого, но не уникальна для самого субъекта, для вот этой временной субъективности, что присутствует и пребывает в этом мире. Другими словами, "Я" не уникален для самого себя, а расширение и сужение душевного пространства (помните! - "Широк человек, я бы сузил" - говорил Митя Карамазов) - процессы многократно происходящие и тем самым характеризующие Индивидуальность человека, его уникальность, единичность и единственность. И в этой многократности наблюдается монотонность душевных движений. Благодаря повторению, монотонным движениям души Личность и может произвести схватывание специфики Индивидуальности, зафиксировать теперь знание этой специфики для себя - Личности - и передать это в "склад сознания", то есть в память.

Но и Индивидуальность человека в этой встрече-диалоге с Личностью собственного "Я" не пассивна. Да, Индивидуальность, конечно же, во многом находится в распоряжении личности и личностьвольна со своей Индивидуальностью делать все что угодно. Однако при неверном (неадекватном содержании и устройству Индивидуальности) волевым импульсе Личности человеческое "Я" обрушивается в пучину страданий, в которых ущемляется, унижается и даже разрушается прежде всего Личность. Поэтому во встрече-диалоге Личности и Индивидуальности если перед первой стоит задача схватить, ухватить содержание второй, чтобы понять свое "Я", то перед Индивидуальностью стоит задача выяснить содержание потенциальности Личности, то, на что способна, что может, насколько объемна Личность (как время) и хватит ли этого времени на исход, выход, свершение Индивидуальности Человека-индивида. В такой ситуации Индивидуальность не может не быть напряженной; Индивидуальность как пространство души в этой встрече-диалоге экзистенциально напряжена по отношению к личности, налита и сгущена витальными силами Человека-индивида.

Индивидуальность в принципе не поддается ценностному осмыслению. Если Бахтин, говоря о пространственности человека, замечал, что "Я" по отношению к себе самому глубоко холоден, даже в самосохранении", и чуть далее пояснял, что "Воплощен для меня ценностно-эстетически только другой человек"<sup>14</sup>, то он в этом был глубоко прав. В данном же случае эти слова можно было бы совершенно отнести к Индивидуальности, отметив, что Индивидуальность сама по себе по отношению к "Я" не "холодна" и даже не безразлична, не индифферентна, а просто существует внеценностно по отношению к собственной Личности, которая и есть сгусток ценностных отношений. Собственную Индивидуальность можно любить или ненавидеть, она может быть безобразна, отвратительна или прекрасна, сама же она ненавидеть или любить не может. Индивидуальность как всякая пространственная протяженность есть данность. Но поскольку Индивидуальность есть не только и не столько биологическая данность, но прежде всего историческая данность в человеке, то ей также свойственно самоусовершенствование, которое и происходит в процессе интериоризации, когда Человек-индивид усваивает, создавая самого себя, всю личную историчность, усваивает путем обогащения и присвоения культурно-духовного содержания, запечатленного либо в продуктах исторического творчества, либо в конкретных других людях, ибо в "контексте жизни единственного человека, ...отношение «Я» :

другой" абсолютно необратимо и дано раз и навсегда»<sup>15</sup>. И только в результате усвоения этой наличной историчности, как, например, в деревне Палех, может образоваться, сформироваться и стать соимише первоклассных художников-миниатюристов, а в рядом лежащей деревеньке Тютюкнию их и в помине нет. К тому же эти палехские художники каждый имсет свою творческую Индивидуальность, а не только Личность, потому что в результате обретения живой до-меня-бывшей историчности, в результате моего личностного сращения с ней я могу узнать свою Индивидуальность. Тогда человек может представить себя "помысленным" и, говоря побахтински, "чистое отношение к себе самому... - становится единственным творческим принципом ценностного переживания и оправдания человека и мира"<sup>16</sup>.

Как всякое пространство Индивидуальность есть часть пространства, и коль скоро она - есть конечное в человеке, обладающее границами, то соответственно Индивидуальность в человеке обладает формой. Однако форма в данном случае даст только первое, грубо-приблизительное представление-узнавание, где расположено пространство конкретного человека-индивида и как происходила индивидуация вот этой Личности. Форма Индивидуальности - только грубая века, указывающая путь обнаружения ее самой. В самом деле, если посмотреть на творческую субъектность, скажем, Бунина, то его Индивидуальность художника обладает особенностью того, что Бунин не был романистом, хотя в основном писал прозу. Но это явная форма Индивидуальности Бунина говорит лишь о том, что в этом он отличен от Толстого, но идегичен Чехову, форма Индивидуальности которого была подобной бунинской. Если же обратиться к живописи, то здесь это прослеживается еще ярче. Есть пейзажисты и портретисты, монументалисты и станковисты. Но ведь это только обозначения индивидуации, ее знаки, под которую подпадает не конкретный человек-индивидум, а тип творца. Все это лишь показывает, что с формальной позиции подходить к пониманию Индивидуальности: беспожлно, бессмысленно.

Для того, чтобы мне узнать иную, другую Индивидуальность, мне необходимо пережить ее. Но пережить другую, не свою Индивидуальность можно только в скрупулезном, педантично-последовательном, а в идеале - абсолютном со-переживании, когда я прохожу все события творческого свершения или все события индивидуальной формы деятельности вот этого конкретного человека-индивида. Такое почти абсолютно-идеальное сопереживание

чужой Индивидуальности можно наблюдать в процессе имитации. В прошлой эстетике достаточно много писалось о роли подражания в искусстве, о содержании и характере подражания. Практика же искусства выявила, что подражание в чистом виде есть фактическое уподобление. Имитация действительного произведения искусства есть имитация настоящего, реального, и то, что само уже является подделкой под что-то, под нечто, теряет свою художественную и культурную значительность и значимость. Вот здесь и проявляется смысл формы Индивидуальности, которая ей присуща, поскольку, как очень тонко заметил Бахтин, "форма не исходит на предмет, но исходит из предмета как его выражение, в пределе как его самоопределение". Рядом же: "Форма должна привести нас к одному - к внутреннему переживанию предмета"<sup>17</sup>. То есть чистейшее сопереживание ведет к имитации, которая выявляет форму Индивидуальности "в чистоте", тем самым обедняя ее, опустошая ее. Особенно наглядно это видно в той имитации, когда происходит имитирование без отношения, когда пародия, например, вы рождается в безотносительность имитатора к объекту имитации, теряет иронию, в связи с чем и выпадает то содержание, что несет с собой обратная сторона иронии, а в результате пародия обращается в зубоскальство, анекдот сомнительного свойства.

Однако сопереживание другой Индивидуальности, если оно имеет цель со-чувствия и со-понимания, а не изображения этого другого, именно и дает возможность в подражании, мимесисе, как в полном повторении и прохождении душевных движений другого, понять другого, узнать душевный топос другого, то есть именно Индивидуальность другого, узнать, как складывается, вырастает и образуется манера другого, его стилистика и внешней выраженности, и стилистика умопостигаемого топоса во внутреннем, идеациональном мире данного конкретного человека-индивида.

При сопереживании человек в воплощенности себя в Личность и Индивидуальность особенно наглядно предстает при "симпатическом сопереживании". Поскольку сопереживание процесс прохождения моего "Я" во внутреннем мире Другого, то и сопереживать можно Другому и как целостному, цельному человеку, и отдельно взятым его Личности, либо Индивидуальности. Все зависит от направления меня и, следовательно, моих предпочтений и симпатий. При этом характерно, что при симпатическом сопереживании Другому, как целостному существу, охват его, Другого, его обозримность в моем сознании не столь фиксируется, так как в данном случае отсутствует расстояние между мной и другим и есть,

наличествует мое участие в жизни Другого, есть со-участие. Однако в ситуации коммуникации с Другим может проявляться и то, что в силу личностных качеств данного человека коммуникация с ним возможна, в то время как Индивидуальность представляет интерес, притягательна, исполнена содержания, значимого и в культурном отношении. Эта ситуация хорошо наблюдаема с творческими типами человека. Скажем, человек может быть интересным художником, писателем, музыкантом, и совершенно неудобоварим, не контактным в личностном плане. Точно так же как человек может быть совершенно не интересующим Другого художником, писателем, музыкантом, но с уникальным устройством совокупности личностных свойств. И в том и другом случае может происходить и происходит симпатическое переживание, но либо Индивидуальности писателя, художника, музыканта, либо его личности. В таком случае происходит не соучастие моего "Я", вообще меня в жизни Другого, но частичное со-участие и даже такое, о котором Человек-индивид может и не подозревать. Но если предоставил всем, и в их числе мне продукт своей деятельности, то выразил-то он в первую очередь свою индивидуальную картину мира, свое индивидуальное понимание, истолкование и объяснение бытия, свою Индивидуальность и далеко не всегда выразил и зафиксировал свою Личность. Более того, достаточно часто самовыражение как выражение собственной Личности, которая также имеет внутреннюю и внешнюю сферу существования, ведет к эстетическому нарциссизму, теряя свою культурную значимость.

Индивидуальность человека в определенном отношении можно уподобить бахтинскому понятию "кругозора" в человеке. Бахтин указывал, что "возможно двойное сочетание мира с человеком: изнутри его - как его кругозор, и извне - как его окружение". И чуть далее: *"Противостояние предмета, пространственное и временное, - такое принцип кругозора..."* (подч. Бахтиным - В.К.). Если иметь в виду, что Бахтин это относил к понятию и ощущению физического пространства человека как эстетического объекта, то для нашего случая существенно обратить внимание на то, что "пространственное и временное противостояние предмета мне" развертывает человека, призывает к воплощению и реализации его Личности и его Индивидуальности. Это и совершается при помощи поступка, который (здесь Бахтин совершенно удачно раскрывает его сущность) развертывает человека в связи с тем, что "изнутри моего причастного бытию сознания мир есть предмет поступка,

поступка-мысли, поступка-чувства, поступка-слова, поступка-дела; центр тяжести его лежит в будущем, желанном, должном..."<sup>18</sup>.

Проблема индивидуальности не может быть рассмотрена в отрыве от проблемы Личности в человеке, поскольку оторвать их друг от друга в человеке невозможно. Как физическое, чисто физическое пространство не может, не способно существовать без времени, вне времени, так как оно не будет пре-бывать, точно также и Индивидуальность, как пространственная развертка человеческого "Я", как развертка его души, не может быть, пре-бывать вне временной развертки человека. Человеческая душа в мире других людей существует пространственно-временно, хронологически она проходит жизненный путь, как внутренний мир человека, имеющий свой объем пространства.

### Содержание личности и индивидуальности человека

Человек в своих изменениях не может быть разделен. Он - неделимый атом в изменениях и если начинает разделяться внутри себя, то это ведет к разрушению, смерти через болезнь. Критическая масса человека - срок, отпущенный ему природой, ограничена временем. И поэтому Личность является остановкой, точкой и даже может быть пределом изменений.

Личность познаваема. Но для конкретного Другого познающего сознания в ней всегда есть непознание до конца. И для других, и для самой себя Личность обладает глубиной. Личность известная (другим и самой себе) - скупа. Это хорошо продемонстрировал А.Чехов. Очень часто человек, узнавая всю наготу своей личностной определенности, т.е. выявляя все подспудные черты и очертания собственной личности, - теряет ее. Личность с потерей, утратой глубинности часто пропадает, но ее глубинность возрастает, если Личность выступает маятником между крайностями, между пределами человека, между его границами. И тогда Личность сама себя означает и является границей человека в его движении во времени.

Осознание в себе собственной души, как способности к переживанию сознания и к проживанию сознания себя входит в ядро Личности. Но "Я" - не идентично Личности. Понятие Личности не обнимает смысл и содержание самости, т.е. "Я" в его уникальности и единичности.

Именно уникальность, единственность, которые и обнажают индивидуированное содержание человека, в языке выражаемое как Индивидуальность, говорит и указывает человеческому сознанию, что ему возможно преодолеть действительность и в пространственном отношении, внедрив свое пространство - Индивидуальность, среди тесно связанных друг с другом человеческих Индивидуальностей. Когда умирает известный человек, творец, то характерно, что с ним умирает и его Личность. То есть не то, чтобы умирает, но застывает в памяти других, "оскульптуривается". Как выражался Маяковский, "бронзовеет". А Индивидуальность остается в своей живой полнокровной сущности и когда я закрываю книгу, вглядываюсь в картину - передо мной, читателем-зрителем, раскрывается неуничтожимое пространство автора в полнокровности своего расцвета. В философском отношении Индивидуальность идентична самости человека, самой определенности человеческого протяжения. Идентична до синонимичности. Но различие есть именно в том, что самость только указывает на наличие уникальности, единичности, но не о содержании вот этой неповторимой единичности. Индивидуальность - протяженность человека, которая обрамлена Личностью, которая находится в рамках Личности; Индивидуальность - распространенность, объемность, неточность человеческой сущности, взятая в единственном числе. И если Личность есть начало человека, то оно в этом гуманитарном смысле есть начало Индивидуальности. Личность - это толчок, первопричина Индивидуальности, как и Индивидуальность - толчок, первопричина Личности.

Человек как существо целостное, цельное и целокупное, именно существо не раздвоенное, не разорванное, когда он не "несчастное сознание", но сознание, полностью устремленное, интенциональное, вот тогда он разрывает мир, точнее, проходит и преодолевает его тем, что останавливает его на себе, обращает его на себя. В этом смысл пастернаковского "привлечь к себе любовь пространства, услышать будущего зов", в этом мудрость и сила, и могущество Льва Николаевича Толстого как человека - слабого старца, запутавшегося в отношениях с миром, в отношениях с собственной семьей, в отношениях с собственной жизнью, пытавшегося честно и беззаветно следовать увиденным им максимумам, которые только и породили его отчаянный крик полного незнания и предсмертия на заснеженной станции Астапово.

Человек - любой! - стремится сосредоточить мир на себе, сгустить его собою и в себе. Но это далеко не всем удается. Но порой

он прорывает мир, действительность. Однако понятие "разрыва" как "прорыва" возможно употреблять по отношению положения человека в мире, только имея в виду его контекстуальную связь с природой. И тогда можно сказать, что человек - это выплеск природы в сферу духовного. Все здесь зависит от заряженности, энергичности индивидуального содержания. И как прорыв природы в сферу идеального, человек - есть помещение природы в точку предельной сгущенности пространства-времени.

Отношения человека, как целостной совокупности Личности и Индивидуальности, в принципе еще не прояснены. Здесь только могу сказать, что в человеке Личность направлена в бесконечность. Но поскольку она сама и есть развертка человеческого "Я" во времени, то она может только стремиться в бесконечность. То есть бесконечность для Личности - всегда перспектива видения и движения, всегда точка направления. Бесконечность для Личности - всегда только стремление, интенция, т.е. особый потенциал, который никогда не может обрести экзистенциально-наличную протяженность. Однако во временном плане изначально и по определению свойством бесконечности обладает пространство. И если я встречаю в "Ономастиконе" С.Б.Веселовского, к примеру: "Полуханов Константин Гаврилович, подьячий, писец, 1562 г., Дмитровский уезд"<sup>19</sup>, то мне ясно, что человеческая Индивидуальность, неизвестная мне, как и вообще, до прочтения этого данного человека, тем не менее, означает, что индивид Полуханов К.Г. и т.д. случился ("сподобился") жить, быть, существовать на земле, хотя и в 1562 г., но навсегда. Его Индивидуальность, поскольку она произошла и пребывала на земле уже навсегда, изначально являет собой миру неуничтожимость и бесконечность человека как такового, как сугубо антропосного существа. В то же время человек-Сократ, как личность, или человек-Гомер, как Личность, ныне мне, нам, человеческому сообществу неизвестны, но их Индивидуальности остались, поскольку они были переносны, запечатлены, трансформированы личностью Сократа и личностью Гомера в произведения их духа - философию и поэзию. Это говорит о том, что универсум, универсальное в человеке есть выплеск особенного, уникального во всеобщее, объективное.

И это же свидетельствует, что не Личность, но именно Индивидуальность неизменна. Она переживает века. Индивидуальность неуничтожима и потому бесконечна. Она не столько развивается, сколько проявляется, выявляется. Личность же в человеке способна, может изменяться. Она поддается изменению, ибо она сама есть

текущее, есть постоянно текущее и текущее время. Индивидуальность способна развиваться, она расположена к развитию. Но в результате развития она не изменяется. Индивидуальность развивается проявлениями, обнаружениями, воплощениями, в том, что можно, условно говоря, назвать "объективированной ставшестью". Вероятно, это составляет путь индивидуальности, который она проходит в процессе развития. Это особенно хорошо видно в художественном творчестве. Так говорят о раннем и позднем периодах творчества. Ранний Толстой, поздний Толстой.

Есть расстояние, дистанция и, следовательно, путь от Индивидуальности природной к Индивидуальности приобретенной Единственным, в которой суммировался общисторический и общечеловеческий опыт культурных событий, опыт духовных деяний вот этого данного человека, повторяющегося, монотонного характера и опыт постижений Личности вот этого единственного и уникального.

В этом смысле к Индивидуальности можно отнести мысль Гегеля: "мы имели сначала бытие, а его истиной оказалось становление..."<sup>20</sup>. Индивидуальность приобретенная - приобретена в результате сгущения опыта духовности прошлых поколений и выявления опыта собственных постижений, откровений. Ведь человек своей Личностью должен суметь найти, обнаружить и узнать свою Индивидуальность.

Но жизненная практика и жизненная судьба показывает, что это-то человек не может сделать всегда, он не всегда способен "найти", обнаружить, узнать свою Индивидуальность. Различные индивидуальные формы бытия отдельных, конкретных индивидуумов как раз и свидетельствуют о том, что люди не сбываются, что они очень часто не обнаруживают, не находят и не узнают, что же они на самом деле в действительности такое. Очень часто оказывается, что человек не почувствовал, и даже если почувствовал, то не пережил призвание, не узнал себя, не понял единственную качественность своего собственного неуничтожимого пространства. Здесь возникает вопрос: а не является ли индивидуальная форма бытия и в целом все бытие разрушающей стихией человека? Ведь эта запутанность в жизни отдельного индивидуума, его непонимание своей предназначенности демонстрирует разрушающее действие бытия на человека, его жизненную витальность так, что именно бытие своей объектно-данной извне, из реальности уничтожает отдельного человеческого индивида. Удивительно то, насколько живуч этот "мыслящий тростник", который в этой абсо-

лютно покорной позиции судьбе - ведь он про нее ничего не знает, не ведаст, - все-таки сопротивляется своему уничтожению. Так от него может остаться лишь имя, как запечатлено в "Ономастиконе" Веселовского, может исчезнуть, уничтожиться даже и имя, но индивидуальность остается. Как, в чем же она, каким образом? - Да в том, что они были, т.е. их уникальное пространство какое-то время находилось в мире. И еще одно - их Индивидуальность неуничтожима, так же как неуничтожима, скажем, Индивидуальность гоголевского Петрушки, гончаровских Обломова и Захара, так же как неуничтожима Индивидуальность царя Хаммурапи, запечатленная в его знаменитых "законах", так же как неуничтожима Индивидуальность Наташи Ростовской, Родиона Раскольникова и старухи процентщицы, Свидригайлова и Ставрогина, Дона Карлоса и комиссара Мегрэ. Просто литературным героям и их создателям повезло: у первых Индивидуальность произвели и запечатлели, как бы "запечатали" их создатели, у вторых - их Индивидуальность отпечаталась в их произведениях, в их творчестве, их искусстве, а у многих когда-то живших, живущих, бывших Индивидуальность не отпечаталась, не запечатлелась, не отразилась в чем-то объектном и потому не стала общезначимой. Это хорошо понимал Винцент Ван-Гог, который как-то заметил, что из многих этюдов с натуры может получиться "тип, выкристаллизовавшийся из многих индивидуальностей" (выдел. Ван-Гогом). Это наивысшее достижение искусства, и тут оно иногда поднимается над натурой: так, например, в "Святеле" Микле больше души, чем в обыкновенном святеле на поле...<sup>21</sup>. Само по себе бытие не агрессивно, не обладает ни отрицательным, ни положительным зарядом. И это очень хорошо подтверждает бытие животных, которое по смыслу своему и содержанию безотносительно, не направлено, индифферентно, безразлично, не исполнено ни добра, ни зла.

Однако бытие разрушительно по отношению к тому самому единственному, поскольку он - человек! после своего рождения - и это - является единственным и конкретным автором своего собственного бытия. Природа в лице родителей, так сказать, при помощи их порождает уникальность, неповторимость. Но далее этот индивид, обладающий своей единичностью, сам устраивает свое бытие, являясь его организатором, устроителем и творцом. И он сам выбирает, устраивает и творит свою собственную форму индивидуального бытия. Если его бытие не совпадает с его Индивидуальностью, если Личность его не находит, не обнаруживает, не узнает своей Индивидуальности в процессе протяжения времени, в

период когда "Я-пространство" его пребывает вот-здесь-и-сейчас в мире, бытие своим безразличием, своей индифферентностью разрушает, уничтожает вот эту Индивидуальность. Бытие во всяком случае невероятно стремится к этому, так как своей объективирующей и перевернутой воплощенностью навязывает вот этому "Я-пространству" совершенно иное пребывание. Ведь ему - бытию - все равно, но ему важно состояться, важно быть.

Разрушающее воздействие бытия проявляется и в том случае, когда бытие человека не совпадает с его Личностью, когда в бытии человека больше объектных моментов и оно в силу этого не совпадает с субъективностью данного конкретного индивида. В таком случае человек личностно начинает пребывать в двух или нескольких временных пластах, у него обнаруживается две или несколько возможностей для развертки Себя во времени и Личность как Я-Время объективируется в раздробленные и порой даже отчужденные друг от друга ипостаси. В этом случае возможно видеть: (а) как течет жизненное бытие человека в проживании различной событийности, деяний и (б) как существует в данном человеке иной временной пласт, расположенный параллельно его индивидуальности. В этом случае, получая свою автономию на бытие, Индивидуальность оказывается некоей областью человека, куда воплощается ("по-мещается") бытие (со всеми событиями!) этого данного человека в единственной, уникальной, раз и навсегда избранной форме. Такое неудобное бытие человека приводит индивида чаще всего к болезням Рассудка, так как при исключительно здоровой Индивидуальности Разум может функционировать вполне успешно и выполнять поставленные перед ним Личностью задачи. Важно только, чтобы рассудок личностно не был раздроблен.

---

1 Маркелашвили Г.Т. Сложное время и время экзистенции. Тбилиси. 1976. С. 6.

2 Там же. С. 7.

3 Там же. С. 10.

4 Там же. С. 14.

5 Там же. С. 17.

6 Там же. С. 18.

7 Там же. С. 19, 21.

8 Там же. С. 27-28.

9 См.: Балочин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 24.

10 Там же. С. 30.

11 Там же. С. 34-35.

12 Там же. С. 34.

- 13 Ведь "пораженья от победы ты сам не должен отличать" (Пастернак).
- 14 Бахтин М.М. Ц'каз. ооч. С. 47.
- 15 Там же. С. 48.
- 16 Там же. С. 50.
- 17 Там же. С. 61-62.
- 18 Там же. С. 87.
- 19 Веселовский С.Б. Ономастикон. М., 1974. С. 253.
- 20 Гегель Г.Ф. Энциклопедия философских наук. М., 1974. Т. I. С. 241.
- 21 Ван-Гог В. Письма. М.;Л., 1966. С. 140.

## 6. Феноменолого-герменевтическая методология анализа произведений искусства

В последние десятилетия в западной философско-эстетической мысли все более и более укрепляются позиции герменевтического подхода к объяснению явлений культуры. Обновление герменевтики как самостоятельной традиции философского анализа связано с именами В. Дильтея, Ф. Шлейермахера, М. Хайдеггера, Г.-Г. Гадамера, К.-О. Аппеля, П. Рикёра и др., направившими свой исследовательский интерес на процедуры толкования текстов и явлений культуры, выяснение общекультурных контекстов деятельности осмысления. Современные герменевтические теории претендуют на роль философско-методологического основания наук о человеке, включая и искусствоведение.

Одной из причин активизации герменевтической методологии в западной эстетике является растущее разобщение индивидов, невозможность их взаимопонимания, что наиболее остро ощущается в увеличивающейся пропасти между искусством и широкими народными массами. Так, "новый роман" часто не может обойтись без специалистов-критиков, берущих на себя роль предварительных интерпретаторов произведений и оказывающих тем самым услуги не только читателям, расшифровывая тайнопись литераторов, но и самим авторам путем выявления смысла их творчества. Современный западный кинематограф, живопись, архитектура также нередко требуют специальной работы по предварительному осмыслению своих произведений кастой посвященных.

Другой причиной оформления и последующей активизации герменевтического направления в философско-эстетической мысли Запада является остро вставшая сегодня проблема защиты культурно-исторических традиций, которые в современной индустриальной цивилизации находятся под угрозой. Научно-техническое образование, в котором прежде всего заинтересовано индустриальное общество, интенсивно вытесняет гуманитарное образование, очевидно базирующееся на изучении классического наследия; там же, где гуманитарное образование стремится отстоять свои права, в нем, как правило, на первый план выдвигается социология, занятая теоретическим обеспечением технических наук. Гума-

нистическая традиция требует своей защиты также перед лицом утопического революционаризма с его принципом "тотального" отрицания, абсолютной новизны, безоглядного прорыва в будущее. С защитой традиций тесно связан и проблема будущего, его обозначения как органического следствия из настоящего, несущего в себе ферменты новаций и инноваций.

Наиболее представительными фигурами в современной герменевтике эстетического характера являются Г.-Г.Гадамер, Г.Яусс, В.Изер, П.Рикёр.

Одним из основных мотивов герменевтики Гадамера является защита традиции. В этой связи предпринятый им анализ искусства носит преимущественно подчиненный характер<sup>1</sup>: западногерманский мыслитель рассматривает искусство в качестве парадигматической модели герменевтического (внеаучного) познания, где, как он считает, постигается специфический вид истины, недоступный человеку никаким иным путем, и осуществляется особый тип коммуникации посредством неязыковых форм общения и жизненной практики. Тем самым через истолкование произведений искусства Гадамер намеревается пробиться к онтологии и высветить значение традиции в культуре.

Предпочтительные авторитеты Гадамера в его исследовательской работе - Хайдеггер и Гегель. У первого он заимствует онтологическую задачу и интерес к языку как "дому бытия", у второго - его борьбу против "гипертрофии субъективности" в философии; последнее, перенесенное на анализ искусства, исключает такой важный аспект художественного творчества, как его субъективное начало, элиминирует, говоря словами самого Гадамера, душевный строй того, кто творит произведение искусства или наслаждается им; творец же, согласно этой логике, превращается в служителя созданного им произведения.

Западногерманские исследователи Г.Яусс и В.Изер тяготеют к рецептивной эстетике, где акцентируется необходимость учета разнообразных типов восприятия художественного смысла и последний рассматривается как результат взаимодействия художественного текста и реципиента. Яусса более всего интересует проблема уровней эстетического восприятия и его структуры; рецептивно-исторические исследования Яусса связаны с изучением произведений искусства и литературы с точки зрения их вовлеченности в круг восприятия. Изер пытается создать модель взаимодействия художественного произведения и реципиента, основываясь на понимании текста и его включенности в сферу восприятия. Общим в

представлении сторонников рецептивной эстетической теории является признание "двуполюсности" произведения искусства - автора и реципиента. Обладающая целым рядом позитивных разработок, рецептивная эстетика вместе с тем имеет тенденцию к абсолютизации значения активно-субъективного восприятия произведений искусства<sup>2</sup>.

Известный французский философ герменевтико-феноменологического направления П.Рикёр ставит задачей создать целостную концепцию интерпретации культуры, используя все ценное, что наработано современной философско-эстетической мыслью, и широко опираясь на историко-философские разработки. Являясь сторонником влиятельной до недавнего времени в культурно-эстетических исследованиях феноменологическо-экзистенциалистской методологии и основываясь на анализах художественной культуры, предпринятых В.Дильтейем, Ф.Шлегелем, Э.Гуссерлем, З.Фрейдом, Ж.-П.Сартром, Э.Мюллером, М.Дюфреном, М.Мерло-Понти, он стремится реализовать и продвинуть вперед заложенные в их учениях тенденции. Одновременно Рикёр предполагает плодотворно соединить свои искания с позициями Гадамера, Яюсса, Изера и других специалистов в области современной герменевтики эстетического направления, преодолев их слабые стороны и подкрепив и разлив позитивные находки.

Творческое развитие феноменологическо-экзистенциалистской и герменевтической методологий видится Рикёру на пути выяснения сущности и исследовательских границ каждого из течений, принадлежащих этим традициям, и прежде всего "философии жизни", психоанализа, экзистенциализма, персонализма; далее - через соединение антропологических феноменологическо-экзистенциалистских концепций с классическим рационализмом, особенно с учением Гегеля о телеологии сознания, а также со структурализмом, современной философией языка и, наконец, с религиозным миропониманием и гуманитарным знанием. Установка на синтез не только созвучных, но и прямо противоположных друг другу философских концепций и мировоззренческих позиций сознательно принимается Рикёром и составляет специфическую черту его герменевтики, цель которой заключается в том, чтобы использовать все достижения философской и научно-гуманитарной мысли в интерпретации человека, его истории и культуры.

Вступая в спор с Гадамером, проводящим непреодолимую грань между истиной, соотносимой с "онтологической насыщенностью реальности", и методологической установкой, связанной с

объективностью гуманитарных наук, Рикёр намеревается не только преодолеть альтернативность этих подходов, но и показать возможность и плодотворность их взаимодействия. Вместе с тем французского философа не устраивает то, что Гадамер стремится, по его словам, создать универсальную герменевтику, опираясь на "узкий изначальный опыт" и абсолютизируя языковой характер бытия человека в мире. Действительно, западногерманский мыслитель в данном случае очевидно демонстрирует свою зависимость от непреодоленной романтической традиции, нашедшей свое продолжение в работах Дильтея и Хайдеггера.

В основе рикёровской герменевтики лежит идея о регрессивно-прогрессивном методе, с помощью которого он намеревается целостно и диалектически изучить явления культуры; последнюю он трактует как результат человеческой деятельности, включая искусство и литературу. Целостность и диалектичность здесь означает осмысление явлений культуры в трех временных измерениях - прошлом, настоящем и будущем, взятых в их диалектическом взаимодействии как одновременное схватывание предыстории явления, его актуального состояния и профетических и эсхатологических возможностей.

Что касается регрессивной части рикёровской методологии, то она черпается мыслителем главным образом из ресурсов "философии жизни" и психоанализа, соединенных с религиозным истолкованием мифов и традиций; сюда же он присоединяет экзистенциализм и структурализм. Исследовательские намерения философов жизни и сторонников психоанализа, с одной стороны, и представителей феноменологическо-экзистенциалистской философии, с другой - во многом совпадают, и французский философ берет на себя задачу подлинного философского истолкования и адекватного использования их идей и методологии при изучении истоков человека и его культуры.

Рикёр не сторонник психологического обоснования в философии. Известна его критика герменевтических построений "философов жизни" (Дильтей, Шлейермахер), которые толковали интерпретацию как понимание чужой индивидуальности, как путь от одной психической жизни к другой<sup>3</sup>. Тем не менее именно в "философии жизни" и как раз у названных мыслителей Рикёр находит исток искомой им феноменологической герменевтики, минуя психологизм немецких теоретиков.

В апелляциях немецких философов к жизни как к непосредственному внутреннему переживанию, раскрывающемуся в сфере

исторического опыта, Рикёр увидел аналогию феноменологической редукции, доводящей философский анализ до более дальнего предела, чем это делает сама феноменология. Наметки такого предела были обозначены в поздней феноменологии Гуссерля, в его концепции жизненного мира как "гласта опыта, предшествующего субъект-объектному отношению"<sup>4</sup>. Дильтей и Шлейермахер шли в том же направлении: сделав попытку обоснования герменевтики в качестве учения об искусстве понимания, немецкие мыслители представили ее как постижение уникальных, неповторимых проявлений психической жизни индивида. Рикёр считает, что немецкие философы-истолкователи научили нас рассматривать документы, тексты, памятники культуры в качестве фиксированного выражения жизни. К этой же традиции Рикёр не без основания относит и психоанализ Фрейда.

Общность позиций "философов жизни" и основателя философского психоанализа французский феноменолог видит в том, что отмеченные мыслители пользуются одной и той же методологией - интерпретацией, направленной на постижение конкретного - будь то психическая жизнь индивида или его поведение - через истолкование форм их проявления в культуре. Рикёр склонен даже думать, что интерпретация культуры в ее совокупности и была подспудной целью философских изысканий основоположника психоанализа: "Я считаю, что создание теории культуры было изначальным намерением философа Фрейда"<sup>5</sup>; культура же у Фрейда все более и более выявляла свою связь с эстетикой.

Концепция Фрейда привлекает внимание Рикёра тем, что основатель психоанализа увидел в деятельности воображения продолжение поведения, где смысл последнего передается не прямо, а косвенно - в формах культуры, истории, морали, религии и особенно в произведениях искусства. Исключительное значение Рикёр приписывает открытому Фрейдом либидо, которое, по словам французского философа, обладает способностью, какой нет ни у одного из естественных импульсов - способностью к отсроченному (отложенному) и символическому удовлетворению. Голод, например, поясняет свою мысль Рикёр, удовлетворяется только пищей и ничем иным; сексуальная потребность может получить отсроченное несексуальное удовлетворение - эстетическое, лингвистическое и т.п., и либидо, стало быть, выводит человека из биологической жизни в мир значений, то есть в мир культуры. По Рикёру, отсроченность и символичность удовлетворения сексуального желания

составляет одну из движущих сил человеческой культуры, в то время как его мималгальное удовлетворение - это "нульвая отместка" культуры.

Приято считать, что Фрейд видит основу культуры в эротике: цели, преследуемые индивидом, и цели, одушевляющие культуру, выступают как фигуры Эроса. При таком истолковании культуры представляется, будто одна лишь эротика заставляет индивида искать удовольствия и избегать страданий, она же составляет внутреннюю связь человеческих групп и сообществ. Рикёр отвергает пансексуальную трактовку фрейдизма: по его мнению, культура в концепции основателя психоанализа выступает не только превращенной формой реализации и ограничения сексуального желания, но и средством защиты человека. Для Рикёра также чрезвычайно важным аспектом психоанализа является учение об иллюзии, призванной компенсировать страдание индивида. Правда, как стмечает французский философ, Фрейд имел ошибочное намерение трактовать иллюзию с позитивистской точки зрения, в то время как иллюзии не соответствует никакая реальность, иллюзию нельзя верифицировать.

Психоанализ, подчеркивает Рикёр, не доходит до понимания иллюзии как носительницы смысла, который избегает альтернативы "реальное - иллюзорное", поскольку касается нашего отношения к миру, отношения бытия - к - бытию. По убеждению Рикёра, при анализе иллюзии в работу должна включиться иная - не психоаналитическая - герменевтика. Практика интерпретации, ведшая Фрейда от явного смысла к смыслу скрытому, толкала его к признанию "вселенной смысла", но психоаналитик Фрейд не сделал здесь решающего шага и продолжал генетически объяснять то, что не имеет истины в позитивистском понимании: место аксиологического истока у него занимает исток исторический (генетический). Отсюда, например, и кардинальное заблуждение Фрейда относительно религии, которую он, как и все явления культуры, объясняет простым возвратом вытесненного.

Рикёр намеревается перевести трактуемый явления культуры фрейдизм с редукционистского уровня на более высокую ступень, соответствующую культурологической задаче. При анализе культуры французский философ считает более важным не обнаружение вытесненного, а изучение того, что следует за сублимацией, включающей фантазмы в мир культуры.

Опираясь на "философию жизни" и психоанализ, Рикёр формулирует основополагающие положения феноменологическо-экзистенциалистской герменевтики. Одно из них заключается в

том, что факты культуры должны изучаться опосредованно, исходя из предыстории, коренящейся в индивидуальном бытии их создателей (жизни, поведения и т.п.); другая не менее важная идея - это понимание человека как символического существа, а символа - как структуры значений, где один смысл, первичный, буквальный с помощью добавлений обозначает другой - косвенный, вторичный, многосказательный, который может быть воспринят только посредством первого. Символ и интерпретация в феноменологической герменевтике - понятия коррелятивные: интерпретация имеет место там, где наличествует многообразие смыслов, и только в интерпретации это многообразие смыслов становится очевидным.

Если в "регрессивном" анализе источник смысла того или иного явления культуры отыскивается за субъектом, в его индивидуальной истории и предыстории, то в "прогрессивном" анализе он расположен впереди субъекта, как это имеет место, например, в феноменологии духа Гегеля и его учении о религии.

Ошибка Фрейда, по Рикёру, заключается в том, что основоположник психоанализа постоянно уводит изучение явлений культуры, будь то религия, искусство, мораль, в сторону выяснения их предпосылок. Признавая правомерность такого подхода, французский феноменолог требует вместе с тем соединения его с перспективным подходом; тогда явление культуры перестает быть простой проекцией внутренних конфликтов его создателя и становится эскизом разрешения этих конфликтов: произведение искусства, например, отмечает Рикёр, идет впереди самого художника, оно - перспективный символ личностного синтеза и общечеловеческого будущего, а не просто регрессивный симптом неразрешенных конфликтов. Так, Эдип Софокла, Мона Лиза Леонардо, Моисей Микеланджело не есть только проявление инфантильных драм художников, но и создание новых символов - символов страдания самосознания; произведение искусства, таким образом, является и симптомом, и исцелением. В этой связи Рикёр выступает противником биографического психоанализа, получившего широкое распространение в эстетических концепциях Запада<sup>6</sup>.

Требование Рикёра - духовно восполнить психоанализ - полностью глубоким смыслом. Советский психолог Л.С.Выготский в 20-х годах, анализируя фрейдовскую концепцию художественного творчества, отмечал, что "искусство никогда не может быть объяснено из малого круга личной жизни, но непременно требует объяснения из большого круга социальной жизни. Искусство как бессоз-

нательное есть только проблема, искусство как разрешение бессознательного - вот ее наиболее вероятный ответ"7.

Перспективный подход господствует и в рикёровском анализе экзистенциализма, который он также относит к числу составляющих феноменологическую герменевтику. Философы-экзистенциалисты (М. Мерло-Понти, Ж.-П. Сартр) с помощью редукции показывают обреченность человека быть-в-мире и представляют жизненный мир как основу всего - науки, культуры, истин, суждений. И "философия жизни", и психоанализ, и экзистенциализм открывают область существования, которому свойственно трансцендировать, выходить за собственные пределы вперед, к грядущему. Так что археология и телеология взаимосвязаны и составляют экзистенциальные функции, которые герменевтика стремится соединить в едином образе. Само же существование всегда остается тем, что выявляется герменевтикой, оно - интерпретированное существование, и в работе по интерпретации обнаруживаются его многочисленные модальности.

Археология, постигаемая с помощью регрессивного метода, и телеология, доступная методу прогрессивному, могут быть элементами герменевтики только при условии, если они сопряжены с эсхатологией, свидетельствующей об устремленности человека к священному. По Рикёру, *arché* это уже *eschaton*, а взаимодействие археологии, телеологии и эсхатологии составляет существо философского истолкования субъекта и через него - мира культуры.

Рикёр отдаст себе отчет в том, что отмеченные три методологии: археология, телеология, эсхатология - и соответствующие им философские тенденции: психоанализ, феноменология духа и феноменология религии, - представляют собой "разнонаправленные" способы интерпретации. Например, феноменология религии при объяснении символов исходит из проблематики священного, в то время как психоанализ признает только одно измерение символа - как результат подавленного желания. Психоаналитическая герменевтика нацелена на исследование фигур предшествующих, феноменология духа - на раскрытие фигур последующих и т.п. Тем не менее все три методологии, использованные в психоанализе, феноменологии духа и феноменологии религии вполне соединимы, так как они, каждая на свой манер, движутся в направлении ситологических корней понимания и выражают собственную зависимость от существования. Психоанализ показывает эту зависимость в археологии субъекта, феноменология духа - в телеологии образов, феноменология религии - в знаках священного. Более того, каждая из

этих методологий имеет право на существование, если только дополняется двумя другими и взаимодействует с ними.

В приложении к книге "Философия сегодня" Рикёр так определяет понятие герменевтики: "искусство интерпретации текстов - прошлых или священных"<sup>8</sup>. Под текстом французский феноменолог понимает любое явление культуры, человеческого духа, тесно связывая их с понятиями "жизненного мира" (Гуссерль) и "бытие-в-мире" (Хайдеггер) и наделяя особым онтологическим статусом. Тексты Рикёр стремится интерпретировать, соединяя прошлое (arché) и священное (sacré). Эсхатологичность истории и культуры Рикёру очевидна и вместе с тем неопределенна, и философ до недавнего времени более занимался выяснением ее истоков, нежели актуальным состоянием и возможными перспективами (в чем, как уже отмечалось, он сам упрекает основоположника психоанализа). "Самый верный способ объяснить наше настоящее, - писал он в 70-е гг., - это поместить его в историю. Прошлое и есть настоящее, оно было и глас его никогда не смолкнет"<sup>9</sup>, и французский феноменолог призывал герменевтику отыскивать следы прошлого в настоящем, руководствуясь главным образом приспособленным к этой цели фрейдизмом.

В самом деле, построенная на анализе разнонаправленных тенденций в формировании культуры рикёровская герменевтика до недавнего времени не занималась актуальным ее значением. Иногда даже создавалось впечатление, что актуальность культуры для Рикёра малозначима. В игре архаического и священного, в их взаимных переходах и влияниях как бы исчезал сам предмет анализа, чье актуальное состояние должно прежде всего привлекать внимание культуролога. Это впечатление подкреплялось суждениями французского феноменолога о том, что человеческое мышление вообще не в состоянии создать такую категориальную систему, где временно (прошлое) и историческое (будущее) были бы одновременно и целостно представлены. Конкретному измерению "живой духовности" (обычай, нравы, социальное устройство, политические законы и т.п.) он противопоставлял "тотальный духовный режим", конкретному знанию и познанию - косвенное обозначение, не доступное рациональному постижению. Но Рикёру со временем становится понятно, что при таком подходе "живая" культура теряет свой самостоятельный смысл и значение и становится, говоря словами самого философа, "частным случаем", "мертвой точкой", вокруг которой разворачивается игра двойственного символизма.

Мысль развить перспективные направления фрейдовского психоанализа не оставляет французского философа. Стремление понять диалектику исторического существования человека, связав настоящее, прошлое и будущее в истории, заставляет Рикёра не ограничиваться сегодня лишь выяснением истоков и обозначением смутных перспектив человеческой культуры.

В 80-е годы Рикёр ставит задачей осмыслить вопрос о субъекте интерпретации и понять истолкование как преимущественный способ включения индивида в целостный контекст культуры, как одну из основ его деятельности в культуре<sup>10</sup>. Иными словами, французский философ в своей герменевтике стремится апеллировать к духовно-практическому осуществлению человека в мире культуры. Важнейшей проблемой, над которой усиленно работает сегодня Рикёр, является создание концепции интерпретации, основанной на диалектическом понимании времени, где прошлое, настоящее и будущее выступают взаимосвязанными и взаимообусловленными. Временная характеристика для Рикёра - это специфическая черта человеческого опыта, тесно связанная с повествовательностью культуры: существует глубинная взаимосвязь между бытием культуры во времени и ее повествовательностью, между историей и ее выражением в языке и, стало быть, в культуре.

Другой не менее важной задачей для Рикёра сегодня является введение в герменевтический анализ в качестве его основы деятельностного принципа. В целом задача герменевтического постижения, по Рикёру, состоит в обосновании человека в качестве субъекта культурно-исторического творчества, в котором и благодаря которому осуществляется связь времен и которое зиждется на активной деятельности индивида, в понимании человеческой культуры как существующего во времени единства, в отстаивании связующей роли традиции в отношениях прошлого, настоящего и будущего, в осмыслении новаторства как необходимого, сущностного аспекта жизни культуры.

Несмотря на то, что Рикёр в своих исследованиях постоянно ссылается на разработки ведущих современных герменевтиков - Г.Г.Гадамера, Г.Р.Яусса, В.Изера, а также и ряда других идейно близких им философов, эстетиков, литературоведов, он тем не менее улавливает опасность как безоговорочного подчинения традиции, тенденции к которому можно обнаружить в концепции Гадамера, так и акцентирования бесконечности интерпретации художественных текстов, к чему склоняется, в частности, рецептивная герменевтическая эстетика. Французский философ называет эти

позиции "порочными кругами" в герменевтике, ошибочность которых, по его мнению, заключается в следующем. В первом с. учас та или иная интерпретация текста приобретает "насильственный" характер, поскольку к прошлому отсылают как к неукоснительному порядку и любое нарушение традиции расценивается как хаос, беспорядок и т.п. Излишняя многогранность интерпретации, на что нацеливает рецептивная эстетика, ведет целостность культуры к распаду.

Отмеченным истолкованиям культуры Рикёр противопоставляет спиралевидную интерпретацию, где истолкование движется по герменевтической дуге, как части спирали, берущей начало в жизни, проходящей через литературное (или историческое) произведение и его читателя, а затем возвращающейся в жизнь. Части спирали и есть этапы герменевтического понимания, имеющего целью воссоздание непрерывности духовного опыта человечества, приобщение каждого нового поколения людей к культуре прошлого и передачу ее будущим поколениям. Сердцевину этого понимания составляет идея о повествовательной функции культуры и о ее миметической сущности.

Историко-философский экскурс, сделанный Рикёром для отыскания истоков подлинного почтения герменевтики, приводит его к двум значительным фигурам: Августину и Аристотелю. В учении Августина французского феноменолога привлекает мысль о времени как о состоянии души ("Это в тебе, мой Дух, я измеряю время") и об активности духа, устремленного в трех различных направлениях: в прошлое (память), настоящее (внимание), будущее (ожидание)<sup>11</sup>. В аристотелевской поэтике Рикёр выделяет два важных, с его точки зрения, момента: концепцию об образовании интриги (фабулы) и мысль о миметической сущности искусства. Известно, что Августин исследовал природу субъективного времени, не задаваясь вопросом о повествовательной структуре духовной автобиографии, а Аристотель создавал теорию интриги, не касаясь проблемы времени. В объединении позиций Августина и Аристотеля французский философ видит путь к решению поставленной им герменевтической задачи.

Вслед за Аристотелем Рикёр называет поэтикой дисциплину, которая касается законов композиции художественного произведения, превращающей текст в рассказ, поэму, очерк, словом, в повествование. Рикёр заимствует у философа древности и понятие *mythos*, обозначающее соединение свершившихся действий, интригообразование. При этом, согласно французскому философу, интрига складывается из отбора и упорядочивания событий, что со-

общает ей интеллигибельный характер; последний соответствует совокупности комбинаций, посредством которых разрозненные в обыденном опыте события преобразуются в связную, полную и целостную историю, а история "извлекается из событий" и становится доступной пониманию; типы интригообразования есть то, что мы обычно называем парадигмами.

С позиции вышлеизложенного Рикёр подвергает критике такую трактовку современного романа, где отвергаются все нормы и традиции повествования, в результате чего интрига теряет значение чего-то существенного для описания фактов. Французский философ подчеркивает диалектический характер традиции и новаторства: новаторство возможно только на основе традиционной культуры.

В жизни художественного произведения Рикёр выделяет три этапа, каждый из которых он обозначает словом мимесис: мимесис-I, мимесис-II, мимесис-III. Понятие мимесиса феноменолог также заимствует у Аристотеля, из его концепции искусства, где на первый план выдвинута деятельностная природа художественного творчества. При этом Рикёра интересует не только вопрос о специфике искусства как деятельности, но и искусства как способа восприятия и передачи традиций человеческой деятельности в культуре.

Цель герменевтического анализа литературного произведения, по Рикёру, состоит в том, чтобы "реконструировать целостность операций, с помощью которых произведение берет начало в смутных глубинах жизни, действия, страдания людей и автор которого имеет целью передать свое творение читателю, который воспримет его и благодаря этому изменит свою деятельность"<sup>12</sup>.

Соответственно понятиям мимесис-I, мимесис-II и мимесис-III Рикёр пользуется понятиями префигурации (предвосхищения), конфигурации (формообразования) и рефигурации (преобразования). Мимесис-I и префигурация отсылают к известным в "философии жизни", феноменологии и экзистенциализме понятиям жизненного мира и пред-понимания. Зарождение фабулы повествования связано с первоначальными, словесно и структурно не оформленными ситуациями, где действуют различные агенты, и их действия на первый взгляд не связаны причинно-следственными отношениями. Кроме того, мимесис-I выступает в роли посредника между стадией практического опыта и произведением, и какой бы новаторской ни была поэтическая композиция, она укоренена в предпонимании жизненного мира действия. "Литература, - пишет Рикёр, - была бы непостижима, если бы она не описывала то, что уже было очерчено в человеческом опыте"<sup>13</sup>. Он убежден в первич-

ности бытия по отношению к языку и в любых употреблениях последнего стремится найти свойственный ему модус соотносительности с бытием, посредством которого поэтическое слово высказывается о бытии.

Вместе с тем проговаривание, словесное выражение жизненных ситуаций представляет собой непрерывное условие собственно человеческого опыта. Интриги, которые выдумывает человек, помогают ему конфигурировать невыговоренный, безмолвный опыт. Однако дискурс никогда не бывает самодостаточным, во всех своих употреблениях (в том числе и в форме художественного замысла), он стремится перенести в язык опыт человека, его способ бытия-в-мире, который предшествует дискурсу и требует быть высказанным<sup>14</sup>. Вот почему автору будущего произведения необходимо обладать практическим пониманием жизненного материала (компетентностью), чтобы увидеть в кажущейся его разрозненности, внешней беспричинности и бессвязности некую целостность явлений, взаимосвязанных не по замыслу творца, не в соответствии с той или иной концепцией художника, а самой жизнью.

Эту идею Рикёр находит не только у "философов жизни", но еще ранее, у Аристотеля, различающего *muthos* и *mimesis*. Первоначально кажется, что у этих понятий одинаковое содержание: фабула, а фабулой Аристотель называет "сочетание событий". Рикёр подчеркивает несовпадение этих понятий: фабула имеет отношение к художественному произведению, она есть подражание действию, или представление действия (*мимесис*); рассмотренная же со стороны жизни, фабула предстает как расположение фактов (*мютоc*). Иными словами, *мютоc* и *мимесис*, по выражению Рикёра, "едва ли не идентичны"<sup>15</sup>, но *мютоc* является определяющим в их взаимодействии, поскольку имеет отношение к "объекту" представления, а *мимесис* - к средствам представления. Тем не менее понятия *мютоc* и *мимесис* должны мыслиться вместе и определяться одно через другое: подражание является миметической активностью по отношению к предмету, поскольку оно с помощью интриги (фабулы) воспроизводит некую "вещь", а именно расположение фактов.

Говоря о *мимесисе* как подражании, Рикёр предупреждает против упрощенного его понимания: "если переводить *мимесис* как подражание, то под последним следует понимать нечто противоположное копированию пред-стоящей реальности; здесь надо говорить о творческом подражании"; точно так же, если "переводить *мимесис* как воспроизведение, то следует иметь в виду не удвоение настоящего, ... а разрыв, открывающий свободу творчеству"<sup>16</sup>. Аристотелевский *мимесис*, по Рикёру, это "символ расщепления,

дающего возможность литературному произведению быть литературным<sup>17</sup>, это - исток поэтического, "верховье" художественного произведения.

Мимесис-II у Рикёра - это собственно художественное произведение, открывающее мир поэтической композиции. Целью данной стадии мимесиса, по его утверждению, является конкретный процесс, в котором текстовая конфигурация становится посредницей между префигурацией (простой последовательностью событий) практического поля и его рефигурацией (трансформацией) в восприятии произведения. Это, по выражению Рикёра, "лаборатория форм", где апробируются предначертания возможной деятельности, испытывается ее основательность и осуществимость; данная стадия, если ее оценивать с точки зрения деятельности, промежуточна между предположением мира действия и преобразованием повседневной реальности под воздействием вымысла: мир текста (поэмы, повести, кинопроизведения и т.п.) неизбежно вступает в коллизию с миром реальным, чтобы его переделать - либо утвердить, либо отвергнуть; искусство постоянно "рас-страивает и переустраивает" наше отношение к реальному миру<sup>18</sup>.

Вторая нагрузка, лежащая на мимесисе-II - это работа со временем, начатая уже на его первой стадии. Известно, что основоположник феноменологии исключал из субъективного времени культурно-исторические проблемы; изучаемый им "поток сознания" освобождался от всего, что имеет отношение к деятельности индивида и его реальным связям с окружающим миром. Рикёр стремится преодолеть этот очевидный просчет Гуссерля и его последователей, оставаясь в рамках феноменологии.

Прежде всего он ставит проблему времени в связи с человеческой деятельностью. Апеллируя к Аристотелю, Рикёр замечает, что у античного философа внутренняя связь интриги является скорее логической, чем хронологической: здесь речь идет о логике интеллигибельности в сфере практики, о смысле деятельности. Беря разрозненные события и конфигурируя их в события исторические, художественное произведение тем самым конституирует единство временной целостности и само выступает хранителем времени. Из простой последовательности событий измалкается конфигурация (фигура, образ, символ); перед читателем раскрывается способность истории быть связанной и непрерывной. Преобразование событий в повествование дает представление о "конечном пункте", исходя из которого история может быть понята как целое.

Наконец, мимесис-III - это акт восприятия художественного произведения и межличностных коммуникаций, осуществляемых с помощью произведений искусства. Одновременно - это актуализация творческого посыла художника, выявление духовных ценностей и идеалов, заключенных в тексте, и введение их через последующую деятельность в контекст общественного бытия. «Вымыслы, - пишет Рикёр, - обладают властью "перекраивать" реальность... Мир текста вторгается в мир деятельности, чтобы трансформировать его»<sup>19</sup>.

Зачатки идеи о мимесисе-III Рикёр находит в аристотелевском катарсисе, который, как он считает, встроен в само произведение. Так, например, страдание и боль, изображенные в трагедии, трансформируются в переживание зрителя; полное же значение мимесис-III приобретает тогда, когда произведение развертывает перед читателем целый мир, который он присваивает, делает своим.

Анализируя мимесис-III, Рикёр продвигает вперед выводы рецептивной эстетики, которые французский писатель П.Реврди резюмирует следующим образом: "Мы побудили к чтению - к чтению и мышлению, причем каждый должен выбрать самую близкую себе, животворную часть, - это и есть та крепость, которая теперь сращивает читателя с автором, как черенок с подвоем... Лишь когда произведение обрело все свои качества в чувствах читателя, оно может считаться исполненным"<sup>20</sup>.

Рикёр согласен с рецептивной эстетикой в том, что текст - это как бы музыкальная партитура, предназначенная для различных исполнений, но, считает он, дополнить теорию письма теорией чтения значит сделать только первый шаг к мимесису-III; целостное событие совершается не тогда, когда кто-то берет слово и обращается к собеседнику, но только если он стремится ввести в обиход и разделить с другими новый опыт.

Мимесис-III означает пересечение мира текста и мира слушателя и/ч читателя, встречу преобразованного поэзией мира и мира человеческой практики. Под миром здесь понимается то, что феноменология (Гуссерль) и герменевтика (Гадамер) обозначает горизонтом ожидания. Мир текста - это мир, который проецируется автором за пределы текста, он складывается из взаимодействий внутренней динамики повествования и его проективных ("призывных") интенций. Онтологический статус текста пребывает как бы в "подвешенном" состоянии: он избыточен по отношению к структуре текста, он ждет прочтения. Одновременно мир текста избыточен и по отношению к миру повседневности, к миру обы-

ленного существования. В этом, по Рикёру, фундаментальное свойство горизонта ожидания, когда рождается новое восприятие, противостоящее наличной культуре, высвечивается несовпадение между воображаемым миром и реальностью.

Связь эстетического восприятия с человеческими надеждами уже была замечена Аристотелем, утверждавшим, что сколь бы значительной ни была способность зрителя охватить произведение единым взглядом, этот внешний критерий тесно связан с внутренним требованием человека к произведению. В акте чтения происходит встреча ожиданий автора и надежд читателя, осуществляется интерессубъективное общение, где ни субъективность автора, ни субъективность читателя не являются первичными. Более того, интенция автора не высвечивается непосредственно, как это бывает, например, в прямой речи, обращенной к собеседнику. Она, как и все значения текста, должна быть реконструирована: "интенция текста не лежит на поверхности, она сама становится герменевтической задачей"<sup>21</sup>.

Таким образом, понимание текста есть духовная работа читателя, соединенная с "даром" текста и стимулированная им. В сознании читателя осуществляется работа со смыслом и временем, та, о которой говорил Августин: текст тонет в памяти читателя и зовет к продуктивному воображению. Об этом также писали Сартр и Дюфрен. Здесь мы видим и конкретизацию гуссерлевского учения о ретенции, протенции и изначальной импресии<sup>22</sup>: на всем протяжении чтения идет "обмен между модифицированными ожиданиями и трансформированными воспоминаниями"<sup>23</sup>. В процессе активного понимания текста в человеке зарождаются и выявляются новые перспективы отношения к истории, обществу, собственному бытию, к возможностям своего мышления и деятельности.

Под углом зрения повествовательности Рикёр осмысливает философское понимание субъекта. Целостность, автономность, творческая сущность человека рассматриваются им как "повествовательная идентичность", без которой, по мнению французского философа, проблема личностной идентичности обречена на неразрешимую антиномичность: либо мы полагаем субъекта постоянно идентичным самому себе, либо считаем самоидентичного субъекта субстанциалистской иллюзией. Человеческая самость может избежать этой дилеммы, если ее идентичность будет основываться на временной структуре, соответствующей модели динамической идентичности, которую, в частности, содержит в себе поэтика повествовательного текста. Повествование, справедливо

отмечает один из интерпретаторов рикёровской концепции О. Монжен, выступает как то, что "связывает индивида с самим собой, вписывает его в память и проецирует вперед"<sup>24</sup>.

Вместе с тем субъект, предстоящий перед историей и памятью, должен составить повествование-для-другого. Говоря так, Рикёр подчеркивает изначально общественный характер индивидуального субъекта. Здесь обнаруживается несогласие французского философа с хайдеггеровским анализом времени и историчности. У Хайдеггера время есть черта человеческой конечности, бытия-к-смерти, а потому его характеризует внутренняя закрытость и монологичность. Хотя понятия "горизонта ожидания" Рикёра и "бытия-впереди-себя" Хайдеггера практически совпадают друг с другом, первое понимается как структура деятельности, открытой будущему и включенной в историческую практику всего человеческого сообщества.

Таким образом, исполнение художественного произведения завершается созданием новой жизненной позиции, новым самопониманием читателя и его последующей деятельностью, в которой, в конечном итоге, и реализуется произведение. Оно, по словам французского феноменолога, возвращается в жизнь, "вписывает поэтическую деятельность в мир повседневного опыта"<sup>25</sup>. Но возвращаясь в жизненный мир, произведение попадает не в ту "точку", где оно началось, а в другую, смещенную по отношению к исходной благодаря приобретению читателем нового опыта и последующему его воплощению.

Теория повествования Рикёра служит ему убедительной опорой в опровержении некоторых влиятельных тенденций в западной эстетике. Развивая свое понимание интерпретации, завершающейся в деятельности читателя, обогащенного встречей с художественным произведением, французский философ приходит к выводу: "вопрос об определении герменевтики через примат субъективности того, кто читает текст, более не стоит"<sup>26</sup>. Иными словами, уязвимость рецептивной эстетики ему очевидна. Рикёр отвергает также точку зрения "иррационалистического непосредственного понимания", благодаря которому один субъект будто бы переносится в чуждое ему сознание. Здесь речь идет о позиции "философов жизни" и о романтической традиции в понимании воздействующего эффекта искусства, которая в наше время возродилась, в частности, в "новой критике", персоналистской эстетике и др. Справедливо подвергает сомнению Рикёр и структуралистское истолкование текста, когда к нему применяется структурный анализ знаковой системы,

характерной для языка. В структуралистском прочтении текста его смысловые запасы и символическая глубина канонизируются и тем самым ограничиваются ("замораживаются"); вместе с тем, сводя произведение искусства к набору известных фигур и правил их преобразования, структурализм обезличивает его. Французский философ развенчивает и позитивистскую иллюзию "текстовой объективности, замкнутой в себе и независимой от какой бы то ни было субъективности - авторской или читательской"<sup>27</sup>, и представляющую чтение как событие для человека внешнее и случайное.

Итак, метод анализа художественного творчества, предлагаемый сегодня видным французским феноменологом-герменевтиком П.Рикёром, справедливо апеллирует к деятельности как основе искусства и - шире - мира человеческой культуры; плодотворны также мысли философа о художественной культуре как особой сфере общественной деятельности по созданию, сохранению и трансляции человеческих ценностей, о литературе и искусстве как важнейших факторах формирования личности и др. И еще один момент рикёровской концепции представляется сегодня весьма актуальным. Речь идет о стремлении к диалектической трактовке взаимодействия понимания и объяснения.

В опубликованных в последние годы работах Рикёра видна забота философа о налаживании диалога между философско-герменевтическим и научным подходами к объяснению человека и мира культуры. Так, сравнивая литературу и историю, литературное повествование и историческое объяснение, он стремится показать существенную схожесть того и другого как по способу формирования, так и по способу функционирования в культуре. Согласно Рикёру, история и литература - это два отличающиеся друг от друга по форме, но взаимосвязанные по существу способа повествования, которые являются отображением временного и деятельностного характера человеческого опыта.

Рикёр не принимает хайдеггеровско-гадамеровского тезиса о подчинении эпистемологической теории онтологической. "Я не хочу, - пишет он, - ни предавать забвению эпистемологическую фазу с ее ставкой на диалог между философией и науками о человеке, ни проходить мимо герменевтической проблематики, где делается акцент на бытии-в-мире, предшествующем всякому отношению, противопоставляющему субъект и объект"<sup>28</sup>.

Согласно Рикёру, реконструкция прошлого в историческом повествовании, как и художественный вымысел, совершается в значительной степени благодаря воображению: историк, сочетая

повествовательную связность и соответствие документу, "выстраивает интригу", повествует о том, чего нет. Разница здесь заключается в том, что художественный вымысел сообщает о том, чего еще нет, история - о том, чего уже нет. Но в том и в другом случае, благодаря сложному взаимодействию между отсылкой к прошлому и продуктивной работой воображения, человеческий опыт в его глубинном временном измерении непрерывно переосмысливается.

Историческое объяснение, как и литературное произведение, проходит одни и те же стадии мимесиса. Объяснение истории укоренено в поле практического действия, что соответствует мимесису I; история, как и литература, конфигурирует время действия в историческое время, что свойственно второй стадии мимесиса; историческое повествование завершает свой смысл в рефигурации практического поля, проходя через внутренний мир воспринимающего его субъекта (мимесис-III).

Аналогичность научной истории и художественного повествования Рикёр видит и в том, что в истории, как и в рассказе, есть своя фабула, свои персонажи и собственные события, только все они соответствуют специфике исторического описания. В истории, например, действуют субъекты иного типа, нежели в рассказе: персонажей художественного повествования можно идентифицировать, обозначить с помощью имен собственных и считать ответственными за собственные деяния; в истории же действующими субъектами выступают классы, нации, общества, цивилизации. Далее, историческая наука, как и художественное повествование, не утратила своих связей с донаучными формами повествования и благодаря этим связям она продолжает оставаться временем человеческого действия.

В итоге повествовательное понимание, свойственное художнику, и объяснение, характерное для научной деятельности, становятся взаимодополнительными; более того, как пишет Рикёр, "понимание без объяснения слепо, а объяснение без понимания пусто"<sup>29</sup>, и "чем больше объяснено, тем лучше рассказано"<sup>30</sup>. И литература, и история являются фактами культуры, разными способами говорящими об историческом времени, а под культурой, как уже отмечалось, французский философ понимает духовную жизнь общества, где происходит формирование, самоосуществление и изменение человека, складываются общественные связи, словом, осуществляется сама человеческая история.

Совершенство свою методологию, Рикёр переходит от анализа отдельных аспектов и фрагментов культуры, попавших в центр внимания тех или иных концепций и течений современной философско-эстетической мысли, к бытию культуры как исторической целостности. В итоге его регрессивно-прогрессивный метод постепенно преобразуется в историческую эпистемологию, основанную на диалектическом понимании времени. Знание герменевтической философии Рикёра все более пронизывает принцип деятельностного подхода - в центре ее человек как субъект культурно-исторического творчества, в котором и благодаря которому осуществляется связь времен, создаваемая и поддерживаемая деятельностью индивидов.

- 1 См.: *Гайденко П.П.* Герменевтика и кризис буржуазной культурно-исторической традиции // *Вопр. литературы.* 1977. N 5; *Михайлов А.А.* Современная философская герменевтика. Критический анализ. Минск, 1984.
- 2 См.: *Зисс А.Я., Сталфейка М.П.* Методологические искания в западном искусствознании. Критический анализ современных герменевтических концепций. М., 1984.
- 3 См.: *Ricoeur P.* *Le conflit des interprétations. Essais d'hermeneutique.* P., 1969.
- 4 *Ibid.* P. 12.
- 5 *Ricoeur P.* *L'art et systématique freudienne // Entretiens sur l'art et la psychanalyse.* P., 1968. P. 25.
- 6 Рикёра поддерживает здесь писатель и художественный критик Д.Фернандес, упрекающий биографический психоанализ в том, что он игнорирует один из существеннейших аспектов духовной деятельности - экспериментальный, проспективный (см.: *Fernandez D.* *L'arbre jusqu' aux racines. Psychanalyse et création.* P., 1972. P. 61).
- 7 *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1968. С. 113.
- 8 *La philosophie d'aujourd' hui. Entretien avec Paul Ricoeur.* P., 1975. P. 148.
- 9 *Ibid.* P. 72-73. Как отмечал в середине 70-х годов Г.-Б.Медисон, философия Рикёра - это интерпретация и объяснение преданного смысла, который является даром традиции (*Madison G.-B.* *Avant-propos a: Sens et existence. En hommage à Paul Ricoeur.* P., 1975. P. 7).
- 10 См.: *Вдовина И.С., Славко Т.В.* Поль Рикёр: проблема субъекта интерпретации // Проблема человека в современной западной философии. М., 1988.
- 11 Идею о "тринности" нагляднее, развиваемую Августином в "Исповед", Рикёр считает гениальным открытием мыслителя, в русле которого родилась феноменология Гуссерля, Хайдеггера, Мерло-Понти.
- 12 *Ricoeur P.* *Le temps et le récit.* P., 1983. V. I. P. 86.
- 13 *Ibid.* P. 100.
- 14 Этот, по словам Рикёра, "онтологический порыв" языка он унаследовал от Хайдеггера (*Sein und Zeit*) и Гадамера (*Wahrheit und Methode*); вместе с тем французский философ критикует Гадамера за преувеличение роли языкового характера

человеческого поведения, за возведение его в своеобразную модель бытия-в-мире (см.: Ricoeur P. Du texte à l'action. P., 1986. P. 337).

- 15 Ricoeur P. Le temps et récit. V. I. P. 59.
- 16 Ibid. P. 76.
- 17 Ibid..
- 18 См.: Ricoeur P. Ce qui me préoccupe depuis 30 ans // Esprit. 1986. N 8/9. P. 243.
- 19 Ricoeur P. Du texte à l'action. Paris, 1986. P. 3.
- 20 Цит. по: Писатели Франции о литературе. М., 1978. С. 17.
- 21 Ricoeur P. Le temps et le récit. P. 1985. V. III. P. 246.
- 22 См. статьи М.Рубене и В.Молчанова в кн.: Критика феноменологического направления современной буржуазной философии. Рига. 1981.
- 23 Ricoeur P. Le temps et le récit. V. III. P. 246.
- 24 Mongin O. Face l'éclipse du Récit // Esprit. 1986. N 8/9. P. 225.
- 25 Ricoeur P. Le temps et le récit. V. III. P. 230.
- 26 Ricoeur P. Ce qui me préoccupe... P. 214.
- 27 Ibid. P. 243.
- 28 Цит. по: Grunberg L. Hermeneutique et axiologie: le projet d'une ontologie de l'humain // Revue roumaine des sciences sociales. Série de philosophie et logique. Bucarest. 1984. N 3/4. T. 28. P. 250.
- 29 Ricoeur P. Ce qui me préoccupe... P. 235.
- 30 Ricoeur P. Le temps et le récit. V. I. P.

## 7. Концепция Эго в парадигме эстетической феноменальности вещи

Есть два вопроса, связанные с фактом существования открытого Э. Гуссерлем способа феноменологического редуцирования сознания. Во-первых, встает вопрос, адекватна ли сама реальность тому, что непосредственно выносится за скобки, т.е. тому, что имеется в виду, а во-вторых, является ли сам эйдос Гуссерля слепком чистого сознания?

Второе весьма проблематично, так как феноменологический остаток сознания, конституированный в виде "Я", терминологически не определен из-за невозможности его редуцирования. Эта неопределенность перечеркивает сам смысл феноменологической структуры сознания. В связи с этим мы утверждаем, что парадоксальность ситуации кроется в феноменологическом методе. Мы считаем, что именно он выводит двойственную позицию Эго, замкнутую на обращенную диалектическую структуру в классическом ее понимании.

Функциональная замкнутость структуры сводится к самодостаточной субъект-объектной ситуации, которая скрыта за попыткой объяснить предметность с помощью интенции сознания. Гносеологические и оценочные интерпретации понимания методологической основы феноменологии как следствия функционирования этой системы в критическом видении не способствуют адекватному отражению и выяснению ситуации. Поскольку, как будет рассмотрено в предлагаемой статье, феноменологическое решение сводит философию к неопределяемому Эго.

Таким образом, констатируемый тупик предлагает нам задачу, вывести себя из состояния оцепененного дискомфорта, пропитанного многоцветными стежками разного рода прикладных логоцентристских ответов.

Если Гуссерль только подвел нас к нетемпоральной перспективе, которая тяготеет и пугает приближением к сингулярному "провалу", а Деррида сводит на нет проблему сознания, моделирующую свою собственную иллюзию, то продолжают быть актуальными ответы на вопросы:

- почему и как философский метод ограничен дискурсивностью?

- и почему не без вмешательства психоанализа кантовская проблема эстетической феноменальности Вещей (Вещи) решается в главном лишь с двух точек зрения - владения категориальным гегелевским аппаратом, а также психоаналитическим инструментарием, - с целью отрезать от эстетики ее же собственный десерт в виде художественных актов, втиснутых философией в дискурсивность, вновь и вновь моделирующую технику сознательности?!. В результате чего эстетика лишена владения арсеналом, имеющимся у нее по природе.

Мы допускаем, что гуссерлевская эйдетическая редукция озадачивает нас своим приближением к чисто эстетической проблематике из-за частичного освобождения от темпоральной и целиком - от так называемой естественной установки, но можем ли мы согласиться с тем, что именно поэтому тезис свободы эстетического феномена, конституированного фундаментальной проблемой Вещи, ограничен в связи с этим конституированием пространства за упомянутыми установками? Именно оно делает ставку на объяснение несвойственных этому пространству Вещей, релевантных эстетической феноменальности. Другими словами, как мы можем допустить, что именно философский дискурс должен диктовать эстетическому феномену Вещей свои темпоральные способы измерения?

А если приблизить проблематику темпоральности к проблеме ее возникновения как к дискурсивной апелляции к эйдосу - то вопрос состоит в том, почему темпоральная крышка, конституированная феноменологией замкнутостью на декартовском Эго, надеда на дискурсивные структуры как традиционной, так и неклассической философии и психоанализа, - не потому ли, что они являются непосредственными приемниками самого Эго, а если говорить о методологической основе, - то фактора имманентности неопределенного "Я"; и, напротив, что они включают это Эго в художественно-эстетический смысл Вещей вообще, Вещей, которые лишены факта: пытающегося обозначить проблему рационального Эго?

Задача состоит теперь в том, чтобы определить проблемы релевантного осознания Вещи к точке зрения эстетических начал ее измеримости, индифферентных к феноменологической темпоральности, во-первых, и во-вторых, конститутивных с помощью субъективности "Я" из-за безразличия к его априорно-рациональной природе. Такая проблематика может показаться эгоцентристски направленной, но именно она позволяет нам обнаружить свойства,

связанные с метафорической парадоксальностью Вещного континуума, который нуждается в эстетической свободе от болезненного давления философского кругозора со стороны рационального Я. То есть рационального Эго, которое отсылает феноменологический метод к априорной функциональности (закрытой от "мира") субъективной "зоны" по принципу дискурсивного механизма.

Релевантность Эго по отношению к Восприятию зафиксирована как субъективная феноменологическая "зона", выделенная в виде интенционального отношения к внепсихическому, а также идеальному (т.е. мыслимому) - со стороны психического. Поэтому сама идея объективации (идеализации) субъективности является, на наш взгляд, формой запрета на всякие взаимодействия с "внепсихическим бытием" реального мира. Запрет устанавливается для отторжения идеи субъективности от ее прежнего, реально-физического смысла. Идея, взятая из субъективной философии Канта и не новая по своему абстрактно-априорному содержанию, выраженному в отношении к опыту абстрактного субъекта, облекается в другое "лицо" за счет иного способа трактовки Восприятия (неэмпирической фактизации чувственных вещей): способа конституирования "самопостижения"<sup>2</sup> опыта собственного, личностного Я.

Субъективный принцип, лежащий в основе Восприятия, представляет в феноменологии инвариантную сущность так называемого "чистого" - в смысле идеальности - Я, под которое подводится неопределенное в понятие (под "крышей" интерсубъективности) "Я вообще"<sup>3</sup>.

Наша позиция состоит в том, что мы противопоставляем Восприятие Вещей "вообще" в трансцендентальном (онтологически-предметном кантовском) смысле, имеющем обобщенную априорно-сущностную формулу коммуникативного сознания - творческому сосуществованию Вещей, что составляет камень преткновения для общепсихологической наукообразной методологии. Мы полагаем, что понятие Вещь, к которому была отослана европейская субъективная традиция, нуждается в выяснении самого метода причастности этого феномена к субъективной основе. Смысл мы видим в том, что на протяжении всей европейской традиции не была определена функция Эго по отношению к субъективному способу понимания Вещей. Так как если объяснялось понимание Вещей на уровне "Я", то оно означало абстрактное представление о субъективной "зоне" психологического плана, мешающей философским претензиям на строгую "законность", из-за отпугивающей и непонятной "пустой" ме-

тафоричности. Принимая во внимание тот действительный факт, что "Я" выполняет "нулевое", "пустое" метафорическое гчдение телесности в мир, мы с полным правом можем выдвинуть тезис, что Вещь, которая является выражением континуитета понятийного содержания этой тотальной метафоры (МИР), допускающей любую словесную шелуху, - и философский смысл (Вещи) являются феноменами эстетического свойства. Эти эстетические свойства относятся прежде всего к проблеме творческих состояний. Поэтому понятие Вещь объединяет две держащиеся на расстоянии методологии - философскую и эстетическую, и мы вправе определить понятие Вещь как феномен Эстетического Сознания, где Это на концептуальном уровне выполняет функцию аргументации телесности метафорическим способом.

Таким образом, "нулевое", метафорическое представление Я о мире вводится в понятие Вещи не как абстрактно-субъективное "Я", а как феномен чисто эстетического видения. Следует заметить, что двусмысленность "Я" с точки зрения проблемы его метафорического выражения - это двусмысленность эстетического свойства, поскольку сам контакт сознания: ощущением способов художественного выражения вообще, а также выразимостью научного текста, связан с психосоматикой всего сознательного комплекса ощущений, включающего традиционное понимание эстетической чувственности. Именно этот факт, то есть факт конституирования ощущений с точки зрения психосоматической версии творческого сознания, позволит нам в дальнейшем выдвинуть тезис Комфортности эстетического сознания и объяснить функционирование в понятийном философском аппарате метафорических выразительных "зон", т.е. понятий, связанных с установкой на их априорное вхождение в практику Текста (в широком философском и художественном смысле) с точки зрения эстетической феноменальности Вещи.

Априорная понятийность, связанная с Восприятием, обоснованием которой занималась кантовско-феноменологическая традиция, ставится в этом случае под вопрос. Этот вопрос состоит в онтологической экспликации понятийности с точки зрения абстрактного функционирования дискурсивных метафорических сущностей в объяснении причастности априорности трансцендентального Восприятия природе Вещей.

Если Это определить как Вещь и присутствующую как понятие в психосоматическом сознательном комплексе, проявится совершенно иной смысл, свободный, не привязанный к какой-либо заданной установке, так как он выразит прямой телесный факт, а

не его Субъективизмо. Здесь Это уже не конституируется психологизмом Восприятия, привнесенного методом субъективации этого понятия. Интенциональное отношение, выделенное в этом методе с помощью дискурсивного термина "восприятие", могло быть оправдано только как феноменологическое устранение из нефункционирующей "естественной", инертной физической тяжести, которой обременено двузначное Это.

Поэтому наша позиция состоит в исключении понятия "восприятие" из философского аппарата как пережитка психологизма постметафизической теории.

Сущностью постметафизической теории является редуцирование мира к двум полярным полюсам: идеальному и материальному. Фундаментализм такой схемы мира выступает в виде черты именно европейского ментального тренинга, безвозвратно оторвавшегося от древнегреческого. На уровне эйдетического понимания процессов, эксплицирующих Вещное "Я", т.е. художественного творчества и научного инсайта, термин "восприятие" уже не действует по принципу дискурсивного (в кантовском определении) моделирования сознания Восприятий. Эйдетическое понимание мы определяем как Не конституированное психологизмом Восприятие, т.е. как Неинтенциональный, Нетемпоральный принцип творческой комфортности чистого сознания бессубъектного Я в зрительном покое эйдетического видения.

Это как аргумент, метафорически оправдывающий телесность, играет в эйдосе функциональную роль, которая состоит в контроле его собственного метафорического положения (т.е. положения Это). Его метафорическая двусмысленность балансирует в феномене эйдетического поля и имеет характеристику относительной некомфортности. Балансирующая некомфортность существует, то есть ставит проблему бытия, до тех пор, пока не будет вычтена телесность вместе со смысловой аргументацией. Достижение комфортности происходит путем "вычитания" некомфортных частот эйдоса состояний психики до "нуля", т.е. способом исключения преобладания разума над телесностью и телесности над рациональностью Я. Функция Это при "нулевом" эйдетическом положении психики слоупывается. Это выполняет здесь функцию соматической задвижки, его функциональность исчерпывает себя за ненадобностью в компактной комфортной информативной конкретности эйдетического зрения, представляющего образную "пустоту" или безмыслительную пустотность интеллекта в неоплатоническом языческом смысле.

Комфортность такого "нулевого" сознания не несет никакой функции, связанной с рационализмом Восприятия. Поэтом./ вывод таков, что Эго внедряется в субъективную "зону" Восприятия как Вещь и представляет собой чистое сознание бессубъектного Я. Механизм психосоматической Задвижки Эго, о котором упоминалось выше, прекращает контроль ощущений, связанных с балансированием психики между сознанием и телесностью и срабатывает таким образом, что рациональное прогнозирование телесной ориентации в темпоральных координатах, связанных с обычным коммуникативным "пространством" тел, "задвигается" в самую телесность, исполняющую функцию темпорально замкнутого блока памяти. Подобно тому, как рациональный смысл Эго теряет нетемпоральное информативное поле эйдоса и тонет в неподобной ему телесности.

Между тем и другим фактами возникает ничем не измеряемая, т.е. адекватная по своему духовно-телесному Менталитету, а поэтому нетемпоральная "нулевая" дистанция. Ее можно охарактеризовать как феномен, свободный от посторонних навязываний любых возможных смыслов, относящихся к интенциям Восприятия. Этот феномен уже никак не связан с предметной интенцией Восприятия заданных Вещей. В ней, т.е. в "нулевой" дистанции, мы видим самостоятельно функционирующее поле таких информативных эйдосов, безразличных к самому Восприятию, а значит эстетически нетемпоральных.

"Нулевая" дистанция абсолютно индифферентна к какой-либо измерительной ситуации, связанной с аксиологическими включениями сознания, содержащими упоминаемое нами ранее конституирование идеальной и материальной версий мира (=природы Вещей). Индифферентность является смысловой характеристикой эйдетического поля, где конституирование смысла Эго на основе сознательного контроля ощущений сохраняется лишь в той степени, в какой этот контроль проясняет комфортную ситуацию сознания. Поскольку только она может адекватно, правильно сориентировать дискурсивную версию физической природы ощущений. В эйдосе речь идет о прикосновении Эго к принципиально иной, нетемпоральной информации, связанной с привилегированным смыслом эйдетической оптики.

Вследствие всего вышесказанного, напрашиваются такие выводы. Выстраивается концепция, фокус которой состоит в том, что речь не идет о приоритете идеальности сознания перед соматикой ощущения или наоборот, поскольку феномен эстетического сознания, исследуемый с точки зрения нашего подхода к психоана-

лизу, игнорирует неадекватные "нулевой" комфортности эйдоса состояния психики. Это означает, что эйдетический континуум сознания включает в себя или сохраняет за собой только адекватный телесно-духовный Менталитет, поэтому "вычитаются" состояния преобладания как радио над ощущением, так и телесности перед Эго-контролем. Весь психосознательный комплекс так зафиксирован оптической зримостью эйдетического фокуса Бытия, что имеет возможность на некоторое время сохранить спонтанную творческую дистанцию со стандартной, подверженной темпоральной систематизации, рациональной средой телесного коммуникативного "обитания" (включая сюда клипические исключения). Таким образом, само время как темпоральное условие соблюдения такой дистанции, диктуемое сингулярным творческим Эго, "вычитается про запас", в пользу обычного, не творческого зрения. Поэтому состояние комфортности чистого сознания Я, которое на первый взгляд и можно было бы назвать феноменологическим сущностным видением, на самом деле им не является, так как сама версия дискурсивно-рациональной аргументации телесности опровергается нами как объясняющая только не творческие, коммуникативные состояния обычного сознания. Эти состояния, зафиксированные в философской и психологической литературе как Восприятия, и исключаются нами.

Затем отпадает необходимость вводить "словарь" бессознательного, поскольку бессознательное у Фрейда определяется буквально тем, что обычное сознание, погруженное в пучину ощущений, достигающее понятия самосознания только с помощью врачебной диагностики, не имеет, таким образом, адекватного понятия о собственном Эго и пребывает в "пожизненной" ситуации дискомфорта, сдвига сознания с чистых установок на контроль ощущений рациональным Я. Мы предлагаем механизм "вычитания" некомфортных соматических ноуменов, что позволяет нам исключить клиническое "звено" бессознательного из психосоматического комплекса сознания.

К этому надо добавить следующее. О исключенности ощущений из-под контроля рационального Я, т.е. из состояния постоянного пребывания на расстоянии сдвига сознания в телесность, можно говорить только в крайних клинических случаях, которые анализировались Фрейдом. Обычный, не творческий уровень стандартного сознания, так же сдвинутый в телесность, однако, не означает, что ему нужно дать клинический запрос, так как коммуникативное "руководство" со стороны среды обитания, вероятно,

выполняет роль "страхового агента", т.е. агента по отслеживанию состояний строка, которым сопровождается выход на творческую комфортность.

Остается нерешенной проблема феноменологического эйдоса Гуссерля. Смысловая зрительность эйдоса объясняется нами не в парадигме Идеального опыта феноменологического эйдоса Гуссерля. Гуссерль видит мыслительный мир эйдотически необходимым, т.е. идеальность мыслительного мира Гуссерль конституирует эйдотической. Таким образом, установкой на Необходимость сущности он фундирует априорность: «Благодаря теоретическому соотношению фактического в опыте с Аргіогі формы, смутная эмпирия становится причастной сущностной необходимости, а весь естественно-научный метод получает новый смысл, состоящий в том, чтобы под все смутные понятия и правила подвести фундамент из "точных", то есть лишь эмпирически определяемых особенностей придать априорную форму, которая как таковая предписывает всему эмпирическому, поскольку оно должно быть объективным, необходимость в пределах универсума природы. То что Аргіогі здесь является количественным, ...связано с самой сущностью природы как природы»<sup>6</sup>. Априорность - это особый мир сознания, где, на наш взгляд, Гуссерль конституирует эйдос как вторую форму абстрактной идеальной сущности наряду с трансцендентальной первой формой intersубъективного сознания. Он трактует Первичную форму сознания в рамках отношения к действительности, а именно как возможность, т.е. как потенциальное стремление к методу овладения эйдосом: "...для... любых мыслимых психологических возможностей (верно то, что они) при всей несвязанности с фактической опытной действительностью, остаются все же реальными психическими возможностями, данностями возможного психологического опыта. Здесь имеются некоторые трудности: в какой мере возможно... осуществлять чисто феноменологический опыт, действительный и, прежде всего, возможный, так, чтобы, переходя от одного самоданного психического к новому, достичь единого и чисто психического поля опыта..."<sup>7</sup> - Гуссерлю необходима нозтическая априорность, чтобы или исключить вообще методологически мешающую связь между возможностью и практическим или теоретическим осуществлением-действием, - или сделать эту связь идеальным выражением поля опыта психологически релевантного Я. Гуссерль получает таким образом Эго, которое ведет "двойную игру" - психологически оно личностное и intersубъективное, а методологически оно фиктивно чистое. В результате чего Эго становится обладателем двойственной конфронтационной спекуляции

в отношении трансцендентального феноменологического сознания, - "Но очевидно... чистые идеальные миры такого рода... существуют в эстетической всеобщности и по своей сущности инвариантны"<sup>8</sup>.

Напротив, мы отклоняем такой способ идеализации эйдоса под гуссерлевским названием чистого Я и имеем позицию иного конституирования Это. Аргументация нашей позиции самостоятельна, и феноменологическая интерпретация Вещи приводится нами не для объяснения собственных принципов, а для исключения автономного нашего подхода.

Противоположность заключается в следующем:

1. Наш подход не конституирует вообще какую-либо модель сознания в отличие от феноменологической модели: сущностного сознания эйдоса, а имеет дело с эстетическим феноменом Вещи, т.е. с психосоматической ментальностью, связанной с ярко выраженными состояниями творчества.

2. Психоаналитическая версия, предложенная нами для характеристики этой ментальности, вычленяет неопределенность трактовки сознания, которая опирается на трансцендентальное положение ощущений в бессознательном модусе самого восприятия, т.е. в переживании. Это позволяет исключить метафизическую интерпретацию идеального эйдоса и ввести определение Это как чистого сознания Я, которое методом соматической Задвижки отсекает телесность по принципу неадекватной связи с ощущениями. Смысл эйдоса по отношению к дискурсивности располагается в этом случае зеркально. И нас не интересует дискурсивное "отражение" Я, которое сичтезирует сознание в "модусах оценивающего, стремящегося, действительного сознания. При этом постоянной темой является сущностная двусторонность сознания..."<sup>9</sup> - и которое является феноменом лишь спекулятивно. Феномен может быть связан только с понятием Вещи и определять характеристики сознания только эстетически.

3. Наш подход не связан с феноменологической относительностью сознания, основанной на персонифицированной сфере Я-субъектности, где Я неотделимо от субъекта и представляет личностный, индивидуальный, опытный психологический полюс. Рефлексия Я, т.е. предметность Восприятия, не позволяет до конца отделить сам Восприятие (которое у Гуссерля идентифицируется с трансцендентальным полем сознания вокруг психологической субъективности Я) - в Сознательную Телесность. Не зря для характеристики субъект-объектной предметности Восприятия он вводит предметное "Ты" для объяснения относительной интенциональ-

ности горизонта трансцендентального сознания. Поэтому рефлексивная сознательность Гуссерля требует для оправдания идеальной Я-субъектности такого термина, как вчувствование, который кружится вместе с Я вокруг "эйдетической сферы сущностных всеобщностей"<sup>10</sup>. «...и у Гуссерля, и у Дильтея онтологическое предпрещение является одним и тем же. "Другой" сперва постигается как воспринимаемая Вещь, затем, благодаря вчувствованию, становится "Ты". У Гуссерля, безусловно, такое понятие вчувствования мыслится чисто трансцендентально, но все-таки оно ориентируется на имманентность самосознания...»<sup>11</sup>.

Имманентность самосознания - это, по сути дела, не чистое сознание эйдоса, когда вследствие идентификации он и называет ее априорной инвариантной формой восприятия, - а фактическая наличность терминологически неопределенного однозначной научной константой метафорического Я. Главный феноменологический тезис рациональности нарушается самим этим "пустым" Я. Пустое Я "не может быть чистым", чистой в процедуре интендирования является сама эта процедура, так как просто-напросто она идеальна и не имеет отношения к грубому эмпиризму. Идеальность чистой мысли в этом смысле противоположна эйдосу, она мыслится сознанием как личностная персонализированная субъектность - т.е. как дискурсивный предикат к самому Я, "...из которого реальный пространственный мир конституируется для сознания, (чтобы) облада(ть) хабитуальным значением"<sup>12</sup>.

Таким образом, сознание конституируется не самим жизненным миром, а субъектностью его Восприятия. Сама же субъектность предикативна, т.е. привносит в феноменологию необходимую зависимость от нефеноменологического, а диалектического дискурсивного принципа. Субъективность в виде личностного "чисто духовного Я в пределах инвариантных форм"<sup>13</sup> является не самим чистым инвариантом ментальности, а облаком сознания, которое висит над редуцированной "землей" пространственной реальности; метафорой, которую нужно надеть на объект-предмет для удержания объекта в разреженной сетке дискурсивности как принципа, конституирующего восприятие.

Жизнь сознания у Гуссерля - это не жизнь "Я", а жизнь для "Я", где сознание мотивирует "Нас", "Я" же - посредник между сознанием и миром: "Любое значение бытия (Seingeltung) осуществляется в нас самих, любая очевидность опыта и теории, которая это устанавливает, действует в нас самих, хабитуально и постыжно мотивируя нас"<sup>14</sup>.

Терминологически проблема самосознания у Гуссерля встает в связи с задачей, поставленной им для выделения общей рациональной сущности психологии и гуманитарных наук. В Личностном интрасубъективном самосознании Гуссерля преобладает версия наложения общей рефлексивной "интрасубъективности-Я" на чистое сознание эйдоса<sup>15</sup>. Для этой версии запрашивается следующая методологическая характеристика. Субъективность самосознания, имманентная в факте сознания, на самом деле никак не привязана к конституированию Я-субъектности: самосознание субъективно в факте сознания не потому, что оно конституирует "Я", - оно субъективно, потому что оно вообще его не конституирует, т.е. не определяет, самосознание субъективно в негативном отстранении от "Я", потому что интенциональный феномен восприятия единичен по индивидуальной характеристике во множественности индивидуальных восприятий, и сам "принцип" множественности: с единой их общей характеристикой, с отчужденностью от множественности и центральной в этой множественности, - един в этом приобщении к структурной множественной темпоральности<sup>16</sup>. Он всего лишь возвращает нас к герменевтике неоплатонизма с вычлениением сущности в Едином (Одном)<sup>17</sup>.

Речь идет, таким образом, у Гуссерля о тождестве как о единстве, синтезированном при помощи бесструктурной метафоры "Я". Смысл "Я" не эксплицирован в конкретность человеческих индивидуальностей по причине боязни темпоральной питательной среды для психологизма, но найденный в границах этой среды, метафорически пуст. "Я" - конечное понятие и вершина феноменологического метода не несет функции самой понятийности. Эйдетическое прогнозирование в этой точке имеет предел по той причине, что сам этот предел стал терминологическим постулатом опыта восприятия: "Я" - это метафора психической жизни личности, "...включая все, что неразрывно принадлежит ему [Эго] в качестве психических процессов, подобных переживанию, мышлению, ощущению, желанию..."<sup>18</sup>. "Я" понимается как имманентность (как принцип), "...существующая в себе, ...как нечто аутентичное (ausweisendes) в согласующемся опыте"<sup>19</sup>. Сознание же понимается как относительность к эйдетической необходимости самого принципа рациональности. Принцип рациональности априорен как сущность относительного трансцендентального сознательного оптимума, и наша точка зрения на этот принцип такова, что он занимает позицию Вещи в себе по отношению к неопределенной субъективности психологического кантовского "Я".

4. Мы также противопоставляем наш подход феноменологическому, т.к. конституируем с помощью выделения "Я" как чистого сознания эстетический феномен Вещи с художественно творческой, индифферентно-произвольной, "нулевой" характеристикой смысла. Смысл этот ни в коем случае не претендует на идеализацию в коррелятивности, неадекватной телесности, и представляет индифферентную по отношению к чему-либо информацию, которая конституирует степень соматической комфортности Эго и состоит в вычитании некомфортных ему соматических ноуменов из инфраструктуры межличностных рассеянных полей (подробно рассмотрено в конце под знаком).

5. Комфортность Эго определяется не по активизации деятельности интенции, а, напротив, по индифферентности к интенциональной феноменальности, т.е. по дистанции абсолютно "нулевого" покоя Эго в способе функционирования этой дистанции, т.е. на том уровне видения эйдетического смысла, на котором исчезает механизм сверки по комфортности Эго в зрительном соматическом комплексе, и человеческая телесность уже не противопоставляет себя при помощи Эго под видом идеальной аргументации, а теряет вес и темпоральный смысл в абсолютном покое эйдоса. Поэтому -

6. Противоположность нашей позиции к позиции классического феноменолога состоит в неинтенциональной феноменальности эстетического континуума Вещи, - в неинтенциональности, когда функция Эго состоит в перекрытии телесных соматических контактов, и бестелесность психики осуществляется уже на уровне межличностного, не субъективного, "пустого" информативного инфраполя.

7. Телесность здесь неадекватна феноменологической телесности вчувствования, а представляет принцип, с помощью которого функционирует сознательный механизм сверки Эго с эйдосом. В связи с этим сам эйдос не конституируется как идеальный в смысле темпоральной телесной аргументации при помощи точного распределения телесности чистым сознанием Эго в пространстве. Он конституируется как индифферентное к темпоральности информативное зрение.

8. Противоположность нашей позиции состоит в абсолютно нетемпоральной "нулевой" дистанции, на уровне которой Эго осуществляет соматическую комфортность, - по "нулевой" дистанции, отличной от феноменологической, то есть отличной от так называемой геометрической безвременной точки - идеального вневременного момента априорной причины, то есть отличной от "вне-

шого" условия, конституирующего безвременность как точку отсчета темпорального жизненного мира.

Гуссерлю нужен сам принцип безвременности, так как он хочет найти уровень сознания, где возможность и априорность смыкаются в особой Действительности Я-субъективности. Гуссерль получает тавтологический принцип безвременности из-за того, что его безвременность имеет статус Причины возникновения самой темпоральности, т.е. причины как данности.

9. Таким образом, суть и основание нашей концепции Это состоит в редуцировании самого принципа априорности к его смыслу, и если это имеет какое-либо отношение к экспликации феноменологических фактов, то в первую очередь, это относится к постулируемому Гуссерлем причинному Это.

Это устраняется нами как интересубъективная и личностная Причина феноменологического сознания и конституируется нами как чистое сознание "Я" с помощью психоаналитического фрагмента под знаком (стр. 17).

Исходя из сравнения концепции парадигмы неинтенциональной феноменальности с принципами классической феноменологии, мы пришли к очень важному методологическому выводу, позволяющему абсолютно адекватно обосновать нашу позицию.

Итак, основная мысль, которая тянется через весь вышеприведенный сравнительный анализ, сводится к проблеме темпоральности.

Зададимся еще раз двумя вопросами: 1) почему модель сознания инвестировала у Гуссерля "пустое", не имеющее возможность редуцировать само себя Это? и 2) почему неконституированное понятием, т.е. раздвоенное феноменологическое Это так конституировало рациональный феноменологический метод, что сам этот метод трансцендентальной эйдетической философии представляет собой чистую конструкцию рациональности самого аргументирующего телесность "Я"?

С нашей точки зрения, ответом на второй вопрос может быть следующее. Неконституированное понятием, раздвоенное Это конституировало само себя как образец рациональной сущности чистого сознания Это, а именно как "пустую", "круговую", замкнутую на самой себе дискурсивную сущность философского рассуждения вообще. Это подшутило над феноменологией и стало очевидностью и образцом самой рациональности. Метод редуцировал сам себя и конституировал, таким образом, не "пустое" Это - факт, не скрывающий досаду Гуссерля и феноменологов<sup>20</sup> - а напрашивается вывод о том, что метод конституировал сам себя истой ра-

циональностью Эго в виде сущности именно феноменологического эйдоса. Но дело не в том, что рациональный философский дискурс не эйдетичен как исключаящий психологические чувственные сферы. Другая сторона рассматриваемой нами проблемы такова, что ведь именно они, связывающие рациональное Эго с эстетическим феноменом Вещи, имеют отношение к трансцендентальной проблеме по отношению к феноменологической априорности эйдоса, и поэтому лишь настолько соприкасаются со сферой "чистой" мысли, насколько эйдос некомфортен в отношении ее.

Поэтому вскрывается проблема самого эйдоса и ставится под сомнение вообще его идеальная феноменологическая ориентация, что нам и требовалось доказать. Эйдос относится к сфере мысли лишь настолько, насколько сама сфера мыслительной деятельности конституирует феномен философского абсолюта. Эта проблема вовсе не является проблемой гениальности, а обнаруживает, на наш взгляд, парадигму неких информативных образований в виде эйдетического поля, с голограммы которого происходит считка тем или иным способом.

Мы видим только два возможных способа такой считки, которые позволяют сохранить индифферентное "пробывание" полей информации по отношению к идеальности как основной характеристике феноменологического эйдоса, - и к темпоральности как характеристике, постулирующей идеальность. Эго, во-первых, произвольный способ считки и, во-вторых, считка на уровне интуиции. Тот и другой присутствуют в феноменологической процедуре, но ни тот, ни другой не должны быть отождествлены, во-первых, с самим эйдетическим видением смысла, ни тем более с интенциональностью как принципом, быющим по чистому сознанию рационального Эго.

### Психоаналитический фрагмент

Точность смысла эйдетического выражения улавливается на уровне соматических ощущений по комфортности Эго. Смысл не несет на себе нагрузку передачи информации мыслью. Фундационирование мысли - это проблема названия ощущения по степени комфортности, и это отдельная проблема, отвечающая дискурсивную версию выражения, темпоральность которой является главным смыслом дискурса. Понятие выражения выступает как

диагностический принцип, устанавливающий дистанцию между внутренним покоем смысла и сопутствующим этому покою мыслительным способом установки внешнего сигнала. Внешний сигнал - это духовная молчаливая инфраструктура на уровне межличностных рассеянных полей (но это не Сверх-Я Фрейда. В нем нет никакой социальности и никакой цензуры). Мысль считывает с такого поля готовые смысловые формулы двумя способами: или абсолютно произвольного, или на уровне интуиции. В случае произвольного считывания подключается психический механизм контроля ощущений, вырабатывающих истинность Смысла, способом вычитания некомфортных соматических ноуменов. В случае интуиции такой механизм сверки исчезает и появляется соматическая задвижка, которая перекрывает телесность соматических контактов, и они осуществляются уже на уровне духовных межличностных полей. Правильность интуитивного прогноза определяется уже не на уровне корреляции с ощущением, а на уровне того же вычитания, но только уже из поля - не заполненных нужной информацией понятийных аргументов. В случае интуиции сама она имеет привилегированное положение в полях и обладает преимуществом выбирать из поля, а не повторять под его диктовку.

Интуиция - это прямой захват Смысла из духовного безмыслительного инфраполя. Характеристика Смысла не является произвольной. Она появляется в виде образа Смысла, который представляет из себя информацию, целиком комфортную в отношении самого Смысла. Смысл лишь должен достичь при помощи интуиции степени комфортности образа. Это информация, привлекающая Смысл ее (то есть информацией самого образа) целостной и свободной комфортностью, обладает способом существования Над инфраструктурой мыслительного поля и ненуменальна, а конкретна и нагружает поле проблемой рациональной интерпретации своего конкретного Смысла. Интенсивность конкретности пропорциональна степени интуиции.

Образ находится не непосредственно в самом теле, а наоборот, тело находится внутри образа, потому что поток информации о самом теле прекращается, тело теряет вес и смысл и обретает мобильность исчезать в интуитивной циркуляции. Это, которое является аргументом телесности и оправданием телесности, таким образом, исчезает следом. (Поэтому в случае интуиции речь не может идти о корреляции Смысла в ощущениях). Если образ связан с художественной интуицией, то наоборот, сами ощущения отбирают информацию из интеллектуального потока, потому что ин-

туция в данном случае опирается на слуховые, зрительные, осязательные версии. Здесь нет никакой соматической задвижки, и конкретность образа лишь стимулирует психическую подвижность в отборе адекватного образу материала. Конкретность исчезает, когда пропадает образ, и Смысл действий художника утрачивается, т.е. утрачивается сам талант.

В художественном творчестве эйдетический образ во всех видах творчества преобладает над слуховым, пластическим, ритмическим, осязательным. Гениальная интерпретация образа та, которая дополняет этими образными структурами зрительный образ, потому что зрительный образ имеет наибольшую силу конкретности. Потому что когда мы слушаем гениальное музыкальное исполнение, например, в записи, сила воздействия художника, интерпретирующего музыкальный текст, определяется именно по степени отклика именно наших зрительных представлений. А самые мощные интерпретации вообще сливают воедино все виды образной конкретности, потому что художник интуитивно подключает информацию вышеописанного над-инфраструктурного, над-индивидуального, над-духовного трансгрессивного поля. Поэтому музыкальное искусство оставляет впечатление, что его языком говорят сами вещи, что вызывает в человеке аффекты, несравнимые ни с одним другим видом искусства. В живописи интуиция работает на мастерство и заключается в точном зрительном ощущении цвета, увиденного во сне или считанного с природы, или же с представленного зрительного образа. В живописи нет соматической задвижки, потому что образ коррелирует со Смыслом не в Над-инфраструктуре, а в ощущениях, а они принимают участие в духовной инфраструктуре следующим образом. Промежуточная духовная инфраструктура межиндивидуального поля перманентно сохраняет свою молчаливую параллельность, и ее пересечение с ощущением художником точного Смысла цвета происходит на уровне абсолютного покоя и бездействия. Интеллект работает лишь на уровне мысли, идентифицирующейся со страхом потери цветового эйдоса из-за случайного вмешательства посторонних ситуаций. Страх как соматический компонент подключен для сохранения степени комфортности ощущения цвета в эйдосе.

Есть очень яркий пример эйдоса, диктующего автору чисто художественный метод выражения, где язык не задает дискурсивную форму, а наоборот, прочитывается с видимого. Это фрагмент романа Густава Мейринка "Голем": Слова истекали из невидимых уст, оживали и приближались ко мне. Они кружились и вертелись

посредо мной в разные стороны, словно рабыни в пестрых одежнях, потом исчезали: под землей или растворялись подобно серебристому марсау в воздухе, уступая место следующим. Каждая хотя бы мигу надеялась, что я выберу ее и тут же отвергну другие.

Некоторые из тех, кто шествовал, блистая роскошью, словно пава, были одеты в сверкающие одежния, и поступь их была нетороплива и степенна.

Другие выглядели как королевы, но уже состарившиеся, отжившие свое, с подведенными веками, порочными складками у рта, с морщинами, похороненными под отвратительными румянами...

Порою среди фигур, истекающих из невидимых уст, встречались и такие, что восстали из могил с платками на лице...

Все, что вещал мне голос, что я с рождения носил в себе, было только скрыто и забыто и хранилось в тайне от моего сознания до сегодняшнего дня. Моя кожа, мускулы, тело вдруг обрели память, обойдясь без помощи мозга. Они двигались вопреки моим желаниям и намерениям. Как будто мое тело больше не принадлежало мне!.. У меня было чужое безбородое лицо с выдающимися скулами и раскосыми глазами.

Я чувствовал это, но не мог взглянуть на себя со стороны.

Это не мое лицо, в ужасе хотелось мне закричать, я пытался ощупать его, но рука не повиновалась мне, а опустилась в карман и извлекла книгу.

Вдруг я снова оказался за столом без шляпы и пальто, и этот я был я. Я. Я...

Теперь я знал, как выглядел незнакомец, и мог бы снова почувствовать его в себе в любой момент, стоило мне лишь захотеть...

Я понимал, что он выглядел как негатив, зримая пустая форма, контуров которой я не в состоянии осмыслить, в чье нутро я обязан проскользнуть сам, если мне хочется узнать ее облик и внешний вид в собственном "я".

Однако этот пример интересен еще и тем, что в нем настолько нагляден эйдетический выпад из телесности, что сама телесность обретает форму фантома и начисто утрачивает аргументированную при помощи Эго идеальную оболочку. При чем genialность автора состоит в том, что он с детальной точностью прослеживает динамику устранения телесности из аргументирующего Я, а также возврат телесности в психоидентифицирующуюся с ней духовность, язык здесь представляет пример того проводника, который наделен способностью самоустраняться и спонтанно возникать из эйдетического инфраполя. Самодостаточность как функциональное свой-

ство языка, таким образом, как мы видим из этого примера, может иметь место только в эйдетической творческой зримости. Дискурсивность же - своими заданными, включенными в предположительно "знающее" Я операциями, из-за почной неспособности оторваться от телесности в сторону эйдоса - остается противопоставленной телесности и, визуально выражаясь, обречена "всю жизнь" скитаться в поисках своего комфортного места. Смысл этих поисков и расположен к аргументирующей мотивации - (напомним один из основных тезисов нашей концепции, что Эго есть аргумент в пользу собственной телесности) - в бесконечном варьировании попыток сместиться в иное поле, в поле иной информации.

Кто-то может и возразить, что в этом примере налицо художественный прием. Но здесь, по всей видимости, неуместна эстетическая терминология, камуфлирующая свое оправдательное значение. Функция дискурса в эйдетической считке в этом примере нечаянно брошена за борт, так как сама видимость диктует информацию с помощью исходящего из нее голоса. Функция дискурса тонет, как неуместный на корабле предмет. Видимость такого "корабля" остается за пределами спекулятивной досягаемости. Эйдетические особенности такой видимости находятся в позитивном поле зримости вместо негативной кажимости.

Однако на следующем примере будет видно, что голос, вложенный в уши художника с абсолютным слухом, может быть прочтен публикой не только способом дискурсивной вербализации, текстуально доносящей свое творческое амплуа, как в примере "Голема", поэтическая "хватка" которого выходит за очерченные рамки прозы.

Есть и другой способ считки эйдетической информации. Он состоит в целокупной палитре звуков. Чистота и ясность такой палитры опять-таки зависит от способности художника к эйдетическому зрению. Например, лишена всяких сомнений эйдетическая звукопись Скрябина. На видимости звуков построено большинство его сочинений, благодаря чему в них есть эффект пронзительной ясности и точности ощущений цветовой бликующей палитры звуков. Свет, расцвеченный зримостью краски, как известно, был целью его поздних экспериментов.

Импульсивность и спонтанная непредсказуемость - это характеристики бликующих и мерцающих пульсаций стоящего перед его гением эйдоса. Излюбленная ремарка Скрябина - *volando* (полетность, парение) - характеристика, указывающая на ощущение невесомости, бестелесности, без которой исполнителю никогда

не достичь полной комфортности его Я в эйдосе. Поэтому для "невидящего" уха исполнителя Скрябин неуловим. Отличие от "видящего" - в способе изобразительности. И здесь предположительно отличать эйдетический тип звуковой изобразительности от изобразительности обычного материального зрения. В звуках обычная изобразительность вообще лишена зрения, а проецирует на музыку лишь подслушанные в природе и коммуникативном устройстве жизни голоса. В этом случае гениальность автора сводится к выразительной интерпретации (К.Шимановский. "Экзотические птицы" - для духовых с роялем). И если в музыке принцип подражания готовым формам (звукам как готовой информации) оправдан носителями звуковой стихии, то, оглядываясь на дискурсивный способ записи, в нем опасен момент невозврата к природе возникновения самой языковой ситуации, прорастивающей дискурс. По симфонизму ощущений звуковой краски Скрябина можно назвать самодостаточным производящим гением.

Космизм психики для Скрябина тождествен ощущению мира как полной эйдетической сингулярности Я. Скрябин в своих статьях упреждает термин сингулярность в смысле нетемпоральной исчезающей точки. Точкой этой в "Прометее" является знаменитый прометеевский аккорд, который Скрябин называет исчезающей сингулярностью, существующей до времени и пространства. Это четвертое обращение нонакорда с основным тоном "а", построенное по обертоновому принципу. Скрябин соединил то, что ни теоретически, ни практически не выразимо в звуковой гармонии - две обертоновых шкалы звуков "а" и "г". Прометеевский аккорд - это пребывание авторского Я в образе Ничто, как говорил сам Скрябин, в Вакууме - как ускользающей возможности нереализованной сингулярности. Эту сингулярность Я Скрябин относит к творческому импульсу, соответствующему Большому взрыву вселенной. Это импульс, по нетемпоральной своей характеристике, центрирующий спонтанно возникающие астральные туманности.

Таким образом, вышеприведенные иллюстрации предназначены для подтверждения идеи эйдетической считки. Эта идея имеет прямое отношение к "нулевой", нетемпоральной сингулярности такой Вещи как Это, так как сам принцип аргументации телесности с помощью Это остается феноменологически пустым по своему дискурсивному содержанию.

Оно, содержание, искусственно "воздержанное" от телесности в пустом феноменологическом Я, "спасает" свою телесность с помощью предпосланной темпоральной сетки, выход за пределы ко-

терой создает не эйдетический, а искусственный тип сущностной видимости. Он, умозрительно устраняющий телесность вместе с миром, не дает выхода на творческий, человеческий тип эйдетического видения.

Каждый человек является обладателем скрытого смысла вещей. И создатель перед другими людьми имеет преимущество в сохранении покоя собственно Эго в духовной инфраструктуре. В поэзии эйдос привлекается к обладанию дискурсивностью и наделяет молчаливую духовную инфраструктуру характером звука, то есть речью. Эйдос видит звук в инфраструктуре и собирает Смысл своих ощущений, превращаясь в звукоритмическую формулу.

Мы обосновываем нашу концепцию как альтернативную по отношению к концепции психического бессознательного Фрейда. Мы считаем, что ощущения, осознание которых, исходя из тезисов Фрейда, не происходит в бессознательном психическом, вовсе не являются свидетельством того, что они не принадлежат сознательности в Я. Мы считаем, что преобладание творческих состояний над обычной человеческой инертностью вызвано не бессознательными выражениями творческих потенций с ослабленным сознательным контролем, а напротив, максимальной степенью контроля сознания, заключающегося в "математически" точном выражении - с помощью вычитания некомфортных чистому сознанию соматических ноуменов - способа сохранить эйдос как наиболее адекватное и комфортное видение собственного Я.

Мы сталкиваем философскую методологию с неподдающимся ее описаниям творческим феноменом такой степени человеческой сознательной аргументации психосоматики, которая говорит о предельном и переполненном спонтанной творческой информацией сознании. По поводу ощущений остается добавить, что главный принцип их возникновения связан не с конституированием восприятием чувственности, а с самой чувственностью - эстетической основой художественного творческого процесса. Поэтому информацию, возникающую при вербальном или невербальном выражении таких ощущений мы объясняем эстетическим феноменом сознания.

Эго, являющееся самым первым, нулевым продуктом творчества, метафорическим. Ничто человека, стимулирует свое предназначение к Смыслу существования силой творческого выражения - нахождением Я в собственной телесной комфортности. Эта непростая роль, которую должно сыграть каждое человеческое Я, связана с его собственным, независимым (в позитивном смысле) поиском такого уровня сознания, благодаря которому исчезает зави-

симось не только от этики, религии и так называемой окружающей среды, но и от самой телесности. Психологизм, связанный с теориями Восприятия, где я не тождественно психосоматическому комплексу сознания, почему само сознание и воспринимается им при помощи неопределенного в понятие удвоенного, утроенного или расщепленного Я, - снимается на концептуальном уровне определения Эго.

Феноменальность таких творческих состояний вызывает обратное отношение к какой-либо аргументации самого творческого процесса с помощью Восприятия. Такую феноменальность в связи с этим можно отнести только к чисто эстетическим способам существования Вещей. В связи с этим возникает необходимость объяснения приоритетной функции эстетической методологии перед методологией, распространяющейся на конституирование зависимостей и связей, и преследующей цель их рационального вхождения в те состояния человеческой духовности, которые не подчиняются никаким наукообразным интерпретациям. Поэтому мы считаем, что методологией научности можно располагать лишь в пределах ее возможности, так, чтобы попытка объяснить неприкосновенные духовные сенсации человеческого производства не стяжала себе славу их полного разрушения под всевидящим оком научности.

- 
- 1 Такая позиция по этому вопросу, но только с диалектической точки зрения, имела место в современных исследованиях: "Гуссерль обращает внимание и на своеобразный диалектический механизм, который как бы "заложен" в индивидуальном сознании и изначально гарантирует одновременное осознание отдельного и целостного, единого, предмета и мира. Именно к этому "изначальному", непосредственно срабатывающему механизму индивидуального сознания и хочет "пробиться" Гуссерль через рефлексивное сознание, в том числе через естественнонаучное и философское знание, которые, по его мнению, дают отягченное предпосылками, во многом иллюзорное знание" (Мотрошилова Н.В. Принципы и противоречия феноменологической философии. М., 1968. С. 37).
  - 2 "...феноменологическая рефлексия предлагает нам... придерживаться только... действительно очевидной самоданности. ...Самой непосредственной.. формой такого опыта является самопостижение в опыте" (Гуссерль Э. Амстердамские доклады // Логос. 1992. № 3. С. 68).
  - 3 "...поднимаюсь к чистому и необходимому "вообще" (мы) можем описывать совершенно инвариантный стиль феноменологической субъективности как стиль чистого Я и общности: я вообще..." (Там же. С. 76).
  - 4 См.: Кант И. Соч. М., 1966. Т. 5. С. 575.

- 5 Мы употребляем здесь словосочетание "образная пустота", т.к. понятие образ, связанное с процессуальной темпоральностью, психологически может быть связано с воспоминанием, представлением о чем-то реально увиденном и, таким образом, понятие образ носит чисто психологическую характеристику, но в сочетании со словом пустота оно может способствовать некоторому визуальному представлению об иной видности, не связанной с темпоральным, обычным образным смыслом.
- 6 Гуссерль Э. Амстердамские доклады // Логос. 1992. N 3. С. 78.
- 7 Там же. С. 66.
- 8 Гуссерль Э. Феноменология. Зарубежная феноменология и экзистенциализм. Тексты. Киев, 1989. С. 34.
- 9 Гуссерль Э. Амстердамские доклады // Логос. 1992. N 3. С. 71.
- 10 Терминология Х.-Г.Гадамера.
- 11 Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988. С. 301.
- 12 Гуссерль Э. Феноменология. Зарубежная феноменология и экзистенциализм. Тексты. С. 32.
- 13 Терминология Гуссерля.
- 14 Зарубежная феноменология и экзистенциализм. Тексты. С. 33.
- 15 "Признавая различие методов естественных наук и психологии, общность их необходимо состоит в том, что психология... заимствует свою "точность" (...) из рациональности того, что соответствует сущности (...)". (Там же. С. 30).
- 16 Гуссерль Э. Амстердамские доклады // Логос. 1992. N 3. С. 78.
- 17 См.: Степанова Т. Метафизический парадокс Парменида в картезианстве // Вещь и язык метафоры. М., 1992. 1.
- 18 Зарубежная феноменология и экзистенциализм. Тексты. С. 24.
- 19 Там же. С. 34.
- 20 "Теперь, однако, следует высказать единственное действительно тревожащее сомнение. Когда я, медитирующее Я, редуцировал себя с помощью эпохе к моему абсолютному Его и конституирующемуся в нем, то не стал ли я тем самым *volens ipse*, и не является ли вся эта философия самоосмысленна хотя и трансцендентально - феноменологическим, но все же чистой воды солипсизмом?" (Гуссерль Э. Парижские доклады // Логос. 1991. N 2. С. 26).

## 8. Художественная интерпретация времени

В картинах Тарковского нам открывается временная объемность исторической перспективы. Структурную сложность, многоплановость художественного времени создает отражение преломленного в человеческом сознании большого временного диапазона, с которым нас связывает историческая память, культурные традиции. Тем не менее значимость этих соотношений не ограничивает концептуальное время картин историческими и психологическими аспектами. Внимание Тарковского к течению времени - в природе, истории, человеческом сознании - содержит и другую, хотя не всегда открыто явленную сторону: стремление увидеть умственным зрением вневременный метафизический план бытия, не данный в ощущениях оформляемому пространством и временем человеческому сознанию, но на протяжении тысячелетий становящийся предметом раздумий, поисков, веры, притягивающий философов, религиозных мыслителей и художников. Сосредоточенность Тарковского на основных философских и религиозных вопросах - соотносительности материального и духовного, временного и вечного - выводит образную сферу картин за рамки конкретно-исторического времени, психологической проблематики, создавая смысловой центр вокруг гносеологической антиномии время-вечность.

Для полноты представлений о мировоззрении Тарковского необходимо понять его убежденность в сохранении духа, отчасти основанную на христианском вероисповедании, но более - на устремленном за конфессиональные рамки всеобъемлющем религиозном чувстве: "Герои ведь это же не совсем материя. Это прежде всего дух. А поскольку дух неразрушим, то для меня очень важно увидеть реальность, которая разрушается, вопреки духу, который не разрушается"<sup>1</sup>. Композицию финальных кадров "Зеркала" режиссер строит так, чтобы "прозвучал этот контраст, сама реальность находилась в каком-то разрушенном виде", но "героев не касается разрушение, оно касается только предметов"<sup>2</sup>. Так возникает "антифеноменологическая" направленность поиска глубинной основы сознания, выходящей за рамки временности<sup>1</sup>.

Художник акцентирует качественно иную природу духовной сферы: в понимании ее как вневременной нашли продолжение мно-

говсковые традиции религиозной и философской мысли. В античной философии отчетливое разграничение материального мира и трансцендентной реальности, открывающаяся при их противопоставлении как сущности и явления антиномия времени и вечности, готовят платформу христианского учения, воздействие которого на мировоззрение Тарковского было преобладающим. Уже в эзотерической философии, вполне определено у Парменида, истинно сущее надделено вневременными свойствами, представлено как неделимая целостность. Через противопоставление единства и множественности осмысливается соотносительность времени и вечности в диалогах Платона. Тем не менее, поскольку время являет собой "нское движущееся подобие вечности"<sup>1</sup>, оно приближается к трансцендентному образцу благодаря цикличности: постоянным возвращением сохраняется столь значимая в концепции Платона память о прошлом, и возникает определенная степень замкнутости, единства.

С образным воплощением через цикличность очертаний вечности мы нередко встречаемся в произведениях искусства различных эпох и стилевых направлений, в культурах Востока особенно органично сочетаются с представлениями о Вселенной мотивы "вечного возвращения". Не доминируя в образном строе эти мотивы прозвучат у Тарковского: композиция многих картин приобретает черты цикличности, тема "вечного возвращения" будет затронута в первом диалоге Отто и Александра ("Жертвоприношение"), а также в упоминании о вере Александра в то, что они с мальчиком были японцами в предыдущей жизни. Значимость времени сближается здесь с платоновским пониманием: связывается с цикличностью и, что особенно важно, концептуально соединена с памятью не только личной и исторической - как сохранение традиций, передача духовного опыта, - но также и на идеалистической основе. Труднее найти параллели с более поздними представлениями о вечности как бесконечно продолжающемся прямолинейном движении времени, например, у Аристотеля, в метафизических учениях Нового времени, и наконец, в материалистических концепциях, хотя тяготение к вечности все же угадывается, "просвечивает" в типичных образах "вечного движения" (среди них - река, может быть, наиболее характерный).

Несоизмеримость времени и вечности, представляя предельную сложность для постижения, допускает возможность лишь приближения к познанию, приводя иногда к диаметральному различиям представлений и форм образного отражения, выбор которых показателен для концепции художника. Для фильмов Тарковского

и его философских воззрений характерно понимание вечности как сферы вневременной и более соотносится с памятью, синхронностью, синтезом разновременного, чем с бесконечным движением, поднимая значимость всех мотивов противостояния временному потоку. Ведущим становится воплощение не подобия, а антиномии времени и вечности. Находя в этом плаке общность с учениями, составившими философский генезис христианской идеологии - прежде всего Плотина, Филона Александрийского, Августина Блаженного - необходимо выделить влияние Нового Завета и, что существенно, не только общерелигиозную, но преобладающую эсхатологическую направленность мировоззрения художника, связанную с ощущением переломного момента в истории. На замечание журналиста о создающемся впечатлении, что режиссера завораживает тема Апокалипсиса, как будто он хочет приблизить его, Тарковский ответил: "Нет, я просто пытаюсь понять наше место в сегодняшнем мире, а Апокалипсис о конце всего..."<sup>4</sup>.

Вопрос о бесконечности времени решался Тарковским безусловно отрицательно под воздействием христианской эсхатологии, где характеристика бесконечности в принципе не может относиться к материальному миру и, в частности, ко времени. Апокалипсис - как завершение, но вместе с тем - сохранение земной истории за порогом физической реальности вне времени и пространства - воспринимался художником как "самое великое поэтическое произведение, созданное на земле"<sup>5</sup>. Родственной его мировоззрению являлась значительность, которую придает христианство историческому времени: оно не становится иллюзией или движением по кругу (как, например, в некоторых восточных доктринах), а имеет направленность к иному уровню по сравнению с атемпоральным состоянием, предшествовавшим сотворению материального мира, - к синтезу земного, временного и духовного вечного бытия. В образах и высказываниях режиссера надежда на личное бессмертие созвучна этому смыслу - его обретает, согласно христианскому учению, жизнь души человека за рамками его физического существования, не растворяясь бесследно, не теряя свой облик. Представление о постоянной соотносительности времени и вневременной духовной сферы, усиливающее моральную значимость личных поступков и исторических событий, стало важной точкой сближения Тарковского с христианской традицией.

В то же время художник испытывал тяготение и к восточной культуре, прежде всего к японской, китайской, где преобладают надличные аспекты в характеристике вневременного трансцен-

денного бытия. Духовную основу китайской даосской ритуальной музыки он воспринял как "абсолютное растворение личности в ничто. В природе. В космосе"<sup>6</sup>. Интерес Тарковского к религиозным и философским учениям, не ограниченный конфессиональными или национальными рамками, позволяет говорить о синтезе духовного опыта. Вера в сохранение личностных качеств за пределами времени человеческого бытия - своего рода онтологизация памяти как духовной реальности - соединяется с противоположным стремлением к растворению в сфере вневременной, которая представляется в этом случае уже не как синтез и сохранение, а как "ничто" - в этом сочетании можно увидеть противодействие субъективистской направленности западной культуры, следы воздействия восточных философских традиций, которые не столько непосредственно, сколько через их отражение в искусстве стали достоянием духовного мира художника. Нет в столь важном вопросе концептуальной определенности, но доминировать в образной сфере картин будет духовный потенциал личности, поднятый в своей значимости соотношением времени с вечностью, убеждением в сохранении неразрушимой духовной основы человеческой сущности.

В "Жертвоприношении" наиболее полно выразилась родственная мифологической вере Тарковского в отсутствие непроходимой грани между материальным миром и трансцендентной реальностью. Стремление придать онтологическое значение провалу в небытие времени катастрофических событий получает образное воплощение, имеющее определенное родство с мифологемами ритуально-магического характера. Как и в типовой структуре мифа, двуплановость становится определяющей в художественном времени картины, где соединяется привычное течение объективного времени и способное изменить свое направление, обращенное вспять волевым усилием героя, иноприродное сакральное время. Традиционно подобные представления, отдаляясь от христианского и многих восточных учений, допускающих вхождение человека в мир вечных сущностей лишь за пределами его жизни, приближаются к древнейшим, архаическим мифам.

Необходимо отметить также двойственный характер отношения режиссера к познанию иной реальности: с одной стороны, стремление проникнуть за грани видимого бытия, с другой - опасение дать упрощенный образ этого бессмысленного для нас вневременного состояния. Понимание ограниченности человеческих представлений проявилось в восприятии художником кульминационного момента Апокалипсиса, когда ангел остановил Иоанна в его

желании откровенно раскрыть во всей полноте состояние мира, когда "время уже не будет". Попытка выразить словами недостижимое может, по мнению Тарковского, "осквернить бесконечность": в этой сфере наше "знание вульгарно"<sup>8</sup>.

Ускользящий от логического постижения переход мира во вневременное состояние получил в Откровении Иоанна поэтическое, образное выражение, которое, как отметил художник, не поддается определенному истолкованию. Воплощая в картинах духовные сущности, режиссер также стремился создать не столько конкретное представление, сколько отрыв от привычных связей и стереотипов. Впечатление выхода за границы материального мира усилено в кульминационных моментах "Зеркала" и "Ностальгии" предшествующими кадрами смерти героев. Выразительная метафора "Зеркала": птица, безжизненно лежащая в руке умирающего Алексея и вдруг взлетающая к небу, дает эмоциональный толчок на минуту забыть о физических рамках нашего существования. (Здесь возможны смысловые параллели с христианской символикой). В следующих кадрах в единой панораме предстают перед зрителем образы матери еще совсем молодой, ожидающей первого ребенка, и уже состарившейся женщины. Прошлое не исчезает бесследно, воскресая в ином измерении: "Чувства или дух остаются навсегда, потому что мать, вы помните, она остается все той же. Мне важно было доказать, что она бессмертна, эта душа матери"<sup>9</sup>.

Сохраненное пламя свечи в руке умирающего героя "Ностальгии" как символ сопричастности вечному всепроникающему духовному огню готовит к восприятию последнего кадра, в котором несовместимое в действительности и в человеческом сознании - предмет мучений Горчакова - слилось в единый образ мироздания: звучит русская песня, мы видим падающий хлопьями снег и русскую избу под сводами готического храма. Поднимаясь на уровень философского обобщения, "Ностальгия" выражает неманящее нам тяготение к единству духовного опыта: тоску "по тем мирам, которые нельзя объединить", и, одновременно, "по нашей духовной принадлежности"<sup>10</sup>. Отрываясь от конкретного времени, пребывают в вечности финальные образы "Зеркала", "Ностальгии" - воплощение духа как памяти: сохранения и синтеза разделенных пространством и временем явлений бытия.

"Как бы надмирностью взгляда"<sup>11</sup> поражают, по мысли Тарковского, творения таких художников, как Леонардо, Бах, Толстой. И эта надмирность - не растворение в "ничто", а воссоздание дистанции, но также и соотносительности временных границ челове-

ского существования и вселенского бытия. Обращаясь в фильме "Солярис" к органной хоральной прелюдии И.С.Баха "Я призываю тебя, о Боже", режиссер хотел воплотить соединяющие земного и божественного, временного и вечного. В "Жертвоприношении" (сцена в доме Марии) также будет звучать органная обработка протестантского хора, в котором народные мелодии в период реформации вошли в церковное богослужение. При устремленности в сферу духовную не создается отрыва от личного, человеческого. События и чувства, введенные в такую перспективу, обретают объемность значения.

Многообразны выразительные средства, усиливающие смысловое тяготение за рамки конкретного времени. Немалую роль играет здесь удаленность, временная дистанция, наиболее выраженная в "Страстях по Андрею", "Солярисе", "Сталкере", но обязательно присутствующая в исторических и культурных параллелях во всех фильмах Тарковского. Создается перспектива, не задерживающая внимания на отдельном и временном, настраивающая на широту охвата явлений, укрупненный, обобщающий характер мышления. Подробности личной истории, причинные связи, мотивировки нередко опускаются в "Зеркале" как несущественные, главного героя мы даже не видим на экране - не часто замысел автобиографического фильма в столь полной мере направлен на синтез общезначимого: природы, культуры, истории.

Тяготение к масштабному синтезу преобразует художественное пространство и время. Изменение методов их упорядоченности в зависимости от идейной направленности: возможность принципиально иного качества по сравнению с чувственно воспринимаемыми формами окружающего мира отразилась в размышлениях Тарковского над особенностями обратной перспективы у древнерусских художников. Разделяя мнение Флоренского о том, что перспективу невозможно было не заметить, "зато можно было ею пренебречь", режиссер отмечает, что "отсутствие классической возрожденческой перспективы и наличие обратной - суть выражения потребности особых духовных проблем, стоящих перед древнерусскими живописцами, в отличие от задач, которые решали итальянцы Кватроченто"<sup>12</sup>. Характерная для искусства эпохи Возрождения тенденция представления человека как меры всех вещей, личностный угол зрения противопоставлены устремленности древнерусских художников запечатлеть начало надмирное, отключаясь от субъективных восприятий пространства и времени, приблизиться к вечности.

Стремление героя пролога "Страстей по Андрею" оторваться от земли, взгляд на нее с высоты полета на воздушном шаре, потрясение от этой невысказанной ранее вдруг открывшейся панорамы готовят зрителя к постижению иной, вневременной реальности на иконах и фресках, обратная перспектива которых, отходя от привычных масштабов и координат, словно приподнимает над действительностью и направляет, ведет в художественное пространство и время, где прошлое, настоящее и будущее синтезированы, неотделимы.

Ощущению приближения к "другой реальности" способствует нереткая у Тарковского "брейгелевская" композиция кадров, которая несколько ослабляет определенность угла зрения. Отчасти визуально, но более - по идейному замыслу эти образы приближаются к восточным: китайским, японским живописным полотнам с параллельной перспективой, где нет линейного фокуса. По мнению исследователя пространственно-временных отношений в изобразительном искусстве Л.В.Мочалова, такая перспектива с характерными панорамами словно «из бесконечности» (...) переводит увиденное пространство в мыслимое, и оно начинает жить уже не по законам физического, а по законам психического времени, то есть необратимость сменяется длительностью, "сейчас" преобразуется во "всегда"»<sup>13</sup>.

Безусловно, возможности кинематографа ограничены по сравнению с живописью в плане оформления художественного пространства, поэтому интерес Тарковского к проблеме перспективы показателен не столько в связи с композиционным решением отдельных кадров, сколько с воздействием на общую смысловую направленность картин произведений изобразительного искусства, в которых нелинейная упорядоченность создает в эстетической реакции напряженно противостояние "чувственнопостижимого - умопостижимого".

В системе линейной перспективы возникает, по мысли Шпенглера, "идеальное средоточие в бесконечности, некоторый динамический центр". Оформляя окружающее пространство от заданного угла зрения, в ней отражается "энергия направления, воля к власти" - характерное мироощущение западного человека, у которого "всегда дело сводится к Я"<sup>14</sup>. Во многих образах Тарковского мы встречаемся с тяготением к противоположному, когда широкая панорама событий выходит из поля зрения героев, отдаляясь от главных сюжетных линий, когда осмысливается разность масштабов личного и всеобщего и во мгновениях текущего времени увидена их принадлежность истории и - шире - вселенскому бытию.

В столкновениях, совмещениях субъективных восприятий и отстраненного наглядного взгляда - как бы извне, - открывающего равновеликость далеского и близкого, отражается пребывание явлений в двух измерениях: в конкретном времени и вечности - духовном синтезе земной истории. Антиномия этих сфер у Тарковского не означает их разрыва: земное время сопричато началу трансцендентному, вневременному - возникают образы "очеловеченной вечности" в продолжение многовековых традиций христианской культуры, влючившей в себя значительные достижения культуры мировой.

- 
- 1 Тарковский А.А. Встать на путь // Искусство кино. 1989. N 2. С. 119.
  - 2 Там же.
  - 3 Платон. Тимей // Собр. соч.: В 3 т. М., 1971. Т. 3. С. 477.
  - 4 Тарковский А.А. Красота спасет мир // Искусство кино. 1989. N 2. С. 148.
  - 5 Тарковский А.А. Слово об Апокалипсисе // Искусство кино. 1989. N 2. С. 96.
  - 6 Тарковский А.А. Встать на путь. С. 118.
  - 7 Откровение Святого Иоанна Богослова // Новый Завет. СПб., 1992. С. 282.
  - 8 Тарковский А.А. Слово об Апокалипсисе. С. 96.
  - 9 Тарковский А.А. Встать на путь. С. 119.
  - 10 Тарковский А.А. О природе ностальгии // Искусство кино. 1989. N 2. С. 131.
  - 11 Тарковский А.А. О кинообразе // Искусство кино. 1979. N 3. С. 84.
  - 12 Цит. по: Суркова О.Е. Книга сопоставлений. М., 1991. С. 45.
  - 13 Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. М., 1983. С. 66, 67.
  - 14 Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1. Образ и действительность. М., Пб., 1923. С. 328.

## РАЗДЕЛ II

### Феноменология искусства Романа Ингардена

Роман Ингарден - выдающийся польский философ-феноменолог, один из любимых учеников и ближайших сотрудников Гуссерля, родился в 1893 году в Кракове, умер там же в 1970 году.

Встреча и близкое знакомство с Гуссерлем в 1915 году предопределили жизненный путь Ингардена. Он все больше увлекается феноменологическим исследованием, его методом философствования, задачей создания универсальной, строго научной философии. Этому содействовала и общая атмосфера "энтузиазма", охватившего геттингенских учеников Гуссерля, среди которых были: Вильгельм Шапп, Х.Конрад-Мартинус, Александр Койре, Жан Херинг, Т.Конрад, Эдит Штайн, Ханс Липшиц, Фриц Кауфманн и другие. Даже среди столь блестящего созвездия учеников Гуссерля Роман Ингарден выделялся своими способностями, глубиной и основательностью философского анализа.

Под руководством самого Гуссерля Ингарден пишет докторскую диссертацию "Интуиция и интеллект у Анри Бергсона" (1917), в которой раскрыл противоречия между признанием возможности абсолютного познания и отрицания чистой сущности познания, без чего подобное познание невозможно. Он указал также на ошибочность утверждений Бергсона об относительном характере логических категорий и интеллектуального познания вообще. "Скептическая позиция Бергсона по отношению к интеллектуальному познанию, представляющая негативную сторону его прагматической теории интеллекта, имеет свой последний источник, несомненно, в том, что Бергсон в любой деятельности - особенно в области сознания - видит ту целостность и безусловную

непроницаемость, с которой мы встречаемся в эстетических предметах"<sup>1</sup>. Ингарден стремился преодолеть негативные стороны философии Бергсона, прежде всего посредством анализа эстетических предметов и интенциональных объектов.

Столь же неприемлемой представлялась Ингардену концепция априоризма и априорного познания Канта. Хотя Ингарден развивал свою теорию "априоризма", но его "априоризм" существенным образом отличался от "априоризма" Канта. "Этот термин, в употребляемом мною понимании, не имеет ничего общего с Кантом. Наоборот, я убежден, что вся теория категорий и априорных форм восприятия Канта является не только фальшивой, но и вращается в кругу противоречий"<sup>2</sup>. Априоризм Ингардена представлял собой форму непосредственного познания, позволявшего рассматривать философию как теоретическую основу любой науки. Такое непосредственное познание отличалось от чувственных или внутренних форм опыта, не обусловленных объективно. А в остальном Ингарден настолько высоко ценил философию Канта, что сам перевел на польский язык "Критику чистого разума", написал предисловие к ней и соответствующие комментарии<sup>3</sup>.

Скрупулезно изучая труды Гуссерля, Ингарден установил, что в "Логических исследованиях" философ занимал реалистическую позицию, а в "Идеях чистой феноменологии и феноменологической философии" перешел на позиции трансцендентального идеализма. Ингарден написал Гуссерлю большое письмо, в котором выразил свое несогласие с взглядами учителя, полагая, что реальность есть бытие, отличающееся от сознания, от любого нозматического смысла и является сущим, существующим самим по себе. Так возникла проблема идеализма - реализма", над которой Ингарден будет размышлять почти всю жизнь. В самом начале своего пути Ингарден пытался решать эту проблему традиционным для философии второй половины XIX и начала XX века способом - посредством анализа опыта и прежде всего опыта внешнего. Постепенно он приходит к выводу, что необходимо признать существование реального мира, независимого от чистого сознания. Субъективно ориентированное исследование явно недостаточно - необходим анализ форм и способов существования мира, а также выяснение смысла отдельных категорий и основополагающих структур, которые Кант считал субъективными формами чувственности и рассудка. Исследуя проблему тождества индивидуального предмета, Ингарден вышел на фундаментальные онтологические и гносеологические вопросы. В книге "Существенные вопросы" ("Essentielle Fra-

gen", 1925) он пытался определить понятие индивидуального предмета в его противопоставлении идее, а также его сущность. Одновременно Ингарден исследовал взаимоотношения теории познания с естественными науками и философскими дисциплинами в труде "Место теории познания в системе философских наук" (1925), который открыл определенные перспективы в решении спора между идеализмом и реализмом. Но более четко и ясно ингарденовский метод решения проблемы идеализма и реализма был обозначен в его исследовании "Замечания к проблеме идеализм-реализм" ("Bemerkungen zum Problem Idealismus-Realismus, 1929).

Что касается собственно гуссерлевской постановки вопроса о противопоставлении предметов реальных и чисто интенциональных, то Ингарден посвящает этому специальное исследование "О литературном произведении" ("Das literarische Kunstwerk", 1931), которое принесло ему мировую известность. Подготовительными работами к фундаментальному труду "Спор о существовании мира" Ингарден считал также книгу "О формальном построении индивидуальных предметов" ("Von formalen Aufbau des individuellen Gegenstandes", 1935), где речь шла действительно о формальной структуре бытия самостоятельного и независимого индивидуального предмета, "Некоторые предпосылки идеализма Беркли" (1931) и "Введение в теорию познания" (1935). После выхода этих работ Ингарден считал себя вполне подготовленным, чтобы приступить непосредственно к исследованию проблемы идеализма-реализма. Главное свое исследование по онтологии "Спор о существовании мира"<sup>4</sup> Ингарден писал в самые суровые годы второй мировой войны и оккупации - с сентября 1941 до половины января 1945 года. Писал в условиях одиночества, изоляции, не имея под рукой необходимых книг. Это был научный и гражданский подвиг.

Роман Ингарден создал по существу весьма развитую, хорошо обоснованную, глубокую и тонкую философскую систему реальной феноменологии: онтологию, теорию познания, методологию, логику, антропологию, аксиологию, эстетику и теорию искусства, философию языка. Вычленил три группы онтологических проблем: экзистенциально-онтологические, формально-онтологические, материально-онтологические. Ингарден в ходе исследования вырабатывает сложнейшую и довольно строгую и точную категориальную систему и понятийный аппарат экзистенциальной и формальной онтологии: бытийные моменты, способы существования, самобытность и несамобытность, бытийная первичность и бытийная производность, бытийная самостоятельность и несамостоятель-

ность, бытийная зависимость и независимость, бытие абсолютное и преходящее и т.д. Из этих категорий Ингарден комбинирует восемь допустимых понятий бытия, обладающих соответствующими качествами и свойствами<sup>5</sup>. Далее, Ингарден с помощью сложнейшей феноменологической комбинаторики вычлняет восемь групп возможных экзистенциально-онтологических разрешений спора о существовании мира в зависимости от качеств и свойств "чистого сознания" (из 64 случаев 19 дают положительное решение)<sup>6</sup>. Раскрывается взаимосвязь между временем и способами существования событий, процессов, предметов, длящихся во времени. Ингарден вводит новые понятия способов существования: абсолютное сверхвременное бытие, бытие вневременное, идеальное, бытие временное, реальное (настоящее, прошлое, будущее), бытие чисто интенциональное<sup>7</sup>. Отсюда выводятся различные виды креационизма и реализма.

В сфере формальной онтологии Ингарден исследует проблему взаимосвязи формы и материи и конститутивную природу самобытного индивидуального предмета.

Во втором томе "Спора о существовании мира" всесторонне исследуется проблема формы: форма чисто интенционального предмета, форма идеи, форма положения вещей, форма отношения, сущность самобытного индивидуального предмета, проблема тождества определенного во времени индивидуального предмета, тождества события и процесса, тождества интенционального предмета, форма и способы существования мига, форма чистого сознания, форма переживания сознания и форма потока переживаний, а также проблема отношения души и тела.

В сфере теории познания или гносеологии важнейшим трудом является "У основ теории познания"<sup>8</sup>, а также такие исследования, как "Об опасности *petitione principii* в теории познания", "Место теории познания в системе философских наук"<sup>9</sup>, "О познании чужих психических состояний", "Об обосновании", "Размышления, касающиеся проблемы объективности" и другие. Кажется, не было ни одной серьезной гносеологической проблемы, которую бы так или иначе не осмысливал Ингарден в своих исследованиях. Различны разные типы теории познания: психофизиологическую, описательно-феноменологическую, априорно-феноменологическую, логистическую, автономную - Ингарден рассматривает гносеологические проблемы главным образом через критику психофизиологической теории познания и через развитие проблематики описательно-феноменологической теории познания и теории познания как: феноменологии "сущности" переживаний познания и их экви-

валентов. Особенно интересным представляется анализ различия априорного познания у Канта и Гуссерля, а также роль и место "эйдетического" познания в теории познания вообще.

"О литературном произведении"<sup>10</sup> ("Das literarische Kunstwerk", 1931) - одно из самых значительных произведений в эстетике, литературоведении и искусствознании XX века. В этом исследовании Ингарден стремился постигнуть сущность литературного произведения вообще - как общую идею. Благодаря умелому применению интенциональности, интенционального бытия и интенционального предмета, ему удалось выявить многослойную структуру литературного произведения и связанную с этим полифонию как нечто существенное для него. Согласно Ингардену литературное произведение как интенциональный предмет содержит по меньшей мере четыре слоя: слой словесных звучаний и словесно-языковых образований высшего порядка; слой значащих образований (значение слов и смысл суждений); слой представленных предметов (люди, вещи, события); слой схематизированных видов. При этом строение и свойства указанных слоев органически взаимосвязаны, а их компоненты создают в произведении другие измерения: последовательность его частей и фаз, - и тем самым образуют своеобразную квазивременную структуру. Следовательно, произведение является одновременно многослойным и многофазовым. Произведение литературного искусства принципиально отличается от письменных произведений другого рода. А тип и уровень художественной ценности произведений определяется многоголосой гармонией чувств. Теория Ингардена стремилась выяснить природу всех компонентов литературного произведения и показать своеобразное строение и характерный способ существования литературного произведения, а также его связь с автором, с читателем и с реальным миром. Кроме того, с помощью категорий "схематизации" и "конкретизации" Ингарден показывает исключительность литературного произведения, его отличие от любой другой "писанины", а также его "жизненность" и новизну для читателей разных эпох и народов. Труд Ингардена пролагал новые пути в эстетике, литературоведении, искусствознании и поэтике.

Особенно интенсивно Ингарден исследовал эстетическую проблематику, о чем свидетельствуют такие труды, как "Эстетические исследования" ("Studia z estetyki") в трех томах<sup>11</sup>, где он разработал наиболее важные и актуальные вопросы современной эстетической мысли, литературоведения, искусствознания и поэтики: о познании литературного произведения (является специфика литературно-

го произведения, характеристика его критико-эпистемологического познания), определил предмет и задачи "знания о литературе" (наука о литературе, литературная критика, онтология литературного произведения), дал анализ проблемы поэтики как теории художественной литературы, а в эссе о "Поэтике" Аристотеля и о "Лаокооне" Лессинга всесторонне рассмотрел проблемы "правды" и "правдивости" в произведениях литературы и искусства, раскрыл проблему "построения образа" - онтологическую структуру художественного образа, архитеконику структуры произведений архитектуры, музыки, кино, выявил многообразие взаимоотношений формы и содержания в литературном произведении, дал критический анализ эстетических взглядов Фишера, Фолькельта, Кроче и других, обосновал философскую эстетику и эстетику феноменологическую, рассмотрел проблемы эстетического переживания, художественные и эстетические ценности и т.д.

Большой научный интерес представляет двухтомный труд: "Лекции и дискуссии по эстетике"<sup>12</sup>, где дан анализ основных проблем эстетики и взглядов таких ее представителей, как Лотце, Фишера, Фолькельта, Липпса, Грооса, Воррингера, Дессуара и других. Эстетической проблематике посвящен и один из последних трудов Ингардена: "Переживание, произведение, ценность"<sup>13</sup>, где он представил оригинальное решение проблем, связанных с эстетическим переживанием и его предметом, а также с произведением и его ценностью.

Антропология или философия человека - еще одна сфера, где ощутим вклад Ингардена. В опубликованной уже после смерти Ингардена "Книжечки о человеке"<sup>14</sup>, всесторонне рассматривается проблема человека в его взаимосвязи с природой, временем, свободой и особенно обстоятельно исследуется проблема ответственности и ее онтические основы.

Наконец, огромный вклад Ингарден внес в философию языка. Его фундаментальный труд "Из теории языка и философских основ логики"<sup>15</sup> ("Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki", 1972) посвящен различным теориям языка XX века (Твардовского, Лесневского, Айдукевича, Соосюра, Трубецкого и других). Сюда же вошли лекции о языке и его роли в науке, о переводах, критическое эссе о позитивистской логике, о категорическом и условном суждениях, познание сущности предметов и их классификации, онтологическая основа суждений и другие.

Таким образом, Роман Ингарден, развивая феноменологию Гуссерля в постоянном споре со своим учителем, создал под видом

"строгой науки" новую реалистическую феноменологию или феноменологию реализма, которая представляет, по существу, новую метафизику, новую метафизическую систему, теоретическую основу для всех естественных и общественных наук, а также литературы и искусства, иначе говоря, всей человеческой культуры. О том, насколько эта метафизическая система оказалась удачной - ведутся постоянные дискуссии на симпозиумах, конференциях и съездах, посвященных феноменологии вообще и феноменологии Романа Ингардена в частности. Кажется, незаслуженно забытый и находившийся долгие годы в тени блистательный философ Роман Ингарден начинает занимать почетное место в ряду великих мыслителей XX века.

К.М.Долгов

- 
- 1 *Ingarden R. Studia z estetyki. Warszawa, 1966. T. I. S. 227.*
  - 2 *Ibid., S. 276.*
  - 3 *Kari J. Krytyka czystego rozumu. Warszawa. 1957. T. I. PWN. XXIV+438. T. 2. VIII+622.*
  - 4 *Ingarden R. Spór o istnienie świata. Warszawa. T. I. 1961. T. II. 1962.*
  - 5 *Ibid. T. I. S. 142.*
  - 6 *Ibid. T. I. S. 280-290.*
  - 7 *Ibid. T. I. S. 288-289.*
  - 8 *См.: Ingarden R. U podstaw teorii poznania. Cz. I. Warszawa, 1971.*
  - 9 *См.: Ibid., S. 357-490.*
  - 10 *Ingarden R. O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury. Warszawa. 1960.*
  - 11 *Ingarden R. Studia z estetyki. T. I. 1966. T. II. 1958. T. III. 1970.*
  - 12 *Ingarden R. Wykłady i dyskusje z estetyki. Warszawa, 1981. T. I-II.*
  - 13 *Ingarden R. Przejście-dzieło-wartość. Kraków, 1966.*
  - 14 *Ingarden R. Książeczka o człowieku. Kraków, 1987.*
  - 15 *Ingarden R. Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki. Warszawa, 1972.*

## Философия Эдмунда Гуссерля (энциклопедический очерк)

Эдмунд Гуссерль - родился 8.IV.1859 в Проснице (Моравия), умер 26.IV.1938 в Фрейбурге (Баден). Немецкий философ, создатель современной феноменологии. Дал первый всесторонний анализ различных основных разновидностей переживаний сознания и их интенциональных эквивалентов, а также посвятил многие исследования теоретическому обоснованию феноменологии как, по его мнению, единственному виду философии, понятой как строгой науки. Гуссерль всю жизнь боролся за научный характер философских исследований и ответственность изысканий. Воспитывая многих учеников и умея создавать атмосферу сотрудничества с рядом ненамного моложе его философов, он положил начало феноменологическому движению, которое развивалось вначале в Германии, в Геттингене и Мюнхене, а затем в ряде других стран. Своими трудами Гуссерль оказал воздействие на философию XX века, а также на развитие отдельных наук. Он основал "Ежегодник по феноменологии" ("Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, 1913-1932, 12 томов) и на протяжении 20 лет был его редактором.

В университете Гуссерль изучал математику, в Берлине работал над докторской диссертацией (у Вейерштрассе). Затем в Вене он встретился с Франциском Брентаном и под его влиянием занялся философией, которой с тех пор посвятил себя полностью. В 1887 году защитил диссертацию в Галльском университете (у К.Штумпфа) и преподавал там как доцент до 1901 года. В том же году Гуссерль стал экстраординарным профессором в Геттингенском университете (благодаря поддержке В.Дильтея). Он преподавал там до весны 1916 года, когда принял приглашение возглавить кафедру философии в университете Фрейбурга (Баден). Он работал там до самой смерти, перейдя на пенсию в 1928 году. Гуссерль пользовался правом преподавания до 1933 года, когда новая гитлеровская власть, при посредничестве тогдашнего ректора М.Хайдеггера, запретила ему преподавать. Однако он продолжал

заниматься научной деятельностью, время от времени выступая с докладами, между прочим, в Вене и Праге.

В силу своего первоначального интереса к математике и оставаясь под влиянием Brentановской концепции описательной психологии как основополагающей философской науки, Гуссерль начал свои оригинальные исследования с размышлений о принципиальных понятиях арифметики, которые проводил как психологические изыскания. Этот способ истолкования некоторых проблем он сам назвал позднее "психологизмом", или истолкованием некоторых непсихических предметов - таких, как множество, число и т.п. - как чего-то психического. Вскоре после опубликования "*Философия арифметики*" (1891) основополагающая исследовательская позиция Гуссерля изменилась. Некоторые утверждают, что этому содействовал Г.Фреге своей критической рецензией на книгу Гуссерля. А может быть, в этом сыграли свою роль исследования Гуссерлем элементарных систем алгебраической логики (например, Шрёдера), к которым он отнесся, впрочем, весьма критически, а в основном, похоже, это произошло под воздействием чтения *Wissenschaftslehre* Б.Больцано. Изменение исследовательской позиции привело Гуссерля через несколько лет к острой критике психологизма, но уже не на почве математики, а на почве логики и ее философских основ. Выражением этого были *Logische Untersuchungen* (т. I, 1900, т. II, 1901). К подобной критике Гуссерля побудили прежде всего скептические и релятивистские следствия психологической логики; ведь Гуссерль с самого начала своего философствования противопоставлял свои взгляды познавательному скептицизму и релятивизму и искал пути их преодоления. Однако Гуссерль не удовлетворился ни критикой, ни даже простым признанием логических творений, - таких, как понятие, суждение, заключение, теория, - в качестве идеальных предметов. Их исследованием, согласно Гуссерлю, должна заниматься "чистая логика", понятая как "наука о науке", и становящаяся теоретической основой нормативной логики. Признание хотя бы в одном случае идеальных предметов заставило бы Гуссерля покончить со всеми эмпирическими попытками отбрасывания этого вида предметов и одновременно заняться методом их познания. Необходимо было также создать новые основы теории языка и в особенности значения (смысла) языковых выражений. Поэтому II том *Logische Untersuchungen* представляет собой сборник исследований именно на эту тему. Второе исследование ведется посредством критики эмпирических попыток отрицания идеальных предметов (*species*, как их тогда называл Гуссерль) через выявление то-

го, что эти попытки приводят к противоречию, или обременены ошибкой *petitionis principii*, и вместе с тем, что они не способны указать надлежащим образом на идеальные предметы. Исследования I и V имеют цель выяснить сущность значения (*Bedeutung*) языковых выражений (*Ausdruck*). Исследование VI посвящено очевидному познанию, в котором значение находит наполнение (*Erfüllung*), а также анализирует метод познания идеальных предметов (*kategoriale Anschauung*) и в особенности идеальных значений. Исследование III очерчивает начала общей формальной теории предмета (*Lehre von Ganzen und Teilen*, позднее названной формальной онтологией), наконец, исследование IV дает идею общей грамматики и анализирует впервые смысл различных функциональных словечек, таких как "и", "или" и т.п. Близкими вопросами начинают заниматься другие последователи Brentano: Алексис Мейнонг дает общую теорию предмета, а Антон Марти - общую философию языка.

Однако все эти исследования Гуссерль во "Введении" к *Logische Untersuchungen* называет "описательной психологией", несмотря на то, что сам же в I томе этого произведения противопоставил себя психологизму. Правда, при этом исследование всех указанных проблем осуществляется на основе скрупулезного анализа переживания сознания (интенционального акта). В случае поиска непосредственного познания *speciei* это представляется естественным, но это же может оказаться неожиданным тогда, когда речь идет о выяснении того, чем являются значения языковых выражений. Между тем и это достигается с помощью анализа особых актов сознания, которые Гуссерль называет "сигнификативными актами". Осуществляя их при помощи использования некоторого языкового символа, мы предполагаем ненаглядным методом то, что выражение значит или означает. Иначе говоря: мы мыслим что-то или о чем-то. Однако само значение в логическом смысле не является уже конкретным содержанием сигнификативного акта, но обозначенным в этом акте смыслом *in specie*, и следовательно неким идеальным, всегда тождественным и неизменным, выходящим за текучесть и изменение конкретных содержаний, содержанием значимой интенции акта. В V исследовании Гуссерль говорит о значении (*Bedeutung*) как о некотором "*Aktcharakter in specie*". В этом удачном выражении обозначается, с одной стороны, некая "психологизация" значения, и следовательно, как бы некий след Brentanовской описательной психологии, с другой же стороны, решительный выход за ее пределы, так как "значение" будто не содер-

жтся *in concreto* в акте сознания. Но и сам стиль осуществленных Гуссерлем исследований отчетливо отличался от стиля исследований Brentановской психологии. Ведь исследования Гуссерля всюду доискивались не некоторых индивидуальных изменчивых фактов - в психической или иной сфере, - но всегда постоянной, в этих актах единственно обозначенной сущности, либо актов сознания, либо иных предметов, представляющих тему исследования. Однако пока Гуссерль еще не осознал этого различия, отделяющего его от описательной психологии Brentано. Гуссерль осознал это различие лишь два года спустя после выхода в свет *Logische Untersuchungen*, но прежде, чем это произошло, его обвинили, с одной стороны, в том, что он вновь впал в психологизм ("*Rückfall in Psychologismus*"), а с другой стороны, обвинение в платонизме и в возвращении к схоластике. Это последнее обвинение касалось, с одной стороны, акцентирования интенциональности актов сознания, а с другой стороны, формального анализа целого и частей.

Итак, поскольку критика психологизма в логике встретила повсеместное признание, то его не смогли получить исследования II тома *Logische Untersuchungen*, хотя в более узких кругах - главным образом последователей Brentано - они оказали большое влияние, доказательством чего служат хотя бы попытки развития его проблематики Meйнонгом или Марти. Но эти влияния существенно обозначились в другом месте: в мюнхенском центре, среди прежних учеников Теодора Липписа, и непосредственно среди собственных учеников Гуссерля в Геттингене. Тем, что объединяло слушателей его философии, был новый стиль философствования: величайшая обстоятельность анализа весьма конкретных явлений или состояний вещи, умение постепенного устранения мысленного расстояния до предметов исследования, сближение с тем, что анализируется, и наконец, умение *показать* наглядно в анализе то, что пока не было понято, и что вначале осмысливалось весьма смутным образом, и выявить именно для данного предмета или типа предметов существенные черты. Одновременно с этим шел процесс отказа от оперирования готовыми, не критически воспринятыми из традиции понятиями и оказание сильного давления в пользу того, чтобы отыскать непосредственный опыт, общение с предметом исследования. Этот *Lezungs* "возвращения к вещи" (*Rückkehr zu den Sachen selbst*) - после долгого периода либо исторических, либо даже систематически проводимых дискуссий при помощи воспринятых из философских книг готовых понятий - объединял молодых людей с помощью метода, каким Гуссерль философствовал в своих книгах,

в лекциях и на семинарах. Он не излагал и не обсуждал чужих взглядов и даже не учил своим взглядам: он учил живо и совместно мыслить, совместно исследовать, совместно рассматривать вещи, о которых говорил. Эта способность самостоятельного - хотя и при помощи профессора - мышления, это наступление на проблемы, до сих пор разрешавшиеся избитыми фразами, это осознание того, что, собственно, ничего не поучно и что необходимо собственным усилием выбраться из чисто понятийного мышления и решиться на поиск непосредственного контакта познающего с достоверной действительностью, данной нам наглядно и окончательно - стали причиной того, что у Гуссерля можно было не столько учиться готовой философии в ее различных системах и школах, сколько ее заживо, заново возделывать и заново ее творить. Это было нелегко. Пока Гуссерль имел только малочисленную аудиторию. Молодежь не была подготовлена к такому, общему на лекциях и семинарах, живому философствованию. Но спустя несколько лет, уже около 1905 года, вокруг Гуссерля начали группироваться молодые люди, энтузиасты "возвращения к вещам" и открытия в них того, что является для них существенным, и что до этого было совершенно упущено. В этом же самом духе действовали также и *Logische Untersuchungen*: наконец, кто-то говорил что-то новое, открывал в вещах хорошо известных и банальных до сих пор неизвестные черты. Однажды на лекции Гуссерля в Геттингене появился Иоханнес Дауберт (1877-1947) и прямо спросил у Гуссерля о том, чем именно является "*das intentionale Erlebnis*" ("интенциональное переживание"). Это был человек из числа прежних учеников Т.Липпса в Мюнхене, он прибыл как посланник тех, кто уже несколько лет совместно читали *Logische Untersuchungen* и переживали заново трудности, с которыми боролся сам Гуссерль при их написании. Вскоре возник другой центр "феноменологических" исследований (это название, которое ввел Гуссерль вместо полного недоразумения названия "описательной психологии" Brentano) в Мюнхене. Дауберт, А.Пфендер, М.Гейгер - это первые мюнхенские "феноменологи"<sup>1</sup>. В.Шапп, Х.Хофманн, А.Рейнах, Й.Херинг, А.Койре, Александр Розенблюм-Аугустовски (1883-1950), Х.Конрад-Мартиус, Зигфрид Хамбургер (умер в 1914 г.), Рудольф Клеменс (умер в 1914 г.) и другие - это первые феноменологи геттингенского кружка<sup>2</sup>. В 1906-1914 годах живо пульсировала философская жизнь в этих обоих центрах - так резко потом прерванная взрывом первой мировой войны.

Однако сам Гуссерль в течение десяти лет ничего не опубликовал, и исприязненно относившийся к нему круг геттингенских профессоров провозгласил, что он лишен таланта; они были также против присвоения ему звания ординарного профессора, что, впрочем, уже во второй раз помог Гуссерлю преодолеть Дильтей в Берлине. Но Гуссерль, хотя ничего не публиковал, очень интенсивно работал. Он значительно расширил круг своих интересов, занявшись главным образом чувственным наблюдением, первичным "внутренним" сознанием времени, непосредственно данным пространством, различными изменениями переживаний сознания - и во всем этом искал новой идеи философии, новой основы, на которой удалось бы наметить какую-то однородную, плотную проблематику и на которой существенно исследовались бы сущности какого-нибудь удивительного мира, а не конструировались бы те или иные понятия или теории. И вместе с тем он искал какой-то метод исследования, который бы не только продвигал наше знание вперед, но вместе с тем мог бы представить гарантии достоверности получаемых результатов. До сих пор еще не опубликованы рабочие рукописи Гуссерля того времени; мы знаем только немногочисленные их фрагменты и можем судить об этих поисковых исследованиях только по их результатам, которые спустя десять лет после его молчания стали проявляться.

1911 год принес первый очерк новой философии Гуссерля: это статья "*Philosophie als strenge Wissenschaft*" ("*Философия как строгая наука*"), отличающаяся своим постулативным характером. В ней упор делается на научности исследования, на строгости анализа и выработки понятий, на поиск сущности в том, что дано, а также на отказ от так называемой *Weltanschauungsphilosophie* и противопоставляется идущим от Дильтея тенденциям философии истории<sup>1</sup>. И все это должна дать именно феноменология как знание, приобретаемое посредством анализа "феноменов", получаемых в различных актах сознания, и, следовательно, также через анализ тех же самых актов сознания. Но эта статья даст лишь только очерк.

Лишь 1913 год принес первый том "Феноменологического ежегодника", а в нем прежде всего произведение Гуссерля "*Идеи чистой феноменологии и феноменологической философии*" - но только так называемую книгу первую (*Ideen I*); оставшиеся две книги еще не были готовы и при жизни Гуссерля никогда не публиковались.

Вследствие этого, несмотря на то, что публикация 1913 года дает уже не только последовательно развиваемую программу чистой феноменологии, но и серьезную часть ее реализации, она, од-

нако, не дает представления целостности концепции чистой феноменологии и оставляет ряд вопросов открытыми. И только как некоторого рода тирс, фрагмент, *Идеи* воздействовали на дальнейшее развитие феноменологического движения. Наряду с *Идеями* Гуссерля первый том "Ежегодника" содержал большие достижения феноменологических исследований в различных областях философии: этики (М.Шелер), эстетики (М.Гайгер), феноменологической психологии (А.Пфендер) и философии права (А.Раинах).

Но *Идеи I* были не только программой. Здесь целесообразно входить в детали и представить хотя бы самые важные результаты. Главная задача "*Идей...*" состояла в том, чтобы показать разницу между так называемым чистым сознанием и сознанием как низким проявлением жизни психофизического индивидуума, обусловленную процессами и фактами, возникающими как в сфере его тела, так и в сфере его души, равно как и в окружающем его мире, и, следовательно, задача состояла в том, чтобы показать разницу между чистым сознанием, доступным ее субъекту в актах имманентного наблюдения, и тем, что является психическим и психофизическим и что дано субъекту во внутреннем или во внешнем наблюдении, но в обоих случаях в трансцендентально направленных актах. Другая задача заключалась в том, чтобы указать путь, который, согласно Гуссерлю, - приводит к открытию чистого сознания и его чистого субъекта. Таким путем, или методической процедурой, является так называемая "феноменологическая редукция", которая заключается (говоря приблизительно) в исключении или нейтрализации существующего у нас в естественной установке (и разумеется, в повседневной жизни) убеждения о существовании реального мира, так называемая *epoché*. Осуществив эту редукцию, мы приходим в имманентном (рефлексивном) наблюдении к чистому сознанию, и естественно, не теряем из поля зрения реальный мир и другие трансцендентные предметы, потому что они проявляются как интенциональные эквиваленты определенного множества актов чистого сознания. Чистое сознание в своих различных основных разновидностях представляет собой доступное исследованию поле отдельных фактов, которые, согласно постулату Гуссерля, можно и нужно исследовать в "эйдетической" установке. Это чистое сознание отличается также - по мнению Гуссерля - абсолютным, не подлежащим никакому сомнению, существованием, в то время как все трансцендентные предметы являются в интенциональных актах только мнимыми, и не исключено, что они могут не существовать, несмотря на то, что даны. Обо всех этих предметах -

как тех, которые как чистые переживания даны в имманентном наблюдении, так и тех, которые даны в наблюдении трансцендентном - можно говорить закономерно и ответственно, если они понимаются только с такими присущими им свойствами, отношениями и способами существования, с какими они выступают в непосредственном опыте как феномены особого рода. Иначе говоря: они доступны познанию только как эквиваленты этого опыта и других актов чистого сознания, и смысл этих эквивалентов "конституируется" в множестве соответственно подобранных и соответственно связанных между собой актов чистого сознания. Тогда, как говорит Гуссерль, открывается бесконечное поле исследования в эйдетической ориентации как самих актов и взаимосвязей между ними, так и в проявлении множества этих актов. Таким исследованием должна быть именно трансцендентальная феноменология как вид правильно понятой философии и, одновременно, как единственно возможная последняя "строгая" наука.

Однако, чтобы эту программу можно было обрисовать в довольно пластических и делающих возможным дальнейшее исследование деталей, необходимо было - и именно это Гуссерль осуществил в *Идеях I* - провести многочисленные анализы чистых структур переживаний сознания в их различных основных разновидностях, как чисто познавательных, так и из области верований (*Glauben*) и эмоциональной жизни. Также было необходимо набросать хотя бы некоторые связи между ними и одновременно показать противоположность между актами сознания (*cogitatio*) и тем, чего они касаются, или также тем, что они обозначают (*cogitatum*), или - как по другому выражает свою мысль Гуссерль - между *poesis* и *poema*, а после осуществления этого противопоставления раскрыть зависимости, которые возникают между нозмами и нозмами, и в особенности показать, как строится ("конституируется") смысл (содержание) нозма, принадлежащего к развивающемуся во времени определенному богатству нозз (актов). Именно эти анализы раскрыли перспективу в исследовании эпистемологической проблематики, и в особенности важной проблемы исследования узаконения сложного процесса "конституции" (*Konstitutive Rechtsbetrachtung*). Только освещение этих проблем может, с одной стороны, прояснить сам смысл достоверности (или правомочности) результатов, полученных в конститутивном процессе, а с другой стороны, смысл существования, формы и экспировка того, что как некая действительность в конце концов конституируется в процессе познания для существующего субъекта.

Главным методологическим принципом этих аналитических исследований был следующий: если о чем-нибудь мы хотим что-нибудь утверждать, то нам это можно сделать лишь на основе того, что и каким образом это нечто дано нам в непосредственном познании. Однако незаметно этот принцип начинает в ходе исследований обретать характер некоего экзистенциального или метафизического утверждения. Гуссерль подчеркивает именно различие в методе, благодаря которому нечто дано субъекту, и связывает это различие с различием метода существования. Вследствие этого он считает, что всякое существование того, что трансцендентно, является лишь *существованием для* определенного субъекта сознания, короче, для чистого сознания. Тогда незаконно приписывать существование тому, что трансцендентно по отношению к переживаниям сознания, существование, которое не было бы хотя бы только возможным бытием-эквивалентом определенного множества актов и, следовательно, приписывать ему абсолютное существование, которое не требует для своего существования сознания, которому оно дано. Абсолютное существует только тогда, когда оно дано или может быть дано имманентно существующему субъекту. Именно в этом состоит смысл так называемого "трансцендентального идеализма", который впервые был объявлен в *Идеях I* и связан с предметами реального мира. Идеальные же предметы, именуемые в *Идеях I* "сущностями" или "существенностями" (*istotnościami*), истолковываются здесь таким образом, как будто они не были лишь эквивалентами определенных множеств интенциональных актов.

Этот "идеализм" Гуссерля<sup>4</sup> сразу же после опубликования *Идей I* встретился с сопротивлением многих геттингенских учеников философа и почти без исключения всей группы мюнхенских феноменологов. Может быть, это обстоятельство вместе с переживаниями, принесенными войной (в 1916 году под Верденом погиб сын Гуссерля - Вольфганг) явились причиной того, что Гуссерль не закончил редактирование II и III книги *Идей* и начал думать о совершенно ином введении в феноменологию. В 1916 году Гуссерль переехал в Фрайбург Баденский. Почти все его прежние геттингенские ученики были или на войне, или далеко<sup>5</sup>, а его новые ученики были немногочисленны и воспитаны в духе южнонемецкой школы (Виндельбанд-Риккерт-Ласк) и нужно было еще искать с ними взаимопонимания<sup>6</sup>. Нужно было начинать *ab ovo*, с общей ориентацией на то, чтобы тех, которые еще ничего не знали о феноменологическом достоянии, как-то объединить ради феноменологии. Отсюда возникла тенденция к новому переосмыслению введения в фено-

менологию, может быть, несколько упрощенного и облегченного и дающего целостный очерк главных намерений и т.д. В конце войны, кроме университетской деятельности, Гуссерль снова занялся проблемой первоначального сознания времени<sup>7</sup> (может быть, под влиянием близкого соприкосновения с взглядами Бергсона). Эти поиски вызвали, возможно, усиление идеалистических тенденций в его философии<sup>8</sup>. Дойдя до самых первичных переживаний сознания и до самых основополагающих проблем течения времени и первичных объектов, с которыми субъект имеет дело, Гуссерль, кажется, укрепился в убеждении, что эти первичные объекты в своем формировании и в способе существования зависят от способа переживания и синтезирования субъектом изменчивых данных или испытаний первичного сознания и что переход к высшим слоям конститутивных интенциональных предметов осуществляется при отчетливо выраженной активности субъекта, от которой зависимы и по отношению к которой релятивны в бытии и в экзистировке предметы, приобретающие, по правде говоря, все больше характер какой-то другой в отношении переживаний действительности, но всегда имеющие свой источник (*źródło*) в первичных данных и в сохранении предмета. В схожем направлении уже после 1920 года стал развиваться интерес - на этот раз уже в связи с лекциями<sup>9</sup> - к проблемам логики, соответственно к ее философским основам. Прежнее (около 1900 года) признание логических созданий идеальными предметами Гуссерль отбросил и признал интенциональными продуктами соответствующих мыслительных актов суждения, умозаключения, теории. Однако все это пока что не проявилось ни в одной публикации. Гуссерль, занимавшийся в начале двадцатых годов активной преподавательской деятельностью, в своих лекциях представлял свои различные новые концепции, занимался поиском различных путей и методов введения слушателей в феноменологию. Он делал это и в ряде лекций, которые в двадцатых годах читал в Лондоне, Амстердаме и в других голландских университетах и, наконец, в Париже; этой же цели была посвящена и статья, предназначенная для *Encyklopaedia Britannica*. Отсюда также возникли и *Картезианские Медитации*<sup>10</sup>. Их *Novum* - помимо различных деталей - заключается в том, что в пятой *Медитации* реальный мир понимается как эквивалент некоего множества соотносящихся между собой предметов чистого сознания (*Ego* и *Alterego*, результатом чего явилась проблема познания *Alterego*, которую Гуссерль разрешает с помощью так называемой концепции вчувствования (*Einfüllung*). Однако прежде чем появились *Медитации*, зимой 1928-

1929 годов Гуссерль, используя материалы своих лекций 1920-1923 годов, написал новую книгу "Формальная и трансцендентальная логика" (издана в 1929 году). В ней он доходит до самого большого расширения сферы трансцендентального идеализма, который теперь охватывает не только всю область реальных предметов, но также и все идеальные предметы. Правда, название этих последних сохраняется, но теперь они истолковываются как интенциональные произведения соответственно подобранных актов сознания. Вообще все, что существует, соответственно что признано таковым, за исключением Ego, Alterego и их переживания, считаются теперь установленными (*gestiftet*) чистыми переживаниями сознания, при этом метод формулирования отдельных утверждений идеалистического характера теперь становится заостренным. Однако независимо от этого крайнего взгляда "Формальная и трансцендентальная логика" содержит ряд новых и ценных результатов, например, различие между чистой наукой о формах (*reine Formenlehre*), чистой логикой вывода и логикой истинности (*Wahrheitslogik*), которая в особенности принимает вид трансцендентальной логики. Здесь также развиваются дальше анализы структуры единичных логических произведений<sup>11</sup>. Это может быть наиболее содержательная и лучше всего написанная книга Гуссерля.

*Картезианские Медитации* в редакции, опубликованной на французском языке как введение в феноменологию, также не удовлетворили Гуссерля. Еще перед их выходом в свет он начал трудиться над новым немецким изданием и работал над ним в 1930-1932 годах. Он потребовал от меня критических замечаний, которые я ему выслал по первым трем *Медитациям*. В то время Гуссерль писал мне много раз, что эта новая редакция становится его главным трудом. Мысль об обработке последующих книг *Идей* оказалась в то время решительно заброшенной. Эти новые попытки перередактирования *Медитаций*, однако же, не дают результат. Между тем время идет, ситуация в Германии все больше обостряется, наконец, к власти приходит Гитлер. Гуссерль находится среди людей, которые оказываются под все усиливающимся обстрелом. Он переносит это стоически спокойно, но видит приближающуюся общую катастрофу и ожидает надлома (*zalamalia*) всей европейской культуры и, между прочим, надлома науки. Находясь под этим впечатлением, он становится более чутким к изменению мира культуры в процессе исторических перемен и приближается тем самым к проблемам философии истории. Гуссерль ищет истоки происходящего кризиса. Он начинает размышлять над новым про-

ичведением, которое раскрыло бы причины упадка или кризиса и вместе с тем нашло бы какое-то лекарство (*remedium*) для того, чтобы этот исторический процесс как-то предотвратить. Феноменология, надлежащим образом понятая трансцендентальная феноменология, должна составлять такое лекарство (*remedium*). Эти размышления Гуссерля проявились прежде всего в двух лекциях (прочитанных в Вене и Праге); затем он приступает к написанию текста. На это уходят последние годы его жизни; только последняя часть задуманного произведения была реализована, и были опубликованы лишь два первых раздела (в Белграде под названием "*Кризис европейской науки и трансцендентальная феноменология*"). Первая часть - исторический очерк, в котором Гуссерль, анализируя, с одной стороны, главные тенденции современной естественной науки, а с другой стороны, главные позиции современной философии, пытается показать, что феноменология составляет некую цель теоретических поисков и забот современного европейского интеллектуализма, цель, которой все-таки никогда вплоть до нашего времени не удалось достигнуть, так как все еще появлялись новые возвращеня к догматически ориентированному реализму, абсолютизирующему реальное бытие и объективизирующему даже чистое сознание, крайнюю субъективность. Эту объективистскую и реалистическую тенденцию Гуссерль находит в особенности в современной естествознании, охватывающем в конце концов реификацию, овеществление также чистой субъективности, притом подчиняя ее системе реальных причинных взаимосвязей, возникающих как в материальном мире, так и в сфере человеческой психики. Естественные науки, главным образом физика, все больше удаляются от наглядно данного нам мира, в котором мы живем (*Lebenswelt*), превращаясь в чисто понятийную дедуктивную теорию, которая должна быть мысленным созданием по образцу некой конечной действительности материального мира. Именно в этом реалистическом объективизме Гуссерль видит источник кризиса европейской науки. Чтобы преодолеть этот кризис, необходимо, согласно Гуссерлю, осуществить радикальное открытие не раз уже предчувствованной чистой субъективности и показать ее в ее активности конституирования прежде всего наглядного реального мира, в котором мы живем, мира, существующего только для сознательных субъектов, а также мира, созданного только на ответственность монад. Физическая действительность является единственным эквивалентом дальнейшей фазы конститутивного процесса объективации, новым конститутивным слоем, надстроенным над наглядным

миром, в котором мы живем. Вместе с тем речь идет, однако, о том, чтобы читатель уяснил себе, что эти творения, ответственные субъекты (монады) чистых переживаний трансцендентального сознания являются не просто психо-физическими *animalia* в сфере реального мира, подчиненные ходу его развития и зависящие от того, что в нем происходит. Коррелятивно же необходимо показать, что феноменология трансцендентальная, открывая радикальным образом конечную субъективность (*Subjektivität*), не есть одна из эмпирических наук, относящихся к естествознанию, но она есть знание, радикально противопоставляющееся всем этим наукам, показывающее, наконец, источник их происхождения и раскрывающее их релятивную ценность в свете знания об абсолютно существующем чистом сознании. Именно это отличие феноменологии от психологии проявляется на этом пути так, что ее проблемы - особенно же вся проблематика конституирования - представляются в первом понимании как психологические проблемы и только тогда, когда эта попытка приводит в конце концов к абсурду и соответственно к противоречию - подобный метод ее понимания отвергается, открывается перспектива, если можно так выразиться, на отпсихологизированную, отобъективизированную абсолютную субъективность и на феноменологию как знание об этой субъективности, знание, которое может открыть не только последний исток любого знания, но и исток объективного, реального мира (в котором мы живем), и надстроеного над ним мира физики и мира культуры, и которая может, наконец, выявить смысл и границы правомочия всего процесса объективизации - процесса предельно исторического. Такой представляется, как кажется, принципиальная идея последнего труда Гуссерля, который даже в опубликованном в 1954 году виде не был завершен.

С 1937 года Гуссерль все чаще болел легкими и после многомесячной болезни умер в апреле 1938 года.

Гуссерль оставил гигантское наследство: около 30 тысяч стенографически исписанных карточек, лекции и т.п. Весной 1939 года их вывезли в Лувен, где возник Гуссерлевский Архив (*Husserl-Archiv*) под руководством Х.Л. ван Бреда. Соответственно часть рукописей пропала во время перевозки, а вследствие военных действий некоторая часть вместе с письмами к Гуссерлю подверглась уничтожению. Уже во время войны приступили к переписке рукописей на машинке, а после войны началась подготовка их к печати, и эта работа ведется по сей день. До сих пор было опубликовано 11

томов, и среди них только один том представляет собой новое издание *Идей* 1 тома, опубликованного в 1913 году.

Представленный выше очерк философии Гуссерля основывается на произведениях, опубликованных им самим.

Эти же произведения вместе с лекциями - доступными, однако, только непосредственным ученикам Гуссерля - составляли историческую реальность, исторически действовавшую до 1939 года. Произведения, изданные лишь после 1945 года, а также существовавшие до сих пор исследования над рукописями, свидетельствуют, что действительный ход исследований Гуссерля не только охватывал всю сферу новых проблем, но и слишком отличался во многих подробностях от той линии развития, которая вырисовывается на основе произведений, опубликованных самим Гуссерлем. Несмотря на множество выявленных подробностей и огромной массе исследованных материалов история истории исследований Гуссерля, может, будет написана лишь в будущем, после обработки оставшихся материалов и преодоления трудностей, связанных с установлением дат возникновения отдельных групп рукописей.

Кем же был Гуссерль? - Он был великим самоучкой. Он часто не понимал вопросов, с виду простых и очевидных, и открывал в них проблемы, которых другие даже не предчувствовали. Но Гуссерль не только их видел, но и умел их также разрешать или хотя бы продвинуть вперед их решение. Вечно недовольный полученными результатами, он искал новых решений и, в свою очередь, открывал новые проблемы. Он был поэтому человеком, который как-то оживил европейскую философию. Ревностно преданный поиску знания, Гуссерль чувствовал лежащую на нем ответственность за высказываемые им утверждения и за дальнейшее развитие философии. Занятие философией было для него призванием, возложение которого на себя он считал своим долгом. Своими исследованиями, трудностями, с которыми он встречался, Гуссерль помогал другим пробуждать в себе новые проблемы, а также содействовал порождению возражений. Несмотря на весь критицизм, с каким он относился к своим результатам, Гуссерль был в последние годы своей жизни воодушевлен фанатичной верой в то, что путь его исследований - любимая трансцендентальная феноменология - не только истинный, но и единственно истинный путь, который непременно приведет к цели. Исполнилась ли эта вера? Многие ли из его утверждений останутся? Это покажет время. Многие из его сотрудников и его учеников уже отошли в тень. А он сам как-то остается. Несмотря на несколько десятилетий, столь наполненных переменами

ми и трагическими событиями, произошедшими после его смерти, Гуссерль все еще и сейчас представляется и становится все более современным в европейской философии.

Перевод К.М.Долгова

- 1 К incondensatem ученикам Гуссерля относились также Максимилиан Бек, Алоиз Фишер, Луиго Галвингер (1871-1959), Эрнст Халлер, Фр.Г.Шмюклер, Болдуин Шварц (в настоящее время профессор в Зальцбурге), Г. Шип Шварц.
- 2 К геттингенским ученикам Гуссерля относились также Уинтрог Бэля (канадец), Теодор Конрад, Фриц Франкфуртер (умер в 1914 г.), Дитрих фон Хильдебранд, В.Е.Хоккинг (американец), Р.Ингарден, Фриц Кауфманн (1891-1958), Ханс Липпе, Уолтер Питкин, Хельмут Плеснер (родился в 1892 г.), Хейнрих Рихтер младший (умер в 1914 г.), Эдгит Штайн (1891-1942), позже ассистента Гуссерля.
- 3 Этот очерк характерен для Гуссерля и свидетельствует о его бескомпромиссности. Гуссерль противопоставляет себя именно тому немецкому философу, который был единственным, кто его до сих пор поддерживал: Дильтею.
- 4 В *Идеях I* этот "идеализм" еще не сложился окончательно и в этой книге можно найти как далеко идущие утверждения, так и утверждения скорее "реалистического" оттенка. Эти реалистические тенденции выступают более отчетливо во II книге *Идей*, которая была опубликована одновременно с третьей книгой в 1952 году и то не в оригинальной формулировке, а в редакции Эдгит Штайн, основанной на основе рукописей Гуссерля 1917-1918 годов. Эти части *Идей* не имели до сих пор большого влияния на дальнейшее развитие феноменологии. Когда они вышли из печати, то их читателями были почти исключительно люди, которые уже не знали Гуссерля, а знали лишь более поздние публикации его сочинений и большинство этих читателей уже находилось под влиянием экзистенциализма Хайдеггера.
- 5 Многие из них погибли и среди них А.Райнах. А другие, как Э.Штайн и Р.Ингарден, во время войны были в докторантуре и вскоре они покинули Фрайбург.
- 6 Фрайбургскими учениками Гуссерля были также: Оскар Бексер, Дорман Кэрнс (в настоящее время профессор в New School of Social Sciences в Нью-Йорке), Людвиг Ландгребе, многолетний ассистент Гуссерля, теперь профессор в Кёльне, Теодор Цезель, Марвин Фарбер (в настоящее время редактор журнала "Philosophie and Phenomenological Research"), Эужен Финк, ассистент Гуссерля, сейчас профессор в Фрайбурге Баденском, Арон Гуранц (теперь профессор в New School of Social Sciences в Нью-Йорке), Ян Паточка (теперь профессор в Праге), Хендрих Пос (1898-1955), Альфред Шюцц (1899-1959), Герда Уолтер (род. в 1897, автор *Phänomenologie der Musik*, в последнее время занимается метапсихологией).
- 7 Вновь, ибо первая фаза осуществлялась в 1905-1906 годах, результатом чего явились опубликованные Хайдеггером в 1928 году, но в редакции Эдгит Штайн "*Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*".
- 8 Возможно, и сожалею, а до сих пор не знаю этих значительных и обширных исследований Гуссерля, о которых он сам мне сказал осенью 1927 года, что они составляют главное дело его жизни. До сих пор они остались в рукописи. По сей

день неизвестно, где находятся эти рукописи. То, что я пишу здесь об этих исследованиях, основывается исключительно на нескольких заметках, которые были сделаны Гуссерлем, предложившим мне в 1927 году, чтобы я подготовил эту рукопись для издания.

- 9 Гуссерль часто публиковал лекции под тем же самым названием, но фактически он никогда не повторял их, ибо все перерабатывал заново. Через какое-то время он всегда был недоволен прежними формулировками, ибо знал всегда больше, чем раньше и к старым текстам не возвращался.
- 10 Две лекции, прочитанные по-немецки в 1928 году, затем были переведены на французский язык и во французской версии были опубликованы в 1931 году.
- 11 Другие специальные анализы этих произведений, отредактированные Ж.Ламитребе по поручению Гуссерля на основе его лекций 1920-1923 годов, содержатся в книге "Erfahrung und Urteil" (1939).

## Об историзме и мнимой нищете феноменологии

В своем предисловии к "Картезианским размышлениям" Гуссерль высказывает совершенно ясное намерение предьявить абсолютно необходимый характер основания, на котором будет покоиться идея философии как универсального единства наук. Старая кантовская задача последнего основания единства законов природы, которую Кант в духе своей системы оставляет недоступной для чисто гносеологического решения, ибо это единство полагается в модусе "как если бы", для Гуссерля эта задача (последнего основания единства) решается необычным образом, путем изменения самих исходных условий. Хотя Гуссерль и пустил в мир формулу "философии как строгой науки" (у Канта истинная философия это законодательство разума; познание же сию данных законов - это школьная философия), и заявляет он также о своей цели построить "первую философию", тем не менее первый шаг, который надо сделать, чтобы в "строгую науку" войти, остается неконтролируемым, совершается по воле вступающего на путь философии и даже по его произволу. «Прежде всего, - пишет Гуссерль, - каждый, кто хочет стать истинным философом, должен "однажды в своей жизни" обратиться к самому себе (замкнуться в себе, сосредоточиться в себе), и внутри самого себя постараться поместить все признанные до этого науки и постараться их реконструировать. Философия - мудрость - в некотором роде есть персональное дело философа. Она должна конституироваться как своя (философия), быть своей мудростью, своим знанием и быть, хотя она и стремится к универсальному, добытой им самим, и он должен мочь обосновать истоки и каждый из ее этапов, опираясь на свои абсолютные интуиции. С того момента, как я принял решение стремиться к этой цели, решение, единственно способное привести меня к философскому развитию и жизни, я даю, именно этим, обет нищеты в вопросе познания. С этого момента становится ясным, что сперва следует спросить себя, как я могу найти метод, который мне укажет путь к истинному знанию. Размышления Декарта, следовательно, не могут быть лишь исключительно частным делом одного только философа Декарта и еще менее простой литературной формой, которую он захотел бы использовать для демонстрации философских взглядов. Напротив, эти размышления дают нам набросок прототипа опре-

дальшего жанра необходимых для любого философа размышлений, начинающего свою работу, размышлений, единственно способных дать рождение философии»<sup>\*</sup>. К сожалению, нередко критики искусства и философы эстетики для своих размышлений принимают простейший метод аналогии: сопоставляют некую философскую концепцию и "положение дел" в искусстве. То есть не принимают никакого специального исходного метода размышлений, в таком случае, естественно, отмечаются лишь случайные параллели в мыслительных и мировоззренческих установках. Например, поскольку речь идет в данном случае о феноменологии, отмечают, что феноменолог намеревается открыть надежное основание конституирования мира в трансцендентальном субъекте и, чтобы вернуться к вещам, он должен провести ряд операций (устранить натуральную установку, совершить редукцию и увидеть взглядом "творческой интуиции" сущности вещей или совершить еще некие ходы в зависимости от того, что удалось различить); далее в "положении дел в искусстве" ищутся соответствующие корреляты: стремление художника реализовать прежде всего "себя" (это его намерение без долгих слов отождествляют не больше не меньше с деятельностью "трансцендентального Эго"), исчезновение объекта в современном искусстве сопоставляют с "вынесением за скобки" мира, включение зрителя в эстетическую ситуацию как следствие отказа от изолированного "предмета искусства" видится как "полагание" или в лучшем случае "интенциональность сознания"; легкость подобных аналогий сама свидетельствует о том, что, объявляя феноменологию ведущим стилем в современном философствовании (по крайней мере, наиболее гипнотизирующим), в конкретной работе (мы здесь не имеем в виду, разумеется, прямых учеников Гуссерля, а лишь общепринятый или доминирующий стиль размышлений современной эстетики), несмотря на видимое обращение к феноменологическим идеям, на самом деле не принимают основной позиции феноменологии. Сопоставление наиболее распространенной позиции современной эстетики (представленной в статье Берлеанта) с весьма ясно и в то же время концентрированно представленной позицией Гуссерля (в статье П.Рикёра) это обнаруживается с очевидностью. Сам художник, может быть, и строит свой мир, подобно феноменологу, который к этому стремится, исходя из "себя" как некоего трансцендентального центра, но эстети-

<sup>\*</sup> Husserl E. Méditations cartésiennes. Introduction a la Phénoménologie. P., 1986. P. 2.

ка не в состоянии оказаться в этом же модусе размышления, сохраняя принцип "эстетической видимости" как некоего данного по природе экрана, на котором художник якобы должен просцировать идеальные единства, утраченные в самом субъекте; этот эстетический предрассудок сохраняется со времен Просвещения. В чем же здесь затруднение? Не разворачивая подробно специальных доказательств (чтобы читатель мог сам убедиться в правильности нашего утверждения, прочтя предлагаемые здесь переводы), мы ограничимся лишь тем, что отметим всего один пункт, который, как правило, упускается из виду. Это наше положение, если выразить его афористически, будет звучать так: феноменология - это типология. Причем типологический метод феноменологии в некотором роде скрывается за логическим способом представления. Усмотрение сущностей есть не что иное как типология. Это же можно показать и на примере других методологических приемов Гуссерля. О сходстве с типологическим методом упоминает Р.Ингарден (см. статью в сборнике) и прямо говорит Т.Адорно (см. также статью в этом сборнике). Адорно видит в этом лишь непреодоленную или непреодолимую фрагментарность изложения, что понятно, если иметь в виду его собственную концепцию. Однако неустраняемая фрагментарность (или скрытый типологизм методологии) может быть понят иначе. То, что не удастся феноменологу (извлечь мир из трансцендентального субъекта), то всегда удастся художнику. Художник же, в том числе и современный, который не создаст художественного или эстетического изолированного объекта, тем не менее всегда создает единство эстетической видимости, но не как объектное единство. Художник всегда одновременно "эголог" и "типолог", то вожделенное единство мира, которое остается для феноменолога лишь задачей (заключить мир в абсолютном субъекте, сняв тем самым вражду субъекта и объекта), художник создает или полагает в творимой им эстетической видимости чудным неуловимым, как бы естественным образом, что может и не отделять искусство от окружающего мира, но всегда присутствует. Таким образом, если обратить внимание на типологизм феноменологии и одновременно рассматривая современную установку искусства быть вблизи к миру (казалось бы, противоположную пресловутому вынесению его за скобки) и отмечать в мире лишь "случаи" (случай есть конкретность типа), то можно сказать, что если фактически провозглашаемая эстетика держится установок XVIII века, то эстетика современного искусства (еще несвязно выражаемая критикой искусства) есть зеркальное дополнение философии в ее феноменоло-

гическом выражении, то есть обратная аналогия "положения дел" в искусстве и в феноменологии говорит об отсутствующем, но желанном единстве, которое строится или "полагается". В классическую эпоху единство это полагается трансцендентным миру (в Боге, говоря проще), в модернистские эпохи (эпохи фрагментации и распада) единство проецируется всегда эстетически, т.е. это единство типологии - его не указывают во внешнем, оно есть сам экран, оно в самой зеркальности, это единство поверхности, удерживающей высвечиваемые при помощи принятого в начале (что очень существенно) метода на этой беспредметной эстетической поверхности. Это пустое единство. И только эстетическая пустота позволяет стянуть к центру трансцендентального Эго распадающегося на мерцающие фрагменты сознание (об этом хорошо написал Ж.-П. Сартр в своем раннем произведении "Трансцендентальное Эго", посвященном расставанию с феноменологией как таковой), которое отныне может быть связано лишь наподобие художественного образа, то есть эстетически - хотя "художественное произведение" в современном искусстве и распалось, но образ остался, мало того, он торжествует. Но чтобы не углубляться далее в эти предметы, скажем только, что отношение между современной эстетикой и феноменологией (исключая, повторяем, прямых учеников Гуссерля) в определенном смысле должно быть обратным, учитываемая скрытую типологичность феноменологии. Иными словами, она нуждается в эстетическом возможно потому, что, оставив надежду на ненадежное кантовское "как если бы" окончательного единства законов (и всего мира предельных идей), Гуссерль ищет центрировать трансцендентальное единство (которое в классической философии оставалось неполным) с тем намерением, чтобы оно послужило надежным основанием для конституирования мира. Ясно, что без модели художественного творчества тут не обойтись, когда по видимости логическое единство (т.е. логосное сущностное) является по сути типологическим, т.е. эстетическим. Этими соображениями мы оправдываем сопоставление в одном разделе двух, на первый взгляд, не относящихся друг к другу позиций в современной философии и эстетике.

Критика современного сознания в основном нацелена на разоблачение лже-единств, ложных целостностей, обнаружение за ними распадающихся бессвязных фрагментов, почти предельной атомизации как самого сознания, так и различных сторон жизни. Однако хорошо согласованная цепь ошибок и ложных понятий может явить собою максимально "истиноподобный" образ, и хотя сама

эта гармонизованность и завершенность не превратит ошибки в истины, но обращение к истине согласования (к чему призывает и Гуссерль тех, кто хочет быть философом) на экране эстетической видимости самых далеких случаев (через усмотрение сущностей, или подведения случая под "тип", когда "случай" означает собою сущность), т.е. придание несогласующимся фрагментам эстетического единства (авиду отсутствующего сущностного) есть коренной прием современного сознания. В этом как раз преуспевает искусство, демонизм которого состоит не в том, что "лгут поэты", как сказал Гомер (и повторил Платон в его же адрес), а в том, что "лгут правдиво". Метод типологии (распределения феноменов по "сущностям") неизбежно упирается в резервуар воображения, пытается овладеть его бесконечным материалом. Гуссерль и сам утверждал нечто подобное, отсылая читателя к аналогии с искусством, говоря, что "фигция представляет собою живительную стихию феноменологии равно как и всех эстетических наук; фикция есть источник, который питает познание "вечных истин" ("Идеи I", III раздел, глава I, 70).

*Т.Б.Любимова*

## **Введение к "Идеям I" Э. Гуссерля**

Не может быть и речи о том, чтобы дать обзор всей феноменологии Гуссерля в тесных рамках введения. Огромная масса неизданных рукописей, имеющихся в "Архивах Гуссерля в Лувене", также запрещает нам в настоящее время приступить к обобщенной и полной интерпретации творчества Гуссерля. 30000 страниц собственного рукописного текста ин-октаво, который почти весь записан стенографией, представляют собою произведение, гораздо более обширное, чем все опубликованные при жизни автора работы. Только транскрипция и частичное или полное издание этих рукописей, предпринимаемое "Архивами Гуссерля в Лувене" под руководством доктора Г.Л. Ван Бреда, позволит подвергнуть испытанию то представление, которое можно в настоящее время составить о мысли Гуссерля, главным образом в соответствии с работами "Логические исследования", "Лекции о феноменологии внутреннего сознания времени", "Философия как строгая наука", "Идеи чистой феноменологии и феноменологической философии", "Формальная и трансцендентальная логика", "Картезианские размышления", "Кризис европейской науки и трансцендентальная феноменология", "Опыт и суждение".

Таким образом, цель этого введения очень скромная: прежде всего речь идет о том, чтобы объединить несколько тем, берущих начало от внутренней критики "Идей I" и рассеянных в "Комментариях"; затем - набросать, опираясь на основные работы периода 1901-1911 гг., историю мысли Гуссерля от "Логических исследований" до "Идей".

### **I. Движение от внешнего рассмотрения к внутреннему содержанию "Идей I"**

Весьма трудно достичь "Идей I" глгкой понятной самой по себе. В случае "Идей I" дело затрудняется еще и тем, что эта книга со-

ставляет часть ансамбля в трех томах, из которых только первый вышел в свет. "Идеи II", с которыми мы можем познакомиться в "Архивах Гуссерля", это очень ценное исследование проблем, касающихся конституции физической вещи, психо-физиологического "я" и личности с точки зрения наук о духе. Таким образом, это есть применение метода, который в "Идеях I" только лишь представлен в своем принципе и на небольших примерах. "Идеи III", окончательная транскрипция которых была еще не закончена ко времени завершения нашей работы, согласно введению к "Идеям I" должны основываться на феноменологии "первую философию". С другой стороны, "Идеи I" предполагают точные логические знания, взятые из "Логических исследований"; в настоящей работе они встречаются в виде намёка, а не так, чтобы можно было понять технический смысл, не прибегая к "Логическим исследованиям", или чтобы можно было схватить их точную связь с центральной идеей трансцендентальной феноменологии, не прибегая к "Формальной и трансцендентальной логике", которая обнаруживает переход от формальной логики к своему трансцендентальному основанию в феноменологии. Наконец, добавим, что "Идеи I" представляют собою книгу, смысл которой остается скрытым и что тем самым приходится необходимым образом искать этот смысл в другом месте. Каждое мгновение создается впечатление, что существенное не говорится, поскольку речь идет скорее о том, чтобы дать уму новое видение мира и сознания, чем о том, чтобы сказать о мире и сознании нечто окончательное, что как раз было бы непонятно без этого изменения видения. Этот ключ от произведения ускользает, как представляется, даже при чтении "Картезианских размышлений", на двадцать лет более поздних, чем "Идеи". Даже самый прозрачный текст, которым мы обладаем, ставит самые затруднительные вопросы; это текст не самого Гуссерля, но Э.Финка, который был сотрудником Гуссерля в течение многих лет и который знал изнутри не только опубликованные произведения, но и большую часть рукописей и даже живых мыслей учителя; речь идет о большой статье, озаглавленной "Феноменологическая философия Эдмунда Гуссерля в современной критике", опубликованной в "Kantstudien" (т. 38, №№ 3-4, 1933). Можно было бы сомневаться, представляет ли собою она только лишь интерпретацию Финка или интерпретацию самого Гуссерля под влиянием Э.Финка в данный момент; как бы то ни было, Гуссерль поддержал этот текст самым четким образом: "Я рад, что могу сказать, что этот текст не содержит ни единой фразы, которую я не мог бы считать совершенно

своей и признать полностью выражением моего собственного убеждения" (Предисловие). Следовательно, у нас нет права этим текстом пренебречь: мы будем к нему обращаться за прояснением вопросов, которые прямое чтение оставляет неясными.

## I-й раздел

"Идеи I" открываются очень трудной главой Логиксы, которую читатель может временно пропустить, чтобы понять духовное движение произведения, но которое, по существу, ему нужно будет заново реинтегрировать по ходу дела, чтобы окончательно схватить статус феноменологии как науки. Помимо кишачего избытка технических трудностей в некотором роде локального характера, которые мы попытались разъяснить в комментариях, неопределенность тяготеет над общей интерпретацией этой главы: если феноменология должна быть "без предпосылок", то в каком смысле она предполагает логическую основу? Невозможно с первого же захода ответить на этот вопрос, так как законом духовного движения, который мы попытаемся извлечь из "Идей I", как раз и будет сперва опереться на логику и психологию, затем винтовым движением сменить план, избавиться от этих первых костылей и появиться в конце концов как "первая", без предпосылок; и только в границах этого углубляющегося движения феноменология была бы в состоянии основать те науки, которые в начале привели ее в движение.

Целью этой главы по Логике является показ: 1) что возможно построить не эмпирическую, но эйдетическую науку сознания и 2) понять сущности сознания как высшие роды, встречающиеся во всем "регионе" сознания (в противоположность "региону" природы). Таким образом, феноменология кажется очень зависимой от того двойного логического анализа сущностей и регионов; но как раз она и возвысится до точки субъекта, который окажется конституирующим по отношению к этим наукам, давшим ей ее первый статус: в частности, будет видно, что "регион" сознания не "координирован" с "регионом" природы, но что последний соотносим с первыми, даже, в очень специальном смысле слова, заключен в нем; так можно предположить, что феноменология, которая, как могло показаться, вырезает свой предмет во всеобщей реальности (природа плюс сознание), могла бы основать другие науки и, наконец, основать свою собственную методологию, основывая всеоб-

шим образом саму логику, как это представляется в "Формальной и трансцендентальной логике". Но оставим в стороне на время это сложное отношение Логике к Феноменологии, поскольку это будет также и исторической проблемой перехода от "Логических исследований" к "Идеям", которому мы посвятим вторую часть этого введения.

## II-й раздел

"Идеи" рисуют восходящий путь, который должен вести к тому, что Гуссерль называет редукцией или лучше "воздержание" от натуральной тезы мира (теза = полаганию) и которая есть ведь только лишь изнанка, негатив формирующей, может быть, даже творческой работы сознания, называемой трансцендентальной конституцией. Что такое "теза мира"? Что значит ее редуцировать? Что значит конституировать? Кто конституирован? Каков трансцендентальный субъект, который таким образом освобождается от натуральной реальности и вовлекается в работу по устройению (конституции)? Эти слова не могут быть брошены "на воздух", но должны быть завованы самой аскезой феноменологического метода. Особенно смущает читателя "Идей" то, что трудно сказать, в какой момент именно осуществляется знаменитая феноменологическая редукция. В этом II Разделе о ней говорится внешним образом, загадочными и даже обманчивыми терминами (27-32, 33, 56-62), но самые важные исследования II Раздела находятся под уровнем редукции и нет уверенности, если верить Финку, что исследования III и IV Разделов превосходят неопределенный уровень, разделяющий подготовительную психологию и поистине трансцендентальную философию. Оставив в стороне загадочную I-ю главу, которая предваряет речь о продуктивной аскезе, рассмотрим исследования II Раздела, которые подготавливают феноменологическую редукцию, исходя из плана психологического размышления. Они еще находятся внутри "натуральной установки", которую как раз и следует редуцировать. Они заключают в себе два такта:

1. II глава содержит в себе изучение интенциональности сознания, этого замечательного свойства сознания быть сознанием о..., имеющим в виду трансценденцию, быть разрывом к миру<sup>1</sup>; оно венчается открытием рефлексии, которая есть откровение сознания самому себе как разрыв вовне себя. К чему ведет этот анализ (который можно назвать феноменологическим в широком смысле

слова описания феноменов такими, каковы они открываются интуиции, но не в строгом смысле трансцендентальной феноменологии, вводимой через редукцию и конституцию)? Цель здесь скромная: речь идет о подготовке к избавлению от натуральной установки, разрушая натурализм, который является лишь одной из наименее топских манифестаций. Выражаясь языком Гуссерля, "регион" сознания иной, нежели "регион" природы; он иначе воспринимаемый, иначе существующий, иначе достоверный. Здесь мы видим метод совершенно картезианского зачина. Это путь, но он не единственный, потому что "Формальная и трансцендентальная логика" будет следовать к тому же самому исключительно логическим путем (большой неизданный "Кризис" различает пять разных путей). Дорога небезопасна; уже она наводит на мысль, что редукция состоит в устранении чего-то: природа сомнительна и - удерживая через посредство изъятия остаток, - сознание бесспорно. Это искажение, которое в конце концов допускает существование лишь психологического сознания, а не трансцендентального субъекта, есть подделка истинной редукции. Но педагогический метод "Идей" более картезианский, нежели кантианский, дает повод для этой подстановки.

2. III глава выправляет анализ: сознание есть не только другое, чем реальность, но реальность относится к сознанию в том смысле, что она заявляет о себе как о единстве чувства в одном из различных сходящихся "набросков"; дух таким образом ориентирован на идею редукции и конституции. Показывается, что если явления согласуются иначе и даже если они вовсе не согласуются, то это не противоречит сущности объекта и мира; в этой предельной гипотезе, измышленной воображением, но которой не противится ни одна сущность, мир был бы уничтожен; с этого момента природа не только сомнительна, но случайна и относительна; сознание не только несомненно, но необходимо и абсолютно.

Подготовленный таким образом дух замечает, что мало-помалу он попадает в тон с редукцией, которая к тому же служит полюсом намагничивания для анализа, не переставшего превосходить самого себя.

3. Если теперь пожелают подойти к знаменитой феноменологической редукции, то надо будет попытаться в целом рассмотреть "натуральную тезу", "редукцию тезы" и "трансцендентальную конституцию". Было бы иллюзией верить в то, что можно определить

натуральную установку внутри этой установки, чтобы затем ее презойти; именно редукция обнаруживает ее как "полагание мира", и в то же время это именно конституция придает редукции ее положительный смысл. Вот почему все то, что говорится о натуральной тесе, оказывается прежде всего темным и подверженным ложному пониманию. Особенно соблазнительно использовать картезианскую или кантианскую схему, одну для хода мысли главы II, а другую - для главы III. Так скажут, что полагание мира есть иллюзия того, что восприятие является более достоверным, чем рефлексия; или же что это есть наивная вера в существование самопо-себе мира. Редукция была бы тогда чем-то вроде методического сомнения или обращением к сознанию как условию априори возможности объективности. Но это только пути возможного подхода среди других, в частности, редукция не есть сомнение, потому что она оставляет незатронутым верование, не имея к нему отношения; следовательно, полагание не есть, собственно говоря, верование, но нечто им зараженное. Редукция тем более не есть открытие законодательной деятельности духа, потому что сознание продолжает быть субъектом интуиции, а не конструктив: лежащий в основании интуитивизма гуссерлианской эпистемологии не разрушен трансцендентальной феноменологией; напротив, Гуссерль не перестает углублять свою философию восприятия в самом широком смысле философии видения. Полагание, следовательно, есть нечто, что смешивается с несомненным верованием и что к тому же является интуитивным истоком. Гуссерль, следовательно, имеет в виду принцип, который смешивается в верование, не будучи верованием, и который заражает видение, не будучи самим этим видением, поскольку "видеть" выходит из феноменологической редукции во всей своей славе.

Мы постепенно приближаемся к основному пункту, отмечая, что полагание мира не есть позитивный элемент, который затем аннулировал бы редукцию, понятую как момент отрицающий; напротив, редукция устраняет ограничение сознания, высвобождая его абсолютный размах.

Утверждать это позволяет как раз связь между полаганием, редукцией и конституцией. Если конституция должна иметь возможность быть сущностной позитивностью сознания, то редукция должна быть снятием запрета, который давит на сознание.

Итак, какой запрет может ограничивать сознание, которое верит в мир и которое видит мир, в который оно верит? Можно сказать - оставаясь еще среди метафор, - что полагание мира это со-

знание, взятое в его веровании, пойманное видением, сплетенное с миром, в котором оно себя превосходит. Но и это еще неверно: так как уже следовало бы понять, какой субъект таким образом пойман, поскольку этот плен вовсе не мешает психологической свободе внимания, которое обращается и отвращается, рассматривает то или это. Но эта свобода остается свободой внутри определенной ограды, которая как раз и есть натуральная установка. Понять полагание мира это уже означает реализовать себя как субъекта не психологического, но трансцендентального. Иначе говоря, это уже означает дойти до вершины феноменологии (вершины, которая сама является только лишь временной вершиной).

Ввиду невозможности одним ударом подойти к полному пониманию трансцендентального субъекта, по отношению к которому "полагание мира" обретает свой смысл, анализ "Идей" определяет редукцию опасно связанной с идеей разрушения мира и с идеей относительности мира для абсолютного сознания. Но кантовская атмосфера (и даже хартезианская) этой педагогической гиперболы не позволяет больше понять, каким образом в IV Разделе интуиция отмечается крайним "узакониванием" всякого верования, будь оно математическое, логическое, перцептивное и т.п. В действительности, редукция, будучи далекой от того, чтобы разрушать интуицию, напротив, проявляет исходный, первоначальный характер ее. Если интуиция должна быть последним словом любой конституции, то, следовательно, нужно также, чтобы "полагание мира" было неким искажением самой интуиции.

Удивительное выражение Гуссерля указывает нам путь: Гуссерль называет интуицию, которая может "узаконить" любое значение, имеющееся в виду сознанием: "первичной дарующей интуицией" (*original gebende Anschauung*). То, что интуиция может быть дарующей, сначала представляется более загадочным выражением, чем проясняющим: действительно, я думаю, что Гуссерля можно было бы понять, если бы пришли к пониманию того, что конституция мира есть не формальное законодательство, но сам дар видения трансцендентального субъекта. Тогда можно сказать, что в полагании мира "я вижу", не зная того, что "я даю". Но "я" в "я вижу" в натуральной установке не находится на том же уровне, что и "я" в "я даю" в установке трансцендентальной. Первое "я" есть отмирное, как бы отмирное мира, где оно себя превосходит. Феноменологическая аскеза устанавливает разность уровней между "я" и миром, потому что она выбивает "я" трансцендентальное из "я" отмирного. Если, следовательно, "я" трансцендентальное является

ключом для конституции, для редукции и для полагания мира, то понятно, что Гуссерль мог только очпись загадочно говорить о полагании мира, если он хотел начать с эт. го, как он и делает в "Идеях".

Я думаю, что каждый приглашается найти в себе этот жест превосхождения; я даже осмелился бы для самого себя набросать "экзистенциальный" смысл полагания мира: прежде всего я забыт и потерян в мире, среди вещей потерян, потерян среди идей, потерян среди растений и животных, потерян в другом, потерян в математике; настоящее (которое никогда не будет отрицаться) есть место искушения, в видении есть ловушка, ловушка моего отчуждения; я нахожусь вовне, отвлечен. Понятно, что натурализм представляет собою самую низшую степень натуральной установки и как бы тот уровень, куда его увлечаст его собственное падение; ведь если я теряюсь в мире, то я уже готов рассматривать себя как вещь мира. Полагание мира есть нечто вроде слепоты в недрах самого видения; то, что я называю "жить", означает для меня спрятаться в качестве наивного сознания в полости существования всех вещей: "в естественном проживании я постоянно живу в этой первичной форме всякой актуальной жизни" ("Идеи I", с. 50-51). Таким образом, феноменологическая аскеза есть истинное обращение смысла интенциональности, который сначала забыт сознанием, а затем открыт как дар.

Вот почему интенциональность может быть описана до и после феноменологической редукции: до, - она есть случайная встреча; после, - она есть конституция. Она остается общей темой дофеноменологической психологии и трансцендентальной феноменологии. Редукция есть первый свободный жест, потому что он является освободителем от иллюзии: отмирности. Через него я терю в видимости мира то, что я выпрыгиваю поистине.

### III-й раздел

В "Идеях" проблемы конституции не только располагаются в некой неопределенной зоне между интенциональной психологией и откровенно трансцендентальной феноменологией<sup>2</sup>, но они сознательно удерживаются в узких границах: рассматривается лишь конституция "трансценденций" и, главным образом, природы, которая рассматривается как пробный камень феноменологической установки; это особенно справедливо, если по ходу дела берутся за более субтильные трансценденции, такие как "я психологическое", которые "обоснованы" в природе через посредство тела. Очень

маленькое место отведено трансценденции логических сущностей, которая тем не менее питала главный анализ "Логических исследований". Не вызывает сомнения, что натуральная установка включает в себя также и логику, что ее редукция также касается и что существует проблема конституции логико-математических дисциплин, как это набрасывается в III главе IV Раздела. Этот набросок важен, так как он хорошо показывает, что сама логика имеет трансцендентальный корень в первичной субъективности; следовательно, "Логические исследования" не отрицаются, но интегрируются; "Формальная и трансцендентальная логика" показывает это с избытком. Но в "Идеях" метод психологического зачина феноменологии плохо позволяет предвидеть эту прививку логики к новому феноменологическому дереву. В целом "Идеи" имеют свой центр приращения в феноменологии восприятия (чувственного). Стсюда широта остаточных проблем, которые будут упомянуты ради завершенности.

В III Разделе проблемы конституции с большой осмотрительностью представлены в связи с идеей нозмы. Эта идея медленно вводится с длинными методологическими приготовлениями (гл. I) и не без повторения на темы первого феноменологического анализа (рефлексия, интенциональность и т.п.), но с отклонением на другой уровень при помощи винтового движения анализа (гл. II); нозма исследуется в главе III: это коррелят сознания, но рассмотренный как раз как конституированный в сознании (по-гречески означает дух<sup>2</sup>, ум). Но: а) эта конституция все еще описывается как параллелизм между данными чертами нозмы (объектная сторона сознания) и данными чертами нозы (субъектная сторона сознания); б) эта конституция временно оставляет в стороне вопрос о материи действия (или гиле, по-гречески), которую оживляет конституирующая форма. Из-за этого двойного ограничения конституция не выглядит здесь творческой. Но время от времени героический прорыв в направлении основных проблем феноменологической философии позволяет понять, что сознание есть то, что "предписывает" своей "конфигурацией", своей "последовательностью" модус данного и структуру любого коррелята сознания; и обратно - всякое чувственное единство, которое обнаруживается в сознании, есть индее этих последовательностей сознания.

Но феноменологические упражнения этого III Раздела - под заголовком нозтико-нозматического анализа, - не исполняют этого обещания: они состоят в распределении и в нахождении корреляций между чертами имеющегося в виду объекта (нозма) и чертами са-

мого этого сознающего "имения в виду" (ноэза): самый замечательный анализ посвящен "признакам верования" (уверенность, сомнение, вопрос и т.д. со стороны ноэзы; реальное, сомнительное, проблематичное и т.д. со стороны ноэмы). Постепенно все ближе и ближе конституируются все признаки "имеющегося в виду как такового", - все признаки, за исключением одного, которому посвящен IV Раздел. Эти признаки конституированы в том смысле, что, например, сомнительное, реальное включено в само "чувство "имеющегося в виду как такового" и обнаруживаются как корреляты признака, который принадлежит имеюще...у в виду сознанию (или "сознающему имению в виду"). Мало-по-малу "имеющееся в виду как таковое" разбухает всеми признаками, которыми в пределе в равной мере наделяется и сама реальность.

Но остаточные проблемы этого III Раздела, может быть, более значительны, чем явный анализ: все неводит на мысль, что если рассматриваемые в "Идеях" проблемы конституции касаются трансценденций, обнаруживающих себя в переживании - следовательно, в объектном облике переживания, - то остается еще более радикальная проблема конституции "я" - субъектного облика "я". Однако смысл "я", свободный взгляд которого "пересекает" все действия, остается неопределенным: в "Логических исследованиях" утверждалось, что "я" находится вне, среди вещей и что переживание есть только связка действий, соединенных между собой, которые не требуют центра соотнесенности с "я". В "Идеях" Гуссерль возвращается к этому приговору: существует чистое несведимое "я". Но является ли это чистое "я" самым радикальным трансцендентальным субъектом? На это ничто не указывает. Напротив, ясно утверждается, что оно само конституировано в некотором особом смысле: действительно, проблема времени пробивает брешь в молчании Гуссерля по поводу этих сложных вопросов. Более того, ранний период написания такой книги, как "Сознание времени" (1904-1910) свидетельствует о том, что самые основные проблемы "эгологии" современны самому рождению трансцендентальной феноменологии. Большая часть неизданных рукописей посвящена этому вопросу<sup>4</sup>. Что касается "Идей", то даже последовательность времени предполагает, что рефлексия возможна только благодаря "удержанию" непосредственного прошлого в настоящем. И даже еще более радикально здесь намечается, что именно в имманентной связности потока переживаний таится сама загадка той чувственной материи, разнообразие которой заключает в себе в конечном счете те предельные конфигурации, в которых возвещают о себе

трансценденции. Однако конституция трансценденций как раз в качестве остатка оставляет это самое "Гиле" (материю), это разнообразие набросков<sup>5</sup>; позволительно, таким образом, предположить конституцию по глубине на другой ступени. Как бы то ни было, "я", "временность", "гиле" образуют троичность, которую можно назвать прото-конституцией, только лишь издали приветствуемой в "Идеях".

#### IV-й раздел

Если абстрагироваться от произвольных пропусков в анализе субъективной стороны и соответствующих трудностей со стороны объекта, то остается заполнить последний промежуток между тем, что отныне мы называем "чувством" нозмы и реальностью. Все же имеется попытка конституировать чувство нозмы, например, чувство этого дерева, которое я вот там воспринимаю, определяемое как зеленое, шероховатое и кроме того характеризуемое как воспринимаемое с уверенностью, сомнением, предположительно и т.д.; конституировать это чувство дерева означает, согласно третьему разделу, показать, что оно коррелятивно определенным структурам сознания; сам термин "нозма" означает, что в субъекте содержится больше чем субъект и что особая рефлексия открывает во всяком выступлении сознания коррелят, который в него вовлечен. Тогда феноменология проявляется как рефлексия не только на субъект, но и на объект в субъекте.

Однако все еще нечто существенное ускользает от той конституции, а именно знание "полноты" воспринимаемого настоящего, "квази-полноты" воображаемого или "просто имеющегося в виду" только лишь означенных определений. Трансцендентальная феноменология стремится интегрировать в нозме само свое отношение к объекту, то есть "полноту", которая завершает конституцию законченной нозмы. Эта последняя перипетия в "Идеях" является основной: действительно, вся теория очевидности, воздвигнутая в "Логических исследованиях", покоится на заполнении пустых значений "первичным" присутствием в настоящем времени (в подлиннике: лично) самой вещи, самой идеи и т.д.<sup>6</sup> Универсальная функция интуиции - будет ли это интуиция эмпирического индивида, сущностей вещей, предельных математических сущностей, регулятивных идей в кантовском смысле, - заполнять "пустоту" знаков "полнотой" присутствий в настоящем времени. Конституировать

реальность означает отказ оставить вне "чувства" мира его "присутствие в настоящем времени".

Таким образом, "Идеи" в IV Разделе приводят нас к изначальной трудности, которая доминировала при интерпретации "полагания" мира. Трансцендентальная феноменология была бы построена, если бы мы действительно показали, что интуиция "предписана" "последовательностью сознания". "Идеи I" это в большей степени обещают, нежели показывают: утверждается, что "отношение к объекту является самым внутренним моментом в нем... самой центральной узловой точкой"; реальный объект представляет собой "указатель, который каждый раз отсылает к совершенно определенной системе сознания, представляющей телеологическое единство"<sup>7</sup>.

Вся трансцендентальная феноменология прикреплена к этой двойной возможности: с одной стороны, утверждать примат интуиции над всякой конструкцией, с другой стороны, обеспечить торжество точки зрения трансцендентальной конституции над наивностью натурального человека. В своем "Послесловии..." к "Идеям" (1913 г.) Гуссерль подчеркивает соединение этих двух требований: трансцендентальная субъективность, исходящая из редукции, сама есть "поле опыта", "описываемое", а не "конструируемое".

## II. Трудности общей интерпретации "Идей"

Феноменология, которая разрабатывалась в "Идеях", несомненно, есть идеализм и даже трансцендентальный идеализм; самого термина в "Идеях" нет, но он встречается в предшествующих неизданных рукописях, в "Формальной и трансцендентальной логике" и в "Картезианских размышлениях"; тем не менее, Ландгребе в своем "Аналитическом Указателе" к "Идеям" без колебаний группирует вокруг этого слова самые значительные анализы конституции, и Гуссерль его использует для характеристики "Идей" в "Послесловии к моим "Идеям..."<sup>8</sup>. Но в конце концов, невозможно на базе лишь "Идей" окончательно охарактеризовать этот идеализм, который остается в состоянии проекта - обещания или претензии, как будет угодно. Самые разработанные части "Идей" это либо фрагменты интенциональной психологии (II Раздел), либо разработки в направлении полной конституции реальности, но ниже уровня намеченного идеализма (III и IV Раздел). В конце кон-

цов, "чистое сознание", "трансцендентальное сознание", "абсолютное бытие сознания", "первичное дарующее сознание" суть названия для сознания, которое осциллирует между различными уровнями или, если угодно, которое описывается в различных фазах своей аскезы: отсюда ошибки интерпретаций, на которые так постоянно и горько жаловался Гуссерль. Если интерпретируют последующие фазы, оставаясь на исходном уровне, т.е. на уровне интенциональной психологии, то трансцендентальный идеализм кажется лишь субъективным идеализмом; "бытующее" мира сведено к "бытующему" сознанию в вышеозначенном смысле, такому, каким его обнаруживает самое обычное внутреннее восприятие. Но тогда становится невозможным согласовать этот рудиментарный идеализм с неизменной философией интуиции, которая никогда не отрицалась, начиная с "Логических исследований" (1900-1901) и вплоть до "Опыта и суждения" (1939)<sup>9</sup>: это интуиция либо в своей чувственной форме, либо в своей эйдетической или категориальной форме, которая "узаконивает" чувство мира и чувство логики в самом широком смысле этого слова (чистая грамматика, формальная логика и всеобщая математика - "mathesis universalis" - и т.д.). Трансцендентальный идеализм таков, что интуиция в нем не отрицается, но она обоснована.

Неокантианская критика думала распознать в "Идеях" беспочвенную смесь платоновского реализма и субъективного идеализма, этих разнородных элементов, удерживаемых вместе друг с другом посредством искусственности языка в кантианском стиле<sup>10</sup>. Как это хорошо показал Финк, у Гуссерля никогда не было платоновского реализма, даже в "Логических исследованиях", как это сейчас будет отмечено. Нет у него также и субъективного идеализма, прикрытого кантианским языком. Это следует сейчас показать.

Однако ничего нет более трудного, чем зафиксировать окончательный смысл гуссерлевского идеализма, который реализуется через сам прогресс рефлексии. В "Идеях" мы имеем лишь одну из многих дорог в направлении, исходящем из центра, который не может быть дан вовне. Тогда надо рискнуть выбрать одно движение и посмотреть, согласуются ли с ним "указатели направления", разбросанные в "Идеях".

Здесь предлагается интерпретация Э.Финка, которую, по крайней мере, надо испытать, поскольку даже сам Гуссерль признавал ее как свою в тот момент<sup>11</sup>.

"Вопрос" Гуссерля не тот же самый, пишет Э.Финк, что и вопрос Канта; Кант ставит проблемы законности по отношению к

возможному объективному сознанию: вот почему он остается внутри некоей ограды, которая все еще есть натуральная установка. Трансцендентальный кантовский субъект это еще априорная мировая форма (apriorische Weltform), мировой субъект, имманентный миру (weltimmanent), хотя и формальный. Истинное изменение уровня абсолютного субъекта не осуществлено. Вопрос Гуссерля, согласно Финку, это вопрос о происхождении мира (die Frage nach dem Ursprung der Welt)<sup>12</sup>; это, если угодно, вопрос, заключенный в мифах, религиях, теологиях, онтологиях; но вопрос этот еще не был проработан научно; одна только феноменология ставит вопрос о единстве "бытующего" и "формы мира"; она не прибегает с наивностью к другому "бытующему", к миру-позади; речь как раз идет о том, чтобы преодолеть любую "мирскую" ("welthaft") форму объяснения, обоснования, представить себе новую идею миротрансцендентной (welttranszendent), а уже не мироимманентной (weltimmanent). Феноменологическая философия даже претендует заложить проблемную область, с которой критицизм по-своему соотносится. Она есть философия, показывающая включение мира - его "бытующего", его чувства, сущностей, логики, математики и т.д., - в абсолютный субъект.

А. Вот почему основная операция - или редукция - это обращение самого по себе субъекта, преодолевающего натуральную установку. Субъект, который скрыт для самого себя как часть мира, открывается как основание мира.

Но, скажут, если эта интерпретация точна, то почему Гуссерль не высказал ее в начале "Идей"? Но как раз сам вопрос является непонятным до того методического движения, которое его и вырабатывает в качестве вопроса. Феноменология не имеет внутримирского мотива, предшествующего ей самой. Именно при помощи феноменологической редукции возникает проект трансцендентальной проблемы мира. Вот почему всякое описание натуральной установки в ее собственном пространстве ошибочно. Даже еще более радикально: феноменология не есть естественная возможность человека, именно побеждая себя как человека, чистый субъект открывает феноменологию. С этого момента феноменология, не мотивированная в натуральной установке, может дать лишь ложные основания или двусмысленные основания - картезианские или кантовские - своему собственному вторжению. Только редукция открывает то, что представляет собою верование в мир, и возводит его на уровень "трансцендентальной темы". До тех пор, пока она формулируется все еще в букве и духе натуральной установки, ре-

дукция кажется лишь мирским подавлением внутримирского верования в бытие мира<sup>13</sup>.

Б. Эти недоразумения относительно редукции суть недоразумения относительно конституции: трансцендентальный субъект вовсе не находится вне мира; напротив, он есть основание мира. Именно это означает постоянное утверждение Гуссерля: мир есть коррелят абсолютного сознания, реальность есть указатель основных конфигураций сознания. Раскрыть трансцендентальный субъект это значит именно основать верование в мир.

Всякое новое измерение "я" есть новое измерение мира. В этом смысле интенциональность остается общей темой интенциональной психологии и феноменологической философии<sup>14</sup>. Но всякий раз, когда снижают феноменологическую редукцию до психологического сознания, то сводят смысл "я" к простому "для-себя" умственной природы, к немощному мышлению, которое оставляет "в-себе" - вовне. Поскольку редукция есть "ограничение" изнутри мира, а не "исограниченность"<sup>15</sup> по ту сторону мира, то мир есть вне сознания как другой регион. Именно трансцендируя мир, "а-региональное" сознание включает в себя его, а также и все "регионы". Взамен этого феноменологический метод заключается в том, чтобы совершить истолкование "Эго", беря в качестве путеводной нити феномен мира. Таким образом, имеется много истинных планов, касающихся конституции, так же как есть и прогрессивное углубление редукции; на самом низком уровне, а именно на уровне интенциональной психологии, конституция сохраняет момент рецептивности, о чем свидетельствует доктрина о "гиле". В "Идеях" упоминается уже конституция, в качестве предвосхищения более высокой степени, простых корреляций между нозмой и ноззой; но, по утверждению Финка, на последней ступени трансцендентальная интенциональность "продуктивна", она "творческая"<sup>16</sup>. Эти два поразительные слова скреплены собственной подписью Гуссерля.

Таким образом можно найти три понятия интенциональности: понятие психологии, являющееся синонимом рецептивности, понятие "Идей", в котором преобладает корреляция нозма-нозза, о которой неизвестно, рецептивная она или творческая, и понятие истинной конституции, продуктивной и творческой.

Э.Финк указывает, что рефлексия о трансцендентальном "я" сама заключает в себе третье "я": "рефлектирующий созерцатель, который наблюдает верование в мир в актуальности своего живого действия, без того, чтобы способствовать ему"<sup>17</sup>: важно для него то,

что трансцендентальное "я" в своем потоке жизни есть верование в мир. Это оно осуществляет редукцию. Это оно "теоретический трансцендентальный созерцатель", который открывает верование в мир, как основоположника мира.

Излишне говорить, что через эту интерпретацию возникают самые большие трудности. В каком смысле и на каком уровне феноменологической аскезы субъективность все еще является множественностью сознаний, гиперсубъективностью? Является ли самым главным субъектом Бог? или же вопрос о "происхождении", научно выработанный трансцендентальной феноменологией, наравне с мифом о естественном человеке, рассматривает также проблематику религии? Только лишь изучение неизданных рукописей об "Urkonstitution" позволило бы корректно поставить эти вопросы<sup>18</sup>.

### III. Рождение "Идей"

Только когда проясняют, что было до и после них, "Идеи" обрстают смысл и, обратно, они проясняют те наброски, из которых они вышли.

Часто говорят, что до 1901 г. Гуссерль был реалистом, а в 1911 г. он - идеалист. То, что было только что сказано об иерархическом характере феноменологической рефлексии, удерживает нас от таких противопоставлений, недостаток которых состоит не только в том, что они поверхностны, но в том, что они интерпретируют развитие мысли Гуссерля горизонтально. "Идеи" совсем не противостоят "Логическим исследованиям", потому что, между прочим, феноменология вызвала к жизни новое измерение сознания, иной уровень размышления и анализа.

Говорят: "Логические исследования" отрывают от субъективности логические истины, которые "Идеи" заново включают в субъективность. Но это не одна и та же субъективность, та, которую он оспаривал в 1901 г., и та, которую он восхвалял в 1911 г. Если идеализм "Идей" был субъективистский, то "Идеи" противоречили бы "Логическим исследованиям". Гуссерль настолько мало сознавал такое противоречие, что он не переставал улучшать "Логические исследования", чтобы привести их к тону "Идей"; так V и VI "Этюды" переделаны во втором и третьем изданиях 1913 и 1922 гг.; материал четырех первых "Этюд" заново переработан в границах первой части "Формальной и трансцендентальной логики".

Это правда, что "Идеи" слабо допускают интеграцию логики в феноменологию<sup>19</sup>; причина этого в том, что в "Идеях" метод на-

чальных движений является более психологическим, чем логическим. Напротив, самое поверхностное чтение "Формальной и трансцендентальной логики" не оставляет никакого сомнения: логику еще можно усовершенствовать на самом уровне априоризма формальных сущностей (первая часть), а затем перенести целиком на уровень трансцендентальной психологии (вторая часть). "Опыт и суждение" подтверждает эту интерпретацию<sup>20</sup>.

В целом можно сказать, что "Прологомены к чистой логике" (которые образуют первую часть "Логических исследований") и четыре первых "Этюда" II тома располагаются на том направлении, которое идет от формальной логики к трансцендентальной логике и проходит через "Формальную и трансцендентальную логику" и через "Опыт и суждение", тогда как V и VI "Этюды", "Идеи" и "Картезианские размышления" находятся на другом направлении, которое идет от психологического *cogito* к *cogito* трансцендентальному. В трудах Гуссерля надо ориентироваться так же, как в трудах Лейбница; это лабиринт с многими входами и, может быть, с многими центрами, каждый раз относящимися к различным перспективам всех произведений вместе. Сравнение между "Логическими исследованиями" и "Идеями" не является, таким образом, однородным, потому что оба произведения не находятся ни на одном уровне рефлексии, ни на одной и той же линии, ведущей в сердце феноменологии.

Тем не менее для того, чтобы раскрыть противоречие между большим произведением по логике и "Идеями", надо приписать первому платонизм, которого там нет, а второму - субъективный идеализм, в котором есть его подделка. Действительно, предполагаемый платонизм находился бы уже в плане проблематики "Идей" и заранее бы этому сопротивлялся; зато субъективистский идеализм вновь бы впал в психологизм, только что побежденный. Мы достаточно говорили о своеобразном идеализме "Идей", чтобы к этому больше не возвращаться. Напротив, "нейтральность" "Логических исследований" по отношению к проблематике "Идей" не слышком сильно подчеркивалась. "Прологомены..." и четыре первых "Этюда" имеют своей целью прояснить объективные структуры предложений и формальных объективностей (все и часть, зависимые и независимые части, абстрактное и конкретное и т.д.). Объективность этих структур не предполагает никакого существования сущностей в Космосе Идей; понятие сущности предполагает только интеллигибельный инвариант, который сопротивляется эмпирическому и воображаемому изменению; понятие интуиции

сущностей предполагает лишь возможность "заполнить" логические значения способом, аналогичным тому, каким восприятие "заполняет" обычно пустые значения, относимые к вещам<sup>21</sup>.

Объективность этих структур необходимо все время отвоёвывать вновь от субъективистской иллюзии, которая смешивает понятия, числа, сущности, логические структуры и т.п. с индивидуальными психологическими операциями, которые имеют их в виду. Это отвоёвывание объективности без конца возобновляется. Трансцендентальный идеализм предполагает все время эту первую победу над психологизмом. Можно даже сказать, что логицизм "Пролетарен..." - это постоянная ограда трансцендентального идеализма.

Вот почему "Формальная и трансцендентальная логика" начинается с придания высшего размаха объективной<sup>22</sup> формальной логике до того, как перенести ее на другой уровень, на котором объективность соотносена с субъективностью более основательно<sup>23</sup>. Только плоское, горизонтальное видение мысли Гуссерля мешает понять, что переход от "логицизма" к трансцендентальной субъективности происходит без отступничества. Но переход еще не был предвидим в эпоху первого издания "Логических исследований". V и VI "Этюды" в их первоначальном состоянии дают еще только описательную психологию интенциональности и "наполнение" пустых интенций полнотой интуиции или очевидности.

С 1907 г. Гуссерль полностью осознал крайнюю важность двух последних "Этюд"; он не видит там чего-то большего, чем образец "описательной психологии" или "эмпирической феноменологии", которую он уже отличает от "трансцендентальной феноменологии"<sup>24</sup>.

Что же произошло между 1901 и 1907 гг.? Шесть лет спустя после появления "Логических исследований" Гуссерль прошел через период разочарования. Университет в Геттингене отверг проект министерства назначить его ординарным профессором философии. Он сомневался в самом себе и в своем существовании как философа. В своей "Записной книжке" от 25.09.1906 г. он со страстью намеревался реализовать критику разума: ввиду невозможности достичь ясности по самым основным проблемам "я не могу жить в истине и в правдивости. Я достаточно попробовал вихрей неясности, сомнения, когда меня бросало во всех направлениях. Я хочу достичь внутренней связности"<sup>25</sup>.

Идея трансцендентальной феноменологии, идя от трансцендентального идеализма дорогой феноменологической редукции<sup>26</sup>, нашла свое первое публичное выражение в "Пяти лекциях", которые носят название "Идея феноменологии"<sup>27</sup>.

Как следует из многочисленных маленьких неизданных рукописей периода 1907-1911 гг., у истоков феноменологического вопроса находится настоящий кризис скептицизма: между "переживанием сознания" и объектом вырыта, кажется, целая пропасть: "Как оно может превзойти самого себя и постичь свой достоверный объект?" Этот вопрос повторяется в тысяче разных форм в рукописях этого периода. Феноменология рождается именно под угрозой настоящего солипсизма, настоящего скептицизма. (В "Идеях" следов этой опасной ситуации больше нет). С этого времени самая неотложная работа это "прояснить сущность познания и познавательную объективность" ("Первая лекция"). Вопрос остается как заправка: "Как может переживание превзойти, так сказать, самого себя?" ("Вторая лекция"). Вот почему теоретически-познавательная редукция появляется как исключение трансценденции, отступление в имманентность. В эту эпоху ограничительный характер редукции несомненен. Образ выхода за круг (Ausschaltung) встречается в этой третьей лекции. Но в то же время утверждается ясное видение цели: найти отношение к трансценденции как "внутреннее свойство феномена", схваченного в своей имманентности. Именно тогда в "Четвертой лекции" вводится интенциональность как новое измерение имманентности: существует две имманентности: "реально имманентное" и "имманентное в интенциональном смысле". Это то, что потом в "Идеях" будет названо позмой. Таким образом, философия появилась замкнутой в самой себе для того, чтобы лучше понять интенциональность как структуру сознания, а не как внутри-объективное отношение. "Пятая лекция" тогда дает доступ к теме конституции, на которой также есть отсылка той же ее победы над скептицизмом: имманентные данные, которые казались просто содержащимися в сознании "как в банке", "фигурируют теперь в качестве видимости"; эти видимости сами не являются объектами, не содержат объектов, но "в некотором роде создают для меня объекты". Перед этим первым наброском феноменологии читатель с трудом удерживается от чувства, что абсолютное существование утрачено и что недра сознания расширили для того, чтобы ввести туда только лишь феномен мира. Некоторые более поздние рукописи даже снова попадают по эту сторону от этого первого высвобождения и становятся эхом внутренней борьбы, которая предаст философию в руки фантома, никогда не достигаемого и всегда утрачиваемого "в-себе"<sup>28</sup>. Кажется, что первый проект трансцендентального идеализма отмечен субъективизмом, который он старается победить.

Можно удивляться переходу к "Идеям" в октябрьском-ноябрьском "Курсе" 1910 г., озаглавленном "Основная проблема феноменологии"<sup>29</sup>, который в зародыше содержит большинство тем "Идей I" и даже "Идей II" (в особенности о "вчувствовании" или "интропатии")<sup>30</sup>. Этот курс открывается замечательным описанием натуральной установки и ее предварительного мира, "преднайденного" (vorgefundene). Во второй главе редукция еще представлена, и более четко, чем в "Идеях", как устранение природы и собственного тела. Таким образом, натуральная установка кажется сама собою разумеющейся в той же рамке реф. жсии естественного человека; со своей стороны, редукция появляется как "самоограничение" до сферы имманентности; последние есть то, что "остается", когда устраняют позицию эмпирического существования. Все то, о чем Финк сожалеет, выставляется здесь. Но взамен исчезли всякий скептический релонанс, всякая явная философская тоска; в то же время ясно открывается будущее направление мысли: с силой утверждается, что верование в физическую природу остается нетронутым, но только неупотребимым, и что солипсизм избегнут уже тем фактом, что *solus ipse* психологического сознания само поставлено вне игры. Во второй и третьей главе феноменологический опыт, очищенный таким образом с помощью редукции, расширяется, начиная от интуиции настоящего времени, до временных горизонтов ожидания и воспоминания; таким образом для субъективности восстанавливается его временной масштаб. Этот ход замечателен, потому что он ориентирован к самоконституции имманентного времени даже до того, как ставится проблема конституции природы: проблема единства потока переживаний (глава IV) делает даже шаг ко всякому рассмотрению, касающемуся интенциональности. О ней вспоминают только в V главе, когда исследуется то, что находится в *cogitatio* под именем "интенционального". Редукция природы к "воспринимаемому" и к "воспоминаемому" сразу же ведет к радикальному утверждению, что природа в феноменологии есть не более "чем указатель определенной регуляции сознания как чистого сознания". И еще сильнее: "истинное существование вещи есть указатель некоторых определенных последовательностей видимостей, которые вызывают определенное описание". Здесь можно признать некоторые из самых радикальных утверждений "Идей" и "Картезианских размышлений". Опыт природы таким образом интегрирован во временной поток переживаний. Наконец, крайнее расширение феноменологического поля (глава VI), интропатия позволяет рассматривать в

самих границах редукции природы множество и общность субъектов, каждый из которых "представлен" ("присутствующ") самому себе и кому все другие "представляются" ("воображаются") не как части природы, а как чистые сознания.

Здесь достигнут уровень "Идей".

Резюмирую:

1. С методологической точки зрения не существует трудности, касающейся перехода от "логицизма" к трансцендентальной феноменологии, если ее берут на достаточно высоком и достаточно удаленном от всякой интенсиональной психологии и от всякого субъективистского идеализма уровне. В 1929 г. Гуссерль будет достаточно силен, чтобы написать "Формальную и трансцендентальную логику", где он еще расширяет и усиливает "логицизм", прежде чем его радикально интегрировать в трансцендентальную феноменологию.

2. Напротив, с точки зрения истории мысли Гуссерля, трансцендентальная феноменология сама имела трудное рождение, прежде чем быть в состоянии корректно поставить проблему интеграции объективной логики и вообще все формы интуиции в феноменологию. Развитие мысли Гуссерля с 1905 до 1911 гг. состоит, как нам представляется, в усилении все больше и больше подчинять понимание натуральной установки пониманию феноменологической редукции и объяснить редукцию через трансцендентальную конституцию мира. Вначале натуральная установка понята как сам "психический опыт", редукция со своей стороны спровоцирована скептическим кризисом; она тогда представляется как ограничение до "себя" через изгнание природы.

Если объяснять "Идеи", размещая их, с одной стороны, на более продвинутой ступени феноменологической философии, а с другой - сравнивая их с первыми набросками трансцендентального идеализма, то это произведение проявляется как свидетель опосредующего периода, когда первые психологические и даже субъективистские мотивы редукции не интегрированы еще в окончательном проекте феноменологии<sup>31</sup>. Могут ли они не быть этим, если правда, что к последнему смыслу феноменологии можно продвигаться лишь решительно двусмысленными шагами. Несомненно, именно поэтому в 1928 г. Гуссерль считал, что "Идеи" достойны того, чтобы быть переизданными в третий раз без изменений, тогда как тысячи других страниц, законченных, однако, и даже поначалу следовавших за "Идеями", оставались закрытыми для публики во имя этой интеллектуальной строгости и этого скептического вкуса к с-

вершенству, которые были редкими достоинствами мэтра из Геттингена и Фрибурга.

Перевод Т.Любимовой

- 1 *Сартр Ж.-П.* Фундаментальная идея феноменологии Гуссерля. 1939. С. 129-132.
- 2 Вот почему в «Послословии к моим "Идеям к чистой феноменологии..."» Гуссерль пространно рассуждает о разделении между "Феноменологической Психологией" и "Трансцендентальной Феноменологией" (С. 3-10).
- 3 Во франц. языке слово *esprit* имеет более широкое значение, чем ум, интеллект, как обычно переводят (прим. перев.).
- 4 Это Группа Д по классификации рукописей, выработанной Э.Финком и Л.Ландтребом в 1935 г. под названием "Urkonstitution".
- 5 Рихтер переводит на франц. термин "Abzichattung" словом "esquisse", указывая на синонимы: профиль, срез, перспектива, аспект.
- 6 Логические исследования, VI этюд, 2-я часть.
- 7 *Иден.* С. 268-269, 303.
- 8 Он противопоставляет "трансцендентально-феноменологический идеализм" "психологическому идеализму" (с. 11).
- 9 *Левинас.* Теория интуиции в феноменологии Гуссерля. Алкан. 1930. С. 101-174. Ж.Геринг хорошо показал в дискуссии с Л.Шестовым, что у Гуссерля нет автократии разума и логики, но, напротив, царство интуиции во всех формах (Hering: *Sub specie aeterni // Revue d'Histoire et de Philosophie rel.* 1927 в ответ на "Memento mori // Revue Phil. janv. 1926).
- 10 *Финк Э.* Цит. статья. С. 321-326, 334-336.
- 11 В другой статье Финк говорит о "риске" интерпретации: "Das Problem der Phänomenologie E. Husserl's // Revue Inter. de Phil. 15 janvier 1939. P. 227.
- 12 *Ibid.* P. 338. О Гуссерле и Канте: *Berger G.* Le Cogito dans la philosophie de Husserl. *Ambler.* 19-1. PP. 21-133.
- 13 *Ibid.* P. 359; в подтверждение этой интерпретации "Картезианские размышления", с. 70-74. *Berger G.*, с. 43-61, дает замечательное представление о феноменологической редукции во всем ее трудностях.
- 14 "Картезианские размышления" предлагают такую развернутую формулу cogito: "Ego-cogito-cogitatum", с. 43.
- 15 *Entschränkung, Entschrankung* (цит. статья. С. 359).
- 16 *Ibid.* P. 373. Но как сказано выше, это "творить" есть настолько мало в мирском смысле "лежать", насколько оно есть "видеть". Я присоединюсь здесь к Ж.Берия. PP. 97-100: "Нужно научиться связывать два понятия, которые мы привыкли противопоставлять: феноменология есть философия творческой интуиции... Именно очевидность, эта законченная форма интенциональности, является конституирующей" (P. 100). Это творчество "по ту сторону действия и страсти" (P. 103) есть "творчество интуиции".

- 17 Цит. ст. PP. 356, 367.
- 18 Марвин Фарбер, тщательно и точно изучавший "Логические исследования", в "Основах феноменологии" слишком общо критикует гуссерлевский идеализм (С. 543-559).
- 19 Тем не менее см.: 146-149.
- 20 См. хорошее резюме об "Опыте и суждении" Марвина Фарбера: Farber M. // *Journal of Philosophy*. Vol. 36. N 9. 27 avril 1939. PP. 247-249.
- 21 *Levinas E. La Théorie de l'intuition dans la Phénoménologie de Husserl*. PP. 143-174. *Commentaire des Ideen*. P. 9. N. 5.
- 22 *Die volle Idee der Formalen Logik*. PP. 42 sq.
- 23 *Psychologismus und transzendente Grundlegung der Logik*. PP. 133-156.
- 24 Непубликованный текст от сент. 1907 г. под обозначением В III I Архивов Гуссерля в Лувене.
- 25 Текст и фрагменты объяснения из августовского др. Бисмеля к расшифровке (еще не изданной); "Идеи феноменологии".
- 26 Осенью 1905 г. имеется первый намек на редукцию: *Soefelder Blatern A VII 5*.
- 27 Летний семестр. 1907. F I 43.
- 28 М. III 9 II. "Das Problem der Erkenntnistheorie, die Auflösung des empirischen "Seins" in Zusammenhänge des absoluten Bewusstseins. (Растворение эмпирического бытия в сцеплениях (или соединениях) абсолютного сознания). "Всякие объективности суть "видимости" в специфическом смысле, а именно, единства мышления, единства разнообразия, которые со своей стороны (в качестве сознания) формируют абсолют, в котором конституируются все объективности. - М. III 9 III говорится о "загадке" (Rätsel) познания: "Именно в самом мышлении должно все "узакониваться" (как это уже отмечал Лотце, не применив это корректным образом). Но не вижу ли я тогда, что я не могу полагать предварительно перед мышлением бытие, но могу только основать его в мышлении и на основании его мотивов? - В том же смысле М. III 9 IV *transzendenzprobleme*, летний семестр, 1909 г.
- 29 Текст подготовлен Э. Ландгребе; несколько страниц начала октября 1910 г.; но основное идет от первой части зимнего семестра 1910-1911 гг. - М. III 9 IV а и F I.
- 30 О переводе "вчувствования" как "интропятия" см. "Философский и критический словарь" Лаланда, слово "интропятия".
- 31 Ничто больше, чем Гуссерль, не чувствовал себя в пути и даже в его начале. Он требовал от себя "серьезности начала". Он стремился заслужить имя "реального начинающего" на пути к той феноменологии, которая сама есть "начало начал". "Nachwort zu meinen Ideen". PP. 21.

## Историчность эстетики\*

Эстетическая деятельность всегда имела большое значение для человеческого общества. Возникшая еще в классической Греции, теория искусства не только всегда отражала эту деятельность, но и чутко реагировала на изменения, происходящие в объектах и функциях, которые конституируют сферу искусства. Теория с необходимостью следует за фактами; так и должно быть. Однако история эстетики иногда изображается неверным образом, с попытками теоретиков выступить для художника законодателями в отношении приемлемых форм, стилей и материалов искусства и предписывать ценителю должные способы восприятия. Эстетика часто значительно отставала от современного состояния художественной деятельности и опыта и говорила о нем языком архаизмов.

Интенсивная деятельность, которая концентрируется в настоящее время вокруг искусства, является удивительным примером этого несоответствия между искусством и эстетикой. С одной стороны, мы имеем столетие необыкновенной инновации и экспериментирования во всем искусстве, распространяющихся и расширяющихся во всех отношениях, от метода и материала до рода объектов и обстоятельств их восприятия. С другой стороны, находятся преобладающие суждения теоретиков эстетики, и нередко и критиков, суждения, характерным образом отражающие мнения, которые берут свое начало в восемнадцатом веке. Теперь эти идеи широко значимы в истории художественного освобождения от более раннего принуждения со стороны церкви и государства, так как это столетие было периодом, требовавшим, чтобы художественная свобода достигалась через отделение и независимость, через эмансипацию объекта искусства от социального подавления и религиозных целей принуждения и посредством пристального взгляда, не отягощенного практическими целями и свободного двигаться в эстетическом созерцании ясно и открыто...

\* *Berleant A. The Historicity of Aesthetics // British Journal of Aesthetics. Vol. 26. N 2-3. Spring 1986.*

Возникает много вопросов: каковы основные теоретические идеи, которые родились в дискуссиях прошлого? Насколько действительно их представление об искусстве более ранних периодов? Куда указывают векторы более современного искусства? Какова их величина и запросы? И самое важное - каким образом мы можем развивать теоретическую позицию, способную отражать и поддерживать живучую художественную активность в настоящее время, и вместе с тем дать правильное представление об искусстве других периодов?

Когда в восемнадцатом веке автономия эстетики была заявлена, оказалось, что в конце концов некая значительная сила социальной активности получила наконец интеллектуальное признание. С этого времени эстетика пользуется независимостью как дисциплина, которой, как представляется, дает право на существование отсылка к определению искусства и важность эстетического опыта.

До некоторой степени это так и есть. Работы Аллисона, Шефтсбери, Аддисона, Хатчсона и других авторов Британской школы развивали понятие незаинтересованности, чтобы обозначить восприятие объекта "ради него самого". Эта центральная идея становится отличительным признаком нового и определенного типа опыта, называемого эстетическим, вида опыта, отличным от столь многих альтернативных распознаваемых типов опыта, таких как инструментальный, когнитивный, моральный и религиозный. Именно в начале этого столетия в работах многих из этих авторов различные изящные искусства объединялись в некий общепринятый набор, в котором они друг с другом сравнивались и организовывались по одним и тем же принципам. В итоге в последней части столетия, и особенно в Германии, общая теория изящных искусств получила статус отдельной дисциплины, и в работах Канта достигла того, что заняла заметное и интегральное место в философской системе.

В более современной литературе по эстетике можно идентифицировать непрерывную последовательность доктрин, происходящих от сформулированной в восемнадцатом столетии концепции. Так вне этого первоначального периода в современной мысли развивался связанный набор убеждений, касающихся искусства, принятых и изменившихся в течение последующих двух столетий, но редко оспаривающих теоретические основания. Таким образом, в конце концов сами эти идеи установились в философской литературе настолько, что они, как казалось, приобрели догматический статус, подразумеваемый столь же часто, сколь и формулируемый, сделавшись содержательной и мощной суммой идей, которые прс-

должали доминировать в эстетической теории и в критике до настоящих дней. Краткое знакомство с работами этого периода, особенно с работами Шефтсбери, первого, кто сформулировал большинство из этих идей, послужит иллюстрацией их характерных тем.

Работа британских теоретиков восемнадцатого века имеет дело не столько с характеристиками искусства вообще, сколько с типами и определением места прекрасного и способа, каким оно постигается. Проблема для них состоит в определении того, в чем можно находить объекты прекрасного и какие свойства воображения должны отвечать за то, что он нравится. То, что прекрасное есть свойство объектов, считается бесспорным: задача состоит в его отождествлении. Таким образом, в 1711 году Шефтсбери написал о художнике, что "если его создание будет прекрасным и будет нести в себе правду, оно само по себе будет целым, законченным, независимым, а стало быть, столь великим и всеобъемлющим, как это только возможно для художника"<sup>2</sup>. Такая красота должна находиться не в материале, из которого изготавливается произведение искусства, но возникать только когда этот материал приобретает нечто, что делает его прекрасным. Именно искусство придает красоту, и поскольку принципа прекрасного в физическом объекте нет, то принцип смысла, регуляции и др. должен поддерживаться разумом. Для постижения такой красоты нужен особый сорт внимания, такое, которое рассматривает объект сам по себе, ради него самого, имея в виду дальнейшие намерения. Уже хорошо описано, как возникло это понятие незаинтересованности, как оно освободилось от морального рассмотрения цели и следствий и как оно начало устанавливаться в качестве главной черты эстетического отношения.

Это относится к тому требованию, чтобы объект искусства был отделен от окружения и оттенялся как независимое и интегральное произведение, вместо того, чтобы быть рассеянным "на стенах, сводах, потолках и куполах и прочих выдающихся местах дворцов и храмов". Как полагает Шефтсбери: «Но "табулатурой" мы называем живописное произведение тогда, когда это произведение на деле является отдельной вещью, которую взгляд охватывает сразу и которая создана в соответствии с одним-единственным разумением, значением, замыслом - она составляет действительное целое, поскольку все части находятся в необходимой взаимосвязи, как члены живого тела»<sup>3</sup>. Хатчесон и Рид впоследствии развили эту характеристику, и когда Кант, на закате столетия, остается верным классическому взгляду на искусство как на деятельность изготов-

ления, то он различает эстетическое восприятие через его отделение от интересов, которые имеют практическое значение или цель.

В этом преобразовательном периоде в истории современной эстетики возникает определение объекта искусства как отдельного и отличающегося от того, что его окружает, и требующего специального отношения для его истинного понимания. Последующие теоретики продолжили эту традицию, как в понятии Мюнстерберга об изоляции, Балло - психологической дистанции, Ортеги - дегуанизации. Стольниц суммирует двухсотлетнюю дискуссию, когда он определяет эстетическое отношение как "незаинтересованное и сочувствующее внимание к чему-либо и созерцание некоего объекта любого сознания исключительно ради него самого"<sup>4</sup>.

Теперь, когда двадцатое столетие стало почвой для великих сдвигов во всей сфере культуры, включая искусство, самым поразительным является то, насколько мало участвует эстетическая теория в процессе культурной эволюции. В то время, как художники действовали с неукротимой изобретательностью новых способов активности и опыта, а наиболее восприимчивые критики нам показывали, как за ними следовать, философы искусства часто довольствовались перепаживанием одной и той же почвы, рассекая надосаженные произведения на составные части и используя ту же интеллектуальную машину, что и их предшественники в Просвещении.

Здесь следует отметить два момента. Один касается постоянного присутствия этих идей восемнадцатого века в современной эстетике; другой - их неадекватности по отношению к искусству нашего времени. Эти идеи являются центральными для этой эстетической литературы, принципами, редко признаваемыми, но предполагаемыми как самоочевидные (весьма тенденциозное выражение), настолько обычным среди широко обсуждаемых писателей, что они могут считаться стандартами догматического мнения.

Далее я продемонстрирую три такие догмата последней литературы и покажу их извращающее влияние. Я тем не менее убежден, что принципы эти являются анахронизмами и что они явным образом не удовлетворительны в отношении большей части искусства прошедшего столетия. В самом деле, они точно так же вводят в заблуждение даже когда их применяют к искусству более ранних периодов. Во второй части этого эссе, далее, я разверну эту критику и представлю некоторые теоретические альтернативы.

## *1. Искусство прежде всего состоит из объектов.*

Последняя дискуссия об искусстве, об общетеоретических основаниях де поисков определения искусства и критической работы над этими разнообразными случайностями, сходятся в попытке идентифицировать и охарактеризовать искусство. Оправданное и даже благородное усилие, но попытка, которая почти всегда таит в себе предположение, что рассматриваемый субъект есть набор объектов, которые писатель как-нибудь должен идентифицировать, объяснить или оценить. Согласно этимологии тем не менее термин "искусство" подходит по значению к классу "объектов" скорее, чем деятельность, в которой они изготавливаются, точно так же, как это происходит и в обыденном сознании, где произведение искусства ассоциируется с экономической ценностью и обладание объектом искусства становится средством достижения социального престижа. Под искусством понимается, в некоем некритическом смысле, поэма или живопись, скульптура или роман, музыкальное произведение или фильм.

Несмотря на трудности в точной локализации того, что есть объект искусства, представляется, что у большинства людей почти не вызывает сомнения, что искусство, если определить его, есть некая "вещь", на которую некто направляет особое внимание, называемое иногда эстетическим отношением. В критике принято вообще рассматривать искусство как артефакт, по отношению к которому тщательный контроль управляется аналитическим осведомленным умом, а в своих лучших образцах - хорошим знанием прошедшей и настоящей практики. А рассматриваемое исторически, искусство представляется как тщательно отображенная коллекция объектов, общепризнанных после их тщательного изучения, ради их вклада в эволюцию мастерства и их влияния на последующее искусство. Тенденция концентрировать внимание на объекте осталась устойчивой, становясь особенно ярко выраженной и подчеркнутой в современной эстетике, и она наблюдается в ряде изданий, где до недавнего времени она занимала мысли теоретиков искусства, в определениях, в теории, в критике. Посмотрим на некоторые характерные примеры.

Вплоть до недавнего времени определение искусства занимало многих философов в Великобритании и Соединенных Штатах. Определение понималось характерным образом как поиск свойств произведения искусства, "art work", как его иногда называли, эстетического объекта или просто "искусства", понимаемого как объ-

ект, свойства которого дают ему право быть квалифицированным как искусство. Совсем недавно эпистемологические и концептуальные издания привлекали большое внимание многих философов англо-американской традиции и они проводили там дискуссии об искусстве, обсуждая общетеоретические проблемы представления, подлинности и определения искусства как вопросов, относящихся к постижению объектов искусства скорее, чем процесса их создания или опыта. Анализ Гудманом искусства как конвенциональной символической системы отражает как раз такую установку<sup>5</sup>. Он почти полностью посвящает свое внимание рассмотрению того, как различные искусства могут рассматриваться в качестве собрания объектов искусства в различных модальностях и быть поняты по образу и подобию языка как система символов. Работа Данто отражает эту объективацию искусства иным способом. Он рассматривает существенный вклад интерпретатора, позволяющего воспринять объекты, неразличимые от других вещей в реальном мире и с помощью знания истории и теории искусства рассматривать их как часть искусственного мира, который есть мир интерпретируемых объектов. В самом деле, он придерживается мнения, что произведение искусства предстает перед нами как воплощение видения художника, экстерниоризация его сознания<sup>6</sup>.

С другой стороны, можно найти небольшое количество дискуссионных утверждений, полагающих, что функцией критики является объяснить объект искусства, идентифицировать его особенности, объяснять их особое использование как посредника, соотносить их стилистические особенности с другими искусствами прошлого и настоящего, оценивать мастерство и успешность, с которыми произведен этот продукт. И полагать, что философия критицизма должна опираться на философские основания критицизма, включая его разновидности, статус, уместность, тип и меру очевидности, на которые он может рассчитывать, значит оставаться на тех же самых предположительных основаниях, что и практика самого критицизма. Не только неокритицизм, но и вообще литература, к нему относящаяся, отражает то же самое теоретическое предположение. Будет ли это в определении, онтологии или в критицизме, но та же самая преобладающая тенденция рассматривает искусство исключительно как объект.

## 2. Объект искусства обладает особым статусом

Выделение объекта искусства является основанием, на котором покоится множество соответствующих доктрин. Поскольку искусство отождествляется с его объектами, постольку нет ничего удивительного в желании приписать этим объектам особое положение. Это усиливает их отдельность. Можно сказать, что это есть движение от отличного к обособленному. Современная эстетика предложила впечатляющее число черт, которые предположительно оттеняют объекты искусства от других вещей.

Немногие идеи получили такое бесспорное признание, как мнение, что искусство состоит из совершенно отдельных и распознаваемых объектов. Обычная задача комментаторов в таком случае принимала вид определения того, что делает такой объект особенным. Читатели современной эстетики быстро сталкиваются с концепцией значащей формы, которая получила господствующее положение благодаря работам Роджера Фрайа и Клайва Белла. Здесь имеются в виду отношения и комбинации линий, цветов, масс, пространства, света и уровень, на котором в искусстве возникает непосредственный и прямой эмоциональный призыв. Значащая форма рассматривалась как представляющая собою "единое качество для всех произведений искусства" и "качества, отличающего произведения искусства от всех других классов объектов"<sup>7</sup>. Еще ближе к нам, в дискуссии о роли критика, выступающего против моралиста, Хэпшире утверждал, что целью критики является подготовка людей к тому, чтобы они смотрели на произведение искусства как на уникальный объект, видели бы его не как представителя некоего класса объектов, а как индивидуальный и неповторимый<sup>8</sup>. В другом случае Сибли предпринял исследование эстетических понятий, определения которых требуют вкуса или способности восприятия, чтобы применять их. Он полагал, что они различимы в языке искусства описания и критики, хотя и отличались в нашей способности устанавливать достаточные условия их применения, поскольку эстетическое качество принадлежит исключительно лишь комбинации таких черт<sup>9</sup>. Марголис заинтересован своеобразным произведением искусства<sup>10</sup>, в то время как в интересном исследовании понятия уникальности, прилагавшем к произведению искусства, Раби Мингер изучает, возможна ли универсальная оценка, но кончает утверждением общепринятого мнения, согласно которому уникальность произведения искусства предпо-

лягает оценку его ради него самого, а не ради того использования, которому оно может быть подвержено<sup>11</sup>.

Я привожу эти дискуссии в литературе в качестве примера преобладания точки зрения, согласно которой объект искусства обладает особым положением. Какие бы ни появлялись разногласия, они, вероятно все же, возникли вокруг этого мнения, нежели совместно с ним. Это убеждение не ограничивается только учеными; оно имеет физическое выражение в западных обществах в виде ограничений пользования объектами искусства, помещая их в музеи, культурные центры и другие подобные освященные помещения. Как практически, так и теоретически искусство должно держаться отдельно и изолированно.

### *3. Объект искусства должен рассматриваться уникальным образом.*

Есть еще один общий принцип, тесно связанный с понятием искусства, состоящего из объектов, которые обладают особым статусом. Определив и изолировав такие объекты, далее предполагается, что эти объекты должны рассматриваться своим собственным особым образом. Это понятие восемнадцатого века о незаинтересованности, оно вновь появляется в ином облике. Связанное со специальным статусом, придаваемым объекту искусства, оно коррелирует понятию о том, что для оценки его должным образом следует подходить к этому объекту с особой установкой, установкой собственно, присущей созерцанию искусства. Эта эстетическая установка, как она может быть названа, отсылает к характеристике воспринимающего, а не объекта, и отличается некоей опознавательной чертой.

Эстетическая установка привлекла особое внимание в современной эстетике, развернувшись до той точки, на которой установка, а не объект, стала в некоторой степени исключительным основанием для обозначения искусства. Еще недавно, однако, идея о том, что искусство требует особой установки, снова стала дискуссионной, и некоторые комментаторы изменяли или отбрасывали ее в полемике, являющейся одной из самых интересных из проходящих диспутов.

Понятие Баллоу "психической дистанции", возможно, является наиболее широко известным и влиятельным из последних попыток сформулировать отличительные особенности эстетического восприятия<sup>12</sup>. Метафора дистанции принята, чтобы представить чув-

ство разобщенности, в котором и заключается различие между практическим отношением к объекту и эстетическим. Это чувство психологического удаления он называл психической дистанцией, а функция ее - устранить практическое отношение и освободить нас для специального рода опыта, который он называет эстетическим. Следуя по тому же самому пути, Ортега противопоставлял живую реальность гуманной точки зрения дегуманизированной реальности, которая позволяет пышно расцвести эстетическим чувствам<sup>13</sup>. Много позже К.Льюис разделял сходное представление, различая, в кантовском стиле, эстетическую установку, в которой объект берется только в его качестве представленности, чуждом морального отношения, при котором он подготавливается для деятельности, и также чуждом когнитивного отношения, относящегося к знанию и предсказанию<sup>14</sup>.

Понятие об особом эстетическом способе внимания продолжало доминировать в представлении об искусстве, проявляясь в преобладающем и не подвергаемом сомнению использовании таких понятий, как незаинтересованность и дистанция, так и в простом утверждении особой установки. Возможно, что эта третья аксиома является самой решающей из всех, поэтому, не пытаясь обозреть всю полноту и влияние современного понятия эстетической установки, позвольте мне рассмотреть эту идею более детально, как представляющую синдром, который я здесь описываю.

Стольниц следует традиции "незаинтересованности", считая ее достижением воли, которая тем не менее направляется на качественную индивидуальность объекта. Искусство, которое это незаинтересованное внимание делает непригодным, в особенности, искусство авангарда, программно отбрасывающее такую установку, уступает свое достоинство снисходительному к себе восприятию. От "одобрения особой ценности искусства зависит культивируемая способность воспринимать незаинтересованно". Способность поддерживать незаинтересованное внимание становится в действительности определяющим условием искусства; все, что этому мешает, остается по ту сторону границы. Кроме того, следствием для нашего общества такой отторгающей незаинтересованности является утрата способности понимания традиции классического искусства<sup>15</sup>.

Веджил Олдрич также придерживается учения об особом модусе эстетического взгляда, он использует дискуссию Витгенштейна о двусмысленных фигурах как аналогах способности менять характер взгляда. Так же, как мы можем воспринимать нарисованного

кролика-утку либо как возникающую голову кролика, либо как голову утки, принимая один из модусов смотрения на того или другого, но нельзя видеть нарисованное одновременно как две фигуры, так же дело обстоит и с искусством. Мы можем принять неэстетический способ восприятия по отношению к физическому объекту, который Олдрич назвал "наблюдением", или эстетический способ, направленный на эстетический объект, который он назвал "схватывание". Олдрич определяет этот феномен как "категориальная аспектция", то есть как смену категориальных аспектов, при которой первый объект видится под одним аспектом, а другой - под другим<sup>16</sup>.

Бёрдсли представляет сходную позицию, когда предполагает, что "Произведение искусства (в общем смысле) есть некий перцептуальный или интенциональный объект, намеренно рассматриваемый с эстетической точки зрения". Такая точка зрения принимается, когда мы заинтересованы в объекте эстетической ценности, и он приобретает такую ценность благодаря своей способности производить эстетическое удовольствие. Только с этой точки зрения происходит обнаружение свойств объекта ради удовольствия, происходящего от сопутствующего им формального единства и/или его частных качеств<sup>17</sup>. Стоит еще отметить, что поскольку это свойства перцептуального или интенционального объекта, то они продолжают оставаться в акте сознания оценивающего его лица, что возвращает Бёрдсли к эстетической точке зрения.

В еще более недавнем исследовании Ричард У. Линд развил весьма изысканное понятие об эстетическом объекте, зависящем от перцептуального внимания: «В "эстетическом объекте" проступает бытие некоего феноменального целого, структура или текстура которого постоянно образуется от упорядочивания данных через прояснение процесса спонтанно дискриминирующего внимания в форме результата этого процесса». Не только объект есть продукт процесса внимания в форме результата этого процесса; "он" есть процесс как он застывает в своем собственном растворенном прошлом...» Таким образом, именно внимание определяет, действительно "производит" эстетический объект, и любой объект такого определения вниманием может быть эстетическим<sup>18</sup>.

Интересно представить себе настойчивость, с которой такие психологические теории продолжают, меняя акценты, править эстетикой. Хотя кое-кто время от времени отказывается от идеи особой эстетической установки как иллюзорной, другие отменяют это необходимое требование, только лишь передевая его. Много об-

суждаемая интенциональная теория искусства Джерлжа Дики есть свидетельство такого построения на основе отказа от этой установки. Вместо особого способа внимания, определяющего эстетический объект, Дики использует термин "мир искусства", имеющий в виду обширный социальный институт устоявшейся практики, в котором произведение искусства находит свое место. Оно включает способность присвоения артефакту статуса произведения искусства и определения того, что объекты предназначаются быть кандидатами для эстетической оценки. Действительно оценка существенна для того, чтобы быть произведением искусства, поскольку, как пишет Дики, "Если нечто не может быть оценено, оно не может быть произведением искусства"<sup>19</sup>. Искусство есть, таким образом, присуждаемый статус, и "оно есть институциональная структура, в которой встроены объект искусства, а не особый вид оценки, который создает различие между оцениваемым искусством и неискусством"<sup>20</sup>.

Конструируя это социологическое значение искусства и оценки, Дики хочет казаться избежавшим психологической сети, в которой запуталось столько много усилий объяснить оценку как принятие особой установки. Несмотря на всю важность социальной конвенции в представлении принимаемых границ искусства и эстетики, такое (их) расположение скорее отражает восприятие, чем определяет или устанавливает его. Действительно, можно говорить о мире искусства, в котором деятельность художников, критиков, дилеров, хранителей музеев имеет более надежное руководство для придания формы границам искусства, чем теоретическое определение, тем не менее это заменяет психологизм на установку теоретиков социо-психологизма со всеми его атрибутами, так как вместо того, чтобы основывать оценку на личном принятии установки, институциональная теория сохраняет определение искусства и его оценки через коллективную установку, и поведение это выявляет. Но это не объясняет того, что заставляет индивидуального художника действовать в новом направлении и что вынуждает мир искусства принимать такие изменения. Предполагать, что велосипедное колесо Дюшана становится искусством через признание его таковым миром искусства, но что обосновывающая это перцептуальная концепция Дюшана выбора, монтажа, выставления колеса к нему не относится, значит смешивать публичное принятие искусства с бытием искусства, порождаемого бытием. Вместо психологии искусства мы имеем социологию или социальную психологию искусства; вместо индивидуального психологического состояния или способа восприятия мы имеем условие социальной воспри-

имчивости. Требования к произведению искусства или к творческой и выставочной ситуации, в которой оно функционирует, пересматриваются. Институциональная теория, таким образом, в значительной степени продолжает традицию, утверждающую, что искусство должно рассматриваться особым образом.

Здесь, конечно, иное историческое влияние, чем то, о котором я здесь говорил. Кое-кто, исходя из преобладания, признаваемого за рациональностью в классический период, утверждает познавательный характер искусства и коррелятивное понятие созерцательного ответа на него. Другие влияния все же исходят из всеобъемлющих потребностей систематической философии включать искусство в единый порядок, чьи требования могут быть эпистемологическими (современная философия науки), метафизическими и моральными (Платон), формальными и эпистемологическими (Кант), метафизическими (Шопенгауэр, Кроче), историческими и диалектическими (Гегель), научными (Дьюи) или социально-политическими (марксизм). Все это вредит теории искусства через внушение ей чуждых и, может быть, неприемлемых стандартов.

Все же именно восемнадцатый век оказал очень сильное воздействие на современную эстетику. Три тесно связанных между собою принципа, которые я здесь обсуждал, приняли на себя роль эстетической идеологии, которая руководит скорее не через посредство аргументов, а через их впитывание в концептуальное сознание западной культуры...

Поскольку мы распознали нищету принципов искусства прошедшего столетия, мы можем начать рассматривать, какие другие темы могут вести нас к более содержательному и удовлетворительному ответу на вопрос, с которого мы начали...

Нашим обязательством перед искусством является то, что эстетика ответственна за объяснение и освещение его и что все теоретические утверждения должны в конечном счете зависеть от их способности делать это. Хотя искусство прошлого, как может казаться, подтверждает привычные объяснения, я убежден, что это только видимость и что оценке традиционного искусства препятствуют и искажают ее доктрины, которые в ложном свете представляют эстетическую деятельность. Однако при рассмотрении искусства в перспективе настоящего состояния неадекватность этих доктрин весьма поразительна и несомненна.

Эволюция искусства в двадцатом столетии часто описывалась как экспериментальная, дискуссионная и даже хаотическая. Эти эпитеты едва ли не впервые появились в истории искусства, одна-

ко, может быть, было бы справедливо сказать, что сегодня существует большее разнообразие различных, независящих друг от друга, конфликтующих или каким-нибудь иным образом несовместимых движений и стандартов развития, чем в предшествующий период. Некоторые комментаторы превозносят новое за его отличие и свежесть, другие его осуждают за его неизобразительность, сенсационность или его оппортунизм. Но художественный импульс к свежим восприятиям упорно сохраняется и с ходом времени история сама приспособляется к разнообразию и перемене расширением своего охвата; так "дикие звери" настоящего стачиваются мастерами недавнего прошлого.

Однако современное искусство обнаруживает нечто большее, чем экспансию стилей, материалов и техник. Технические инновации же остаются в стороне, они создают не просто формы искусства, но и способ, которым мы вовлекаемся и оцениваем их. И как раз в нашем отношении к искусству происходит большинство глубоких изменений, потому что художник задает нашу настоящую способность определять, что есть искусство и нашу способность иметь опыт искусства. Это событие, которое имеет величайшее значение для эстетики. Через модификацию природы того, что мы принимаем в качестве искусства и ре-упорядочивания условий и характера нашего опыта, но касающегося его, эти изменения в то же самое время подрывают эстетическую привычку, благодаря которой мы принимаем, понимаем, оцениваем и почитаем искусство. В свете этого развития для теории искусства является слишком самонадеянным законодательствовать в практике искусства и осуждать инновации. Обратное отношение более подходит к случаю: теория должна меняться следом за таким изменением. Так следует эстетике обдумывать, как лучше отвечать на расширение и изменение традиционного положения искусства.

История современного искусства в таком случае показывает направление, для которого аксиомы традиционной эстетики становились все более и более неадекватными. Позвольте мне проиллюстрировать непригодность этих принципов, выставляя их по очереди по отношению к тем случаям, которые представляют большую часть изменений в недавней истории искусств. Многие из этих движений теперь приобрели "официальный" статус и включены в основные линии истории искусств, в то время как их подлинное присутствие в этой истории отрицает эти общепринятые принципы, так как если аксиомы неадекватны для какого-нибудь важного момента, то они неадекватны вообще. Кроме того, эти изме-

нения нельзя отклонять просто как исключения из правил, когда согласно универсальному требованию до сих пор исключения ему противоречили. Ради ясности последующее обсуждение будет рассматривать эти принципы последовательно, придавая особое значение последнему, но многие из случаев, которые будут упоминаться, отвергают их все. Потому что в действительности они не были независимыми аксиомами, а были взаимозависимой поддержкой одной-единственной устаревшей философской структуры.

Предположение, что искусство главным образом состоит из объектов, было поколеблено и нарушено одновременно и очевидным и тонким образом. С возрастающей частотой в течение последнего столетия объект искусства становился все менее важным фактором в художественной ситуации, и по временам он совсем скрывался. В визуальных искусствах это исчезновение объекта постепенно происходило через растворение представления объекта в живописи и последующего перемещения значения в сторону перцептуального опыта. Это отразилось в последовательности движений, известных как импрессионизм, кубизм, футуризм, дада, экспрессионизм, абстрактный экспрессионизм и оптическое искусство. Вспоминается утверждение Брака: "Я пишу не объекты, я пишу отношения между объектами", а также сходное утверждение Матисса, что он пишет не объекты, а различия между ними...

Дадаистская трансформация объекта искусства в его значение достигла своей высшей степени в концептуальном искусстве. Здесь значение настолько доминирует в эстетическом сознании, что объект часто переходит в тривиальную жестикюляцию, как в "Шесть тысяч двести пятьдесят пять линий" Соломона Льюнта, где поверхность покрыта тридцатью тремя рядами коротких, параллельных вертикальных линий, проведенных от руки, или "След постепенного" (Step Piece) Вито Аккончи, регистрация ежедневной последовательности оставления следов от табурета с постоянной скоростью, исполняемая как ежедневная серия в течении месяца. Действительно, объект может исчезнуть совсем, как в концептуальной скульптуре Ричарда Фляйшнера "Сидячая работа" (Sited Werks), в которой фотографии поразительно натуральных и созданных человеческими руками фигур расположены в различных местах, где зритель предполагает их воображаемое присутствие.

Хэппенинги есть другой недавний пример растворения независимого объекта. Это - нечто тождественное развитию театра, в котором нет зрителей, а только участники, которые реализуют в свободной импровизированной манере указания, содержащиеся в

сценарии. Известно, что искусство представления (перформанс арт) придерживается того же самого направления, учитывая, что в этом случае для представления и участия в нем объект замещается деятельностью. Ради протеста против коммерциализации и эксплуатации объектного искусства произведение художника "искусства представления" намеренно становится эфемерным. Более того, здесь характерным образом не принимаются во внимание конвенциональные границы между традиционными искусствами, через смешанного посредника представления, так что даже если и есть какой-нибудь объект, то его нельзя идентифицировать. Точно так же, как Ньютон предвидел в семнадцатом столетии, что цвет не есть свойство материи, но скорее света, когда он взаимодействует с объектами, художник в этом столетии показывает нам, кажется, что искусство не есть свойство объектов, но порождается восприятием человеческого существа при взаимодействии с объектами или событиями.

Театр даст нам яркую иллюстрацию отрицания второй аксиомы, которая соответствует особому статусу объекта искусства. Некоторые художники этого столетия были заинтригованы обычностью вещей с теми настоящими чертами, которые делают их неразличимыми, и где их значение заключается не в том, что представлено, но в том, что поднимается среди развалин, как это и было. Трагический герой стал чем-то неопределенным, неудачливым продавцом: в драматической ситуации ясно различается копирование тривиального; поэтика языка принесена в жертву скучной мирской вульгарной речи. "В ожидании Годо" есть, может быть, лучший из известных примеров такого разветвления объекта, где красноречие слова и жеста заметным образом отсутствует, действие фактически не существует, и сила ситуации появляется от намеков, которые возникают из, по-видимому, бесцельного повторения банальностей или, может быть, даже в большей степени от молчания, прерывающего их.

Дада, по-видимости, отрицает этот второй принцип умщелению, в случае готовых изделий (реди-мейд) Дюшана. Велосипедные колеса и унитазы пародируют наши поиски значимой формы и наше восприятие эстетических качеств. Что касается уникальности, то готовое изделие по определению есть стандартизированный объект, и поставив его на пьедестал, просто ввергает его заурядность - зрителю. Более недавние примеры искусства, которое отрицает требование особого статуса, находятся в монтажах, в которых часто используются отдельные предметы, обычно встречающиеся в окружении скульптуры и на живописных поверхностях; конкретная

музыка, которая использует случай аранжировки звуков, которые составляют слуховое окружение нашей индустриальной культуры; поп-арт, который типичным образом представляет неукрашенные формы и поверхности, пропитанные популярной культурой; найденные стихи, сделанные из аранжировки по случаю найденных слов в мирских источниках; "найденные объекты", скульптуры, сделанные из отбросов нашего индустриального общества. Кроме того, старые и новые технологии одинаково порождали литографии, гравюры на дереве, фотографии, фильмы и музыкальные записи, средь которых почти оригинального, кроме копий нет, обходясь таким образом без священных черт уникальности и редкости.

Однако самым интересным из всего является изобретательность, с которой многие художники противостоят предписанию, что объектное искусство должно рассматриваться с особой установкой. Действительно, большая часть недавней истории искусства читается почти как намеренный отказ от учения о незаинтересованности, так как художники создали произведения, используя любого посредника, в котором активное участие ценителя является существенным для его эстетического воздействия.

Оценивающее участие принимает разные формы и требует великого разнообразия видов явной активности. Большая часть очевидных примеров суть те, в которых ценитель должен выполнять несколько особых действий, чтобы произведение искусства полностью функционировало. Художники моделируют живопись так, что нужно приближаться к ней вплотную, что порождает отзвук у него, или смотреть на нее во время хождения мимо нее, когда меняется ее внешний вид. Скульптуры для их оценки требуют, чтобы в них входили или проходили сквозь них, взбирались на них или переставляли их. Такова и музыка, которую должна завершать аудитория, подсывая или издавая ударные звуки, или детективные романы, читаемые и находящие разрешение на компьютере. В театре также введены инновации, которые опровергают драматическим способом конвенциональное сохранение дистанции, посредством таких преобразований, как театр в кругу, ставшие теперь общим местом. Ригуалистический театр Гротовского и еще позже его паратеатр, который отменяет всякое разделение между актером и зрителем.

Неадекватность этих принципов по отношению к искусству прошлого поразительна. Отказ от этих принципов, однако, не является местным решением ситуационной проблемы. Мы нуждаемся в расширенной теории, которая может охватить в равной мере как традиционное, так и современное искусство, по почти такой же

модели расширения, которую представляет теоретическое развитие в науках. Возможно, что здесь более, чем параллельное совпадение с тем способом, которым релятивистская физика оставляет абсолютизм некоторых ньютоновских понятий, а другие включает в более широкое, все-таки релятивное целое, заключающее в себе наблюдателя как интегральный фактор.

Что касается искусства, использующего более традиционные формы и технологии, то оно может быть понято по своему действию сходным с другими современными феноменами способом, требующим активного участия и воспринимающего. Наибольший скульптурный объект требует от обходящего его воспринимающего зрителя активизировать свои способности переключения на разные поверхности, планы и взаимодействия объектов, напоминая одно из признаний Барбары Хэпворт: "Я люблю работать в больших масштабах, так чтобы все тело зрителя вовлекалось". Такая активная пронизываемость и вовлеченность есть потребность всей живописи, начиная от традиционного пейзажа и портрета и до недавнего "цветового поля" и "минималистского искусства", где дистанция и управление зрителем, также как и его активированный глаз, приводит в движение все силы живописи. В театре аудитория часто себя сознает и становится в действительности хором, функционирующим как молчаливый свидетель и комментатор, к которым нередко актеры обращаются с вопросами, репликами, объяснениями, ходатайствами. Архитектура и градостроительный дизайн не предлагают объекты для созерцания, а требуют человеческой активности для их восполнения, как перцептуально, так и функционально. Роман характерным образом вовлекает читателя как личность, присутствующую при событиях повествования. Даже музыка, обычно рассматриваемая как рецептивное удовольствие, может включать в себе требование активного вклада, при котором "слушатель реагирует и становится партнером в игре, иншизированной творцом", как полагал Стравинский.

Утонченные способы участия к тому же были общими как для традиционного, так и для сегодняшнего искусства. Здесь скорее имеются в виду перцептуальные требования и запросы, чем открытые физические действия, но в каждой форме они далеко уводят нас за психологическую модель оценивающего удовольствия, происходящую от предполагаемой установки, воплощающей психическую дистанцию. Если в этом состоит отличительная черта как традиционного, так и современного искусства, то оно есть постоянное настоячивое требование оценивающего вовлечения.

Каким образом, в таком случае, мы должны понимать набор постулатов, которые как законное наследие истоков современной эстетики доминируют в нашем представлении относительно искусства два последних столетия? Можем ли мы рассматривать художественное развитие, считая его простым исключением, может быть, даже aberrацией в истории искусства? Могут ли быть такие инновации легкомысленным призывом к самопотаканию и ребяческим интересам или капитуляцией перед непостоянными вкусами ищущей сенсации публики, цинично эксплуатируемой художниками и интерпретаторами?

Конечно, судить новое и отличающееся по стандартам старого и привычного есть легкий способ доказать факт провала. Однако такое "доказательство" происходит от тенденциозного выбора данных. Теория должна соответствовать тому, что сделано в искусстве и с ним; и как искусство и наши перцептуальные способности меняются вместе с изменяющейся культурой, так же точно должно меняться и их истолкование. Через посредство исторического понимания мы можем обрести возможность поместить эстетику восемнадцатого века в такую перспективу, которая признает в ней теорию, идентифицирующую особый тип опыта, называемого эстетическим. Это теория, посредством которой эстетический опыт впервые получает специальное значение и достигает самоопределения. Как еще давно заметил Аристотель, различие не есть разделение. Придание эстетическому познанию индивидуальности не гарантирует его произведению онтологической дискретности. Наставать, таким образом, на незаинтересованности эстетического внимания и неоправдано и излишне. Теория, которая заставляет быть эстетический опыт незаинтересованным созерцанием объекта с различными эстетическими качествами, сама есть результат исторического развития и того, что сильно выходит за рамки данных опыта. Она более понятна как стадия в истории эстетики, порожденная определенными традициями и влияниями, абстрагированная от особых исторических условий. Однако есть мнение, берущее начало в западной интеллектуальной традиции, которая чтит когнитивное положение об освобожденном от особого и отдельного объекта созерцания как самую уважаемую установку. Оно полагает, напротив, такое понимание искусства, непосредственно включенного в опыт, для которого искусство в большинстве человеческих культур и большей части истории искусства служило его возможностью. Незаинтересованное созерцание является, таким образом, академическим анахронизмом. Вспоминает-

ся заключение Крчслера относительно развития изящных искусств, наблюдение, поразительно подходящее к истории эстетики: "Лучшее понимание различных техник разнообразных искусств привело к неудовлетворенности большинства художников и критиков общепринятыми положениями эстетической системы, основанной на существовавшей ситуации, эстетики, которая больше не существует, относительно которой напрасно скрывать тот факт, что ее основная система изящных искусств едва ли есть нечто более, чем постулат и что большинство ее теорий абстрагируется от частных искусств и более или менее неприложимы к другим... В любом случае, эти современные изменения могут помочь открыть нам глаза на понимание исторических корней и ограничений современной системы изящных искусств. И обратно, такое историческое понимание может помочь освободить нас от некоторых конвенциональных предубеждений и прояснить наши идеи относительно современного статуса и перспектив на будущее искусства и эстетики"<sup>21</sup>.

Вопрос в том, какое альтернативное объяснение может считаться до некоторой степени более приемлемым для феноменов искусства как наиболее прямое и объемлющее отражение художественной практики и эстетического опыта? Очевидно, что здесь не место развивать подобную теорию, но можно наметить четкие очертания как бы отчета о том, что лучше бы соответствовало практике искусства.

Такая теория, во-первых, должна признавать, что искусство состоит не из объектов, но из ситуаций, в которых случается опыт, и что оно обычно, но не постоянно содержит в себе объекты. Эта ситуация является единым полем взаимодействующих сил, вовлекающих воспринимающего, объекты или события, творческие начинания и исполнение или действия различного рода. Эти четыре фактора - оценивающий, независимый, творческий и исполняющий - служат описанию конститутивных составляющих интегрированного и единого опыта. Выбирать один из них как локус искусства означает искаженно представлять целое эстетического поля через его часть. Скорее, они обладают чертами, которые в силу их свойств (т.е. их качеств, степени, взаимоотношения) делают такие объекты особенно эффективными для функционирования в эстетической ситуации. Как объекты искусства не отделены от объектов, которые обычно не используются в эстетическом контексте, так же искусство идентифицируется не через отличие от других видов деятельности. Родовым отличием являются не объекты искусства, а ситуация, называемая нами эстетической. Эстетический опыт есть

такой тип опыта, который связан с другими типами опыта, такими как практический, социальный, религиозный опыт, но который соединяет черты особым и идентифицируемым образом.

Так что эстетическое, включающее в себя все относящиеся к нему данные, должно формироваться в границах, совершенно отличных от традиции мышления восемнадцатого века. Каковы бы ни были детали, я полагаю, что основные принципы любой такой теории в конце концов суть следующие два: непрерывность и вовлеченность. Принцип непрерывности рассматривает искусство, не отрывая его от других человеческих занятий, но интегрировано во всем ряду индивидуального и культурного опыта, но все же не жертвуя его самоидентичностью как определенного типа опыта. Должны быть прослежены линии непрерывности между объектами искусства и другими объектами человеческого производства, между художественным и социальным, историческим и культурным факторами, которые влияют на характер и использование искусства, между эстетическим опытом и рядом значений, ассоциаций, воспоминаний и образов, которые пронизаны эстетическим восприятием, между пребыванием в эстетической ситуации и широким социальным и личностным использованием искусства.

Принцип же вовлечения ставит ударение на активной природе эстетического опыта и его сущностном качестве участия. Такое вовлечение имеет место во многих различных порядках деятельности, таких как перцептуальный, сознательный, физический и социальный. Это надо исследовать и иллюстрировать изучением конкретных искусств, жанров, движений и отдельных объектов искусства. В действительности, может быть, именно этот фактор участия в наибольшей степени противостоит традиционной эстетике, тем не менее он отражен в современном функционировании искусства и потому должен быть центральным в альтернативной эстетике.

Тем не менее, как я уже подчеркивал, эстетика двадцатого столетия, которая приспособливает изменения в способе и методе искусства, не обязана отвергать искусство прошлого. Такая теория может оживлять как само искусство, так и объяснять его заново, включая прошлое искусство в живое настоящее, тем, что делает его доступным современному способу чувствования. Важно признать, что история оценки является независимой от истории теории оценки и что относительно последней было мало написано. Уолес Стайвесис напоминает нам о замечании Адамса в его работе о Вико о том, что "подлинная история человеческой расы есть история его прогрессивных умственных состояний"<sup>22</sup>. Искусство других времен

может пережить теорию, которой оно первоначально объяснялось, и достичь того, с помощью включающей его эстетики, что сможет более свободно и действенно войти в наш опыт. Теория, которая может тем самым помочь нам восстановить контакт с прошлым искусством, равно как и ему стать жизненным влиянием вместо достопримечательности, активной силой в настоящем, расширяется этим историческим резонансом.

По сути дела, альтернатива тому, что гнушает этот опыт, основывается в традиции еще более старой и строгой, чем теории эстетической незаинтересованности. Некоторые стороны этой традиции коренятся в исходном понятии мимезиса и в аристотелевской теории катарсиса, и позднее они появились у столь различных писателей, как Шиллер и Ницше, Дьюн и Деррида. Действительно, напряжение, которое я здесь подчеркнул, отражает почти всю историю искусств, как они функционировали в различных обществах. Принять такое утверждение означает признать, что искусство и его опыт не ограничены или замкнуты, но свободно входят в продвигающуюся вперед человеческую культуру, что нами часто реализуется без принесения в жертву их определенности. Признавая это, мы можем начать понимать, каким образом искусство сразу свободно и влияет и отвечает на те силы, которые делают человеческую культуру одновременно и притягательной и непредсказуемой. Таков творческий обмен между искусством и культурой, который отчасти никогда не может быть полностью предсказан или объяснен. Здесь нет недостатка в удивлении, которое для эстетики будет концом, а для философии - началом.

*Перевод Т.Б.Любимовой*

- 
- 1 Цит. по рус. изд.: Шейфсберн А. Эстетические опыты. М., 1975. С. 325.
  - 2 Там же. С. 459.
  - 4 Stolitz J. *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*. Boston, 1960. P. 35.
  - 5 См.: Goodman N. *Languages of Art*. Indianapolis-N.-Y., 1968.
  - 6 См.: Danto A. *The Transfiguration of the Commonplace Philosophy of Art*. Cambridge, 1981. PP. 164, 204, 207.
  - 7 Bell C. *Art* (1913). N.-Y., 1958. P. 17, 18.
  - 8 См.: Hampshire S. *Logic and Appreciation in William Elton*, ed. *Aesthetics and Language*. Oxford, 1954. P. 165.

- 9 См.: *Sibley F.* Aesthetic Concepts, in J. Margolis, ed. *Philosophy Look at the Arts*, rev. ed. Philadelphia, 1978. PP. 64, 65, 74.
- 10 См.: *Margolis J.* The Ontological Peculiarity of Works of Art // *Op. cit.* PP. 213-220.
- 11 См.: *The Uniqueness of Work of Art // Ivitch M.* Aesthetics and the Philosophy of Criticism. N.Y., 1963. PP. 520-540.
- 12 См.: *Bullough E.* "Psychical Distance" as a Factor in Art and an Aesthetic Principle // *British Journal of Psychology*, V (1913); reprinted in Melvin Rader, ed., *A Modern Book of Esthetics*. N.-Y., 1960, PP. 394-411.
- 13 См.: *Ortega y Gasset J.* *The Dehumanization of Art*. Garden City, 1956.
- 14 См.: *Lewis C.I.* *An Analysis of Knowledge and Valuation* La Salle. Illinois, 1946. PP. 437, 444.
- 15 См.: *Stolnitz J.* The Artistic and Aesthetic "In Interesting Times" // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1979. XXXVII, 4. P. 411, 412.
- 16 См.: *Aldrich V.C.* *Philosophy of Art*. Englewood Cliffs, New Jersey, 1963. P. 19-24.
- 17 См.: *Beardsley M.C.* *The Aesthetic Point of View // Contemporary Philosophic Thought*. Albany, 1970. Vol 3. PP. 219-237.
- 18 См.: *Attention and the Aesthetic Object // Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Winter, 1980. XXXIX. PP. 140, 141, 142.
- 19 Quoted in Danto // *Op. cit.* P. 91.
- 20 *Art and the Aesthetic*. Ithaca and London, 1974. P. 91.
- 21 *Kristeller*. *Renaissance Thoughts II*. N.Y., 1965. P. 227.
- 22 *The Necessary Angel*. N.Y., 1951. P. 6.

## СОДЕРЖАНИЕ

### РАЗДЕЛ I

1. Феноменологическая концепция философии как высшей духовной культуры (Т.И. Ойзерман) 3
2. Феноменологическая онтология Мартина Хайдеггера и искусство (К.М. Долгов) 22
3. Диаграмма времени-сознания и феномен художественного восприятия (Н.А. Кормин) 54
4. Двойное время (В.А. Подорога) 89
5. Очевидность Другого: редукция априорных форм сознания человека (В.А. Кругликов) 117
6. Феноменолого-герменевтическая методология анализа произведений искусства (И.С. Вдовина) 139
7. Концепция Это в парадигме эстетической феноменальности вещи (Т.С. Степанова) 160
8. Художественная интерпретация времени (И.Г. Грюнвальд) 182

### РАЗДЕЛ II

- Феноменология искусства Романа Ингардена (К.М. Долгов) 190
- Р. Ингарден. Философия Эдмунда Гуссерля (энциклопедический очерк)* 197
- Об историзме и мнимой широте феноменологии (Т.Б. Любимова) 213
- П. Рикёр. Введение к "Идеям I" Э. Гуссерля* 218
- А. Берлеант. Историчность эстетики* 241

Научное издание

## **ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ИСКУССТВА**

*Утверждено к печати Ученым советом  
Института философии РАН*

**В авторской редакции**

Художник *В.К.Кузнецов*  
Корректоры *Т.М.Романова, Н.П.Юрченко*

Лицензия ЛР № 020831 от 12.10.93 г.

Подписано в печать с оригинал-макета 21.11.95.  
Формат 60x84 1/16. Печать офсетная. Гарнитура Таймо.  
Усл.печ.л. 16,50. Уч.-изд.л. 12,50. Тираж 500 экз. Заказ № 048.

Оригинал-макет изготовлен в Институте философии РАН  
Компьютерный набор *Т.Я.Кордюкова*  
Компьютерная верстка *М.В.Лескинен*

Отпечатано в ЦОП Института философии РАН  
119842, Москва, Водянка, 14