

И. Н. НЕХАЕВА

ЭТЮДЫ

ФИЛОСОФСКИЕ



ОБ ИСКУССТВЕ

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ТЮМЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

И. Н. НЕХАЕВА

ФИЛОСОФСКИЕ ЭТЮДЫ ОБ ИСКУССТВЕ

Монография

2-е издание, исправленное

Тюмень
ТюмГУ-Press
2023

УДК 18
ББК Ю82
Н585

Автор:

И. Н. Нехаева — доктор философских наук, доцент, профессор кафедры философии Института социально-гуманитарных наук Тюменского государственного университета

Рецензенты:

А. В. Нехаев — доктор философских наук, профессор кафедры философии Института социально-гуманитарных наук Тюменского государственного университета

М. Д. Купаращвили — доктор философских наук, профессор кафедры теологии, философии и мировых культур факультета истории, теологии и международных отношений Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского

Нехаева, И. Н.

Н585 Философские этюды об искусстве : монография / И. Н. Нехаева ; науч. ред. А. В. Нехаев ; Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Тюменский государственный университет, Институт социально-гуманитарных наук. — 2-е изд., испр. — Тюмень : ТюмГУ-Press, 2023. — 358 с. — Текст : электронный.

ISBN 978-5-400-01703-2

Монография посвящена методологическим проблемам наук об искусстве — *Kunstwissenschaften*. Предлагается оригинальное решение для возникшего в основаниях современного искусствознания кризиса, которое определяет параметры для новой академической роли искусствознания. Инкорпорация социологических линий в современные исследования искусства позволяет искусствознанию осваивать новые пути теоретизации, создавая условия для их последовательной философской «терапии».

Адресована специалистам в области истории искусства, критики искусства, социологии искусства, философии искусства и эстетики.

**УДК 18
ББК Ю82**

ISBN 978-5-400-01703-2

© Тюменский государственный университет, 2023

© Нехаева И. Н., 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА	5
БЛАГОДАРНОСТИ	13
ГЛАВА 1. ДВИЖЕНИЕ И ИСКУССТВО	14
§ 1. Мышление и реальность.....	14
§ 2. Познательное движение	22
§ 3. Способ и способность	42
§ 4. Социорациональное движение	69
ГЛАВА 2. ИСКУССТВО, ПОЗНАНИЕ, ЯЗЫК	77
§ 1. Проблема познания.....	77
§ 2. Язык	83
§ 3. Эстетизация движения	86
§ 4. Утрата выразительности	96
§ 5. Понимание и истолкование	106
§ 6. «Объясняющая» роль истины	114
§ 7. Рождение «искусства»	125
ГЛАВА 3. ИСКУССТВО И СОЦИОЛОГИЯ	136
§ 1. Язык versus опыт.....	136
§ 2. Искусство как вид социального «шва»	151
§ 3. Форматы социализации	158
§ 4. Социализация искусства	164
§ 5. Социоморфоз	169
§ 6. Искусствоведческий казус	179
§ 7. Эскиз к «Новой искусствоведческой программе»	194
ГЛАВА 4. ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ	201
§ 1. Язык и дефекты истории	201
§ 2. Периодизация	225
§ 3. Трансцендентализм и искусство	242
§ 4. «Опыт языка»	253

ГЛАВА 5. ИСКУССТВО И «ПРАГМАТИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ»	262
§ 1. Опыт	262
§ 2. Телесность	269
§ 3. Язык и выразительность	278
§ 4. Постижение	285
§ 5. Искусство и выразительность	292
§ 6. Творчество	296
§ 7. Музыка versus язык	306
§ 8. Художественное действие	309
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	313
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	330
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ	347

ОТ АВТОРА

Следует согласиться с тем, что сфера искусства все чаще заявляет о себе как об источнике, способном становиться областью оптимальных возможностей для получения другими контактирующими с ней научными дисциплинами необычных спецификаций, позволяя им тем самым расширять собственную *возможность* восприятия мира «особым образом». При этом связь с миром устанавливается путем активизации практической составляющей процедуры мышления в противовес традиционно принятой познавательной-теоретической интенции, акцентирующей содержательные, формальные, контекстуальные, системо- и структурнообразующие (языковые) аспекты. Соответственно, преодоление феномена познавательности осуществляется непосредственно через активизацию выразительной способности, стимулирующей переход от языковой директивы (дискурсивный образ мышления) к опыту (прагматический, или недискурсивный, образ мысли), путем максимального приближения и освоения постигающего действия и при участии терапевтической проработки со стороны аналитической философии, обеспечивающей мягкость отхода от периода «лингвистического поворота», с целью свершения «прагматического поворота», готовности к которому со стороны сообщества исследователей, как видится, назревает начиная с 80-х гг. XX в.¹

Таким образом, современный этап приобщения сферы искусства к науке характеризуется, прежде всего, актуальностью поиска методологической и терминологической ситуации разрыва с ранее установленными в качестве «основополагающих» для научного статуса

¹ Данная мысль была высказана американским антропологом Шерри Ортнер, заметившей, что начиная с 1980-х гг. понятие «практика» становится центральным ориентиром антропологических исследований, — и именно вокруг этого понятия начинает выстраиваться новый теоретический консенсус. В философском поле понятие «практика» берется еще шире, вбирая в себя в том числе понятие «опыт». Подробнее см.: Ortner S. Theory in Anthropology since the Sixties // Comparative studies in Society and History. 1984. Vol. 26. P. 126–166.

познавательными ориентирами, раскрывающей принципиально иные пути теоретизации, одним из которых представляется *социологическая линия «гибридизации»*¹, намечающая саму возможность «прочтения» сферы искусства именно с позиции насыщения и расширения данного теоретического уровня практическими (объяснительными) интенциями. Совершенно очевидно, что ни *искусствоведение*, ни *музыкознание*, строго следуя собственным этимологическим проекциям, всякий раз организуясь при стабильном использовании познавательного механизма, и безудержного стремления извлечь «знания» непосредственно из *художественного действия*, не только не справились с ситуацией установления и адаптации практической художественной линии в теоретических границах, но и не учли той позитивной специфики, которую искусство, взятое в качестве теоретической проекции или своеобразного «отпечатка» художественного действия, со своей стороны способно привнести в научное поле. Именно такое положение дел, в конечном счете, спровоцировало актуализацию так называемой «гибридизации ролей»², а вместе с ней и вовлеченность социологического мотива в процедуру научной адаптации искусства³, хотя для этого и понадобилось, с одной сто-

¹ Заметим, что данный термин использован М. Кушем не столько для того, чтобы обсудить проблемы, непосредственно связанные с социологией философского знания или непосредственно для реализации этого «подхода», сколько с целью организации его защиты. Однако, как отмечает сам М. Куш, «поступая таким образом, социолог знания сам вовлекается в философскую дискуссию, а его альтернативная теория неизбежно будет неким философско-социологическим гибридом. Для такой теории я предлагаю название “социофилософия”» (См.: Куш М. Социология философского знания: конкретное исследование и защита // Логос. 2002. № 5–6 (35). С. 104–105). Соответственно, нечто подобное происходит и с художественным действием в ходе его вовлечения в теоретическое пространство философии и социологии знания.

² На этот счет Дж. Бен-Дэвид и Р. Коллинз предупреждают, что «важно отличать *гибридизацию ролей* (курсив мой. — И. Н.) от так называемой гибридизации идей, то есть нового интеллектуального синтеза, состоящего из идей, взятых из разных областей. Гибридизация идей не приводит к новым академическим или профессиональным ролям и не дает начало согласованному и непрерывному движению, представляющему собой традицию». См.: Бен-Дэвид Дж., Коллинз Р. Социальные факторы при возникновении новой науки: случай психологии // Логос. 2002. № 5–6 (35). С. 95.

³ И в этом смысле следует согласиться с Д. Паркером, утверждающим необходимость образования именно сложного определения искусства: «Определение искусства, следовательно, должно быть дано с точки зрения комплекса характеристик. Неспособность признать это было ошибкой всех хорошо известных определе-

роны, допущение ситуации сворачивания искусствоведческой и музыковедческой деятельности с целью их замены на *социологию искусства*¹, а с другой — освобождение таких художественных срезов, какими являются музыка, живопись, архитектура, скульптура, от языковых «оков», что вызвало применение к области искусства процедуры ее размежевания с самим художественным действием как чистым продуктом творчества, тем самым ознаменовывая присутствие еще одной линии теоретизации — *критической*. В результате «художественное действие» оказалось собственностью совершенно иной сферы, а именно опыта (художественной практики), соответственно, сфера искусства, наделенная языковыми привилегиями, приняла на себя роль «*опыта языка*», распространяя при этом свою «привилегированность», в том числе и на область *истории*, как своего рода языковую вариацию, поскольку, как известно, искусство обычно представляется именно

ний». См.: Parker D. The Nature of Art // E. Vivas, M. Krieger. The Problems of Aesthetics. New York, 1953. P. 94.

¹ Социология музыки — в том варианте, в каком она обычно представляется через творчество Т. Адорно, — не является удовлетворительной, и, прежде всего, по причине привлечения к музыкальному пространству данным автором социологической «призмы» (социализации), которая была установлена им с условием непосредственного участия языкового (структурного) контекста, прослеживающегося в следующем утверждении: «...никакие аспекты современной ситуации, которые освещаются... не могут быть поняты вне исторического измерения» (См.: Адорно Т. Избранное: Социология музыки. Москва, 2008. С. 8), констатирующем необходимость вычленения исторической языковой вариации в качестве одной из основных «линий» проведения исследовательской программы «социологии музыки», с одной стороны, и познавательной языковой практики, главным образом, ориентированной на требование «осознания роли общества и его структуры, не только принятия к сведению простой информации о музыкальных феноменах, но и полного понимания музыки во всех ее импликациях» (См.: Там же. С. 10), с другой стороны, подчеркивающей приоритетность феноменологической линии, интенционированной на реализацию в приложении к «музыкальному феномену» именно понимающей способности. Совершенно очевидно, что адорновский вариант «социологии музыки» в рамках данного исследования занимает место «слабой социологической программы». Однако следует признать, что последняя как таковая не лишена «точек роста», дислоцирующихся, во-первых, в использовании спецификаций непосредственно самой социологической среды, а во-вторых, в намечающемся определении практического мотива в моменте установления «...взаимосвязи теории и research (исследования)... когда мы освещаем вопросы типологии, достаточно очевидно, как взяться за материал с помощью техники эмпирических исследований — research...». См.: Там же. С. 9.

в теоретическом образе «истории искусства»¹. Как следствие, вся поведенческая стратегия искусства теперь должна строго коррелировать с языковой структурой, принимая атаку рортиевской языковой «вездесущности» на себя и освобождая тем самым «дыхание» мысли от избытка строгой рациональности, до сих пор жестко удерживающей мысль в границах целесообразности подведения всего существующего под абстракции и, в конечном счете, фундамирующей область того, что можно было бы назвать «абстрактной теорией и историей идей».

Следует согласиться, что искусствоведение в целом всегда было ориентировано на стабилизацию и укрепление именно эпистемической составляющей в природе художественного действия, заботясь о том, чтобы создаваемое в ходе искусствоведческого описания образное языковое очерчивание являлось чистым продуктом стилизующего² искусствоведения, служащего целям прояснения специфики поля искусства в качестве того, что может быть сфабриковано только в языке. Таким образом, убеждение классического/спекулятивного искусствоведения, согласно которому общество нуждается в коди-

¹ Необходимо указать, что наиболее подходящим «местом» реализации исследовательского статуса искусства как опытной сферы языка оказывается именно история понятий, которая «видит в понятии связанность опытов и ожиданий, взглядов и моделей, объяснения исторической действительности...» (См.: Бёдекер Х. Э. Отражение исторической семантики в исторической культурологии // История понятий, история дискурса, история менталитета: сборник статей. Москва, 2010. С. 45), — причиной этому, как для истории искусства, так и для истории понятий, становится их общее стремление к пониманию, соответственно, искусства и языка. К тому же существенным моментом является возможность использования истории понятий именно для изучения происходящих изменений в области опыта, т. е. того уровня незаинтересованных отношений, к которому, с точки зрения Й. Хёйзинги, следует, относить интересующий его феномен «игры», а вместе с ним и представление о «музыкальном выражении». В этой связи неслучайна позиция, которую Й. Хёйзинга отстаивает, указывая на необходимость встраивания искусствоведческого пространства именно в границы истории понятий: «Действенность ее (музыки. — *И. Н.*) форм, ее функция определяются нормами, которые никак не зависят ни от логических понятий, ни от зрительных или осязаемых образов. Лишь собственные, *специфические наименования* (курсив мой. — *И. Н.*) могли бы подойти этим нормам, наименования, одинаково подходящие и музыке, и игре, — *ритм и гармония*». См.: Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. Санкт-Петербург, 2011. С. 222.

² Стиль следует понимать как «единообразие форм в искусстве в определенный период». См.: Винокурова О. К. Немецко-русский словарь по искусствоведению. Москва, 2005. С. 360.

ровке и декодировке того, что якобы сокрыто в недрах художественного действия, по сути, свидетельствует о нацеленности искусствознания на реализацию повседневной возможности элементарного языкового различения, показывающего себя в структурной оппозиции сакральное/профанное. В качестве «сакрального» выступают созданные в процессе языковой деятельности символические и знаковые образования, отнюдь не являющиеся чем-то таким, что на самом деле содержится в художественном действии, а представляющие собой продукт «языковой игры», создающей лишь иллюзию доступа к практической составляющей самого художественного действия; «профанное» же, обычно противопоставляемое языку в искусствоведческом прочтении, по сути, авансируется/закрепляется за опытом, т. е. тем, что просто «есть», и в связи с этим затушевывается как несущественное. Таким образом, искусствознание, направляя все свои усилия на «плетение» вокруг художественного действия языковой «паутины», в действительности создает такую полевую организацию искусства, в которой само «искусство» должно приниматься только лишь в качестве специфического *понятия*¹, вовсе не предназначенного осуществлять трансляцию того, что имеет непосредственное отношение к творческому действию, но ориентированного исключительно на схватывание характерной для языкового поведения *демонстративности*, способной быть лишь «молчаливым» свидетелем разворачивающегося творческого процесса.

Все это позволяет определить в качестве основной цели данного исследования *деконструкцию*² искусствознания посредством кри-

¹ На примере определения изящного (изобразительного) искусства, понимаемого как «*собирательное понятие для архитектуры, скульптуры, живописи, графики, художественных ремесел*» (См.: Винокурова О. К. *Немецко-русский словарь по искусствознанию*. Москва, 2005. С. 230), в целом дефиницию искусства можно сформулировать как собирательное понятие для музыки, архитектуры, скульптуры и живописи, направленное на выявление специфики внутреннего действия языковой практики в отношении данных художественных процессов.

² Согласно Ж. Деррида, «деконструкция есть движение опыта, открытого к абсолютному будущему грядущего, опыта, по необходимости неопределенного, абстрактного, опустошенного, опыта, который явлен в ожидании другого и отдан ожиданию другого и события» (Цит. по: Гурко Е. *Тексты деконструкции*. Деррида Ж. *Differance*. Томск, 1999. С. 4). В нашем случае под «деконструкцией» следует понимать демонстрацию сложившегося в искусствознании положения дел, при котором

тического анализа природы такого феномена, как искусство, что влечет за собой признание сообразности природ искусства и языка в такой «понятийной» плоскости их пересечения, как искусствознание, допуская возможность определения искусства не в виде «чистого» языкового феномена (по типу структурного языка), а именно такого подвижного образования, которое могло бы быть квалифицировано в качестве того, что мы могли бы назвать «опытом языка»¹, имеющим своей целью преодоление «жестких» границ знаковых структур. Это возможно при выведении на передний план именно практической составляющей того «места», где искусство показывается в качестве особого рода теоретической подвижности — «языкового движения», по самой своей сути являющегося социорациональным.

Таким образом, в качестве основных выводных пунктов представленной работы необходимо указать следующее:

— искусствознание, всецело основываясь на положениях немецкой классической эстетики, является *fiction²-дисциплиной*, нацеленной на формирование «предметов», фактически не существующих, и тем самым выступая в качестве своеобразной эпистемологии искусства, становится последней гаванью априоризма, получая свое окончательное воплощение в так называемом *спекулятивном искусствознании*;

— «гибридизация ролей» позволяет искусствознанию выступить в *новой академической роли*, предоставляющей все условия для адекватного понимания «художественности», поскольку опре-

само искусствознание, действуя в согласии со своими принципами, оказывается подорванным, разрушенным самими этими принципами, поскольку искусствознание является *fiction-дисциплиной*, достигшей «точки невозврата», при которой языковой мотив несовпадения границ опыта и языка в конструкте «знания об искусстве» стремится к бесконечности, так как традиционный гегелевский вариант негации — «бытие-небытие-Бытие» — не работает, поэтому невозможно говорить о создании художественной «реальности» в ее обычном онтологическом значении, поскольку язык не способен к производству аналога художественного действия.

¹ В частности, М. Фуко демонстрирует нам один из редких примеров употребления данного термина, используемого им эпизодически и лишь в технических целях. См.: Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Санкт-Петербург, 1994. С. 77.

² Термин заимствован из статьи Л. Г. Ионина «Социология как non-fiction. О развитии этнометодологии» // Социологический журнал. 2006. № 1–2.

деление ее природы, как оказалось, неразрешимо в пределах одной только дисциплины — спекулятивно-ориентированного искусствознания, — но вполне возможно через синтез дисциплин (казус Г. Перельмана): социология, философия, история, искусствознание, лингвистика и теория практик/праксеология;

— в спекулятивном искусствознании (формальная и венская школа искусствознания) в качестве основных выдвигались следующие вопросы: художественной формы (А. Гильдебранд), художественно-познавательной основы «чистой зримости» (К. Фидлер), эволюции художественных стилей (А. Ригль), типологии стилей и художественной формы как выражения «духа эпохи» (Г. Вёльфлин), осмысления художественного образа в иконологии (Э. Панофский), — несмотря на наличие ряда критических «веток», в которых выше обозначенные проблемы облекались в иную форму, сохраняя основную суть проблематики: «структурной науки» (Г. Кашниц), выяснения границ применимости существующих методов анализа изобразительного искусства (Г. Зедльмайр), соотношения знака и образа (Т. Митчелл), поиска природы изобразительности в ее проекции на историческую общественную формацию (Э. Гомбрих), логики «пристального взгляда» (Н. Брайсон), феминистского вторжения в историю изобразительного искусства (Г. Поллок), искусствознания как «осторожной науки» и концепции «анаморфического зрения» (Д. Прециози), «воли к искусству» (Б. Висс), целостности как внутренней структуры вещей (К. Мокси), — демонстрируя *видимость разнообразия*, тем не менее сохраняя при этом общую для всех исследователей формулу решения проблем искусства средствами одной лишь немецкой классической эстетики; полемизируя с этим, в монографии предлагается выяснить подлинные условия единства искусства, исполнение которых становится возможным не на уровне структурного языка (грамматики), а на уровне «опыта языка» (ощущения);

— устанавливается факт *художественного действия* как нерационального эмоционально окрашенного движения, которое художник черпает из опыта и которое является актуально незашифрованным (Ф. Анкерсмит), но которое, благодаря спекулятивному искусствознанию, кодируется под «благовидным предлогом» привлечения и адаптации искусства к требованиям «строгой» науки (А. Гильдебранд), что означает лишь воссоздание ситуации языко-

вого приспособления, т. е. простой возможности «говорения об искусстве», тем не менее для рационального уровня художественное действие принципиально непрозрачно и поэтому может полагаться лишь в качестве оказии, т. е. повода высказаться и не более;

— обосновывается необходимость *метакритической позиции* по отношению к любым сепаратным формам обращения к искусству — искусствознанию, культурологии, эстетике, истории искусства, критике искусства, философии искусства, — исключаяющей тотальность языкового детерминизма спекулятивного подхода;

— исследуются необходимые ингредиенты, а также возможные рецепты для нового теоретического консенсуса, возникающего вследствие «*прагматического поворота*» (Ш. Ортнер), испытываемого в настоящее время дисциплинарной матрицей социальных и гуманитарных наук, консенсуса, предполагающего смещение «угла зрения» с языкового формата обращения к искусству как простому продукту действия формальных и априорных механизмов, вынуждающих фокусировать все внимание на познавательной/семиотической/семантической/лингвистической интенциональности, т. е. всего того, что и составляет «*лингвистический поворот*» (Г. Бергман и Р. Рорти), на практику максимального приближения к художественному действию, руководствуясь известным императивом «смотри, а не думай» (Л. Витгенштейн), освобождающим аналитическую процедуру от тотального участия формального анализа, подменяя его регистрацией контрастов в фоновой практике, не позволяющей себя рассматривать как предметы.

БЛАГОДАРНОСТИ

Мысли, оформленные в данной работе, прошли долгий путь огранки, способствуя переплавлению практического багажа автора в теоретическую форму представлений.

Всю свою благодарность я хотела бы выразить моему супругу и учителю, самому дорогому и близкому мне человеку — Андрею Викторовичу Нехаеву, в интереснейших дискуссиях с которым и родились идеи, изложенные в этой книге. Особую признательность — друзьям и коллегам, поддержавшим меня в трудный период творческого становления, — Мзие Джемаловне Купарашвили и Сергею Александровичу Ветрову, искренним отношением которых я очень дорожу. И наконец, огромная благодарность всем моим учителям, продемонстрировавшим высочайший уровень профессиональных и человеческих качеств, — Валентине Павловне Желтовской, Татьяне Соломоновне Дворжец, Валентину Васильевичу Кузнецову, Софье Ивановне Кудрявцевой, Виктории Анатольевне Калюте, Борису Ароновичу Патрашову, Ольге Ивановне Усенко, Ларисе Александровне Сабитовой, Татьяне Анатольевне Казанцевой, Елене Эрнестовне Комаровой, Валентине Дмитриевне Осиповой, Геннадию Михайловичу Порохину.

ГЛАВА 1

Движение и искусство

§ 1. Мышление и реальность

Следует отметить важный факт, касающийся взаимосвязи мышления и реальности, — речь идет о способности мышления показываться исключительно в своем отношении к чему-либо. Иными словами, для того чтобы спровоцировать ситуацию мыслительной активности, необходимо в самой процедуре «мышления» иметь условие его проявления, вызывающее состояние некоего продвижения¹ в сторону того, что может откликнуться на такое «внимание»

¹ Необходимо подчеркнуть сложность, с которой придется столкнуться в интерпретации термина «движение». Верно и то, что любое понятие, имеющее столь богатую рефлексивную историю, естественным образом вызывает множество возражений и сомнений, в конечном счете лишь провоцирующих интерес в дальнейшем прояснении пути развития данного понятия. Существует специфический «угол зрения» в отношении взгляда на «движение» в духе позиции Т. Куна. Здесь речь идет о феномене парадигматической «несоизмеримости», которая утверждается им в связи с радикальной прерывистостью характера развития науки, подрывающего «мягкость» коммуникации новой и старой парадигмы, что, кстати, в дальнейшем приводит Т. Куна к мысли о частичной непереводаемости языка: «существуют места, где вы не можете понять смысл другого языка, и нужно усвоить, что часть языка не может быть переведена. Вы должны усвоить часть языка, используемую в текстах, затем обучить этому языку других людей и говорить с ними на нем. Вы должны изменить концептуальный базис. Так, когда я говорю об Аристотеле в связи с понятием движения, материи и пустоты, все соответствующие слова существуют и в современном языке, однако они обозначают нечто совсем иное. Поэтому я должен изучить прежнее использование этих слов и взаимосвязи между ними, а затем с помощью этих слов объяснить, что именно делал Аристотель» (См.: Боррадори Дж. Парадигмы научной революции: Томас С. Кун // Американский философ: Беседы с Куайном, Дэвидсоном, Патнэмом, Нозиком, Данто, Рорти, Кейвллом, МакИнтайром, Куном. Москва, 1999. С. 194). Сообразно этому, наше понятие «движения» следует воспринимать через обретение им постмодернистской окраски по аналогии с тем, как такая «окраска», к примеру, угадывается в следующем высказывании Ж.-Ф. Лиотара: «Исполнитель — комплексный преобразователь, батарея машин изменения. Здесь нет

со стороны мышления. Совершенно очевидно, что подобного рода провокационным «местом» становится внешний мир, который греческими философами наивно рассматривался в его непосредственности, поскольку их внимание, как известно, было преимущественно приковано к материальной составляющей данного «мира»¹, что одновременно позволяло им констатировать факт наличия в мышлении двух способов мыслительного само-обнаружения, или проявления — метафизического и диалектического, влекущих за собой необходимость переноса акцента с онтологического взгляда на мир, вызывающего применять к нему функцию «понимания» и «объяснения» того, что есть существующая «реальность», на гносеологический, — имеющий своей целью лишь схватывание способа или того, как «становится» реальность. При этом данное весомое положение, в частности, требует конкретизации в том аспекте, где особый интерес представляет применение к нему атомистической теории Демокрита, рассматриваемой в отношении выше обозначенного тезиса о взаимодействии мышления и реальности именно в ракурсе выявления принципов такого «взаимодействия».

Согласно Аристотелю, природой «вечного» Демокрит считал малые сущности, которых бесконечное количество, но помимо них он принимал еще одно основание — место их существования, также бесконечное по величине и называемое им самыми различными именами: «пустотой», «ничто», «беспредельным», к тому же «малым сущностям» он также дает наименования, такие как «нечто», «плотное», «бытие». При этом Демокрит утверждает, что величина таких сущностей настолько мала, что они ускользают от наших чувств, но, несмотря на это, следует предположить, что

искусства, поскольку нет объекта. Здесь только преобразования, перераспределение энергии. Мир является множеством механизмов, которые преобразуют одни единицы энергии в другие». Цит. по: Андерсон П. Истоки постмодерна. Москва, 2011. С. 44.

¹ Следует особо отметить, что именно материальность как внешняя причина является основным гарантом целесообразности переноса внимания с устойчивой, рациональной фиксации внешнего мира на подвижность как наиболее адекватную характеристику этого мира — такой взгляд близок также П. Вену, проецирующему данную мысль на историю следующим образом: «...в истории ничего не существует, поскольку там, как мы увидим, все обусловлено всем, то есть вещи существуют только материально, в безличном, еще не объективизированном виде». См.: Вен П. Фуко совершает переворот в истории // Вен П. Как пишут историю. Опыт эпистемологии. Москва, 2003. С. 378.

у них самые разнообразные формы, очертания и разная величина, а взятые совместно, они служат элементами, из которых образуются видимые и уже воспринимаемые чувствами тела. Вместе с тем их со-
вмещение становится возможным лишь благодаря различиям, ко-
торые подталкивают их друг к другу, в связи с чем, они мечутся и но-
сятся в пустоте, при столкновении переплетаясь в такие причудливые
формы, которые, сцепляя их, принуждают оставаться рядом, но тем не
менее «не создают из них никакой истинно единой природы»¹. Мнение
Демокрита оказывается весьма актуальным при рассмотрении тех вза-
имоотношений, которые складываются между мышлением и реально-
стью, допускающих введение своего рода «призмы», в контексте ко-
торой сами атомы полагаются в качестве элементов мышления. Как
следствие, если представить, что атомы — это мельчайшие по размерам
точки-мысли, заполняющие мыслительный поток, которые, будучи
простыми элементами, способны к выстраиванию сложных образо-
ваний, т. е. тел, подлежащих восприятию нашими органами чувств, то
исходя из естественного принципа влечения подобного к подобному и,
наоборот, отталкивания неоднородного и различного друг от друга,
такие «точки-мысли», являясь по своей природе носителями, активи-
зирующими именно вторую часть данного принципа, в конечном
счете обретают способность к движению², что и становится при-

¹ Цит. по: Греческая философия / под ред. М. Канто-Спербер [и др.]. Москва, 2006. Т. I. С. 75.

² Анализируя размышления Эпикура о движении атомов в пустоте, Ж. Делёз, выявляя природу причинности, нами отождествляемую с языковым движением, отмечает следующее: «В момент своего падения атомы сталкиваются вне зависимости от их разницы в весе, а в соответствии с мгновенным уклонением. <...> В пустоте скорость атома равна его движению в определенном направлении за минимум непрерывного времени. Минимум непрерывного времени отражается восприятием чистой мысли: атом движется “так же быстро, как и мысль”. Когда мы помыслим отклонение атома, то должны представлять себе это как движение, которое производится за меньшее время, чем минимум непрерывного времени. *Мгновенное уклонение* или отклонение не имеет ничего общего с наклонным движением, которое может случайно изменить вертикальное падение. Оно постоянно; это не вторичное движение, ни даже вторичное определение движения атома, которое могло бы произойти в случайный момент и в случайном месте. *Мгновенное уклонение* — это первоначальное направление движения атома, синтез движения и его направления. “Incertus” не означает “неопределенный”, а скорее — “необозначаемый”. “Paulum”, “incerto tempore”, “intervallo minimo” означают: *за меньшее время, чем минимум непрерывно мыслимого времени*. Поэтому *мгновенное уклонение* не обнаруживает никакой случайно-

чиной их соединений¹, ведущей к образованию сложных тел. К тому же особо примечательным представляется именно условие возможности удержания этих «точек-мыслей» друг около друга в процессе выстраивания ими подобного рода сложных образований, причиной которых, согласно Демокриту, выступает причудливость их переплетений. Это, без сомнения, важный момент главным образом указывающий на присутствие в плоскости мышления именно эстетического аспекта².

сти, никакой неопределенности. Оно проявляет совсем другие качества: *lex atomi*, атомарный закон, то есть неустранимое большинство причин или причинных рядов, невозможность объединить причины в единое целое. В конце концов, *мгновенное уклонение* является определением пересечения каузальных рядов; каждый каузальный ряд установлен движением одного атома и сохраняет в пересечении свою полную независимость» (См.: Делёз Ж. Лукреций и натурализм // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века: сборник статей. Томск, 1998. С. 244–245). Противоречия внутри данной позиции продолжительное время «мучила», с одной стороны, эпикурейцев, утверждающих причинность, т. е. мысль о том, что движение без причины не существует, а с другой стороны, стоиков, выступающих за судьбу, т. е. единство причин; эпикурейцы парируют, обвиняя стоиков в подчинении всех действий необходимости, или абсолютной связи их друг с другом. Как следствие, проблема формулируется следующим образом: существует ли единство самих причин? В итоге Ж. Делёз вскрывает эстетическую сторону данной дилеммы, заключая, что «*мгновенное уклонение* — это только случайность, в том смысле, что это — утверждение независимости и многообразия каузальных рядов как таковых». См.: Там же. С. 245.

¹ Возможно, Демокрит был бы весьма озадачен большим количеством найденных нами «причин», столь резко допущенных в данных размышлениях, поскольку, как известно, им не было найдено ни одной причины, сколько-то способной объяснить происходящее, поэтому Дионисий Александрийский отмечал, что «сам Демокрит, как говорят, сказал, что он предпочел бы найти одно причинное объяснение, нежели занять персидский престол». Цит. по: Греческая философия / под ред. М. Канто-Спербер [и др.]. Москва, 2006. Т. I. С. 76.

² Подтверждением этому может служить созданная Демокритом атомистическая теория чувственного восприятия, согласно Теофрасту, разработанная им вплоть до мельчайших подробностей: «...острое на вкус, по форме [составляющих его атомов] угловатое, изогнутое во многих местах, маленькое, тонкое. Будучи узким, оно быстро повсюду проникает, вследствие же своей шероховатости угловатости оно смыкает и связывает» (Цит. по: Греческая философия / под ред. М. Канто-Спербер [и др.]. Москва, 2006. Т. I. С. 76). Кроме того, эстетические границы мышления являются конечными, ограниченность которых регулируется именно движением, выступающим в качестве вариации «предустановленной гармонии» Г. Лейбница, контролирующем соединении атомов «...если только их очертания позволяют это делать» (См.: Делёз Ж. Лукреций и натурализм // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века: сборник статей. Томск, 1998. С. 245).

Таким образом, возвращаясь к началу разговора об атомистической теории Демокрита, необходимо примерить выбранную «призму» взаимоотношений мышления и реальности еще к одному главному действующему элементу данной теории — к *пустоте*, которая является, скорее, носителем или, вернее, условием возможности выявления процесса, т. е. движения в мышлении, образующегося посредством проявления и схватывания самого «способа» выбранного действия. Другими словами, если именно вопрос о необходимости существования «пустоты» в теории Демокрита является наиболее спорным¹, то, возможно, его стоит прояснить, оттолкнувшись от противоположного данной теории мнения Мелисса, отрицающего возможность существования «пустоты» и именно поэтому утверждающего, что мыслить существование того, что не существует, невозможно. Однако в этом конкретном случае следует либо настаивать на том, что «пустота» не тождественна «несуществующему», либо — утверждать возможность существования «несуществующего». При этом не случайно, что Демокрит избирает именно последнее положение, так как «пустота» понимается им с учетом различения, во-первых, трех состояний процедуры мышления — «точка-мысль», сам процесс (процедура перехода) и «реальность». В ситуации первой фазы мышления «точка-мысль» способна совершать действия несколько иного рода, чем в последующие две фазы, поскольку здесь мысль, та или иная, просто приходит (аргумент Г. Фреге) — и в этом смысле она может мыслить как «существующее», так и «несуществующее», тогда как, напротив, получая

Отсюда, как отмечает Ж. Делёз, «атомы не могут иметь бесконечные конфигурации, потому что все разнообразие очертаний заключает в себе минимальное перемещение атомов, являясь преумножением этих минимальностей, которые не могут быть бесконечными, не рискуя тем, чтобы атом сам не стал воспринимаемым. Очертания и конфигурации атомов не имеют бесконечных вариантов, имеется только бесконечность атомов одних и тех же очертаний и одной и той же конфигурации». См.: Там же.

¹ «А Левкипп и его последователь Демокрит признают элементами полноту и пустоту, называя одно сущим, другое не-сущим, а именно: полное и плотное — сущим, а пустое и разряженное — не-сущим (поэтому они и говорят, что сущее существует несколько не больше, чем не-сущее, потому что и тело существует несколько не больше, чем пустота)...» (985b). См.: Аристотель. Метафизика // Метафизика. Переводы. Комментарии. Толкования. Санкт-Петербург; Киев, 2002. С. 43.

возможность продвижения в сторону овладения реальностью, она обретает дополнительную способность отслеживания протяженности, т. е. вследствие вбирания в себя элементов реальности и одновременно находясь в процессе стремления к ней, мысль усваивает всю ту специфику, которой со своей стороны обладает реальность. И здесь не следует забывать, что сама по себе «реальность» является все той же мыслью, т. е. как бы реальностью «мысли», тем самым создавая ситуацию так называемого «зонного» прочтения аналогично гельмгольцовскому учению о зонной природе звука¹, или протяженности, дабы активизировать способность к продвижению. Именно в этом случае, когда мысль, «растягиваясь», поскольку она все та же мысль, с одной стороны, еще способна мыслить в точке прихода мысли как о «существующем», так и о «несуществующем», но с другой стороны, она уже не чиста в смысле присутствия момента соотношения со своим иным, чем в конечном счете и является ее «реальность», в которой есть только то, что существует, поскольку понятие «реальность» позиционируется как полное понятие существующего. Во-вторых, «пустота» становится условием целостности мысли, когда «точка-мысль», формулируя понятие «полнота», или «сущее», стремится с необходимостью обратиться к «реальности», которая со своей стороны есть «нечто», т. е. некоторое содержание, поэтому совершенно очевидно, что, безудержно стремясь к занятию такого положения, мысль в итоге утрачивает первоначальную способность мыслить как «существующее», так и «несуществующее». Она самоликвидируется как форма «точки» за счет «нечто», т. е. того, что имеет уже иное состояние, а именно состояние «существующего определенным образом». Как следствие, «пустота» позволяет мысли уже не быть «точкой-мыслью», но в то же время и не сливаться с реальностью, а преимущественно удерживать равновесие, находясь между ними, обретая тем самым форму способа, схваченного в процессе становления, поэтому реальность, безусловно, проявляется как иллюзия, поскольку «сущее не есть нечто большее, чем ничто»². При этом главным представляется нечто не-

¹ Подробнее см.: Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. Москва, 2011.

² Высказывание принадлежит Плутарху. Цит. по: Греческая философия / под ред. М. Канто-Спербер [и др.]. Москва, 2006. Т. I. С. 79.

посредственно осуществляющееся между ними, а именно движение мысли.

И еще одно важное замечание, подтверждающее выше изложенное и прежде всего связанное с демокритовой ратификацией, подчеркивающей отсутствие появления принципиально новой природы в результате движения атомов — и здесь в рамках выбранной «призмы» взаимодействия мышления и реальности необходимо иметь в виду задачу удержания мысли в средней фазе ее движения, т. е. все, что у нас есть, — это лишь такого рода движение, иными словами, мысль способна демонстрировать только свою собственную природу, не образующую никакую иную, принципиально новую природу, в противном случае сама природа мысли должна быть совсем другой. Особенно важной представляется связь между деятельностью атомов, которую отмечает Демокрит, приводящая к образованию различных вещей — воды, огня, растений, человека, и тем, что, по его мнению, действительно существует. Причем наиболее примечательной здесь оказывается сама переакцентировка с полученных вещей, существование которых, как кажется, есть бесспорный факт, на так называемые «неделимые формы»¹, — и в этом смысле подчеркивается непосредственно сам способ, каким эти вещи становятся тем, чем они на самом деле являются, поскольку они и есть именно то единственное, к чему адекватным образом применимо понятие «существование», если способ, обладая характеристикой «неделимости»², далее приводит к образованию вещей, со-

¹ О данном аспекте демокритовой «атомистической теории» Плутарх высказывается следующим образом: «Когда же они сближаются, или сталкиваются, или сплетаются друг с другом, то из этих соединений одно является нам водою, другое — огнем, третье — растением, четвертое — человеком, но в действительности все, что существует, — это неделимые формы, как он их называет, и ничего другого больше нет». Цит. по: Греческая философия / под ред. М. Канто-Спербер [и др.]. Москва, 2006. Т. I. С. 77.

² Данную посылку целесообразнее выводить из представления Ж. Делёза о «способе» как некоей идеальной протяженности, позволяющей мысли соединяться с элементами Природы, в качестве которых, по его мнению, следует мыслить атом, поскольку «атом есть то, что должно быть помыслено, что только и может быть помыслено. Атом является для мысли тем, чем воспринимаемый объект является для органов чувств: объектом, который адресуется непосредственно к мысли и постигается мыслью, подобно тому, как воспринимаемый объект воспринимается непосредственно чувствами. Тот факт, что атом не является воспринимаемым и не может иметь физического бытия, то, что он сокрыт от нас, является следствием его собствен-

бирая их, скрепляя и синтезируя, дабы они удерживали свою форму, становясь тем, чем они есть¹. Здесь особенно важным представляется то, что И. Кант определяет как диалектическое превращение *дистрибутивного* единства эмпирического применения рассудка в *коллективное* единство эмпирического целого, по его мнению, позволяющее мыслить единичную вещь в качестве совокупности явлений, и только после этого такого рода «совокупность» посредством трансцендентальной подстановки принимается за понятие вещи, предоставляющее реальные условия ее *определения*². В про-

ной природы, а не следствием несовершенства наших органов чувств» (См.: Делёз Ж. Лукреций и натурализм // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века: сборник статей. Томск, 1998. С. 243). И далее, делёзовская характеристика метода Эпикура как метода аналогии (языковая эссенция) может быть вполне отождествлена с нашим представлением о «способе» как движении особого рода, специфика которого заключается в неделимости: при этом воспринимаемый объект включает в себя воспринимаемые части, имеющие воспринимаемый минимум, который представляет наименьшую часть объекта — подобным же образом атом наделен мыслимыми частями, при этом мыслимый минимум представляет наименьшую часть атома. Как следствие, неделимый атом включает в себе мыслимый минимум, подобно тому, как делимый объект состоит из воспринимаемого минимума: воспринимаемый объект/воспринимаемый минимум = атом/мыслимый минимум. Кроме того, как отмечает Ж. Делёз, «метод Эпикура является методом перехода от одного к другому: управляемый аналогией, он переводит воспринимаемое в мыслимое и мыслимое в воспринимаемое путем перевода одного в другое, постепенно, по мере того как воспринимаемое расчлняется и составляется в единое целое» (См.: Там же. С. 243–244). Это, по мнению Ж. Делёза, объясняет отказ ложных притязаний философии на желание мыслить воспринимаемое, при одновременной подаче воспринимаемого раскрытия самой мысли, — что абсолютно недопустимо, и, прежде всего, вследствие явления воспринимаемого объекта исключительно как объекта чувств, достоверностью чего является аналогичная ситуация, когда атом безусловно признается исключительно мыслимым объектом.

¹ В качестве примера можно воспользоваться вскрытием механизма мышления в его применении к идеалу «всерьнейшей» сущности, по мнению И. Канта, хотя и являющейся только представлением, но проходящей акт своего определения при условии осуществления следующей последовательности: «...сначала *реализуется*, то есть превращается в объект, затем *гипостазируется* и, наконец, в силу естественного продвижения разума к завершению единства, даже *персонифицируется*. <...> Действительно, регулятивное единство опыта основывается не на самих явлениях (не на чувственности только), а на связи их многообразного [содержания] посредством *рассудка* (в апперцепции); поэтому единство высшей реальности и полная определенность (возможность) всех вещей кажутся содержащимися в некоем высшем рассудке, стало быть, в *мыслящем существе*». См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 353.

² Подробнее см.: Там же.

тивном случае вне данного процесса вещи достигали бы своей определенности исключительно в качестве «делимых», ни при каких обстоятельствах не достигающих стадии «единства», что в конечном счете привело бы, как утверждает Аристотель, к форме *прямой иллюзорности их существования*¹, т. е. мы не только могли предполагать такую «иллюзию», но только она как таковая и являлась бы самим фактом существования. Следовательно, мышление представляется оптимальным вариантом осуществления человеческой «реальности», которая, будучи отличной от самого по себе мышления, тем не менее является не чем иным, как его же собственностью, т. е. собственной реальностью мышления. Соответственно, такая «реальность», представляясь продуктом мышления, есть момент его *проявления*, мир в призме, складка между «внутренним» и «внешним», мир, существующий не в иллюзии, а подобно иллюзии.

§ 2. Познавательное движение

Все происходящее образует своеобразную очерченность в некоей среде, обычно называемой *опытом*², и представляющей собой

¹ По мнению Аристотеля, «поскольку тело делимо повсюду, допустим, что оно разделено. Что же останется? Величина? Это невозможно, так как тогда осталось бы что-то неразделенное, тело же, <как было сказано>, делимо повсюду. Но если не останется ни тела, ни величины, а будет <только> деление, то тело будет состоять либо из точек и его составные части окажутся не имеющими протяжения, либо вообще будет ничем, так что получится, что оно возникло и составлено из ничего и целое будет не чем иным, как видимостью». Цит. по: Греческая философия / под ред. М. Канто-Спербер [и др.]. Москва, 2006. Т. I. С. 77–78.

² Согласно Д. Юму, «все, что начинает существовать, должно иметь причину существования» (См.: Юм Д. Трактат о человеческой природе // Сочинения: в 2 т. Москва, 1996. Т. 1. С. 135), — очевидно, что обычным людям не требуется доказательства данного положения, поскольку они полагают, что, имея своим источником интуицию, такое представление является само собой разумеющимся. Тем не менее, по глубокому убеждению Д. Юма, данное утверждение не только всецело лишено возможности такого «доказательства», но, главным образом, является свидетельством того, что «мы

то, что просто *есть*¹, за границы которого невозможно выйти, но допустимо лишь полагать *границу*², в качестве которой обычно выступает мышление³, рисующее на плоскости опыта многообразные формы. Иногда, правда, фантазируя и тем самым представляя само себя для себя же, при этом выделяя себя самое в качестве отдельной плоскости, присваивающей себе почетное звание «самостоятельной интеллектуальной сферы», в которой мыслительные механизмы,

не можем доказать необходимость причины для каждого нового существования или каждого нового изменения в существовании, не объясняя в то же время невозможности того, чтобы любая вещь могла когда-либо начать существовать без [помощи] какого-нибудь *порождающего принципа* (курсив мой. — *И. Н.*)» (См.: Юм Д. Трактат о человеческой природе // Сочинения: в 2 т. Москва, 1996. Т. 1. С. 136), указывая на то, что опосредованно разговор здесь идет именно об опыте, который есть нечто беспричинное.

¹ Для ясности с самого начала следует подобрать подходящий пример, но все не для того, чтобы ущемить деятельность способности суждения, как известно, нетерпимо относящуюся к привлечению в процессе рассуждения любых «примеров», особенно, если речь идет о философском тексте. Известно, что об опыте как таковом язык не в состоянии что-либо сказать, поскольку опыт есть только то, что есть, соответственно, приходится обращаться к допустимой в языке демонстрирующей интенции, направленной непосредственно к плоскости опыта, — и в этом смысле для снятия сложившегося затруднения все внимание необходимо направить к следующему витгенштейновскому пассажиру: «Понимание предложения в языке значительно более родственно пониманию темы в музыке, чем можно предположить. Я имею в виду вот что: — понимание языкового предложения и то, что принято называть пониманием музыкальной темы, по своему характеру куда ближе друг другу, чем думают. Почему сила звука и темп должны развиваться именно в этом ключе? Напрашивается ответ: “Потому что я знаю, что означает все это”. Что же это означает? Я не знал бы, что сказать» (См.: Витгенштейн Л. Философские исследования // Философские работы: в 2 ч. Москва, 1994. Ч. 1. С. 228.). Данный пример представляет собой наиболее подходящую иллюстрацию того, как язык занимает относительно опыта положение некой «возможности», — и в данном случае в качестве ее реализации выступает так называемое понимание, которое, будучи наиболее адекватным условием установления языковой среды, адсорбирует из создавшейся ситуации языковой фон настолько, что, распределяя внимание между языковым наполнением, требующим «понимания», и тем, что остается, так сказать, в виде опытного осадка, или того, что не подлежит «пониманию», поскольку не является ни знанием, ни значением, оставляя только то, что просто есть, т. е. опыт, или само музыкальное звучание.

² По мнению И. Канта, «все истинные отрицания суть не что иное, как *границы*, каковыми они не могли бы быть названы, если бы в основе не лежало безграничное (все)». См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 350.

³ «...Всякое познание его (т. е. предмета созерцания. — *И. Н.*) должно быть созерцанием, а не мышлением, которое всегда указывает на границы». См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 68.

разворачиваясь и образуя уже свое опытное поле, порождают изнутри интерес к собственной деятельности, — так возникает язык¹. Действуя таким образом, он, с одной стороны, выступает в качестве особого самоорганизующегося *структурного* образования, а с другой — как вид деятельности, т. е. «опыт языка». Из этого становится ясно, что изначально существующее единое пространство опыта² способно претерпевать определенные *изменения*³, которые в таком своем проявлении не имеют никакого отношения к самому пространству, но связаны лишь с тем способом⁴, каким мысль проводит линию-границу по поверхности опыта. При этом главной остается характеристика способа уже в силу того, что именно таким образом способ сохраняет собственную специфику, распространяя ее на весь объем вновь образуемой им области. Соответственно, данное действие становится возможным лишь при условии наличия движения, природа которого в сложившихся обстоятельствах показывается как способность к производству деления, дабы путем надлежащих различий свести всякую идею к простым и неделимым далее, подчиненным ей идеям. Совсем другое дело — соразмерность наших чувств с действительностью, которая, напротив, чаще всего выступает в качестве несоразмерности, и главным образом, по причине узости границ приобщающихся к ней представлений, а также их неточности, что в итоге и становится причиной возникновения языковой ситуации, условием удерживания которой является несовпадение границ.

¹ Подробнее см.: Пирс Ч. Начала прагматизма: в 2 т. Т. 2: Логические основания теории знаков. Санкт-Петербург, 2000. С. 86.

² Как известно, понятие «пространство опыта» было использовано в свое время Р. Козеллем, разрабатывавшим такой теоретический подход для истории науки, как «история понятий». Подробнее об этом см.: Дубина В. Из Билефельда в Кембридж и обратно: пути утверждения. «История понятий» в России // История понятий, история дискурса, история менталитета: сборник статей. Москва, 2010. С. 298–319.

³ Данное утверждение способствует тому, чтобы вслед за И. Кантом внимательно присмотреться к подобного рода изменениям, поскольку «переход от небытия какого-нибудь состояния к этому состоянию, даже если предположить, что оно не содержит никакого качества в явлении, сам по себе уже заслуживает исследования». См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 162–163.

⁴ В данном случае «способ» следует определять как вид действия, согласно Д. Юму, представляющий собой абстрактный модус, или «нечто такое, что, собственно говоря, неотлично и неотделимо от своей субстанции и что мы представляем лишь с помощью различения разумом, или абстракции». См.: Юм Д. Трактат о человеческой природе // Сочинения: в 2 т. Москва, 1996. Т. 1. С. 291.

Вместе с тем движение, о котором здесь идет речь, не есть простое *механическое* перемещение, схватываемое лишь в моменте изменения местоположения объектов относительно друг друга, поскольку взятое в таком смысле, согласно Д. Юму, оно становится «совершенно не представимо само по себе, без отношения к какому-нибудь другому объекту»¹, но выступает в качестве условия возникновения отношений² между тем, что есть, или опытом, и зарождающимся внутри него изменением, представляющим собой специфическое свойство мысли, проявляющееся в виде неустойчивости, способной очерчивать контактную зону в поле опыта. При этом подвижность такого рода, обретая облик своеобразного способа, приводящего единство опыта в расстройство вследствие различения внутри него инаковости, оказывается способной демонстрировать сопротивление как подвижность, неустойчивость внутри самого опыта³, приводящую полевую специфику опыта в состояние актуальной активности, и осуществляющую кристаллизацию способа, в свою очередь провоцирующего возникновение отношения, благодаря которому мышление становится различимым, показываясь как опыт движения. Однако такого рода «различение» не есть нечто иное для отношений, но представляет собой демонстрацию их внутренней сути, поскольку именно движение как условие возникновения данных отношений становится носителем и охранителем, по-

¹ См.: Юм Д. Трактат о человеческой природе // Сочинения: в 2 т. Москва, 1996. Т. 1. С. 276.

² Согласно Д. Юму, под «отношением» подразумевается «...качество, посредством которого две идеи связываются в воображении, причем одна из них естественно вызывает за собой другую <...>, или то особое обстоятельство, в связи с которым мы находим нужным сравнивать две идеи даже при их произвольном соединении в воображении». См.: Юм Д. Трактат о человеческой природе // Сочинения: в 2 т. Москва, 1996. Т. 1. С. 73.

³ По мнению Ч. Пирса, «с событиями, с изменениями восприятия нас сближает именно опыт. <...> Долгий свисток приближающегося локомотива, как бы он ни был мне неприятен, вызывает во мне определенного рода инерцию, так что внезапное понижение тона встречает определенного рода сопротивление. Так складывается факт (не языковой. — *И. Н.*). <...> Опыт конституирует сковывающее нас принуждение, которое заставляет нас изменять ход наших мыслей. Принуждение не существует без сопротивления, сопротивление же есть попытка противостоять изменениям. Поэтому опыт должен включать в себя элемент усилия, который всякий раз придает ему особенный характер». См.: Пирс Ч. Начала прагматизма: в 2 т. Т. 2: Логические основания теории знаков. Санкт-Петербург, 2000. С. 26.

рождающим и наполняющим специфику способа/языка, посредством которого осуществляется всякое действие. При этом мышление, проявляющееся как форма движения вполне определенным способом, манифестируется именно в плоскости опыта, уже только своим присутствием полагая момент различения, и требуя при этом собственного определения, поскольку все, что разворачивается в опыте, должно каким-то образом отличаться от того, что есть с целью возможности свершения самого *различения*, которое, однако, оказывается неспособным к вскрытию собственного отношения к движению, поскольку роль такого различения ограничивается лишь определением способа, призванного выявить опосредованность движения посредством демонстративности/языковой данности его претворения.

Следовательно, схватывание самого движения для мышления оказывается невозможным в силу невосприимчивости со стороны мышления связи между порождаемыми им же самим причиной и действием¹. Они определяются в качестве необходимых² исключительно в связи с данным способом, поскольку такая «связь» является характеристикой действия самого этого способа, по сути, тождественного мышлению. При этом способ лишь угадывается в свидетельстве опыта, в свете которого движение, кристаллизуясь и становясь определенным способом, проявляется в форме мышления, в свою очередь несущей в себе и воплощающей данное движение только уже в иной среде, поскольку в своем первоначальном виде такое движение в исходной сфере не способно показываться

¹ «Все виды рассуждения состоят не в чем ином, как в сопоставлении и в открытии тех постоянных или непостоянных отношений, в которых два или более объектов находятся друг к другу. <...> В объектах нет ничего убеждающего нас в том, что они всегда *отдалены* друг от друга или всегда *смежны*; открывая же с помощью опыта и наблюдения, что такое их отношение неизменно, мы всегда заключаем, что существует какая-нибудь скрытая *причина*, разделяющая или соединяющая их». См.: Юм Д. Трактат о человеческой природе // Сочинения: в 2 т. Москва, 1996. Т. 1. С. 130.

² Согласно Д. Юму, «необходимость есть нечто существующее в уме, а не в объектах, и мы никогда не составим о ней даже самой отдаленной идеи, если будем рассматривать ее как качество тел <...> необходимость не что иное, как принуждение нашей мысли к переходу от причин к действиям и от действий к причинам сообразно их связи, известной нам из опыта» (См.: Юм Д. Трактат о человеческой природе // Сочинения: в 2 т. Москва, 1996. Т. 1. С. 219), однако здесь следует добавить — из опыта самой этой связи.

в качестве действительно существующего. Соответственно, само движение претерпевает трансформацию, влекущую за собой неизбежность его изменения и преобразования в «способ существования», и лишь в таком качестве, в котором существование в способе обретает свою оформленность, единство существования становится целесообразным¹. Другими словами, единственное, что является молчаливым свидетелем наличия движения, — это непосредственность самого опыта, который, тем не менее не указывая на необходимость наличия связи между причиной и действием² и как будто исходя только из присутствия некой мыслительной определенности, демонстрирует их постоянное соединение³. Поэтому только распознавание спецификации нашего способа мышления требует необходимости допущения данной «связи» главным образом по причине наличествования в ней особого рода активности, в границах мышления определяемой в качестве некой направленной организованности, интенциональность которой имеет *чувственную природу*, проявляющуюся в виде *эмоциональной определенности*⁴, работа-

¹ «Очевидно, что существование, как таковое, принадлежит только тому, что едино, и может быть приписано числу лишь благодаря тем единицам, из которых число составлено. <...> Поэтому безусловно нелепо утверждать существование какого-нибудь числа и в то же время отрицать существование единиц» (См.: Юм Д. Трактат о человеческой природе // Сочинения: в 2 т. Москва, 1996. Т. 1. С. 90). Определение «единства» часто сопряжено с трудностью необходимости отмежевания его от образного двойника — «единицы», сопровождение которого влечет за собой отождествление «единства» с числом.

² О беспричинности опыта см.: Там же. С. 134–138.

³ «...Мы никогда не воспринимаем связи между причинами и действиями и только с помощью опыта, свидетельствующего об их постоянном соединении, можем достигнуть знания этого отношения». См.: Юм Д. Трактат о человеческой природе // Сочинения: в 2 т. Москва, 1996. Т. 1. С. 293.

⁴ В данном случае под «эмоциональной определенностью» следует понимать момент внутренней сакрализованной гармонизации, действенность которой возникает исключительно в поле эмоциональных ориентиров внутри социального пространства, раскрывающегося именно благодаря своей способности к атсорбированию частных действий и представляющего собой вариант «Обобщенного Другого», введенного Дж. Г. Мидом. Следует уточнить, что, к примеру, Э. Гофман отрицает возможность работы данного механизма уже в силу того, что, по его глубокому убеждению, сфера частных действий — и в мидовском прочтении таковой является Ме (производное Я, представляющее собой продукт рефлексивной деятельности Я в моменте свершения активного жеста в отношении других людей) — и «Обобщенное Другое» функционируют на разных уровнях анализа. Мало того, по мнению Э. Гофмана, «Обобщен-

ющей с движением так, что на поверхность «поднимается» ее направляющая сила — гармонично распределяющийся внутренний эмоциональный поток, ритмичность которого вызывает «правильность» явленной ситуации¹, кристаллизующейся посредством слов

ного Другого» как специфической способности к единению частных действий, по-видимому, вообще не существует, что приводит к выводу о необходимости вынесения данного обобщающего действия во вне, т. е. на уровень социальной ситуации. Между тем Р. Коллинз, рассматривая критику Э. Гофмана, направленную на модель развития, благодаря которой якобы ребенок обретает ментальные способности, замечает, что Э. Гофман акцентирует именно тот момент, что «взрослые говорят с ребенком сложным, а не простым образом: они имитируют детский тон голоса и говорят за ребенка, а не ему. (“Малыш хочет хорошенького медвежонка?”) Это вкрапление социальных ролей. <...> Детский разговор может включать упрощенную грамматику и словарь, но его “слоистые черты представляют все что угодно, только не детские представления”» (См.: Коллинз Р. Четыре социологических традиции. Москва, 2009. С. 294). К тому же Коллинз усматривает в линии Гарфинкель–Дюркгейм/Дюркгейм–Гофман момент согласия с признанием того, что «существует очень значительный фактор X, который лежит в основе общества и не является частью наших рациональных соглашений. Дюркгейм называл это “доконтрактной солидарностью”. Гарфинкель описывает ее как наше предпочтение не ставить под вопрос то, что удерживает вещи вместе. Но фактически фактор X может быть одной и той же вещью с обеих сторон. Это эмоциональное отношение между людьми, которое неизбежно возникает, когда человеческие тела находятся в одном месте. Это дает имплицитное понимание, которое у нас есть в любой ситуации. Там, где эмоции ограничены, господствует недоверие и негативные эмоции, и нам надо вернуться к общему рациональному пониманию, мы оказываемся в ситуации бесконечного регресса аргументов...». См.: Там же. С. 296.

¹ Мысль об эмоциональной определенности как имманентности языковой подвижности непосредственно связана с проблемой происхождения слов и опыта мутации эмоциональной динамики, на что вполне отчетливо указывает Л. Флек в своих размышлениях о природе протоидей, приводя следующее высказывание В. Метцгера: «Слова не были изначально наборами звуков, которые произвольно приписывались определенным предметам, вроде слова UFA, обозначающего немецкую киностудию, или “L”, обозначающего самоиндукцию; они, скорее, являются перенесением содержания опыта и объектов на тот материал, который легче всего формировать и который всегда под рукой. Воспроизведение слов поэтому первоначально не было логически точным обозначением, но лишь отображением (в динамическом смысле геометрии). Смысл был бы непосредственно включен в звуковые структуры, возникающие таким образом”. Наверное, существование протоидей опирается на подобные допущения. <...> Зависимость между воспроизведением и опытом нетождественна обычному отношению между каким-либо символом и тем, что он символизирует, но основана на психологическом соответствии между ними». Цит. по: Флек Л. Возникновение и развитие научного факта: Введение в теорию стиля мышления и мыслительного коллектива. Москва, 1999. С. 53.

и идей, представленных «звуковыми и мыслительными эквивалентами опыта, возникающего вместе с ними»¹.

Мышление, обнаруживая в качестве продукта своей деятельности возможность изменения и различения, полагает иллюзию присутствия *многообразия*, — преимущественно по причине уже упомянутого отличного от опыта и, стало быть, вымышленного мира собственной «реальности», — требующего соединения, естественным образом создающего напряжение в деятельности мышления, озабоченного повсеместной работой по объединению им же самим созданного многообразия с целью осуществления хотя бы минимального соответствия с тем, как обстоят дела в опыте, дабы создаваемая мышлением собственная «реальность» могла быть включена в опыт, что, прежде всего, необходимо для сохранения ее существования. Раскрытие идеи «существования» является этому наилучшим аргументом², свидетельствующим о том, что всякая устремленность движения к единству есть мышление, поскольку «идея существования тождественна идее того, что мы представляем как существующее»³, поэтому именно идея «существования» в конечном счете подталкивает нас к ситуации согласия с мнением древних философов о наличии кругового движения, которое, как выясняется, действительно является «идеальным» уже даже в силу того, что оно и есть «рисунок» того способа⁴, сквозь который оказывается возможно отследить непосредственно действие самого мышления⁵. Таким образом, стрем-

¹ См.: Флек Л. Возникновение и развитие научного факта: Введение в теорию стиля мышления и мыслительного коллектива. Москва, 1999. С. 53.

² Согласно Д. Юму, «нет такого впечатления или такой идеи любого рода, которые не сознавались или не вспоминались бы нами и которых мы не представляли бы существующими; очевидно, что из такого сознания и проистекает наиболее совершенная идея *бытия* и уверенность в нем». См.: Юм Д. Трактат о человеческой природе // Сочинения: в 2 т. Москва, 1996. Т. 1. С. 124.

³ См.: Там же.

⁴ В данном случае определение круга идеально подходит для демонстрации *правильного* определения, непременно содержащего ближайшую причину, поэтому, согласно Б. Спинозе, «круг по этому правилу нужно будет определить так: это фигура, описываемая какой-либо линией, один конец которой закреплен, а другой подвижен; это определение ясно охватывает ближайшую причину» (См.: Спиноза Б. Трактат об усовершенствовании разума // Сочинения: в 2 т. Санкт-Петербург, 1999. Т. 1. С. 246), что свидетельствует как раз о стремлении философа указать именно на движение, организованное особым способом.

⁵ «Просто думать о какой-нибудь вещи и думать о ней как о существующей совершенно одно и то же. Идея существования, присоединенная к идее какого-ни-

ление мышления к связыванию простых идей в сложные является основным критерием наличия движения особого рода, называемого мышлением, развертывающимся из специфики самого движения, демонстрирующего ассоциативную природу, способствующую организации именно такого соединения идей между собой, т. е., когда одна идея посредством ассоциации вызывает другую¹. Данная способность является *произвольной*² именно в силу чувственной природы пронизывающего ее движения³/изменения⁴, — и здесь следует подчеркнуть, что данное утверждение вовсе не противоречит аристотелевскому представлению о неподвижной сущности, приводящем в движение все существующее, оставаясь при этом неподвижным, поскольку движение, о котором идет речь, скорее, есть из-

будь объекта, ничего к ней не присоединяет. Что бы мы не представляли, мы представляем это как существующее». См.: Юм Д. Трактат о человеческой природе // Сочинения: в 2 т. Москва, 1996. Т. 1. С. 124.

¹ «Если бы идеи были совершенно разрозненными и несвязанными, только случай соединял бы их, одни и те же простые идеи не могли бы регулярно соединяться в сложные (как это обычно бывает), если бы между ними не существовало некоего связующего начала, некоего ассоциирующего качества, с помощью которого одна идея естественно вызывает другую». См.: Юм Д. Трактат о человеческой природе // Сочинения: в 2 т. Москва, 1996. Т. 1. С. 70.

² «Мы не должны также заключать, что без помощи данного принципа ум не может соединить двух идей, ибо нет ничего свободнее указанной способности». См.: Юм Д. Трактат о человеческой природе // Сочинения: в 2 т. Москва, 1996. Т. 1. С. 70.

³ Как известно, движению особое значение придавал В. Кандинский, и именно в утверждаемом здесь смысле. Размышляя о важности изучения движений, производимых древними народами в ритуалах, он, в частности, отмечает следующее: «К изучению этих движений надо присоединить исследование движения вообще — вне всякой зависимости его от какой бы то ни было практической цели, хотя бы этой целью и было даже более или менее отвлеченное выражение более или менее отвлеченного чувства». См.: Кандинский В. В. Схематическая программа Института художественной культуры по плану В. В. Кандинского // Избранные труды по теории искусства: в 2 т. Москва, 2008. Т. 2. С. 66–67.

⁴ Поскольку движение предлагается рассматривать не в аспекте механического перемещения, обычно требующего интенции вовне, подразумевающей выстраивание отношения с некоторым объектом, а, скорее, как *изменение*, осуществляющееся исключительно внутренним образом, и только между впечатлениями, т. е., минуя ситуацию внутреннее-внешнее, то, соответственно, это позволяет локализовать подобного рода подвижность, порождающую сам факт изменения, и тем самым сохранить ее на внутренней стороне опыта, сообщая движению характер впечатления, улавливающего непосредственно само изменение «даже в то время, когда внешний объект, по всей видимости, остается неизменным». См.: Юм Д. Трактат о человеческой природе // Сочинения: в 2 т. Москва, 1996. Т. 1. С. 274.

менение, которое относится именно к чувственности, равно как и ощущение цвета, вкуса, запаха, звука, которые не принадлежат объекту и не обладают реальным и независимым существованием, но являются именно *впечатлениями*, согласно Д. Юму, имеющими чувственно-эмоциональную природу и выступающими в качестве особого рода человеческого ума, к которому, по его мнению, также относятся *идеи*, совместно с впечатлениями обладающие перцептивной основой и различающиеся с ними только степенью «силы и живости, с которой они входят в наш ум и прокладывают свой путь в наше мышление или сознание»¹.

Следовательно, ни впечатления, ни идеи не только не могут быть источником неких сверхчувственных/обобщающих действий, но являются главными поставщиками чувств и эмоций, превращение которых влечет за собой установление опытной сферы через акт материализации/тонкой материальности², о которой говорил еще Анаксагор. Это также позволяет мышлению реализовываться в качестве свободного действия, правда, под руководством некоторых общих принципов³, заставляющих мышление согласовываться с самим собой, тем самым выводя из такого рода «согласования» принцип ассоциативности идей, который, с позиции Д. Юма, необходимо рассматривать «как мягко действующую силу»⁴, которая обычно

¹ См.: Юм Д. Тракат о человеческой природе // Сочинения: в 2 т. Москва, 1996. Т. 1.

² «Мы можем заметить, что, желая доказать неврожденность идей протяжения и цвета, философы только указывают на тот факт, что эти идеи доставляются нашими чувствами, а чтобы доказать неврожденность идей аффектов и желаний, замечают, что мы предварительно узнаем эти эмоции путем внутреннего опыта». См.: Юм Д. Тракат о человеческой природе // Сочинения: в 2 т. Москва, 1996. Т. 1. С. 67.

³ И в этом смысле, согласно Д. Юму, роль «общих принципов» берет на себя *привычка* находить во всем происходящем сходство причины и действия: «переход от причины к действию мы совершаем в силу привычек...» (См.: Юм Д. Тракат о человеческой природе // Сочинения: в 2 т. Москва, 1996. Т. 1. С. 207), поскольку «мы называем *привычкой* все, что возникает в силу повторения в прошлом без помощи нового рассуждения или заключения...» (См.: Там же. С. 159). Как следствие, «противоположные опыты порождают несовершенную веру, либо ослабляя привычку, либо сначала разделяя, а затем соединяя в несколько частей ту *совершенную* привычку, которая заставляет нас приходить к общему заключению, что случаи, еще не известные нам из опыта, необходимо должны походить на те, которые уже известны нам отсюда». См.: Там же. С. 190.

⁴ «Мы повелеваем своим умом до известной степени, но за пределами этого теряем всякую власть над ним; и очевидно, что невозможно установить точные

преобладает...»¹. И тем не менее допустимость ее отсутствия влечет за собой привлечение некоторого усилия², что, с одной стороны, свидетельствует о верности выше обозначенного юмовского положения, а с другой — о наличии возможности внутреннего выбора, которым мышление обладает всякий раз, когда демонстрирует нюансировку своего «протекания»³, полагание которой в мышлении невозможно без допущения наличия в нем некоей активности. При этом наиболее существенным в факте присутствия такой подвижности представляется именно степень ее активности, поскольку, как

границы этой нашей власти иначе чем при помощи опыта. Словом, акты нашего ума в данном отношении тождественны актам материи» (См.: Юм Д. Трактат о человеческой природе // Сочинения: в 2 т. Москва, 1996. Т. 1. С. 214), и далее, в ходе своих рассуждений о природе силы, не находя точного определения для нее по причине отсутствия объекта, могущего быть ее источником, Д. Юм, наконец, приходит к выводу о том, что «мы должны ясно и определенно представлять себе связь между причиной и действием и быть в состоянии решить при первом же взгляде на то или иное из них, что оно должно или сопровождаться, или предвещаться другим. Вот истинный способ представления определенной силы в определенном теле. <...> Но нет ничего более очевидного, чем тот факт, что человеческий ум не может образовать такую идею двух объектов, которая позволила бы ему представить себе связь между ними или же отчетливо постигнуть ту силу, или действенность, которая их соединяет. Такая связь была бы равнозначна демонстративному доказательству и заключала бы в себе абсолютную невозможность того, чтобы один из объектов не следовал или не представлялся нам следующим за другим» (См.: Там же. С. 215). Таким образом, Д. Юм заключает, что мы склонны порождать лишь идею силы, не способной производить никакого нового качества в объектах, которое могло бы служить моделью такой «идеи», но дающей лишь толчок к образованию ряда схожих с ней идей — необходимости и действенности, при этом «необходимая связь и переход — одно и то же» (См.: Там же. С. 218), и «привычный переход, следовательно, то же самое, что сила и необходимость, которые, стало быть, являются качествами восприятий, а не объектов, качествами, внутренне чувствуемыми нашей душой, а не наблюдаемыми внешним образом в телах» (См.: Там же. С. 219). Как следствие, сила есть внутренняя активность души, ее способность к движению.

¹ См.: Там же. С. 70.

² «Они (принципы ассоциации идей. — *И. Н.*) не непогрешимые причины такой связи, потому что можно некоторое время сосредоточивать свое внимание на каком угодно объекте, не думая о дальнейшем». См.: Юм Д. Трактат о человеческой природе // Сочинения: в 2 т. Москва, 1996. Т. 1. С. 148.

³ «Они (принципы ассоциации идей. — *И. Н.*) не единственные причины, ибо мышление, очевидно, протекает очень неправильно и может перескакивать с неба на землю, с одного конца мира на другой без всякого определенного метода или порядка». См.: Юм Д. Трактат о человеческой природе // Сочинения: в 2 т. Москва, 1996. Т. 1. С. 148.

можно убедиться на опыте, помимо выше обозначенных общих принципов, ассоциирующих идеи, существует еще возможность усиления или ослабления концентрации активности в деятельности мышления, схватывающей чувство «движения» в ощущениях этой степени¹. Стало быть, если принципы ассоциации идей в определенном смысле являются собственностью способности мышления (воображения), обеспечивающей ей гармоничность включения в опытное пространство, то, соответственно, данный принцип неизбежно выступает условием установления собственного опытного поля мышления², показывающегося посредством специфики движения, которое в конечном счете и устраивает саму ассоциативность, взятую в различных ее проявлениях. При этом сама «различность» таких ассоциаций свидетельствует именно о наличии особого рода движения, позволяющего различать, т. е. схватывать в опыте «мышления» его собственную специфику колебаний именно через обычно присутствующую в нем подвижность.

Таким образом, мышление внутри пространства своего ограничения различает два уровня напряжения. Первый уровень — собственная деятельность, взятая в качестве *продуцирующей*, т. е. направленной на соединение идей, и в этом качестве представляющей собой принципиально *абстрактное действие*³, поскольку «при по-

¹ «...Общепризнано, что ни один объект не может быть воспринят чувствами, или, другими словами, ни одно впечатление не может быть представлено в уме, не будучи определено в своих степенях как количества, так и качества». См.: Юм Д. Трактат о человеческой природе // Сочинения: в 2 т. Москва, 1996. Т. 1. С. 78.

² На этот счет И. Кант отмечает, что, хотя Д. Юм и признавал существование основного принципа трансцендентальной дедукции всех априорных понятий, главившего, что данные априорные понятия являются априорными условиями возможности опыта, будь то возможность созерцания или мышления, тем не менее пришел к неразрешимой для себя проблеме неизбежного присутствия необходимости наличия такой связи понятий в предмете, признавая, однако, что в рассудке сами по себе понятия не связаны между собой. Это затруднение Д. Юма в результате привело И. Канта к следующему допущению: «...рассудок с помощью этих понятий сам может быть творцом опыта, в котором находятся его предметы...». См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 97.

³ О самости как продукте чисто абстрактной деятельности, интереснейшим образом продемонстрированной Д. Деннетом посредством проведения аналогии самости с центром гравитации объекта, подробнее см.: Деннет Д. Почему каждый из нас является новеллистом // Юлина Н. С. Головоломки проблемы сознания: концепция Дэниела Деннета. Москва, 2004. С. 428–447.

строении умозаключений разум стремится свести огромное многообразие знаний рассудка к наименьшему числу *принципов* (курсив мой. — И. Н.) (общих условий) и таким образом достигнуть высшего их единства»¹. Из этого следует, что действия разума никогда не направлены непосредственно на сам опыт, а всегда только на уровень рассудка, дабы довести добытые им знания до необходимой формы единства. Соответственно, данная абстрактная деятельность является именно продуцирующей в силу того, что существенным оказывается здесь сам факт ее схватывания, показывающийся в качестве представительства образов конкретных предметов, оголяя при этом ситуацию самого применения идей, в рамках которого они играют лишь роль абстракции, на самом деле оставаясь *единичными*². И тем не менее достаточно очевидно, что продуцирующая деятельность мышления такова, что именно движение в ней распределяется выше обозначенным абстрагирующим образом.

Второй уровень предусматривает *чувственный* аспект, определяемый И. Кантом как возможность превращения восприимчивости в представление посредством раскрытия и сообщения ему способа, каким предметы в данном случае воздействуют на нашу восприимчивость³. Как следствие, специфика такого действия неразличима с особенностью самого этого действия, но наличие сообщения между ними свидетельствует именно о присутствии своеобразной подвижности, которая, как и в первом случае, свидетельствует о возможности перехода от частного к общему и наоборот. При этом уместнее говорить именно о «переходе», так как об изменении не может идти речи, поскольку в данном случае потребовалось бы наличие противоречивых определений в самом существовании одной и той же вещи, чего разум не способен ни понять вне созерцания, ни объяснить⁴, — но это тем не менее не означает, что «переход» не предусматривает движения, хотя и представленного особым образом. Следует отметить допущение со стороны второго уровня связи непосред-

¹ См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 221.

² «...*Некоторые идеи являются особенными по своей природе, но, представляя (in their representation), они общи*». См.: Юм Д. Трактат о человеческой природе // Сочинения: в 2 т. Москва, 1996. Т. 1. С. 81.

³ Подробнее см.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 48.

⁴ Там же. С. 184.

ственно с состоянием души, сообразность с которым чувственного созерцания в итоге раскрывает способ воздействия на нас предметов¹. В результате, как оказывается, именно второй уровень мышления выявляет момент внутреннего опространствования мышления, в некотором смысле проявляющего свою данность в качестве объема, допускающего мыслить «это» и «другое», а, следовательно, и «по-другому». Отсюда, к примеру, кантовская «вещь сама по себе»² является в определенном смысле своеобразным маневром для отстраненности, дабы стало возможно впустить в мысль пространство, и поэтому мыслить ноуменально-феноменально, причем так, что данное движение от «ноумена» к «феномену» не показывается в качестве перехода, а есть ситуация, взятая в формальном аспекте делёзовской языковой вариативности, в которой единство образуется за счет непрерывности изменения состояния того, как нечто может быть представлено с учетом чувственности, проистекает абсолютная вничьюственность посредством постепенного избавления от чувственного созерцания, чего в действительности быть не может. Но если у нас все же имеется некое представление о нечувственном, т. е. о каком-то ином созерцании, а именно интеллектуальном, то нет ничего, что противоречило бы этому, поскольку единственное, что нас не устраивает, так это невозможность заключения данного положения дел в форму представления — ведь такое интеллектуальное созерцание лежит вне границ нашей досягаемости.

¹ См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 70.

² Понятие «вещи самой по себе» И. Кантом определяется в качестве демаркационного понятия, служащего только для ограничения чувственной сферы и не содержащего в себе никакого противоречия, хотя, как утверждает И. Кант, объективную реальность такого понятия познать невозможно, поскольку для этого, как уже отмечалось, необходимо созерцание, которое является чувственным, соответственно, познание исключительно посредством чистого рассудка не представляется возможным. Однако известно, что в этом деле чувственность также не помогает нам уже в силу того, что, по мнению самого И. Канта, «мы а priori познаем о вещах лишь то, что вложено в них нами самими» (См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994, С. 19.), что указывает лишь на наличие процедуры самопознания, и ничего более. Отсюда, если о чувственности нельзя утверждать, что она является единственно возможным способом созерцания, следовательно, возможность ноумена может исходить также из положения, что область чувственности простирается не на все, что мыслится рассудком, который в этом случае выступает в качестве действия, «проблематически простирающегося далее сферы явлений». Подробнее см.: Там же. С. 193–194.

В связи с этим необходимо допустить множество различных способов поведения движения, в результате которых возможны иные, нежели мышление, варианты проявления такого движения. Однако и в пределах мышления должна неизбежно присутствовать нюансировка данных вариантов, поскольку непосредственно в самом мышлении движение показывается в виде факта языковой подвижности, производящей деление и, соответственно, становящейся причиной множественности. К этому следует добавить, что подобного рода вариативность движения непосредственно связана и с чувственностью, и с интеллектуальностью как условиями возможности осуществления изменений, проявление которых всякий раз улавливается именно благодаря мышлению, в пространстве проявления выступающему в качестве *носителя способа*, что в итоге содействует распознаванию движения. Так, в частности, известно, что рефлексия, не имея прямого отношения к самим предметам, для суждений и сравнений является необходимым способом различения познавательной способности, к которой относятся понятия. Другими словами, отношения, которые устанавливаются между понятиями — тождества и различия, согласия и противоречия, внутреннего и внешнего, определяемого и определения, — становятся таковыми при том или ином состоянии души¹. При этом правильность их определения, согласно И. Канту, зависит от схватывания той познавательной способности — рассудок или чувственность, в которой эти отношения между понятиями являются субъективными, поскольку именно от этого зависит выбор способа, каким в итоге следует мыслить такие понятия.

Необходимо отметить, что данный тип проявления движения является горизонтальным, поскольку включен в последовательно расположенный ряд, всегда демонстрирующий модель познавательного поведения движения, всякий раз влекущую за собой кантовский вариант конструирования данности, включающий в себя начальную ступень чувственного созерцания и ее переход в следующую за ней ступень, вбирающую деятельность рассудка и разума, располагающихся друг к другу в той же последовательной зависимости, что и начальная ступень в ее обращении к «внешнему» миру, указывая, таким образом, на взаимную обусловленность, показыва-

¹ Подробнее см.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 197.

ющуюся в способе, несущем конкретику определенности через улавливание внутреннего движения. Иными словами, схватывание познавательного способа становится возможным только исходя из такой последовательности, в которой представления следуют друг за другом именно потому, что мы сознаем их подобным образом, т. е. сменяющимися во времени, поскольку данный способ в качестве условия своего разворачивания имеет пространственно-временную фундаментацию наших внешних и внутренних созерцаний. При этом пространство и время, как известно, не являются некими объектами действительности, а только способами представления в качестве объекта тех, кто владеет этими способами, т. е. нас самих, следовательно, данные «фундаментации», будучи исключительно субъективными, и вместе с тем являющиеся чистыми формами созерцания, вбирающими в себя лишь отношения, вовлекают саму чувственность в интеллектуальный процесс, трансформируя ее в способ, где она преобразуется в чувственную определенность¹.

¹ Интересной представляется точка зрения Д. Кампера на пространство и время, которые наравне с числом и мерой являются необходимыми факторами упорядочивания мира, раскрывающими эстетическую составляющую мышления (следует помнить, что «эстетическое» нами трактуется как вариант чисто языковой специфики), в камперовском определении «свернутую» в образ «антропологического четырехугольника», способного изменять динамику представления мира: «Мир, очевидно, упорядочен не только числом, мерой, весом, но и пространством и временем. Здесь являют себя четыре измерения, которые дают пищу для размышлений о себе — прежде всего, о своих отношениях. Если формулировать абстрактно-геометрически, то эти измерения есть: пространство, поверхность, линия, точка. Пространство трехмерно, поверхность двумерна, линия одномерна, точка принадлежит «нулевому измерению». Если определять осторожно, пространство «состоит» из поверхностей, поверхность из линий, линия, наконец, из точек. Точка ни из чего не «состоит». Ссылаясь на «антропологический четырехугольник», формулируются названия измерений: тело-пространство, плоскость-изображение, письмо-линия, время-точка. Это вводит другую динамику и, возможно, другой исходный пункт в игру. Обыкновенная речь о пространственно-временном континууме совершенно недостаточна, разве только признать, что континуум — это емкость для чистой дискретности. Так как при внимательном рассмотрении «переход» *от одной фиксированной точки к другой — пропасть* (курсив мой. — И. Н.). Вследствие этого взаимосвязь становится еще более непонятной, чем она и без того была. Кроме того, при определении «четырехугольника» не обойтись четырьмя маркировками. К чему относится язык? Складывается прямо-таки гиперкомплексное положение дел, когда должны принимать во внимание измерения специфически человеческих способностей. Здесь их следовало бы назвать...: чувство в теле-пространстве; зрение на плоскости изображения; письмо в шрифтовой линии, перебирание в дате. Чтение принадлежит письму, счет пере-

Вследствие этого, продукты чувственности предстают в виде *явлений*¹, а их форма преобразуется в душе в способ, воздействующий на душу посредством ее собственной деятельности. Соответственно, душа созерцает себя не непосредственно, а сообразно тому способу, каким она подвергается воздействию изнутри, т. е. не так, как она есть, а так, как она является себе самой². Отсюда, вовсе не следует, что внешние и внутренние созерцания в своем способе дают нам лишь видимость, а не действительные объекты, отнюдь нет, но в явлении объекты и их свойства полностью зависят от способа их данности, и в этом способе предстают перед нами в качестве действительных. Как известно, для того чтобы подчеркнуть возможность существования множества других способов, а также для ограничения и различения особенностей данного способа, И. Кант вводит понятие «объект сам по себе». Такое предвидение, прежде всего, указывает на то, что именно данность объекта, независимая от воспринимающего субъекта, а как раз ставящая субъекта в определенного рода зависимость от себя, является основополагающей для возникновения выше обозначенного способа, поскольку отмечено, что именно благодаря объекту способность представления субъекта подвергается воздействию. В противном случае, как полагает И. Кант, если бы пространство и время не являлись чистыми субъективными формами чувственного созерцания, а представляли бы собой объективные формы существования всех вещей, то они, соответственно, были бы также условиями бытия Бога, и тогда способ созерцания был бы не чувственным, а интеллектуальным, т. е. таким, каким дается непосредственное существование объектов.

В ситуации присутствия только интеллектуального созерцания выше приведенная модель познавательного способа разворачивания движения не только сняла бы момент чувственной зависи-

биранию. Но что с процессом говорения слушания? Существует настоящее подозрение, что упорядочивание в пространстве и времени не может осуществляться без этих “компетенций”, что орудия, инструменты и “медиа” имеют решающее значение для измерений и их взаимосвязи». См.: Кампер Д. «Тела-абстракции», антропологический четырехугольник из пространства, поверхности, линии и точки // Тело. Насилие. Боль: сборник статей. Санкт-Петербург, 2010. С. 73–74.

¹ «Все, что представляется посредством чувства, есть в этом смысле всегда явление...». См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 66.

² Подробнее см.: Там же. С. 66–67.

мости от предметов внешнего мира, но и сам мир стал бы другим, и контакт с ним не имел бы форму последовательного разворачивания «вдоль линии горизонта», а, возможно, приобрел бы форму «точки», хотя такому замещению есть бесконечное количество вариантов. Однако ясно, что отсутствие сцепления с чувственностью приводит движение к демонстрации собственной свободы, роторгая всякое следование пространственно-временной связи уже потому, что причинно-следственный ряд как непосредственный результат такой связи оказался бы характеристикой приложения разума не к опыту, порождающего мир явлений, но сама причинность разума являлась бы имманентной спецификой самого разума, а не только способа его приложения. В итоге причинность разума была бы природой, а не свободой¹, поэтому лишь чувственно-интеллектуальная природа человека становится оптимальным условием, благодаря которому разум являет собой демонстрацию свободной деятельности, но в человеческой природе он предопределен эмпирическим характером, обусловленным необходимостью сцепления с внешним миром², который может быть нам дан только чувственностью, в свою очередь предоставляющей для разума схему для выстраивания «временного» отношения. Поэтому, хотя разум и является постоянным условием любых произвольных человеческих поступков, в которых собственно человек лишь проявляется, свидетельствуя о наличии разумного начала как своеобразной способности, данность которой главным образом состоит в возможности самопроизвольно начинать ряд событий³, тем не менее вполне

¹ Согласно И. Канту, «о разуме нельзя сказать, что состоянию, в котором он определяет волю (т. е. причину, носящую эмпирический характер. — *И. Н.*), предшествует другое состояние, в котором определяется первое. Действительно, сам разум не есть явление и не подчинен никаким условиям чувственности; поэтому в нем самом в отношении его причинности нет никакой временной последовательности, и, стало быть, к нему неприменим динамический закон природы, определяющий временную последовательность согласно правилам». См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 338.

² «В природе вещей нет ничего случайного, но все определено к существованию и действию по известному образу из необходимости божественной природы». См.: Спиноза Б. Этика // Сочинения: в 2 т. Санкт-Петербург, 1999. Т. 1. С. 276.

³ Следовательно, «в самом разуме ничего не начинается, а как безусловное условие всякого произвольного действия он (т. е. разум. — *И. Н.*) не допускает для

понятно, что неизменностью обладает лишь природа самого разума, но всякое выстраивание его отношений с чем-либо неизбежно приводит к выявлению способа как данности признаков определенным образом выстроенного движения, предопределенность которого вбирает в себя полный объем нюансировки, заложенный именно в данности способа, — аргументацией этому становится познавательный способ, представляющий собой движение по кругу, свершающее соединение многообразного посредством его синтеза. Согласно И. Канту, «спонтанность нашего мышления требует, чтобы это многообразное, прежде всего, было каким-то образом просмотрено, воспринято и связано для получения из него знания»¹, и поэтому не удивительно, что результатом претворения именно такого способа становится получение знания². Отсюда, помимо круговой специфики, суть которой состоит в исходе продвижения из одной точки и прохождении сквозь некоторый последовательно-чувственный ряд выстраивающихся во времени событий³, а затем в возвращении к «начальному» положению, познавательный способ, проявляет себя еще и как пирамидальный принцип выстраивания самой процедуры получения знаний⁴, когда из цельного способа в процессе его разворачивания пошагово раскручивается вся нюансировка, в каждом шаге расцветиваясь через усиление движения того или иного нюанса и за счет применения удвоения хода, т. е. так, как это происходит в самой процедуре познания: начиная с чувственного созерцания, которое как бы удваиваясь посредством при-

себя никаких предшествующих по времени условий, между тем его действие в ряду явлений начинается [во времени], однако никогда не составляет абсолютно первого ряда». См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 338.

¹ Там же. С. 85.

² «Если бы всякое представление было чуждо другим представлениям, как бы изолировано и обособлено от них, то никогда не возникло бы ничего похожего на знание, так как знание есть целое, состоящее из сопоставимых и связанных между собой представлений». См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 500.

³ «Время само по себе есть ряд (и формальное условие всех рядов)». См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 260.

⁴ «Все, что имеет основу в природе наших способностей, должно быть целесообразным и согласным с их правильным применением...». См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 386.

влечения деятельности рассудка, затем учетверяется за счет притягивания действий разума¹.

Иными словами, как разум располагает устремленностью к систематизации познания, т. е. осуществлению связи знаний таким образом, чтобы данная связь согласовывалась с одним принципом, направленным на установление целостности знания, так рассудок озабочен синтетической деятельностью, посредством которой он с помощью понятий связывает многообразное содержание явлений, подводя их под эмпирические законы, при этом действия рассудка остаются неопределенными вне схем чувственности. Тем не менее в чувственном созерцании не может быть найдено никаких схем. Следовательно, для того чтобы систематичность разума в форме пирамидальной сцепленности стала возможной, весь познавательный ряд должен иметь единство действия, заключающееся в собирательной специфике единства способа, обусловленного единством движения, обеспечивающим непрерывность всей познавательной процедуры даже тогда, когда она крошится на части, поскольку в действительности представляет собой «целое, состоящее из частей». Для обеспечения такой «целостности» познавательного процесса в силу вступает специфика способа, несущая в себе аналогоассоциативную природу, благодаря которому подобие разумной схемы полагается в основу чувственного созерцания в виде идеи «максимума² подразделения и объединения рассудочных знаний в один принцип»³. В связи с этим в конечном счете достигается наибольшая степень завершенности, способствующая возникновению мысленной определенности⁴.

¹ «...Разум имеет своим предметом, собственно, только рассудок и его целесообразное применение; и подобно тому, как рассудок объединяет многообразное в объекте посредством понятий, так и разум со своей стороны объединяет многообразное [содержание] понятий посредством идей...». См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 386.

² Такие «максимы» И. Кант определяет следующим образом: «Все субъективные основоположения, взятые не из природы объекта, а из интереса разума в отношении некоторого возможного совершенства познания этого объекта, я называю максимами разума». См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 398.

³ См.: Там же.

⁴ «...Идея разума представляет собой аналог схеме чувственности, но с той разницей, что применение рассудочных понятий к схеме разума есть (в отличие от применения категорий к их чувственным схемам) не знание о самом предмете,

§ 3. Способ и способность

Поскольку согласно аристотелевской позиции, все в действительности происходит не так, как это есть в возможности, то, как уже отмечалось, существование в возможности или способность именно посредством *способа*¹, через который данная способность, трансформируясь, преобразуется в «существование в действительности» (если пользоваться терминологией Аристотеля), не только полагает различие с самой собой в смысле способности как возможности своего проявления в действительности, но в том числе выявляет внутреннюю спецификацию, показывающуюся в непосредственной связи с тем способом, сквозь который способность осуществляется и благодаря чему показывается как «существование в действительности». При этом особой акцентации, безусловно, должна подлежать именно роль движения, вовлеченного в сам процесс образования способа, реализующегося благодаря ощущению окраски движения, и в этом смысле движение является возможностью сообщения способу некоего импульса как действия опыта. Иными словами, сам процесс осуществления способа как деятельности, обладающей особой чувствительностью к движению, вбирающей в себя специфику такого движения, оказывается частью деятельности опыта, отождествление с которым в итоге способствует приданию этому способу того ритма действия, окраска которого согласуется с внутренними тенденциями способности, наполняющей данный способ².

а только правило или принцип систематического единства всего применения рассудка». См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 398.

¹ Размышляя о связи языка, имени, познания и вещи, осуществляющейся через человека, В. Беньямин в следующем своем высказывании указывает именно на способ, в роли которого выступает непосредственно язык: «...познание вещи не есть спонтанное творение, в отличие от последнего оно не происходит из языка абсолютно неограниченным и бесконечным образом; имя, которое человек дает вещи, зиждется на том, как (курсив мой. — И. Н.) она сообщает себя ему». См.: Беньямин В. О языке вообще и о человеческом языке // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. Москва, 2012. С. 18.

² Хорошей иллюстрацией данного представления может послужить описанная Л. Витгенштейном естественная и неосознанная реакция на музыку, выявляющая совместно с восприятием музыки в том числе и способ этого восприятия, сопрягающийся в равной степени как с движением, так и с сопровождающим его опытным действием, которым в данном случае является постукивание зубов:

Такого рода трактовка движения требует подробного исследования данного феномена, но не в том смысле, который обычно приписывается ему в связи с пониманием движения как источника некоей механической природы, а в аспекте того «места», которое оно занимает в творческой деятельности. С учетом этого следует остановиться на такой интерпретации движения, в которой оно понимается как непрерывная перемена места, при котором происходит покидание одного места и достижение другого¹. И здесь следует согласиться с Т. Гоббсом, такое свойство движения как «непрерывность», поскольку, по его мнению, ни одно сколь угодно малое тело не в состоянии, покидая свое прежнее место, целиком удалиться от него настолько, чтобы ни одной своей частью не находиться в общем для покинутого и достигнутого места части пространства. В результате этого ясно, что разыскания в области движения нельзя осуществлять без предварительного уточнения таких понятий, как «тело», «пространство», «время», тем более что в отношении последнего термина верно, что невозможно представить нечто, движущееся вне времени, так как время есть образ, или понятие «движения». Если все-таки представить, будто что-то движется вне времени, то такого рода движение пришлось бы мыслить помимо самой формы понятия «движения», что, конечно же, невозможно. Хотя если учитывать, что в данном случае разговор идет исключительно о представлении движения, где без понятия, действительно, не обойтись, то движение, соответственно, как источник творческой деятельности, скорее, требует кардинальной смены состояния, обеспечивающего возможность физического совпадения с самим движением.

«Представляя себе музыку... я при этом, пожалуй, ритмично постукиваю верхними передними зубами о нижние. Я заметил это уже давно, хотя обычно это происходит совершенно неосознанно. Притом звуки в моем воображении как бы порождаются этим движением. Я полагаю, что этот способ внутренне слышать музыку очень распространен. Конечно, я могу представить себе музыку и без такого движения зубов, но тогда звучание становится значительно более призрачным, неясным и менее четким». См.: Витгенштейн Л. Культура и ценность // Философские работы: в 2 ч. Москва, 1994. Ч. 1. С. 437.

¹ Подробнее см.: Гоббс Т. Основы философии // Сочинения: в 2 т. Москва, 1989. Т. 1. С. 151.

Для того чтобы как можно лучше справиться с этой проблемой, вначале необходимо воспользоваться той способностью, которая позволяет уму организовывать реальность, как известно, не существующую независимо от нас, коль скоро это реальность нашего ума. Данная формирующая деятельность может быть рассмотрена двояким образом: либо со стороны того, что ум, благодаря своей собственной деятельности, создает некие внутренние состояния, выдавая их за реальность исключительно в силу того, что сам ум имеет способность откликаться на связи, им же выстраиваемые, либо в качестве образов внешних вещей, также не существующих, поскольку и этот второй момент умственной активности является лишь продуктом его собственной деятельности, что, соответственно, позволяет нам указать на абсолютную тождественность этих двух процессов, имеющих различную направленность. Выбирая второй аспект данной деятельности ума, и учитывая при этом, что вещь имеет бытие вне нашего сознания, мы формируем представление о *пространстве*, которое, конечно же, является воображаемым, поскольку является продуктом воображения, т. е. тем, что может быть *фактически* заполненным, однако, изначально оно не заполнено некими телами, так как одно и то же пространство способно заключать в себе то одно тело, то другое. Иными словами, пространство не является личной собственностью пребывающего в нем тела, поэтому тела в момент своего перемещения не влекут за собой «свое» пространство, отсюда пространство не является некоторым свойством вещи, которое заставляло бы его неизменно сопровождать содержащееся в нем тело. Таким образом, пространство следует определить как *«воображаемый образ существующей вне нас вещи, поскольку она просто существует, то есть, поскольку мы не имеем в виду никакой другой акциденции, кроме бытия вещи, вне представляющего сознания»*¹.

Необходимо признать, что все, о чем было сказано в отношении пространства, так же касается и времени, существующего не в самих вещах, а только в мышлении, поэтому время является акциденцией или состоянием какого-либо тела, поскольку, равно как и пространства, времени не существует. Следовательно, не верно прошлое

¹ См.: Гоббс Т. Основы философии // Сочинения: в 2 т. Москва, 1989. Т. 1. С. 140.

определять как исчезнувшее движение, а будущее — как еще не существующее, но о любом, что было или что будет, необходимо говорить как о том, что есть. Однако если время непосредственно связано с движением, то воспринимать его можно, исчисляя промежутки протекания времени, которые, выявляя последовательность движения определенного тела, предоставляют ситуацию возможности схватывания именно такого протекания времени, когда есть будущее и прошлое. Соответственно, следует согласиться с Т. Гоббсом в том, что время представляет собой *«образ движения, поскольку мы представляем в движении то, что совершается раньше и позже, или последовательность»*¹. Достаточно интересным является сравнение данного определения времени с определением у Аристотеля, по мнению которого время есть число движения, соответствующее свершению раньше или позже². При этом утверждается, что время не есть движение как таковое, но, напротив, является им постольку, поскольку «движение заключает в себе число»³, и поэтому, хотя время и не есть непосредственно само движение, но оно все же не существует помимо движения, ведь время и движение ощущаются всегда совместно, поскольку, когда нечто движется, оно всегда проделывает путь от одного места к другому, а величина такого движения измеряется временем его протекания, т. е. числом, которое в этом своем значении выявляется в качестве того, посредством чего происходит исчисление. Другими словами, поскольку время, как и пространство, есть лишь образ, порождаемый воображением, то ясно, что данное исчисление является актом духа, и здесь необходимо особо подчеркнуть, что именно деятельность духа в качестве исчисления несет в себе опосредованность движения, т. е. его преобразование в нечто такое, что могло бы соответствовать не самой по себе природе движения, но некоему механистическому действию, порождающему правило (организационную деятельность ума). В данном случае подобное «соответствие» нельзя было бы осуществить уже по причине невозможности применения

¹ См.: Гоббс Т. Основы философии // Сочинения: в 2 т. Москва, 1989. Т. 1. С. 141.

² «...Время есть не что иное, как число движения по отношению к предыдущему и последующему» (219b). См.: Аристотель. Физика // Сочинения: в 4 т. Москва, 1981. Т. 3. С. 149.

³ См.: Там же.

такого рода действия к природе движения, так как проводить «соответствие» можно лишь при наличии некоторого условия, для природы в любом случае неприемлемого по причине ее безусловности.

Как пространство, так и время в выше обозначенном их понимании представляют собой не что иное, как чистые формы чувственного созерцания, согласно И. Канту, являющиеся именно принципами априорного знания. Как следствие, пространство и время не являются некими проводниками реальности, но относятся лишь к форме явлений, которая есть единственно то, что остается от чувственности, взятой а priori. При этом именно благодаря форме все многообразие мира может быть упорядочено определенным образом, и кроме того, только форма является условием или, лучше сказать, носителем чистоты чувственных созерцаний, в которых нет ничего, что принадлежало бы ощущениям, поэтому, согласно И. Канту, данная форма находится в душе а priori¹, соответственно, оптимальным «местом» для конституирования реальности представляется трансцендентальная эстетика, определяющая априорные условия возможности такого конституирования.

Выше обозначенные аргументы следует понимать как дополнительную возможность производства особой акцентировки понятий пространства и времени, принадлежащих исключительно априорной форме, при которой эти понятия являются лишь трансцендентальным условием познания, не опытным действием как таковым, а, скорее, опытом самого рассудка, который, если следовать ему, непременно поведет по кругу уже своей собственной аргументации, поэтому и метафизическая вариация движения при его рассмотрении с позиции пространства и времени есть лишь представление ума. Хотя известно и другое, что, к примеру, посредством происходящего в данный конкретный момент, — имеется в виду размышление по поводу места, занимаемого понятиями «пространство» и «время» в деятельности ума, т. е. того, что называется конституированием некой понимающей плоскости, выстраиваемой с использованием согласующихся между собой понятий, — становится ясно, что прорвать сопутствующую данному процессу языковую паутину невозможно, ибо она одновременно вплетается в сам процесс конституирования такой понимающей плоскости. В связи

¹ Подробнее см.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 48–49.

с этим, по-видимому, наилучшим аспектом рассмотрения трансцендентальной эстетики следует считать акцентирование эстетичности как основополагающего фактора природы мышления, однако не совсем в том смысле, который имел в виду А. Баумgarten, стремясь критическую оценку «прекрасного» подвести под основные принципы разума, тем самым возвышая правила эстетики, да и саму эстетику как дисциплину до статуса науки. И тем не менее создается впечатление, что в своих философских размышлениях А. Баумgarten предчувствовал, что критерии эстетики невозможно вогнать только в рамки науки (поэтому не удивительно, что он говорит об эстетике именно как об академической дисциплине), поскольку эти критерии сами по себе максимально приближены к опыту как таковому, поэтому, как правило, носят эмпирический характер. Соответственно, понимаемые именно таким образом критерии эстетики не могут быть использованы для установления априорных законов, к тому же, при условии согласования с этими законами суждений, касающихся вкуса, так как, по мнению И. Канта, скорее, последние являются настоящим критерием правильности исполнения первых¹.

В конечном счете ясно, что исследование творческих аспектов движения невозможно проводить в контексте познавательной деятельности в силу обозначенных выше причин, как раз фундирующих данный вид деятельности. В таком случае, необходимо заведомо изменить угол зрения на пространство, рассматривая его уже в непосредственной связи с самой природой движения, и хотя известно, что «сила», «тяжесть», «притяжение» и подобные этим категории², безусловно, являются полезными для вычислений и доказательств при их применении к движущимся телам и совершаемым ими движениям (с учетом всех особенностей проявления такого движения, причастного к исчислению и познанию, главным образом порождающих понятие «движения»), тем не менее их значимость нивелируется при погружении в природу самого движения. К тому же выстраивание объяснения с применением гилархического принципа

¹ Подробнее см.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 49.

² «Что касается тяготения, оно, безусловно, было введено И. Ньютоном не как истинное, физическое качество, но лишь как математическая гипотеза. Ведь Г. Лейбниц, когда он отделяет элементарное усилие или стремление от импульса, допускает, что эти сущности реально не существуют в природе, но возникают в абстракции». См.: Беркли Дж. О движении // Сочинения. Москва, 1978. С. 368.

с учетом природы хотения, стремления, или природного инстинкта как такового, производит впечатление, что, хотя о чем-то и говорится, но, вероятно, ни о чем не мыслится, или не говорится ничего определенного. Как следствие, конструирование особого угла зрения на движение сопровождается возникновением дихотомической позиции в отношении пространства как формы существования, что предусматривает непрерывность участия процедуры корректировки, касающейся различения в усмотрении пространства, с одной стороны, умом, поскольку данное положение дел относится именно к способу обращения к вещам, и дифференциации взгляда на пространство как продукт деятельности разума, а с другой — как идее о природе существования движения, взятой в аспекте применения деятельности разума непосредственно к самой идее «существования».

Исходя из сказанного, необходимо отметить, что уже в античности спор о существовании движения можно отнести к наличию различных версий, касающихся опять-таки именно деятельности мышления, поскольку характеристика того или иного взгляда относительно движения выдавала спецификацию самого мыслительного процесса, а также тех способов обращения к миру, которые имели интенцию на его познание. Так, в частности, линия Парменид–Зенон противостоит линии Гераклита и его сторонников по вопросу о существовании движения. Как известно, Парменид отрицал существование движения на основании процесса схватывания изменения вещи в разуме, влекущего за собой переход из «бытия» в «небытие», но «небытия» на самом деле нет, отсюда нет и движения, — и здесь, как отчетливо представляется, Парменид имел в виду непосредственно саму процедуру мышления. На примере своих «апорий» Зенон пытается обосновать учение Парменида, однако, кроме этого он затрагивает идею «деления» именно таким образом, что пытается продемонстрировать невозможность «мыслимости» движения, относительно чего и разворачивается дальнейшее обоснование неосуществимости движения. Следует подчеркнуть, что распознанная Зеноном процедура деления является не чем иным, как еще одним шагом в исследовании работы мышления, так как действие по образованию частей, т. е. разграничению, касается деятельности по абстрагированию в изначальном применении его к пространству и времени, и де-

ление в этом смысле означает, что в пределах одного и того же вначале рассматривается нечто одно, а затем другое. Наиболее примечательным в данном действии, согласно Т. Гоббсу, представляется именно число образующихся понятий, которое на одно больше, нежели число полученных при этом частей главным образом по причине того, что деление возникает, имея своим истоком исходное понятие предмета, подлежащего делению, поэтому деление не следует понимать как некий отрыв одной части пространства, или промежутка времени, от другого, но исключительно как мысленное изолирование.

Иными словами, то, о чем говорится, не принадлежит к действительности эмпирической ситуации по непосредственному отделению, к примеру, одной половины земного шара от другой или одного часа от следующего уже потому, что выше обозначенное деление не является делом рук, но только актом сознания¹. А, коль скоро деление связано с процедурой мышления, — и Зенон здесь, безусловно, был бы согласен с данной позицией, — то, соответственно, он сталкивается с несостоятельностью связи мышления и движения, поскольку движение в этом случае является неким способом, непосредственной спецификой которого (поскольку он способ) представляется именно неделимость, следовательно, говорить о движении как способе с точки зрения того, что подвергает делению, невозможно, отсюда вывод Зенона — движения не существует. При этом конкретизируется такое свойство движения, как демонстрация им непрерывной величины, которая способна делиться до бесконечности, что делает реализацию движения в принципе невозможной. Более того, Зеноном отмечается, что, поскольку в каждое отдельно взятое мгновение времени движущееся тело покоится, так как занимает в пространстве определенное положение, значит, и во все время движения оно находится в покое. Следовательно, вопрос о движении, — но уточним, именно о понятии «движения», — действительно связан с проблемой делимости (на это в том числе указывает и Аристотель, говоря о возможности деления движения, исходя из его отношения к месту, т. е. движению частей

¹ Подробнее см.: Гоббс Т. Основы философии // Сочинения: в 2 т. Москва, 1989. Т. 1. С. 141–142.

движущегося тела в пространстве и времени¹), а поскольку время как бесконечность следует понимать именно в смысле его бесконечности в делении, ибо бесконечное нельзя мерить конечным, а конечное — бесконечным, отсюда делить неделимое невозможно, но так как всякое время делимо, то с позиции времени все становится делимым. Однако важно понимать, что делимым должно быть именно изменяющееся, но никак не способ этого изменения, а то, что имеет в виду Аристотель, отмечая следующее: «...так как всякое изменение [идет] из чего-нибудь во что-нибудь и так как, когда [предмет] находится в том состоянии, в которое он изменяется, а когда он и все его части находятся в том [состоянии], из которого он меняется, он еще не изменяется (так как остающееся тем же самым и в целом и в частях не меняется), то необходимо, чтобы часть изменяющегося предмета находилась в одном [состоянии], часть — в другом, так как невозможно сразу быть в обеих или ни в одном»², по сути, представляет собой интенцию к языковой характеристике в аспекте механизма языкового становления, имеющего свои истоки в процессе «определения» и «опредмечивания», а также понятия «языковое место», о чем подробнее также будет говориться. И хотя языковой способ (поскольку он именно способ) наравне с любым другим сам по себе неделим, тем не менее процедура деления сопровождается разворачиванием языкового пространства, являясь своего рода «визитной карточкой» такого типа становления движения, в результате чего и возникает языковое действие.

В отношении деления самого движения, как было сказано ранее, движение делится, находясь исключительно в каком-либо отношении (места или времени), напротив, сам способ осуществления такого «движения» невозможно подвергнуть делению, и, поскольку известно, что «в неделимом нет движения...»³, так как «не имеющее частей двигаться и вообще изменяться не может...»⁴, то, соответственно, способ, сам по себе оставаясь неделимым, в отношении к чему-либо способен осуществлять деление этого «нечто». Однако

¹ Подробнее см.: Аристотель. Физика // Сочинения: в 4 т. Москва, 1981. Т. 3. С. 187.

² См.: Там же. С. 186–187.

³ См.: Там же. С. 198.

⁴ См.: Там же. С. 202.

может показаться, что данный тезис противоречит ранее сказанному о том, что не следует мерить делимое неделимым и, наоборот, — на это можно ответить, что и движение, вступив в отношение с делимым, становится подобным же образом делимым, поскольку в данном случае следует рассматривать непосредственно само отношение, трансформирующее «способ» в «путь», в свою очередь являющийся определенной длиной, которую нечто изменяющееся проходит за конкретное количество времени, но время делимо, поэтому возникает иллюзия, что движение также подвергается делению, на самом деле делится «путь», т. е. возникшее отношение изменения во времени.

Наиболее приближенным к демонстрации принципа неделимости движения является отношение качества постольку, поскольку в нем обнаруживается невозможность констатации первоначального момента изменения. Иными словами, именно в отношении качества¹ изменение представляется как способ, но природа его здесь такова, что и в данном отношении возможно только лишь рассуждение об этом, основой которого является допущение некоторого перехода, поскольку любое изменение происходит из чего-нибудь во что-нибудь, а поэтому нечто изменяющееся, испытав изменение, должно уже находиться в том, во что оно изменилось, следовательно, начало изменения² может быть лишь способом этого изменения. Другими словами, поскольку *движение есть реальное осуществление того, что является возможным*, — т. е. движение происходит только тогда, когда имеет место сам процесс осуществления, ни прежде и ни после, при этом не постольку нечто проявляет в этом действии свою специальную природу или согласно чему, это нечто есть оно само, но постольку, поскольку оно может приводиться

¹ Из следующего высказывания Г. В. Ф. Гегеля понятно, что качество есть своего рода граница: «...качественная же определенность едина со своим бытием, она не выходит за его пределы и не находится внутри его, а есть его непосредственная *ограниченность*. Поэтому качество как *непосредственная* определенность есть первая определенность, и с него следует начинать (курсив мой. — *И. Н.*)» (См.: Гегель Г. В. Ф. Наука логики. Санкт-Петербург, 2002. С. 66). Данное определение качества как границы напоминает витгенштейновское определение языка как «границы мира», поэтому граница как своеобразное состояние определенности, по-видимому, вполне может быть названа способом.

² «Я называю первым то, что таково не в силу чего-то отличного от него». См.: Аристотель. Физика // Сочинения: в 4 т. Москва, 1981. Т. 3. С. 190.

в движение, — соответственно, это и будет движением как таковым. Как следствие, движение есть сама способность к движению, наподобие того, как выражение есть некая способность, непосредственно схватываемая музыкой, являющейся пространством возможной реализации выразительности, поскольку яснее всего показывается именно то, способ осуществления чего исходит из способности к такому «нечто», т. е. чем оно является, тем оно и становится, ибо лишь по способу проявления нечто становится тем, что оно есть само по себе. Схватывание самого изменения в языковом контексте даже путем рассуждения¹ не представляется возможным, соответственно, начало этого движения как способа можно только *показать*, но как? Испытав его опытным путем.

Напротив, Гераклит утверждал, что все есть движение, указывая непосредственно на сам процесс познания, т. е. на способ, или «поведение» мышления, говоря о том, что в существовании любой вещи нас убеждает как раз ее движение, тем самым обуславливая процесс познания процессом существования, поскольку вещь никогда не является одной и той же, а всегда имеет разные характеристики в зависимости от воспринимающего постольку, поскольку чувственно воспринимаемые свойства вещи не принадлежат самой этой вещи, но возникают у воспринимающего в процессе ощущения. Следовательно, позиция Гераклита аргументируется им, исходя из предрационального уровня ощущений, где основную роль выполняет *становление*, наличность которого обеспечивается исключительно заполняющим его движением. Заметим, что обе эти ветви понимания движения (Парменид–Зенон и Гераклит) критикуются Платоном, подчеркивающим особую значимость именно способа обращения к бытию вещи, притом, что само «бытие» также есть определенный способ такого «обращения». Соответственно, отрицание существования движения приводит к отрицанию возможности познания как способа схватывания бытия, что в одинаковой степени является

¹ В этом смысле необходимо подчеркнуть, что схватывание момента изменения в языке есть уже констатация, или остановка, которая может проявляться либо в отношении изменения по противоречию, «когда [нечто] изменилось из несуществующего в существующее, несуществующее было оставлено» (См.: Аристотель. Физика // Сочинения: в 4 т. Москва, 1981. Т. 3. С. 189), либо по противоположности, где пределом выступают сами противоположности, являющиеся крайними точками изменения, а поэту и всякого качественного превращения. Подробнее см.: Там же. С. 203.

и отрицанием способности образования самого бытия. Если бытие находится в постоянном движении, то познавательный процесс неосуществим по причине того, что знание, ведь, как итог познания, предполагает некоторую устойчивость, как следствие, констатирование именно этого факта приводит к пониманию специфики способа получения такого знания, границей которого является «значение» как способ проявления знания в языке. В подтверждение этого необходимо, чтобы движение «в себе» заключало способность к чему-то иному, т. е. неподвижному, поскольку движение как таковое может улавливаться лишь на фоне движущегося объекта, однако всегда остающегося неизменным в ходе всех тех изменений, которые с ним происходят. Соответственно, понимание «небытия» заменяется Платоном на «инобытие», и тогда движение осуществляется как переход того, что существует одним образом в нечто, что существует иным способом. Однако данная посылка не убеждает Аристотеля, который замечает, что если движение есть переход из одной противоположности в другую, то в этом случае такого рода ситуация, скорее, показывает отсутствие движения, поскольку противоположности при переходе полностью исключают друг друга, что явно демонстрируется в случае с языковой областью, в которой переход к иному значению напрочь уничтожает предыдущее значение. Хотя выдвигается допущение, что движение является результатом деятельности противоположностей, показывающемся как нечто третье¹, выступающее к этим двум деятельностям в ином по отношению к ним качестве, представляющем собой, по мнению Аристотеля, материю, способную воспринимать данное противоречие, выдавая при этом нечто новое². В этом смысле речь, без со-

¹ Имеется в виду деятельность двух противоположностей, которыми является «форма» и «лишенность формы», при этом «форма», согласно Аристотелю, тождественна сущему, а «лишенность» — не сущему, материя же является субстратом, находящимся между данными противоположностями и представляющим собой «возможность».

² На утверждение Ж. Деррида, что новое — это всегда нечто такое, что произносится патетическим, возвышенным тоном, в котором всегда можно обнаружить древнейшие оппозиции — природного и культурного, сакрального и профанного, Б. Гройс отмечает следующее: «...ничего нет нового под небом, и с этим я согласен, но очень многое является новым при электрическом свете. Все решает контекст. Новое — это контекстуализация чего бы то ни было в определенном пространстве. <...> Если ко мне приходит Деррида и говорит, что Гераклит говорил то же самое, тогда это

мнения, идет о языке, который действительно выполняет роль материи, причем взятой как некий третий член (особенно важно подчеркнуть дальнейшую роль такого «третьего», поскольку везде, где он появляется, означает, что разговор уже идет о языке), ведь что-то должно оставаться в результате противоборства противоположностей, а поскольку было выяснено, что противоположности не имеют непосредственного влияния друг на друга, но лишь способны осуществляться в некотором ином, то выбор должен находиться не в одной из них, а в некотором «третьем», что имеет своим существованием язык.

В итоге важно понять две вещи: во-первых, говоря о движении в мышлении, следует уяснить, что речь идет, прежде всего, о возможности движения в чем-то неподвижном (о чем свидетельствуют размышления античных философов). С учетом этого, данное движение раскрывается как определенный «способ» хотя бы уже потому, что дефинирование (определение) представляется имманентной функцией мышления¹, которая в данном случае раскрывается как способ мышления; во-вторых, — и это является особенно значительным в разговоре о движении, — вся аргументация против движения в истории философии направлена на констатацию отсутствия движения в мышлении, разворачивающемся именно в контексте языковой плоскости. В этом смысле «апориям» Зенона Элейского, к примеру, созвучна аргументация представителя мегарской школы Диодора Крона, утверждавшего невозможность осуществления движения постольку, поскольку ничто не способно двигаться само по себе, однако может быть «подвинуто»². Основанием этому, по-видимому, является принцип неделимости самого движения, поэтому если движение неделимо, то и место, в котором нечто дви-

не что иное, как новая контекстуализация того, что я говорю. Но контекстуализация является чем-то новым». См.: Рыклин М. Медиум и дискурс. Беседа с Борисом Гройсом // Деконструкция и деструкция. Беседы с философами. Москва, 2002. С. 234.

¹ «Совершенно очевидно, что определения проливают свет на одни вещи и вновь затемняют другие. И безусловно трудно с помощью определений сделать более ясными или лучше познанными вещи, которые мы постигаем чувствами». См.: Беркли Дж. О движении // Сочинения. Москва, 1978. С. 377.

² «Многие определяют движение как перемещение, забывая, что само перемещение на самом деле не может быть понято без движения и должно быть определено через движение». См.: Беркли Дж. О движении // Сочинения. Москва, 1978. С. 377.

жется, также неделимо, вместе с тем и то, что движется в таком месте (т. е. тело), тоже неделимо, соответственно, при подобных условиях движение невозможно. Кроме того, нечто движется всегда в некотором «теперь», или «настоящем», также неделимом, ибо если оно будет делимым, то разделится на «прошлое» и «будущее», т. е. перестанет быть «настоящим» с учетом того, что время делимо. Но если даже допустить, что нечто движется в неделимом времени, то это означает, что оно проходит по неделимым местам, но тогда оно не движется, так как, находясь в первом неделимом месте, оно еще не движется, попадая же во второе неделимое место, оно опять не движется, однако является именно подвинутым. Диодор Крон приходит к выводу, что говорить о движении как о процессе не представляется возможным. И тем не менее о нем именно *говорится*, но уже как о свершившемся факте, поскольку само по себе «говорение» — это, безусловно, некий способ, но не идентичный самому процессу движения. Таким образом, речь, без сомнения, идет о некотором способе мышления, в ходе которого хотя и невозможно схватить движение в его собственной природе, тем не менее возможно фиксировать остановку в движении, надеясь, что оно как будто бы осуществлялось до этой остановки, и, думается, что такого рода «остановка», олицетворяющая хотя бы какое-то отношение к предыдущему движению, в виде лишения этого движения выдается за такое отношение через опосредованную деятельность мышления, или так называемое «определение». Это снова приводит нас к конституированию языкового пространства как результата действия особого способа мышления, в этой своей манере осуществляющего лишь «про-движение», задающее тон формированию законообразного и правилообразного языкового функционирования.

Не исключено, что каждый раз повторяющаяся тенденция к отбрасыванию всякого проделываемого здесь размышления о движении «назад к языку», как видится, обусловлена, прежде всего, постоянным обращением одним и тем же образом к деятельности мышления, которое, очевидно, выдает неизменный и одинаковый результат даже при условии, если, как кажется, к нему обращаются с самыми различными вопросами. Сама возможность понимания движения требует, в том числе определенности такого движения, что невозможно осуществить без опять-таки определенным образом сформированного представления о существовании движущегося

тела, которое, естественно, может быть помещено только в определенным образом организованное пространство и именно в связи с тем, что все происходящее осуществляется некоторым способом, определить который возможно исключительно исходя из того, *что и где* реализуется. Тем не менее основа данного парадокса была задана еще Дж. Беркли, утверждавшим, что «поскольку движение относительно по своей природе, его нельзя понять, пока не даны соотнесенные вещи»¹. При этом относительность движения была определена, прежде всего, исходя из условия *невозможности говорения о движении вне контекста пространства и помещенного в него движущегося тела*. Но поскольку пространство, о котором идет речь, может быть либо относительным², либо абсолютным, — причем утверждения об абсолютном пространстве могут говорить лишь о «ничто»³, а представления о так называемом воображаемом пространстве, в котором ничего нет вне человеческого сознания, содержат, соответственно, только воображаемые тела, т. е. образы существующих тел, — следовательно, если абсолютное пространство не имеет внутри себя движения, а воображаемое пространство (оно же реальное) соотнобразится лишь с нашими априорными формами созерцания и рассудка, поэтому движение здесь существует исключительно как понятие «движение», то остается только относительное пространство, которое, как и все выше найденные, не является условием обнаружения самой природы движения, поскольку его собственным условием представляется установление понимаемой плоскости, сквозь которую якобы возможно достичь понимания движения.

Однако само состояние «понимания» не соответствует требуемой задаче, так как проблема здесь состоит не в достижении понимания «движения», но в следовании его природе. Как следствие, становится ясно, что пространства, о которых шла речь, не отвечают

¹ См.: Беркли Дж. О движении // Сочинения. Москва, 1978. С. 382.

² В этом смысле под относительным пространством следует понимать пространство, чем-либо ограниченное, к примеру, как о нем говорили античные философы, т. е. пространство, ограниченное небесами фиксированных звезд как того, что является неподвижным.

³ «...Поскольку абсолютное пространство никоим образом не воздействует на чувства, оно необходимо должно быть совершенно бесполезным при различении движений». См.: Беркли Дж. О движении // Сочинения. Москва, 1978. С. 383.

целесообразности их привлечения к движению, поскольку непосредственно данным является только реальное или воображаемое пространство, «попадая» в которое движение либо познается, либо измеряется с неуклонным использованием чувственных вещей. В конечном счете получается все же так, что движение действительно различается лишь по его результатам, с неизбежностью реализующимся в телах, поэтому наиболее целесообразным при сложившейся ситуации необходимо полагать и придерживаться, — дабы смочь продвинуться на пути к движению, — следующих опорных установок: во-первых, различать природу вещей и всякого рода систематизацию гипотез рассудка, во-вторых, особо остерегаться абстракций, а также общих понятий, применение которых к вещам никак не проясняет их суть, и, наконец, в-третьих, рассматривать движение как нечто чувственное¹. При этом следует обратить особое внимание еще на один момент, связанный с движением, — это касается поиска причины сообщения движения, непосредственно связанного с присутствием тела как своего рода передатчика или проводника движения, по которому движение как бы угадывается. Однако известно, что представление о причине движения в подвижном теле, как некой силе, приложенной к этому телу, не указывает на нечто отличное от самого тела, способного показывать лишь результат своего движения как определенного рода собственности, поскольку если одно тело движется под воздействием удара, идущего от другого тела, то в любом случае имеется в виду только то, что одно тело, теряя принадлежащее ему движение, сообщает его другому телу, которое, в свою очередь, его приобретает, поэтому все, о чем говорится, верно, но лишь в терминах действия и касается механики, т. е. скорее претворения математических идей, нежели природы вещей.

Таким образом, в поиске основы движения целесообразным видится устремление основного внимания, с одной стороны, на то, что движение существует, поскольку, как уже отмечалось, природа движения состоит в его осуществлении, в связи с этим необходимо рассматривать именно специфику пространства, в котором разворачивается такого рода существование, а с другой стороны, если для своего существования движению ничего не нужно, кроме осуществ-

¹ Подробнее см.: Беркли Дж. О движении // Сочинения. Москва, 1978. С. 384.

вления, то в связи с этим требуется осмысление самого этого акта. В контексте такой постановки вопроса следует согласиться, что разговор о существовании не может выстраиваться вне границ некоего пространства постольку, поскольку феномен «существования» всегда просматривается в его применении к неким вещам. Более того, если говорится о существовании вещи, т. е. имеется в виду главным образом существование этой вещи в ее «сути», так как речь идет именно о существовании сущего¹ этой вещи, то в связи с этим возникает вопрос: бытие, т. е. существование вещи и сущее этой вещи, есть одно и то же или различное, иными словами — обозначает ли «бытие существования» нечто отличное от самой вещи? Согласно У. Оккаму, сущее вещи и ее существование есть одно и то же, но такого рода разделение происходит не по причине того, что одно из них является субстанцией, а другое — акциденцией, поскольку тогда одно принадлежало бы либо материи, либо форме и, соответственно, было бы либо качеством, либо количеством, что невозможно. Если бы сущее и существование были бы двумя разными вещами, то не было бы никакого противоречия в том, чтобы сущность вещи в природе вещей сохранялась бы без существования или, наоборот, существование без сущности, но это также не представляется возможным. Следовательно, хотя «вещь» и «быть» относятся к одному и тому же, но различным способом, одно — как имя, а другое — как глагол, в силу этого, одно не может слиться с другим, поскольку любое из них занимает свое отношение к вещи подходящим для каждого способом, соответственно, у терминов «вещь» и «быть» также разные функции². При этом очевидно, что определение существования или бытия есть первый шаг в сторону обозна-

¹ Согласно У. Оккаму, термин «сущее» может пониматься двояким образом: во-первых, «это имя “сущее” соотносится с неким понятием, общим для всех вещей и могущим сказываться in quid (т. е. сказываться в ответ на вопрос: “Что это такое?”. — *И. Н.*) обо всем в том смысле, в каком может сказываться in quid трансценденталия» (См.: Оккам У. *Метафизика и этика. Сущее, сущность и существование // Избранное.* Москва, 2002. С. 138), а во-вторых, «имя “сущее” эквивокально, поскольку оно не сказывается сообразно одному понятию обо всех субъектах, если они берутся в их обозначающей функции. Напротив, [имени “сущее”] соответствуют различные понятия...». См.: Там же. С. 139.

² Подробнее см.: Оккам У. *Метафизика и этика. Сущее, сущность и существование // Избранное.* Москва, 2002. С. 142.

чения вещи, т. е. «существование» есть та же самая вещь, но в ином способе своей демонстрации, призывающем в помощь язык.

Таким образом, уже на данном этапе мышления устанавливается языковая монополия. При этом дальнейшее разворачивание рассуждения в этой ситуации приводит к тому, что само обозначение имеет своей целью раскрытие простой первой причины, лишенной какой-либо вторичности обозначения, т. е. вне обозначения ее возможного отношения или зависимости от иного. Напротив, в ситуации дальнейшего разворачивания «сказывания» о других вещах, разговор об их существовании уже направлен на обозначение самих этих вещей постольку, поскольку посредством такого обозначения вскрывается зависимость вещей в смысле их упорядоченности по отношению к первой причине, а в этом случае они только так и способны существовать¹. Важно заметить, что подобного рода деление в мышлении может продолжаться до бесконечности, сохраняя ту же самую природу, что и первый импульс возникновения разделительной функции, которую можно идентифицировать как функцию ощущения мышления, демонстрируемую посредством деления. В самом деле, согласно Дж. Беркли, «из отдельных тел, какого бы рода они ни были, не существует ни одного, пока оно не воспринимается»², а, как известно, материя не воспринимается, но существование ее тем не менее утверждается, поскольку мыслимость вещественности вообще не может быть без протяженности, поэтому если существование протяжения не допустимо в немыслящей субстанции, тогда это же можно сказать и в отношении вещественности³. По мнению Дж. Беркли, материя, не имея ни одного из частных качеств, благодаря которым отличаются между собой все воспринимаемые ощущениями тела, все же характеризуется как содержащая

¹ Согласно Линкольнцу, ««бытие», сказываемое о первой причине, сказывается исключительно о совершенно простой сущности первой причины, а «бытие», сказываемое о прочих [вещах], сказывается только об их порядке и зависимости от первого сущего, которое существует само по себе. И эта упорядоченность, или зависимость, не производит в зависимой сущности никакой множественности». Цит. по: Оккам У. Метафизика и этика. Сущее, сущность и существование // Избранное. Москва, 2002. С. 143.

² См.: Беркли Дж. Трактат о принципах человеческого знания // Сочинения. Москва, 1978. С. 191.

³ Подробнее см.: Там же. С. 176.

в себе бесконечное множество частей, хотя и не воспринимаемых ощущениями, но тем не менее схватываемых неким подобным ощущением в уме, которое можно сравнить с утонченностью умственной функции, способной к выявлению бóльшего количества частей. Это приводит к повышению частоты такого утончения, при котором осуществляется само действие деления, поэтому и обычное восприятие единичного тела в чувственном ощущении представляется лишь через обнаружение конечного числа частей не по причине, что тело не содержит их в бóльшем количестве, но в том, что ощущения не имеют достаточной остроты в процессе их различения¹.

Учитывая, что такого рода «ощущение ума» раскрывается именно в отношении к попытке демонстрации движения, данное действие, без сомнения, можно назвать лишь попыткой, поскольку, как было выяснено, рассудок не способен показывать свою деятельность в постепенном ее разворачивании. Вернее говоря, он лишен механизма схватывания в своей деятельности самого перехода, при котором его состояния могли бы постепенно переходить из одного в другое. Более того, рассудок вообще не имеет в своей природе подобной способности, вследствие чего движение его есть лишь попытка движения, в действительности имеющая подобие рисунка пунктирной линии, в которой движение хотя и осуществляется, но с неизменным участием остановок, выступающих в качестве фиксации результатов, ради которых такого рода движение и происходит, поскольку ясно, что движение в мышлении всегда осуществляется ради какой-то цели.

Согласно Аристотелю, все, что существует, может избирательно существовать в двух состояниях: либо в возможности, либо в действительности, т. е. быть в состоянии осуществленности или не быть в этом состоянии, поэтому отнюдь не случайно выбраны именно две ситуации, поскольку свое собственное продвижение ум организует согласно выбранному им самим принципу противоположностей. Соответственно, нечто является «не существующим» при условии отсутствия в нем состояния осуществления, и в этом смысле возможность есть такое состояние вещи, из которого она способна перейти в состояние осуществления, т. е. если вещь существует в возмож-

¹ Подробнее см.: Беркли Дж. Трактат о принципах человеческого знания // Сочинения. Москва, 1978. С. 191–192.

ности, то это, прежде всего, означает возможность одного только действующего, от которого лишь впоследствии возникнут прочие причины вещи. При этом само «действующее» прежде не есть причина, но представляет собой для первой действующей причины лишь *условие* ее возможности, и только действующая причина имеет первичное отношение к вещи, поскольку «действующее» не относится к вещи, так как у него нет посредника в виде некоей определенной связи с вещью, но именно причина является таким «мостом» между возможностью вещи и ее действительностью¹.

Возникает вопрос: необходимо ли, чтобы, если одна из таких вещей, существуя в возможности, далее, по возможности, в осуществлении осталась бы той же самой, или, другими словами, если скульптор работает с металлом, но металла нет, однако земля есть металл по возможности, в связи с этим можно ли утверждать, что земля есть по возможности статуя, или что земля может быть статуей, или что статуя получается из земли². Из сказанного ясно, что между существованием вещи в возможности (А) и ее же существованием в действительности (В) есть еще что-то, некая активность, поскольку А обладает лишь пассивной возможностью по отношению к В, и поэтому, как видится, есть некое производящее, «прислуживающее» производящему В. Иными словами, если из А может произойти В, то необходимо, чтобы до осуществления В из А не произошло ничего иного, помимо того, что направлено и предназначено на осуществление В. Это и есть, с точки зрения Р. Гроссетеста, работа «прислуживающего» тому, что в конечном счете осуществляет именно В³. В данном случае «возможность» показательна тем, что она есть начало изменения как лишения, но не в том смысле, что имеется в виду, к примеру, когда говорится о переходе из состояния обладания зрением к состоянию его лишения, а именно о специфике

¹ «Для вещи “быть в возможности” значит существовать в своей причине, от которой ей возможно прийти к осуществлению». См.: Гроссетест Р. О возможности и действительности // Сочинения. Москва, 2003. С. 172.

² Подробнее см.: Там же. С. 173.

³ Подробнее см.: Там же. Р. Гроссетестом приводится хорошая иллюстрация сказанного: «...из семени может возникнуть человек; однако прежде из семени возникает эмбрион; тем не менее эмбрион предназначен и направлен на [осуществление] человека, а порождается эмбрион из семени тем, кто прислуживает тому, что приводит человека к осуществлению».

самого перевода, при котором изменение в переходе от неосуществленного к осуществленному выглядит как изменение, подчеркивающее главным образом сам способ этого изменения как начала перехода от лишенности к возможности лишения. При этом, замечает Р. Гроссетест, само по себе изменение может иметь двойственный характер: активный и пассивный. Причем там, где действующее и претерпевающее некое действие являются разными вещами, там различны как действующая, так и претерпевающая возможности, а где одно и то же и действует, и претерпевает свое действие (как правило, это касается простых вещей), там обе возможности — суть одно и то же. Это например, случается, когда возможность, посредством которой интеллигенция мыслит себя, а также та, согласно с которой она мыслится сама собой, — одна и та же. Кроме того, начало изменения способно быть таким, что от его выбора либо зависит доведение вещи до ее осуществления или удержание ее от этого, либо такое осуществление или неосуществление не зависит от его выбора, и именно первое из такого начала изменения представляется разумной возможностью, поскольку обнаруживается исключительно у разумных существ. Тем не менее есть и такая возможность, которая существует совместно с действительностью, и тогда она не является началом изменения от неосуществленного к осуществленному, а поскольку возможности сами по себе эквивалентны, то представляются возможностями в разных смыслах. Возможность, существующая вместе с действительностью, также есть некое начало, но начало, направленное на удерживание действительного существования, которое вещь постоянно получает от того, что сохраняет ее бытие — и вот это самое «удерживание» является тем же самым, что и начало, получившее осуществление от того, кто предоставил бытие¹.

Таким образом, становится понятно, что даже само различие возможностей представляется делом ума, природа которого не может быть проявлена и вообще обнаружена без положения им же самим противоположностей. Разговор о движении разворачивается в подобном же контексте, поскольку одновременно с возникновением мысли о движении мгновенно приводится в действие деление,

¹ Подробнее см.: Гроссетест Р. О возможности и действительности // Сочинения. Москва, 2003. С. 175.

продельваемое работой ощущения ума как чувственной деятельности. Соответственно, если нечто, пребывая в возможности, еще не перешло в действительность, то здесь имеет место причина, которая говорит о недостатке какого-либо состояния, действующего или претерпевающего, поэтому прежде чем действующий в возможности станет действующим в действительности, необходимое для этого состояние должно быть обретоено через движение, которое становится как бы посредствующим. Однако это не означает, что посредствующее такому состоянию движение есть первое движение, которого, согласно Аристотелю, прежде не было¹, — и здесь непременно требуется различие, так как если «прежде» означает включение данного положения во временной порядок, то возникает противоречие, поскольку в этом смысле подразумевается, что время предшествовало первому движению. Следовательно, прежде первого движения было какое-то движение, и, соответственно, до первого времени также было время, что абсурдно. Согласно Аристотелю, если движение возникло и имеет начало, то его бытию предшествует не-бытие, так как во всем, что имеет начало, не-бытие предшествует бытию. В том же смысле это касается движения, т. е. если движение имеет начало, то оно имеет бытие и не-бытие, которые различаются как предшествующее и последующее, однако присутствие состояния «до» и «после» вне времени невозможно. Следовательно, время существовало в качестве предшествования не-бытия движения, но без движения времени не было, тогда движение было до первого движения, что опять-таки невозможно. В противовес этому, как отмечает Р. Гроссетест, следует учесть, что разум не различает между предшествованием времени и предшествованием, направленным на измерение порядка вечности во времени, поскольку не-бытие мира и его начало измеряется вообще не временем, но вечностью уже в силу того, что не-бытие мира предшествует его бытию не по времени, так как время осуществляется только вместе с бытием, поэтому здесь необходима более высокая мера, способная охватить как бытие мира, так и его небытие². В этом

¹ «...Что движение [теперь] существует, а когда-то его совсем не было» (VIII, 252 b 5–10). См.: Аристотель. Физика // Сочинения: в 4 т. Москва, 1981. Т. 3. С. 225.

² Подробнее см.: Гроссетест Р. О возможности и действительности // Сочинения. Москва, 2003. С. 141.

смысле границей времени является его существование (здесь резонно вспомнить представление Л. Витгенштейна о языке как «границе мира»), которое представляется первой простой причиной его возникновения, ибо время появляется и существует не «до» и не «после», но именно в момент своего возникновения, а поскольку время не есть свойство движения, но, согласно И. Канту, представляет собой априорную форму созерцания и рассудка, то, соответственно, началом его осуществления может быть только начало, совпадающее с данным положением дел.

Применительно к движению время может выступать исключительно в роли некоего подобия движения, являющегося так называемой *человеческой призмой*, наделенной способностью улавливать изменения, границей которых представляется время, поэтому не может быть и речи о времени «после» или «до» времени, поскольку вместе с исчезновением носителя времени, т. е. разума, исчезает и время, и не будет того, кто сможет сказать, что́ будет со временем «до» или «после» времени, так как о существовании времени в этом случае вообще некому будет что-либо ответить. В связи с этим, полагает Р. Гроссетест, небезосновательно считать, что все, что проявляется, приходит совместно со своей природой, ощущение ума в своей природе не то же самое, что природа движения, которую возможно помыслить только в мысли о простоте вечности, однако ум не способен объять вечность, поэтому данное соединение ума и движения, природой ума подается лишь как время, поэтому все, что мыслится в сцеплении с движением, неумолимо констатируется исключительно в контексте временной составляющей. Отсюда верно, что благодаря дискурсивному познанию познается многое, но не то, что оно есть «по сути»¹. Аналогичным образом и мы, если обратим

¹ Согласно Р. Гроссетесту, «подобное случилось с Аристотелем и прочими, которые благодаря дискурсивному познанию твердо знали, что существует простая вечность и, тем не менее, ясно эту простую вечность не постигли, а рассматривали ее через фантазм временной протяженности, как бы издалека, и, следуя этому фантазму, утверждали много несообразного, например, что постоянно время и движение и, следовательно, [вечен] мир. И философы необходимо должны были впасть в это заблуждение, поскольку разумная способность, или взор ума, не могут подняться выше устремлений, а поскольку устремления философов были связаны скорее с преходящим, нежели с вечным, их разумение, ослабленное фантазмами изменчивого, и не смогло достигнуть простоты вечности». См.: Гроссетест Р. О возможности и действительности // Сочинения. Москва, 2003. С. 145.

свой взор назад, а именно туда, где началось размышление о «существовании» движения, то увидим перед собой разверзнутый «ковёр», сотканный из нити подобного же рода разворачивающейся «мыслимости», демонстрирующей непосредственную связь с самой собой, которая в потугах устремленности к постижению природы движения, разбиваясь о собственные границы, вынуждена выдавать лишь жалкое подобие на то, что представляется беспомощному уму не в образе движения, а как возможность некоего изменения. Таким образом, движение здесь вырождается в пустую, разменную монету, и постепенно становится ясно, что оно занимает в деятельности мышления второстепенную, или прикладную, роль средства, которое имеет своей задачей только лишь осуществление требующейся идентификации мыслимости данного мышления, реализация которой становится возможной исключительно в терминах «начала», «конца», «вечности», «причины». Отвечая на все эти вопросы, мы отнюдь не постигаем природу самого движения, или, по сути, то, к чему изначально было приложено наше устремление, но именно природу мышления.

Однако складывающееся положение дел является вполне закономерным, особенно если учесть, что законы положены самим мышлением, и мысль о движении является лишь демонстрацией утонченной деятельности мышления, иначе — вполне естественной является ситуация «мыслимости движения» в границах самого мышления, поскольку, если нет мышления, то тогда нет и данной ситуации. Но в этом случае следует напомнить, что задача стоит — не применить механизм мышления к движению, а вскрыть саму природу движения. Тем не менее в ходе размышления становится вполне понятно, что эта задача трудно осуществима, хотя и возможна в том же смысле, в каком об этом говорил Аристотель, указывающий на особую трудность схватывания движения, что не отменяет возможности его существования, при этом существующее достижимо именно теми средствами, какими оно существует, поэтому следует абстрагироваться от заготовок самого механизма мышления. С учетом этого необходимо занять именно такое место в мышлении, при котором не мышление диктует свои вопросы — тогда это означает только одно, что мы снова попали и «крутимся» внутри самого мыслительного механизма, — но непосредственно сама мыслительная активность, а для этого необходимо уловить способ, при

котором становится ясно, что мышление движется, но не от причины к причине, — поскольку в этом случае опять-таки происходит демонстрация одного из вариантов диктовки, — а наилучшим представляется стремление нащупать момент возникновения собственно импульса мышления в его действии, что единственно является совсем другим действием, отличным от того, о чем говорят философы, пытающиеся ответить на вопросы: каково первое движение? Каково начало движения? Что является движущим и движимым? Что является первым двигателем?

Следует заметить, что подобного рода вопросы замечательны только тем, что не относятся ни к чему иному, кроме самого мышления. Однако вопрос касается непосредственно движения, хотя с необходимостью и относящемся к форме мышления, тем не менее представляющем иной срез или угол зрения, в котором само движение, выходя на передний план, разворачивается помимо мышления как мышления о чем-то, даже если это что-то есть якобы всеобщее, в котором сразу же сказывается механика мышления, и разговор с необходимостью идет уже именно об этом. Иными словами, в мышлении необходимо занять такое положение, при котором мышление не есть мышление о чем-то — о материи, о теле, о вещах, о движении, — и в этом смысле такое мышление есть мышление о способе мышления, т. е. мышление как некое пребывание, и в том числе как сам акт обращения к природе пребывания. Соответственно, такое мышление есть само *творчество*¹, не требующее какого-либо выяснения уже в силу того, что оно не является продуктом механизма мышления, поскольку мышление действует так, что сразу же показывает сам продукт мышления, и поэтому требует его возникновения как результата своей деятельности. Напротив, творчество хотя и показывается как результат мышления, однако он не дискурсивной природы, т. е. не представляется продуктом де-

¹ «...Во всех этих попеременных движениях туда и обратно и проявляет себя всякое творчество, а также тайна, которая никогда не будет раскрыта до конца — тайна того, каким образом последовательность звуков и ритм может означать нечто такое, чем они сами не являются» (См.: Дильтей В. Построение исторического мира в науках о духе // Сочинения: в 6 т. Москва, 2004. Т. 3. С. 271). В этом смысле речь идет именно о терапии, которая является единственно возможным действием в языке, «молча» взирающем на художественное действие, и не важно — музыка это, или живопись, или скульптура, или архитектура.

тельности мышления, демонстрирующего механистическую форму своего проявления, которая есть «сказываемость», или реализация дискурсивной формы мышления.

При этом важно подчеркнуть, что процесс производства дискурса мышлением осуществляется таким образом, что выдает результат в виде «сказываемости» о том, о чем непременно спрашивается, и то, о чем спрашивается, является в этом случае своеобразной «пищей» для мышления. Мало того, такого рода «пища», перерабатываясь мышлением на свой лад, далее выдается как «определенная», т. е. проясненная посредством мышления, которое само уже проявляется в вязкой сцепленности со своей «пищей». Между тем то, о чем идет речь, не есть нечто знакомое для мышления, вследствие подпадания под рефлексию или в связи с постановкой вопросов его касающихся, ответы на которые якобы уже заготовлены самим мышлением, представляющие реализацию некоего метафизического способа. Это «нечто», благодаря чему природа является недискурсивным образом, на самом деле не есть некоторого рода лишенность, по типу инобытия или небытия, — поскольку все, о чем говорится, может происходить и быть привычным исключительно в рамках языка, и является сопутствующим действием именно в языковой работе, — и также не определяется посредством чего-то, что переходит в свою противоположность, поскольку противоположности здесь никакой не может быть, но, по сути, это «нечто» является творческой деятельностью самого мышления, вне какого-либо контекста, поскольку это просто его работа.

В дискурсивной форме непременно ставится цель¹: рассмотреть нечто, даже если это нечто — само мышление, и ответить на вопросы, которые в этом случае ставятся самим же мышлением, однако в случае творчества мышление не ставит цели, которую следует определить, так как цель, поскольку она — цель, отвечает своей при-

¹ «Действующее *per se* (технический термин схоластической латыни, практически не переводимый на русский язык. Наиболее точно его можно было бы передать как «сообразно своей собственной природе» или «само по себе», «по своей сути», хотя, например, выражение *causae ordinatae per se* правильно (в случае Д. Скота) перевести как «причины, упорядоченные сущностно» (См.: Дунс Скот И. Трактат о первоначале. Москва, 2001. С. 159)) всегда действует ради цели, поскольку [не производит] впустую ничего... следовательно, таковое [действующее] не производит ничего, кроме как ради цели». См.: Там же. С. 17.

роде исключительно как определенная цель. Как следствие, непосредственно само творческое действие осуществляется в творческом пространстве, суть которого в том, чтобы не ставить цели и не задавать вопросы, а, напротив, только действовать, при этом, не занимаясь своей обычной деятельностью сказывания о том, на что именно данное действие направлено. Доказательством тому, что такого рода мыслительное действие является творческим, свидетельствует известное высказывание Аристотеля, указывающего на мышление как наилучшее из действий¹, а наилучшим, по его мнению, может быть только творческое действие, поскольку Бог, мысля, творил этим же самым актом вещи, и именно это является тем, что мы называем движением в мышлении, при котором осуществляется акт творения. Таким образом, движение как форма мышления есть конституирование «места» творения, в котором мышление показывается через движение, или осуществление как таковое. При этом само такое «место» является необходимым в силу совпадения с божественным, где творческий процесс является необходимым, тогда как, напротив, творение контингентно, поскольку производно от чего-то иного, т. е. является вещью, созданной в связи с иной действующей причиной, как следствие, «то, что есть» и «то, благодаря чему есть» в Боге не различаются. Однако в творении это различные состояния, поскольку то, что есть творение, и то, благодаря чему оно есть, безусловно, различны, и именно таким образом, каким различаются Бог и творение².

¹ «Ибо разум имеет способность принимать в себя предмет своей мысли и сущность, а действует он, обладая <ими>, так что то, что в нем, как кажется, есть божественного, это скорее самое обладание, нежели <одна> способность к нему, и умозрение есть то, что приятнее всего и лучше всего. Если поэтому так же, как нам хорошо иногда, богу хорошо всегда, то это — достойно изумления; если же — <еще> лучше, то это еще изумительней. А именно так он и пребывает. И жизнь, несомненно, присуща ему, ибо деятельность разума есть жизнь, а он есть именно деятельность, и деятельность его, как она есть сама по себе, есть самая лучшая и вечная жизнь. Мы утверждаем, что бог есть живое существо, вечное, наилучшее, так что жизнь и непрерывное и вечное бытие есть его достояние...». См.: Аристотель. Метафизика // Метафизика. Переводы. Комментарии. Толкования. Санкт-Петербург; Киев, 2002. С. 392.

² См.: Оккам У. Метафизика и этика. Сущее, сущность и существование // Избранное. Москва, 2002. С. 143–145.

§ 4. Социорациональное движение

Взгляд на движение в его традиционной интерпретации, т. е. в качестве механического движения, как известно, в историческом пространстве философии не вызывало (или почти не вызывало) особых разногласий, но вместе с тем имело весьма пристальное внимание со стороны различных философских направлений, начиная с античных исследователей, и вплоть до «лингвистического поворота», произведшего окончательный «захват» философского сомнения, удовлетворение которого достигалось исключительно посредством прогрессирующего интереса к языку. Тем не менее наиболее существенным, а поэтому сохраняющимся, субстанциональным качеством движения, как видится, является непосредственно сам процесс свершения действия, поскольку движение всегда связано с производством некой деятельности, или активности, что представляется вполне очевидным, а поэтому не требующим дополнительной аргументации и, в свою очередь, позволяющим допустить возможность многообразия в производстве такого действия посредством наличия различных способов передачи многообразия. Соответственно, уровень способообразования, являясь местом разворачивания рациональности, становится причиной рационализации движения, которое по своей сути является глубоко иррациональным, впрочем, как всякое действие, взятое как таковое, т. е. «вне», или, лучше сказать, «до» своего прохождения через способообразующий уровень.

В связи с этим нельзя не заметить, что данная трактовка понимания движения как иррационального действия вполне созвучна социологическим устремлениям В. Парето, направленным на разоблачение социальных идеалов. В частности, в качестве противовеса позиции В. Парето выступает точка зрения Э. Дюркгейма, утверждающего, что любые так называемые «идеалы» глубоко укоренены в социальной действительности, и поэтому каждый «идеал» истинен по-своему, в силу чего дюркгеймовы «идеалы» становятся своеобразными «точками», отправными пунктами, являющимися добротными основаниями «теорий», порождающих подобного рода

«идеалы»¹. Напротив, В. Парето, разрывая единство теории, объявляет идеалы «эффективно действующими мифами», являющимися «либо результатом добросовестного заблуждения, либо инструментом обмана, с помощью которых элиты осуществляют свое господство»². Из этого следует, что философско-антропологические взгляды В. Парето в своей интенции против рационалистической модели человека, основанной на представлении о человеческой благоразумности, принуждающей его прежде обдумать свои поступки, а затем уже действовать сообразно тому, что было задумано, по сути, направлены на вскрытие сколь основополагающей, столь и необоснованной зависимости человека от внутренних глубинных движений, побуждающих его, напротив, прежде совершить некое действие, а потом уже придумать для него обоснование, рационализируя такое движение для собственных нужд или нужд других людей, чаще всего склоняя их именно к пониманию совершенного им поступка.

Очевидно, что В. Парето выступает против рационалистической модели человека, утверждая, как это ни странно, позицию ультра-рациональной науки, главными своими ориентирами имеющей логику и эксперимент. Центром своего внимания В. Парето делает реальность как место приложения исключительно «логико-экспериментальной» точки зрения, базирующейся на опыте и наблюдении, а также построении на их основе логических выводов, которые вовсе не являются носителями метафизической «окаменелости», поскольку имеют, по его мнению, иной способ продвижения, организованный не по пути следования от абсолютных принципов к конкретным фактам, а, наоборот, отталкиваясь от конкретных фактов, но опять-таки следуя от них не к абсолютным «истинам», а только лишь к общим принципам, тем самым формируя посредством такого «продвижения» зависимость одних принципов от других, более общих и так дальше³, производя чисто юмовский вариант причинно-

¹ См.: История теоретической социологии: в 4 т. Москва, 2002. Т. 2. С. 24.

² См.: Там же.

³ Согласно В. Парето, общие принципы необходимо рассматривать исключительно в качестве простых гипотез, «цель которых — обеспечить нам познание синтеза фактов, связать их посредством теории, обобщить их. Теории, их принципы, их дедукции целиком подчинены фактам и не имеют иного критерия истинности, кроме хорошего представления фактов». Цит. по: История теоретической социологии: в 4 т. Москва, 2002. Т. 2. С. 27.

следственного свершения, с тем лишь отличием, как утверждает В. Парето, что логико-экспериментальный метод не направлен на получение некоего знания о сущности вещей, но ориентирован на добывание исключительно вероятностного знания, поскольку всякий метод в качестве плоскости своего применения имеет опыт, продукт прикосновения к которому может показываться лишь в виде некоего действия, в свою очередь порождающего определенность, типизированную в действительности различных способов. В связи со сказанным теория «социального поведения» у В. Парето основывается на разграничении человеческих действий на логические и нелогические, при этом основанием такого «разграничения» становится выявление соотношений средств и целей¹. Однако из представлений В. Парето достаточно ясно следует, что все человеческие действия в своей основе являются *нелогическими*, хотя и обладающими способностью допускать применение к себе «логизации», рационализирующей пространство данности нелогического действия через его прояснение за счет определяющего принципа, трансформирующего действие в «способ». Следовательно, всякий «способ» может быть представлен в качестве рассуждения, являющегося носителем логического действия², расчлняющего область нелогического, тем самым показывая его через «способ» этого показа, но уже в логической интерпретации, поскольку теоретическая сфера не обладает каким-либо иным вариантом сообщаемости и последующей демонстрации нелогического,

¹ По мнению В. Парето, «есть действия, которые представляют собой средства, соответствующие цели, и которые логически соединяются с этой целью. Существуют и другие действия, у которых этот признак отсутствует. Эти два класса действий весьма различаются в зависимости от того, рассматриваем ли мы их в объективном или субъективном аспекте. В последнем аспекте почти все человеческие действия относятся к первому классу. Для греческих моряков жертвоприношения Посейдону и гребля были одинаково логическими средствами мореплавания». Цит. по: История теоретической социологии: в 4 т. Москва, 2002. Т. 2. С. 28.

² Как указывает В. Парето, «мы будем называть “логическими действиями” операции, которые логически соединены со своей целью не только по отношению к субъекту, выполняющему эти операции, но и для тех, кто обладает более широкими познаниями; то есть действия, имеющие субъективно и объективно смысл. <...> Другие действия будут называться “нелогическими”, что не означает “противоречащие логике”». Цит. по: История теоретической социологии: в 4 т. Москва, 2002. Т. 2. С. 28.

по самой своей природе почти неуловимого, но вместе с тем представляющего собой глубинную основу человеческих действий¹.

Необходимо указать на факт полной языковой беспомощности в улавливании и констатации «нелогичности» действий, в этой своей «нелогичности» скорее представляющих собой именно движение как некое чистое изменение, тогда как действие, способное подчиняться *становлению*, т. е. схватыванию «в процессе» как переходе от того, что «есть», к тому, что «будет» или «было», по сути, является «языковым», имеющим своей целью не улавливание процесса как такового, но, лишь вынужденное прослеживание самого языкового действия, стремящегося исключительно к опорным (смысловым) центрам. Как следствие, становление есть частично определенное движение, являющееся исключительно «временным», именно в языке проявляющееся в виде «опорных пунктов», или неких устоев, схваченных во «времени» между претерпеванием воздействий тел в «настоящем» и результатов таких воздействий, де-

¹ На этот счет В. Парето отмечает: «Фиксируя некоторые нелогические действия и пытаясь отнести их к логическим действиям, т. е. свести любой человеческий поступок к действию, совершаемому в соответствии с логикой, некоторые авторы могут утверждать, что институт нелогических действий был изобретен индивидом или группой с целью извлечь из этого пользу для себя, или для государства, или для данного общества, или для всего человечества. Таким образом, действия по сути нелогические оказываются трансформированными в логические действия по отношению к той цели, которую кто-то стремится достичь. <...> Если теории поначалу не являются результатом логических действий, поскольку не соотносятся с опытом, они могут в конце концов совпасть с мистическими теориями по своим целям и тем самым продемонстрировать свою полезность обществу. Таким образом, получается следующее решение: “Теории, которые не отвечают фактам, могут оказаться полезными обществу и, следовательно, будут логически связаны с поставленной целью”» (См.: Парето В. Компендиум по общей социологии. Москва, 2008. С. 52–53). В этом смысле воззрения В. Парето гармонично монтируются к искусствоведческой позиции (спекулятивного толка. — *И. Н.*), раскрывая ее социальную подоплеку, что ясно и отчетливо видно из следующего высказывания: «В самом деле, предусмотрительные люди (искусствоведы. — *И. Н.*) могут воспользоваться ради достижения своих целей теориями, которые однажды получили широкое распространение (это, в частности, касается немецкой классической эстетики. — *И. Н.*), что справедливо также в отношении тех или иных социальных сил. <...> К рассматриваемому сейчас виду относятся интерпретации, в которых нелогические действия преподносят как одно из проявлений влияния внешней, не представляющей тайны доктрины, которая служит сокрытию иной, внутренней, тайной, предназначенной для посвященных доктрины. Так внешне нелогические поступки оказываются в действительности логическими. См.: Там же. С. 53.

лящих «время» на «прошлое» и «будущее», о которых язык и говорит, озвучивая при этом такие бестелесные факты, или, как их называет Ж. Делёз, *эффекты*, способные ухватить само движение, находящееся уже на пути собственного преобразования, вбирающее в себя и показывающее посредством этого «вбирания» действие как таковое, его качественную определенность, порождаемую протеканием, типизированным в языке. Не случайно, что такого рода «действие» показывается в виде становления, т. е. специфического движения, адаптированного к языку и направленного на раскрытие действенной связи между вещами и их эффектами, преобразовывая бесконечное движение в «становление» или движение «вдоль границы» (термин Ж. Делёза), которое, обретая в языке соответствие и трансформируясь в действие, имеет вид *события*, т. е. от «телесного» переходит к «бестелесному». При этом движение перестает быть простым изменением, а становится действием-границей, ограничивающим движением, требующим завершения особого рода, которое такое «действие» находит только в языке непосредственно в ходе свершения смыслонаделения, т. е. путем действия, направленного на сочленение различия.

Наиболее подходящей характеристикой производства такого языкового действия, по-видимому, являются четыре парадокса, раскрытые Ж. Делёзом и интенционированные на вскрытие самого действия, которое в языке становится смыслонаделенным. При этом языковое действие и его осмысленность, по сути, есть одно и то же, о чем, в частности, свидетельствует первый парадокс — «*Парадокс регресса, или неопределенного размножения*» (парадокс Г. Фреге), в котором движение, обретая собственную осмысленность посредством помещения в сферу смысла¹, и именно таким образом становясь осмысленным действием, разворачивается через становление одного смысла материалом для другого смысла и так до бесконечности. Иными словами, языковое движение есть протекание действия-говoreния о словах, т. е., «если дано предложение, указывающее на некое положение вещей, то его смысл всегда можно рассматривать как то,

¹ «Смысл подобен сфере, куда я уже помещен, чтобы осуществлять возможные обозначения и даже продумывать их условия. Смысл всегда предполагается, как только я начинаю говорить. Без такого предположения я не мог бы начать речь». См.: Делёз Ж. Логика смысла. Москва, 1995. С. 45.

что обозначается другим предложением»¹, или смысл — это некая «правильность» разворачивания, соответствующая установленной специфике языкового действия, и именно в связи с этим, говоря о чем-то, невозможно отделять это «нечто» от его собственного смысла. Это означает, что мы не можем проговаривать смысл отдельно от того, о чем в это же время говорится.

Второй парадокс — «*Парадокс стерильного раздвоения, или сухого повторения*» (парадокс Стоиков), демонстрирует еще одно существенное свойство языкового движения — это стремление к остановке, которая во всей процедуре становления языковой деятельности выглядит как момент завершения², но чего (?) — конечно же, смысла, а для чего (?) — для того, чтобы смысл приобрел самостоятельность, т. е. стал выделенным из языкового движения. Однако следует понимать, что в такой «выделенности» смысл не является «выраженным», поскольку только тело может выражать, проходя сквозь страдания, поэтому данное языковое действие несет в себе стерильность смысла-события как некоего результата страданий, но не самого страдания³.

Третий парадокс — «*Парадокс нейтральности, или третье состояние сущности*» (парадокс Николая д'Аутреко), указывает на то, что смысл, являясь двойником предложения, в своей самостоятельности абсолютно безразличен к любым утверждениям или отрицаниям, и поскольку он не относится к состоянию активности или пассивности, то ни одна форма предложения не может на него повлиять, так как все модификации в языке, прежде всего, связаны с отношениями. При этом как прямое, так и обратное ему отношение в ситуации со смыслом всегда заданы в обоих смыслах одновременно⁴.

¹ См.: Делёз Ж. Логика смысла. Москва, 1995. С. 46.

² «Не от того ли глагол выражается в инфинитивной, причастной или вопросительной формах, что сам смысл выражается в предложении глаголом: Бог — быть; голубеющее небо; голубы ли небеса? Смысл осуществляет приостановку как утверждения, так и отрицания». См.: Делёз Ж. Логика смысла. Москва, 1995. С. 49.

³ «...Слой выражения — и это составляет его специфику — не продуктивен за исключением того, что он наделяет выражением все другие интенциональности. Или, если угодно, его продуктивность, его ноэватическое действие исчерпывают себя в выражающем». См.: Делёз Ж. Логика смысла. Москва, 1995. С. 49.

⁴ «Я не могу быть моложе и старше в одно и то же время и в одном и том же отношении, но именно в одно и то же время и в одном и том же отношении я становлюсь таковым (курсив мой. — И. Н.)». См.: Делёз Ж. Логика смысла. Москва, 1995. С. 51.

Другими словами, «смысл — это всегда двойной смысл»¹, а поэтому языковое движение показывается именно как эффект-движение, или событие², поскольку движение здесь приобретает свойство демонстрации эфемерности бестелесных сущностей, т. е. изменчивости не в телах, а в результатах страданий тел. Соответственно, «становление» как способ разворачивания такого эффект-движения представляет собой не трансформированность движения в его физической сути, но трансляцию иной интенциональности движения, в данном случае обращенной вовнутрь, как бы скрученной, что позволяет представлять его как вариант «кругового» движения, очерчивающего круг. Именно в этом действии бесконечность просматривается как специфический атрибут движения, а в качестве «языкового» такое движение обретает способность становиться «возможностью». Следовательно, три возможных состояния языкового движения интенцированы на демонстрацию трех состояний бестелесной сущности, в которых последняя, согласно Авиценне, способна пребывать. К таковым относятся: во-первых, *универсальное*, возникающее в отношении к интеллекту, дабы сущность могла мыслиться как целое, поэтому сущность здесь представляется «как означаемое предложением в порядке понятия или понятийных импликаций»³; во-вторых, *единичное*, вскрывающее отношение к отдельным вещам, тем самым представляя сущность как нечто такое, на что указывает предложение в конкретных вещах, и, наконец, в-третьих, сущность как *смысл*, находящаяся в состоянии совершенного, абсолютного безразличия к любой оппозиции, которая, взятая как таковая, вскрывает лишь модусы предложения, непосредственно связанные с отношениями денотации и сигнификации, никаким образом не затрагивающие сам смысл. В этой своей самостоятельности и безразличии смысл показывается в качестве самого по себе языкового действия, из чего также следует, что *выход к опыту возможен лишь в момент схватывания самого движения, достигшего минимальной степени трансформации как простого из-*

¹ См.: Делёз Ж. Логика смысла. Москва, 1995. С. 50.

² Как отмечает Аристотель, «способ организации события — сказание...». См.: Исократ. Комментарий к «Протрептику» // Аристотель. Протрептик. О чувственном восприятии. О памяти. Санкт-Петербург, 2004. С. 93.

³ См.: Делёз Ж. Логика смысла. Москва, 1995. С. 52.

менения в действии, модифицированное способом произошедшего изменения.

Четвертый парадокс — «*Парадокс абсурда, или невозможных объектов*» (парадокс А. Майнонга), свидетельствующий о том, что «местом» пребывания смысла является именно движение, которое, будучи языковым, в любых своих обращениях (денотация, сигнификация) имеет интенцию вовне, тем самым указывая на наличие в языке не только языкового действия, воспринятого в виде движения, но в том числе и языковой структуры, при этом являющихся вещами разного порядка. Смысл здесь улавливается только посредством схватывания языкового движения, поэтому предложения, обозначающие несовместимые объекты и взятые в плоскости языковой структурности, совершенно не выполнимы, и тем не менее находясь вне этой плоскости, оказываются наделенными смыслом, хотя и лишены значения, т. е. абсурдные, такие, например, как «квадратный круг», «материя без протяженности», «гора без долины»¹ или чистые, идеальные и очень красивые эффекты, игра языкового действия, языка, схваченного в движении, или даже в эстетизации языкового движения, демонстрирующего своего рода сверх-бытие, где такое движение минимизирует совмещение «общего» в «реальном», возможном и не возможном. Соответственно, в таком «сверх-бытии» движение на миг показывается в виде действия, воплощающего тенденцию к переворачиванию наподобие ленты Мёбиуса, когда само языковое движение вырывается на поверхность, давая выход «сверхсуществующему», теряя при этом принцип противоречия, «заземляющий» языковое движение посредством его помещения внутрь языкового тела так, что смысл вынужден проявляться лишь в качестве «двойника», сопутствующего предложению. Как следствие, движение в языке хотя и обретает некий вид самостоятельности, но показывается лишь в виде демонстрирующей саму себя опосредованности, цель которой в конечном счете состоит в проявлении того, чем это движение не является.

¹ Подробнее см.: Делёз Ж. *Логика смысла*. Москва, 1995. С. 53.

ГЛАВА 2

Искусство, познание, язык

§ 1. Проблема познания

Путь, проделанный философами от античности до нашего времени, в качестве познавательного пути, — и не важно, был он направлен на добывание знания о космосе, о человеке или о Боге, — представляет собой ситуацию определенно оформленной точки зрения или взгляда на так называемую проблему познания, которая, находя себя именно в качестве «проблемы», способствовала демонстрации познания как особого интенционального свойства¹, посредством которого становится возможным решение любых неурядиц. Тем не менее с самого начала озадачивает факт «проблематичности»² самой познавательной инту-

¹ По мнению Д. Дэвидсона, основой познания является intersubjectивность, в дэвидсоновском исполнении представляющая собой систематизацию семантики, и интерпретация, а не восприятие. См.: Боррадори Дж. Пост-аналитические перспективы: Дональд Дэвидсон // Американский философ: Беседы с Куайном, Дэвидсоном, Патнэмом, Нозиком, Данто, Рорти, Кейвлем, МакИнтайром, Куном. Москва, 1999. С. 53.

² Согласно Р. Рорти, эпистемология возникла как результат постулата Р. Декарта о *forum internum*, в котором телесные и духовные восприятия, — и все то, что сейчас называется «ментальным», — были объектом квази-наблюдений (до этого, в границах аристотелевской традиции, существовали только мир и интеллект, призванный схватывать истину об этом мире). Если бы кто-то захотел объяснить возможность познания мира, то он, следовательно, должен был преодолеть разрыв, созданный Р. Декартом между «внутренним взором», способным лишь к наблюдению репрезентации реальности, и реальностью — эту задачу должна была решить именно эпистемология. Таким образом, возникший параллелизм между эпистемологией и репрезентацией, где эпистемология призвана описывать репрезентацию реальности в сознании трансцендентального «эго», по мнению Ф. Анкерсмита, был в наибольшей степени укреплен в эстетических теориях восемнадцатого и девятнадцатого столетий именно благодаря их тенденции к отождествлению иллюстрированной репрезентации к чувственному восприятию. Однако здесь возникает следующая трудность: если имеется в виду изображение на картине вымышленного пейзажа, то репрезентация в искусстве, подобно научной, репрезентирует то, чего никогда не было и не будет осуществлено в реальном мире — и в этом случае примером, способствующим раскрытию логики термина «репре-

зентация», с точки зрения Ф. Анкерсмита, может являться ответ Н. Гудмена на вопрос: что репрезентирует картина, изображающая Пиквикский куб или единорога? Ответ таков: данный термин должен пониматься в том смысле, что фраза «*a* репрезентирует *b*» не подразумевает чего-то, что относится к существованию *b* (См.: Анкерсмит Ф. История и тропология: взлет и падение метафоры. Москва, 2009. С. 178). И тем не менее Ф. Анкерсмит указывает на необходимость различения репрезентации и эпистемологии в вопросе их соотношения, хотя, казалось бы, в выше приведенном примере репрезентация ничего не говорит нам о мире, и поэтому должна находиться в равных условиях с эпистемологией. «Возьмите, например, рисунки Эшера. Конечно, они являются репрезентацией, так как сообщают о чем-то (например, о логической несогласованности); но то, о чем они сообщают, никогда не может быть осуществлено в исторической реальности. Весьма любопытная проблема, касающаяся этих рисунков, состоит в том, а что именно мы понимаем, когда думаем, что понимаем их: понимаем ли мы рисунок, или мы понимаем, почему не понимаем его? Можем ли мы понимать, или только признаем, логическую несогласованность в рисунках?» (См.: Там же. С. 179). И здесь следует задуматься: является ли «понимание» именно тем действием, к которому мы в конечном счете стремились, рассматривая рисунки, или, может быть, это единственный доступный нам механизм, обеспечивающий личный контакт с рисунками, рассматривая которые, и задавая вопрос «о чем они?», наше сознание мгновенно выстраивает поле эпистемологической проблематики. Необходимо отметить, что данная ситуация скрывает еще одну трудность, заключающуюся в том, что фраза «*a* репрезентирует *b*» является неопределенной в смысле ясности отношений между *a* и *b*. Круг может репрезентировать солнце, монету, населенный пункт на карте, следовательно, «репрезентация — это предмет контекста и традиции, возможно даже простого соглашения» (См.: Там же. С. 181), которое невозможно требовать от эпистемологии. Как следствие, внеисторическое чистое пространство универсальности Р. Декарта сильно отличается от трактовки познания как человеческого атрибута в предшествующую философскую эпоху, где познание было тесно связано с историческими обстоятельствами, поэтому аристотелевский взгляд на познание гораздо ближе к феномену репрезентации, нежели картезианский. Таким образом, эпистемология, прежде всего, направлена на «попытку зашифровать определенную форму или формы репрезентации. Эпистемология есть репрезентация без истории и без репрезентативных вариаций, которые постепенно развивались в истории репрезентации. Так существуют естественная коалиция между историей и репрезентацией и естественная вражда между этой коалицией и эпистемологией. Когда история устранена, а репрезентация зашифрована, они обе прекращают свое существование, и их место занимает эпистемология» (См.: Там же. С. 182). Из сказанного становится вполне понятной причина традиционного обращения искусствоведов к художественному действию именно посредством истории, способствующей смягчению ситуации укоренения в границах искусства эпистемологической тотальности, не мешающей, однако, теоретикам искусства ставить сугубо эпистемологические проблемы с явной претензией на возможность их репрезентативной ориентированности. Но даже такая «осторожная», совсем в духе Д. Прецози, деятельность не предоставляет историкам искусства не вполне ими осознаваемой и все же необходимой возможности снятия языковой природы репрезентативности (уже потому, что репрезентация есть способ видения реальности, при этом сам способ «видения» есть язык), в которую

иции, которая в конечном счете, как оказалось, не имеет уж столь высокого статуса, чтобы называться «проблемой»¹, — и с этим следует согласиться, — да и, как видится, в истории философии, в силу сложившейся ситуации, «проблемы» решаются соответственно, т. е. путем привлечения таких опорных ориентиров ума, которые, не имея внутреннего запаса прочности для дальнейшего развития и стойкости в соперничестве с совершенно иными, и даже противоположными данным, системами категориального включения², тем не менее сами по себе в ходе свершения познавательной процедуры начинают приобретать значение некой тотальности своего использования в разрешении любой так называемой «проблемы», требующей философского осмысления³.

Не случайно поэтому, когда разговор идет о «субстанции», «сущности», «бытии», кажется, что эти «философские монстры», стоит только их произнести, мгновенно устанавливают необходимый философский контекст, и, соответственно, ожидается, что помещение в него некоего содержания, безусловно, приведет к требуемому фи-

они попадают всякий раз, как только пытаются встроить собственные размышления об искусстве в научное поле, поскольку наука, согласно Ф. Анкерсмицу, есть «зашифрованная репрезентация, и эпистемология исследует характер и основу процесса кодификации» (См.: Анкерсмит. Ф. История и тропология: взлет и падение метафоры. Москва, 2009. С. 183). Однако, как утверждает Ф. Анкерсмит, инсайты репрезентации в искусстве весьма глубоки именно потому, что незашифрованы, — и это неудивительно, поскольку художественное действие не является языковым, — тем не менее могут становиться таковыми, «когда художники или историки начинают рассматривать себя в качестве ученых и хотят, чтобы их репрезентативные инсайты кодифицировались, они попадают в сети релятивизма». См.: Там же.

¹ Согласно Л. Витгенштейну, «решение философской проблемы можно сравнить с подарком в волшебной сказке: он окажется таким прекрасным в заколдованном замке, а при дневном свете оказывается обычным куском железа (или чем-то в этом роде)». См.: Витгенштейн Л. Культура и ценность // Философские работы: в 2 ч. Москва, 1994. Ч. 1. С. 423.

² С этим, по-видимому, согласился бы и Б. Кроче, отмечающий, что «отношения *мышления* и *бытия*, способна ли мысль уловить реальное и в какой мере — одна из несуществующих проблем, ибо сами термины остаются неопределенными». См.: Кроче Б. Антология сочинений по философии. Санкт-Петербург, 2003. С. 65.

³ Как отмечает Б. Гройс, «скачок от того, что мы видим, к тому, что мы воображаем, является исключительно проблематичным продуктом нашего сознания». См.: Рыклин М. Медиум и дискурс. Беседа с Борисом Гройсом // Деконструкция и де-структура. Беседы с философами. Москва, 2002. С. 224.

лософскому разрешению «проблематичной ситуации»¹. Однако лишь впоследствии становится ясно, что значимость данных терминов направлена преимущественно на разрешение не «проблем» как таковых, а характерных для того или иного философского дискурса интуиций, отличительной чертой которых становится исключительно сам факт потребности вырваться к «идее» или «сущему», укорененность которого, прежде всего, представляется в неудержимом стремлении выйти за рамки самого познавательного дискурса с целью обоснования такого «выхода» в качестве означающего нечто бóльшее, чем просто действие познавательной практики².

Показательным представляется сам ход выстраивания познавательной деятельности, как известно, с самого начала основывающейся на признании целесообразности разделения мира на ментальное и материальное, именно исходя из убеждения в уникальности природы человека, свидетельством которой, как правило, выступает факт обладания умом. Это для философов в итоге и явилось уровнем отличительной человеческой спецификации, позволившей апеллировать к ней, возвышая ее до статуса, выступающего в качестве так называемого «твердого философского базиса»³, способного установить для любой философской интуиции философское основание. И несмотря на то, что такое различие на «ментальное» и «материальное», казалось бы, является вполне соответствующим здравому смыслу, оно всегда будоражило и до сих пор не оставляет в покое не только воображение философов, как правило, являясь ос-

¹ По мнению Л. Витгенштейна, причиной упорного постоянства присутствия одних и тех же вопросов, порождающих так называемую ситуацию «философской проблематики», является языковая неизменность, «коль скоро сохраняется глагол “быть”, казалось бы, функционирующий подобно глаголам “есть” и “пить”, коль скоро имеются прилагательные “тождественный”, “истинный”, “ложный”, “возможный”, до тех пор, покуда мы говорим о потоке времени и протяженности пространства и так далее, и тому подобное, — люди всегда будут сталкиваться с одними и теми же загадочными трудностями и всматриваться во что-то, что, по-видимому, не может быть устранено никакими разъяснениями». См.: Витгенштейн Л. Культура и ценность // Философские работы: в 2 ч. Москва, 1994. Ч. 1. С. 425–426.

² Согласно Р. Рорти, «познать — значит точно репрезентировать то, что находится вне ума; поэтому постижение возможности и природы познания означает понимание способа конструирования умом таких репрезентаций». См.: Рорти Р. Философия и зеркало природы. Новосибирск, 1997. С. 3.

³ Подробнее об этом см.: Там же. С. 3–10.

нованием устойчивого познавательного интереса к вышеобозначенным двум сортам «вещества». Отнюдь не случайно поэтому вся суть познавательной интуиции оказалась «зажатой» с обеих сторон в неизменном представлении о том, что не может быть никаких сомнений в действительности наличия некоего «ментального», включающего в себя различного рода настроения, установки, желания, веры, равно как и, с другой стороны, присутствие «материального» в качестве всего того, что может быть локализовано в *теле*.

Однако еще более удивительным оказался тот факт, что со стороны познавательной интуиции, помимо установления якобы необходимой связи «ментального» с представлением и нечто таким, что могло бы быть охарактеризовано как «непротяженность», определяется стойкое убеждение в сохранении собственного существования «ментального» даже вне тела, — и именно такого рода воззрение на данную проблему положило начало возникновению, по мнению Р. Рорти, не существующей «проблемы» отличия ума и тела. И тем не менее это убеждение дожило до наших дней, и, как видится, его жизнеспособность непосредственно связана именно с тем, что «никакое научное открытие не может установить тождество ментального и физического...»¹, а посему оно является непоколебимым, за редким исключением тех современных философов, — Л. Витгенштейн, П. Стросон, а также Ф. Ницше, — которые на этот счет склонны вообще игнорировать многовековую основу процесса познания, говоря о том, что в определенном смысле нет ничего, кроме человеческого организма². При этом приверженцы неодуализма — и совсем не случайно, что они опираются в своих высказываниях именно на лингвистическую терминологию, — допускают обычную ситуацию использования лексического запаса и вариантов описаний в их применении к одному и тому же феномену, дабы заявить о том, что в этом случае описание организма, пребыва-

¹ См.: Рорти Р. *Философия и зеркало природы*. Новосибирск, 1997. С. 13.

² По мнению Ф. Ницше, «не существует ни “духа”, ни разума, ни мышления, ни сознания, ни души, ни воли, ни истины: все это фикции, ни к чему не пригодные. Дело идет не о “субъекте и объекте”, но об определенной породе животных, которая может процветать только при условии некоторой относительной *правильности*, а главное — *закономерности* ее восприятий (так, чтобы эта порода могла накапливать опыт)...». См.: Ницше Ф. *Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей*. Москва, 2005. С. 280.

ющего в ментальном состоянии, испытывает его скорее как некое событие, нежели как нечто, похожее на диспозицию, являясь всего лишь одним из многих способов разговора о состоянии частей организма.

Таким образом, выбранный «способ», дабы быть жизнеспособным, должен либо оснащаться эпистемологическим объяснением, благодаря которому можно априорно выяснить причину подпадания данных «веществ» под два абсолютно несводимых друг к другу онтологических вида, либо найти соответствующий способ выражения, но уже не опирающийся на такие условия, как «онтологическая бездна» или «вариантное описание». Между тем, дабы яснее представить себе значение этих выражений, необходимо обратиться к примерам, имеющим ситуативное соответствие вышеобозначенным выражениям, которые могли бы предоставить априорное подтверждение невозможности тождества двух сущностей — ментальной и материальной — как результата проделывания любых эмпирических исследований.

Примером может служить известное различие между конечным и бесконечным, божественным и человеческим, единичным и универсальным¹. Однако, как позднее выясняется, всякая попытка объяснения любой из перечисленных пар приводит исключительно к тому, что неясное становится еще более неясным, порождающим некоторую уверенность в том, что если допустить факт существования любого из данных феноменов, то проявление самого этого факта непременно должно быть невещественным, подобно универсалиям, и именно такое «уподобление» универсалиям и такое «долженствование», в частности, становится причиной невозможности отождествления названных феноменов с единичными вещами².

¹ Подробнее см.: Рорти Р. Философия и зеркало природы. Новосибирск, 1997. С. 15.

² Данное утверждение является подходящим моментом введения языковой обусловленности существования единичных вещей лишь в том виде, в каком они, по сути, только и могут существовать в человеческой реальности, а именно — в качестве языковых заменителей самих этих вещей, ознаменовывая не только наступление отделения языка от вещей, но в том числе делая действительной процедуру опознания самих вещей с помощью языка, тем самым обнажая состояние различия и сходства, вскрывающих саму связь (признак) соединения вещей с языком. «Слова состояются из слогов, слоги — из букв, так как в них сосредоточены такие качества, которые их сближают и разделяют точно так же, как и в мире расходятся

§ 2. Язык

Совершенно очевидно, что язык представляет собой не порождение некоторого объекта как данности, но содержит в себе духовный модус восприятия в качестве основополагающего момента, кристаллизующего представление объективного мира и, с позиции В. фон Гумбольдта, принимающего наибольшую степень адекватности именно с учетом критической философии И. Канта, т. е. допуская возможность познания истины, продиктованной трансцендентальной корреляцией. Иными словами, у И. Канта «предмет» тождественен «предмету в явлении» и противостоит познанию не как нечто внешнее и потустороннее, поскольку только собственные категории познания и делают его возможным, — аналогичным образом и субъективность языка уже не представляется тем, что противостоит постижению предметного «бытия», но мыслится как средство формирования, объективации чувственных впечатлений. В связи с этим В. фон Гумбольдт вскрывает языковую телесность именно посредством обнаружения ее как явления. Как следствие, «объективное» представляет собой не данность, а именно то, что постоянно требуется достигать. Соответственно, подлинная идеальность языка заключена в его субъективности, поэтому, к примеру, попытка заменить слова различных языков общепринятыми знаками, наподобие тех, какими располагает математика, пользующаяся линиями, цифрами и буквенными уравнениями, в любом случае окажется бесплодной, поскольку с их помощью можно обозначить лишь те понятия, которые образованы только с помощью чисто рациональных конструкций. Из этого следует, что вещество внутренних восприятий ощущений, которое участвует в образовании понятий, с необходимостью взаимодействуя с индивидуальной способностью представления, неотделимо от его языка¹, по-

и сходятся признаки вещей». См.: Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Санкт-Петербург, 1994. С. 72.

¹ По мнению В. фон Гумбольдта, «субъективная деятельность создает в мышлении объект. Ни один из видов представлений не образуется только как чистое восприятие заранее данного предмета. Деятельность органов чувств должна вступить в синтетическую связь с внутренним процессом деятельности духа; и лишь эта связь обуславливает возникновение представления, которое становится объектом, проти-

этому в качестве первого основополагающего момента гумбольдтовского подхода к языку совершенно верно подмечено такое понимание объективности, при котором последняя рассматривается не как нечто, что просто дано и должно быть только описано, а как то, что добывается в ходе процесса духовного формирования. Вторым таким моментом представляется генетический подход ко всякому рассмотрению языка в том смысле, что в готовой структуре языковых форм необходимо увидеть производное и опосредованное, которые могут быть осмыслены исключительно в момент понимания становления образующих его факторов, а также характера и направления действия самих этих факторов.

Таким образом, сущность языка никогда не основывается на расщеплении языка посредством слов и правил, подчеркивающих абстракцию и анализ в языке, а является вечно повторяющейся работой духа, главным образом, направленной на то, чтобы придать артикулированному звуку способность «выражения» мысли. Более того, поскольку «бытие» духа вообще мыслимо, согласно В. фон Гумбольдту, лишь в деятельности и как деятельность, то, соответственно, каждое особенное «бытие» становится возможным только благодаря духу. Как следствие, именуемое «сущностью» и «формой» отдельного языка, есть нечто постоянное и однообразное, а именно: то, что возможно обнаружить не в вещи, а единственно в работе духа, направленной на возвышение артикулированности духа до «выражения» мысли. При этом даже то в языке, что может показаться его собственно субстанциональной составляющей, например вырванное из контекста предложения слово, не сообщает, как субстанция, нечто уже порожденное и не содержит в себе уже завершенное понятие, а только лишь побуждает образовать это понятие определенным способом. Можно утверждать, что отдельное слово

вопоставляясь субъективной силе, и, будучи заново воспринято в качестве такового, опять возвращается в сферу субъекта. Все это может происходить только при посредстве языка. С его помощью духовное стремление прокладывает себе путь через уста во внешний мир, и затем в результате этого стремления, воплощенного в слово, слово возвращается к уху говорящего. Таким образом, представление объективируется, не отрываясь в то же время от субъекта, и весь этот процесс возможен только благодаря языку». См.: Гумбольдт В. фон. О различии строения человеческих языков и его влияния на духовное развитие человечества // Избранные труды по языкознанию. Москва, 2001. С. 76–77.

никогда не выступает причиной языкового смысла, поскольку его подлинным носителем является именно предложение, поскольку только в нем раскрывается изначальная сила синтеза, являющаяся основой всякой речи и всякого понимания.

Наиболее краткое и четкое выражение этот подход получил в известной формуле В. фон Гумбольдта, согласно которой язык — это не результат (*εργον*), а деятельность (*ενεργεια*), и поэтому его истинное определение может быть только генетическим. Соответственно, третий основополагающий аспект, входящий в концепцию языка В. фон Гумбольдта, состоит в противопоставлении «материи» и «формы», которое имеет своим источником философскую критику И. Канта, где форма представляется «выражением» отношений¹, но именно поэтому она оказывается подлинным объективирующим принципом познания, поскольку знание явлений в конечном счете сводится к знанию пространственно-временных отношений. Следовательно, единство формы, будучи единством связей, лежит в основе единства предмета, поэтому соединение «многообразного» никогда не может проникнуть через чувства, так как оно всегда представляет собой, согласно И. Канту, «акт спонтанности способности представления». Соответственно, невозможно ничего представить соединенным в объекте до того, как такое соединение не осуществится самим субъектом, поскольку, согласно И. Канту, среди всех представлений соединение — единственное, что не дано объектом, поскольку может быть реализовано только субъектом как акт его самодеятельности².

Данная форма «соединения», коренящаяся в трансцендентальном субъекте и его «спонтанной» деятельности, в языке представляется как единство суждения и единство предложения, на что,

¹ Согласно И. Канту, «в основе опыта а priori лежат принципы его формы, а именно общие правила единства в синтезе явлений, и объективная реальность этих правил как необходимых условий всегда может быть указана в опыте и даже в его возможности. Но вне этого отношения (курсив мой. — И. Н.) [к опыту] априорные синтетические положения совершенно невозможны, так как у них нет ничего третьего, а именно у них нет предмета, в котором синтетическое единство их понятий могло бы доказать свою объективную реальность». См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 133.

² Подробнее см.: Там же. С. 99.

в частности, и указывает И. Кант, отмечая, что суждение является способом сведения данных познания в объективное единство апперцепции, и в языковом отношении такое «единство» выражается в связке суждения, в служебном словечке «есть», соединяющем субъект и предикат¹. Соответственно, понятие «формы» у В. фон Гумбольдта расширяет то, что было высказано еще И. Кантом относительно частного языкового определения, поскольку в каждом совершенном и достаточно структурированном языке акт обозначения понятия определенными материальными признаками должен еще сопровождаться собственным формальным определением, благодаря которому понятие оказывается зачисленным в некоторую категорию мысли, т. е. должно обозначаться, например, в качестве субстанции, свойства или деятельности.

§ 3. Эстетизация движения

В силу создавшейся, казалось бы, неразрешимой ситуации необходимо все же попытаться преодолеть ее путем переноса внимания с проблематики познания на сам способ разворачивания познавательной деятельности так, чтобы познание, поскольку оно выступает в качестве пространства особой организации функционирования мышления и, соответственно, взятое именно в этом качестве, становится областью демонстрации способа, благодаря которому допущение, что движение является определенной формой мышления, вполне согласовалось бы с переакцентировкой именно на познавательное действие, представленное как способ движения и в связи с этим отторгающее проблемную конкретику познания как таковую, осмысляя при этом поведение самого мышления, в данной ситуации представляющего в аспекте определенным образом проявленного движения.

¹ См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 105.

Следует также учитывать условия, единственно по причине присутствия которых мышление приобретает способность разворачиваться именно в качестве познавательного действия, демонстрируя способ своего пребывания в установленном для этого месте, которым и становится язык. Но прежде следует указать, что еще со времен Платона в деятельности самого мышления был обнаружен момент дуальности, т. е. мысленной способности функционировать в разных режимах, создавая уровень непознавательной деятельности. Соответственно, Платон был убежден в том, что мышление способно делиться, но, как об этом уже говорилось ранее, данный процесс деления в его отношении к мышлению и к тому способу, каким оно проявляется, есть не что иное, как обнаружение *эстетического* аспекта самого мышления. Однако такого рода «деление» мышления, осуществляемое на языковом уровне, есть реализация его обычной способности к проявлению и, как следствие, дифференциации внутри самой процедуры мышления на способ проявления, при котором осуществляется познание, с одной стороны, и форма проявления, или мнение — с другой. Платон различает именно два способа осуществления познавательной интенции, в результате которой познание нацелено на схватывание того, что обладает существованием, и этим занимается наука¹, а вместе с тем того же самого момента познания, но взятого в своем «способе» проявления в качестве «мнения», т. е. такого отношения, при котором познавательная интуиция может касаться лишь единичного, взятого в его специфике

¹ Следует согласиться с тем, что понятие «наука», прежде всего, связано с обобщающей, и даже, можно сказать, социальной функцией. Это можно проследить, обратившись к сравнительной лексикологии, в рамках которой, согласно Х. Бёдекеру, можно рассматривать динамику преобразования любого понятия, к примеру, такого как понятие «Просвещение»: «Еще одним аспектом сравнительной лексикологии понятия “Просвещение” является его динамика на протяжении XVIII столетия. Так, например, в ходе развития лексического и понятийного поля термины *Aufklärung* и другие термины, с ним связанные, стали означать не столько “личное знание”, сколько главным образом “общественное знание”; сходный процесс объективации в то время претерпевало и понятие “наука”: поначалу у немецкого слова *Wissenschaft* и французского *science* доминировало значение “личное знание”, но на протяжении XVIII века оно уступило место значению “общественное знание”, которое отражает возникшее осознание науки как объективации надличностной суммы знаний». См.: Риккен У. О соотношении сравнительной истории понятий и сравнительной лексикологии // История понятий, история дискурса, история менталитета: сборник статей. Москва, 2010. С. 78–79.

быть как одним, так и противоположным этому. Очевидно и то, что, хотя в процессе выстраивания «мнения», казалось бы, и совершается познавательная процедура, но она не ведет к знанию, а тем более к знанию того, что существует, — и именно в этом смысле «мнение» в представлении Платона нельзя относить к области актуального познания¹. Учитывая природу человека, следует все же допустить принадлежность формы «мнения» познавательному процессу, хотя бы с позиции самой этой процедуры, в процессе разворачивания которой наиболее замечательным представляется само поведение «мнения», позволяющего проследить ход трансформации, притом, что «мнение» представляется уже как нечто оформленное, поскольку мышление в нем подвергается определенной модификации. И тем не менее данная форма способна сохранять движение, которое в ней еще «теплится», вследствие чего существенным является именно возможность улавливания посредством мнимой (т. е. созданной мнением) формы непосредственно самого движения, которое в данном случае способно выступать в качестве «передатчика» работы мышления². Иными словами, «мнение» как способ познания, представляя собой своеобразную смесь, в которой противоположности не разрешаются во всеобщее, растворяющее их

¹ По сути, «мнение» трактуется Платоном как способность, разворачивающаяся в некоем среднем, промежуточном пространстве между знанием и незнанием (бытием и небытием): «...каждая способность по своей природе имеет свою направленность; обе эти вещи — мнение и знание — не что иное, как способности, но способности различные, как мы утверждаем, и потому нельзя сделать вывод, что познаваемое и мнимое — одно и то же» (См.: Платон. Государство (V, 478b) // Собрание сочинений: в 4 т. Москва, 1994. Т. 3. С. 258) — и в этом смысле по своему качеству оно очень напоминает язык или нечто «третье» в терминах Ф. Анкерсмита.

² «Такое мышление (*δίαισιν*), как мышление человека, который познает, мы справедливо можем называть мнением (*δόξαν*). Познание стремится постигнуть существующее; мнение противоположно ему, но не в том смысле, что его содержание составляет нечто — это было бы невежество, — а лишь в том смысле, что *нечто* мнится. Мнение, следовательно, есть нечто промежуточное между невежеством и наукой, и его содержание есть смесь бытия и ничто. Чувственные предметы, предмет мнения, единичное лишь причастно прекрасному, добру, справедливости, всеобщему, но единичное также и безобразно, дурно, несправедливо. <...> Единичное не только велико или мало, легко или тяжело, есть не только одна из этих противоположностей, а всякое единичное есть как то, так и другое. Такая смесь бытия и небытия есть единичное, предмет мнения». См.: Гегель Г. В. Ф. Лекции по истории философии: в 3 кн. Санкт-Петербург, 1994. Кн. 2. С. 140.

в себе, преобразуя в спекулятивную идею познания, напротив, сохраняет состояние «вальсирования» на грани, оставаясь способом демонстрации мышления как формы движения, поскольку движение здесь обретает всего лишь интенцию на познание¹.

Согласно данному представлению, именно «мнение» способно схватить интонацию внутреннего движения в мышлении. Однако «мнение» укоренено в познавательном действии преимущественно за счет единственного средства своего проявления — *языка*, который, артикулируя содержание «мнения», главным образом нацелен на выявление порядка и структуры его строения, являясь уже вариантом *фиксации* движения. Следовательно, язык, представляя собой адекватный способ подачи «мнения», несмотря на это, способен передать его лишь трансформируя, т. е. наделяя данную форму собственной «одежкой» и тем самым заглушая в нем всякое движение, поскольку в противном случае «мнение» не сможет стать «выраженным», но в этом смысле «выражение» является исключительно механизмом формальной проработки, которой движение подвергается в языке². Не случайно поэтому, что сам язык может быть представлен в качестве метода, однако не как простого резуль-

¹ Действительно, мнение является наиболее адекватным способом удержания и демонстрации движения, тем самым указывая на то, что в конечном счете должно являться истинной, а именно — истина того, что есть только движение, все же остальное — уровни его организации. В частности, одним из таких «неуклюжих» уровней и является определенный способ упорядоченности, называемый «научным», который даже Г. В. Ф. Гегелем описывается с некоторой долей иронии: «Но не трудно усмотреть, что манера выставить положение, привести в его защиту доводы и точно так же доводами опровергнуть противоположное ему положение, не есть та форма, в которой может выступить истина. Истина есть движение истины в самой себе, а указанный метод есть познание, внешнее по отношению к материалу». См.: Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. Санкт-Петербург, 2002. С. 25.

² Следует подчеркнуть, что имитация данной языковой процедуры весьма схожа с ситуацией той участи, которая постигла Русалочку из известной одноименной сказки Г. Х. Андерсена, где в роли языка, без сомнения, выступают средства рокировки, предложенные ведьмой так, что Русалочка в итоге, приобретая человеческий облик, тем не менее лишается своего чудесного голоса и волос. В подобную ситуацию попадает и «мнение», которое, оплачивая возможность своего «выражения» средствами языка, тут же теряет весь свой эстетизм, свернутый во внутреннем движении мышления, а поскольку подобного рода «утонченность» мало волнует саму «языковую установку», то последняя с математической точностью и заостренностью, подобно ножницам ведьмы, выкраивает все на свой собственный лад, создавая и упорядочивая «мнение» в утудо собственным желаниям и установкам.

тата внешней рефлексии, при которой образуемая методическая специфика является неким чуждым для данного дела действием, а, напротив, как нечто буквально слитое с тем, к чему язык применим, поскольку «истинный метод есть деяние самого дела»¹, — и в этом случае Х.-Г. Гадамер подчеркивает момент действительности² метода, показывающегося исключительно в демонстрации его непосредственного способа применения к конкретному делу. Метод следует рассматривать также в качестве разворачивания опосредованной возможности отношения к мысли, так как необходимым становится само различие метода, т. е. способа осуществления действия, которым становится наблюдение над процессом мышления, называемое Г. В. Ф. Гегелем «напряжением понятия», и тем положением дел, которое есть действие самой мысли, поскольку «напряжение состоит в том, чтобы не вторгаться в имманентную необходимость мысли...»³, тогда как «мыслить — значит как раз развернуть дело в его собственной последовательности»⁴, — и именно такое различие, в котором рождается метод как таковой, со времен греческой философии зовется диалектикой⁵.

Понятно в связи с этим, почему Г. В. Ф. Гегель, указывая на метод, ссылается на Платона, демонстрирующего последовательность разворачивания метода, акцентируя при этом сам процесс его разворачивания на примере диалектических бесед Сократа, в которых канву составляет именно «мнение», — именно в такого рода беседах показывающее свою способность к движению, т. е. расшатыванию, замешательству, которые провоцируются со стороны «мнения» посредством диалектического вмешательства. Таким образом, становится видно, как в ходе мыслительной последовательности внутреннее движение приводит к процессу «переворачивания» вещей так, что переход противоположностей друг в друга становится возможным, тем самым, правда, уже указывая на опыт «мысли», в своем развитии дающем знание, которое, как известно, не существует без

¹ См.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Москва, 1988. С. 536.

² «Истинное, это — действительное». См.: Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. Москва, 1991. С. 10.

³ См.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Москва, 1988. С. 536.

⁴ См.: Там же. С. 536.

⁵ Подробнее см.: Материалистическая диалектика: в 5 т. Т. 2: Субъективная диалектика. Москва, 1982.

включения в себя познания противоположности¹, и таковым провозглашается именно опыт «мысли», который показывается как метод, согласно Г. В. Ф. Гегелю, представляющий собой «саморазвертывание чистой мысли».

В этом случае деятельность самой мысли уже является проявлением движения, а сама процедура улавливания такого движения порождает метод, который в языковом разрешении достигает вершины адекватности своего проявления именно благодаря тому внутреннему движению, приобретающему в языке некую окраску, которую можно было бы назвать «спекулятивностью» уже только потому, что она наиболее чисто передает колебания такого движения, его реакцию на стремление языка к структурированию, в конечном счете откликаясь на такого рода «стремление» уже на уровне так называемого «отношения отражения»². В нем движение показывается именно как отражение, превращаясь в действие, которое в течение одного акта позволяет внутренним микро-движениям меняться друг с другом местами³, а поскольку отражение наиболее сильно связано с видом самой вещи, оно демонстрирует себя именно в своей лишенности бытия-для-себя, подчеркнуто сообщая, что оно не есть сама вещь, но позволяет виду этой вещи проявиться. Отра-

¹ Согласно Х.-Г. Гадамеру, «знать всегда означает: одновременно познать противоположное. Превосходство знания над предвзятостью мнений состоит в том, что оно умеет мыслить возможности в качестве таковых. Знание в основе своей диалектично. Знание может быть лишь у того, у кого есть вопросы, вопросы же всегда схватывают противоположности между «да» и «нет», между «так» и «иначе». Лишь потому, что знание в этом широком смысле диалектично, возможна вообще «диалектика», сознательно делающая противоположность между «да» и «нет» своим предметом». См.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Москва, 1988. С. 429.

² «Представь себе предмет и отраженный зеркалом образ предмета...» (См.: Шеллинг Ф. В. Й. Бруно // Сочинения: в 2 т. Москва, 1987. Т. 1. С. 506). По мнению Ф. В. Й. Шеллинга, данный пример адекватно отображает природу абсолютной противоположности, в нашем случае характеризующей ситуацию различения движения в языке как своеобразной подвижности, внутри языкового опыта, — в свою очередь приводящего их к состоянию относительной противоположности, допускающей мыслимость некоего «третьего», в чем движение и язык обретают единство, — легко дифференцирующей внутреннее языковое состояние на присутствие структурообразующей способности языка и языковой подвижности.

³ «Отражаться друг в друге — значит, все время меняться местами. Если что-то одно отражается в чем-то другом, например, замок в озере, то это значит, что озеро отбрасывает образ замка». См.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Москва, 1988. С. 538.

жение раскрывает свою подлинную миссию, указывая именно на неустойчивость, которой заполнен образ, а также на неуловимость его передачи¹.

В качестве аргументации сказанного необходимо отметить, что анализ мышления как опыта движения, прошедшего сквозь языковую «призму» и предоставляющего на выходе спекулятивное отношение мышления, показан Г. В. Ф. Гегелем именно в анализе логики становления философского предложения, где им был подчеркнут момент принадлежности философского предложения суждению лишь по форме, поскольку философское предложение на самом деле никогда не осуществляет переход от понятия-субъекта к другому понятию, якобы связанному с этим субъектом, но провоцирует демонстрацию присутствия внутреннего движения посредством осуществления процедуры высказывания в форме предиката, в который как бы вкладывается результат говорения о субъекте².

¹ По мнению Х.-Г. Гадамера, «мысль является спекулятивной, если высказываемое в ней отношение не позволяет мыслить себя как однозначное присоединение некоего определения к некоему субъекту, некоего свойства к некоей уже данной вещи, но должно быть мыслимо как отношение отражения, в котором само отражающее есть чистое явление отражаемого, подобно тому как одно есть одно по отношению к другому, а другое есть другое первого». См.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Москва, 1988. С. 538–539.

² И в этом смысле адекватным примером сказанному выступает демонстрация того, как в дискурсивном мышлении происходит пренебрежение «движением», представленное Г. В. Ф. Гегелем на примере предложения «бог есть бытие», в котором предикат «бытие» выступает в качестве поглощающего уровня, где субъект буквально расплывается, поскольку «“Бытие” здесь должно быть не предикатом, а сущностью; благодаря этому бог как будто перестает быть тем, что он есть по месту, которое он занимает в предложении, то есть устойчивым субъектом. — Мышление, вместо того, чтобы идти дальше, переходя от субъекта к предикату, чувствует себя (поскольку субъект пропадает), скорее, задержанным и отброшенным назад к мысли о субъекте, потому что оно не видит его; или: так как сам предикат высказан в качестве субъекта, в качестве *бытия*, в качестве *сущности*, исчерпывающей природу субъекта, то мышление находит субъект непосредственно также в предикате. И вот, вместо того, чтобы в предикате уйти в себя и занять свободную позицию резонерства, мышление все еще углублено в содержание, или, по крайней мере, стоит перед требованием углубиться в него. — Точно так же, когда говорят: *действительное есть всеобщее (или бог есть бытие)*, то действительное, будучи субъектом, пропадает в своем предикате. Всеобщее не только должно иметь значение предиката, так чтобы предложение высказывало, что действительное всеобщее, но всеобщее должно *выражать сущность действительного*. — Мышление поэтому в такой же мере теряет под собою твердую предметную почву, которую оно имело в субъекте, в ка-

Так предложение «Бог — един» не служит для выявления некоего свойства Бога, а именно — быть единым, но указывает на сущность Бога, которая состоит в том, чтобы быть единством¹. Данный пример является хорошей иллюстрацией того, чем отличается движение определения при разворачивании способа мышления в представлении. Выясняется, что главным здесь представляется отсутствие твердого базиса, образуемого за счет субъекта, когда последний, опираясь на него, может двигаться в различных направлениях. Другими словами, в этом случае определение субъекта будет ориентировано исключительно на отношение, т. е. в одном отношении он будет определен так, а в другом — иначе, напротив, в понятийном мышлении определение субъекта заключается в том, чтобы выходить за пределы этого субъекта, и только. Однако такое движение всегда задерживается в своем течении, поскольку, по мнению Г. В. Ф. Гегеля, «испытывает, так сказать, ответный удар. Начиная с субъекта, как если бы последний все еще служил основанием, оно видит (поскольку, скорее, предикат есть субстанция), что субъект перешел в предикат и тем самым снят; и поскольку, таким образом, то, что кажется предикатом, стало цельной и самостоятельной массой, мышление не может свободно блуждать, а задерживается этой тяжестью»². Как следствие, само предложение, вбирающее в себя «спекулятивное», тем не менее в качестве формы как таковой служит проявлению единства понятий. Данная форма не имеет своей целью высказывать что-то о чем-то, поэтому непосредственное улавливание «спекулятивного» может быть осуществлено исключительно путем описания диалектического движения предложения, поскольку только «такое движение выступает как действительно спекулятивное, и только высказывание его есть спекулятивное изложение»³. Соответственно, «философское предложение», поскольку оно имеет именно такой статус, т. е., по-видимому, полагается, что оно принадлежит языку, выступая в качестве формы «предложения», — порождает представление о привычном поведении

кой оно отбрасывается назад к *субъекту* в предикате, и в нем уходит назад не в себя, а в субъект содержания». См.: Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. Санкт-Петербург, 2002. С. 34.

¹ Подробное см.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Москва, 1988. С. 539.

² См.: Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. Санкт-Петербург, 2002. С. 33.

³ См.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Москва, 1988. С. 540.

знания, взятого в аспекте отношения между субъектом и предикатом. Однако в качестве «мнения» такое отношение разрушается философским содержанием предложения, и «мнение на опыте узнает, что имеется в виду не то, что оно имело в виду...»¹, другими словами, затруднение заключается именно «в смешении спекулятивного и дискурсивного способов, когда сказанное о субъекте в одном случае имеет значение его понятия, а в другом случае — только значение его предиката или акциденции»², поэтому демонстрация внутреннего движения, как раз и составляющего всю суть философского изложения, именуемого Г. В. Ф. Гегелем *пластичностью*, становится возможным в исключительном случае, которого, по сути, и быть не может, поскольку оно предусматривает не только строгое исключение способа обычного отношения частей предложения, но с учетом этого влечет за собой разрушение языкового законодательства.

Из вышеизложенного следует, что язык внутри самого себя способен провоцировать развитие тенденции к изменению, т. е. смене способа своей демонстрации, и, по мнению Г. В. Ф. Гегеля, обнаружение такого состояния неустойчивости, которое, наконец, ввергло бы язык в ситуацию его обращения к собственному внутреннему движению путем снятия формы «предложения». Однако ясно, что данная процедура является действительно свершенной не одними только средствами содержания предложения, но именно таким образом, чтобы содержание предложения было *выражено*, т. е. оно должно быть совершено опытным путем, а не просто упомянуто, т. е. сказано согласно внутренней задержке. Подобного рода возвращение понятия к самому себе должно быть именно изложено, поэтому только такого рода показательность способна предоставить требуемое указание на движение, которое и является именно тем, что в иных случаях, — и здесь речь, конечно же, идет о языке, — выполняет доказательство. И тем не менее, согласно Г. В. Ф. Гегелю, вышеобозначенное движение есть не что иное, как диалектическое движение самого предложения, которое, находясь исключительно в данном образе, является действительно

¹ См.: Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. Санкт-Петербург, 2002. С. 35.

² См.: Там же.

спекулятивным, и «...только *выражение* (курсив мой. — И. Н.) этого движения есть спекулятивное изложение»¹.

«Спекулятивное», безусловно, принадлежит языку, но примечательным является именно способность спекулятивного способа разворачивания вскрывать присутствие движения там, где, собственно, все нацелено на состояние остановки, прекращения движения. Даже само по себе дискурсивное пространство такое поведение имеет своей непосредственной и единственной задачей с тем лишь отличием, что реализация ее должна происходить только дискурсивными средствами, а поэтому в качестве предложения «спекулятивное» показывается только в виде внутренней задержки, которая, будучи в языке, представляет собой начало модификации, неизбежно происходящей с движением в языке. Возникшая нестабильность привлекает к себе и провоцирует зарождение процесса внутреннего созерцания, благодаря которому движение останавливается именно потому, что происходит его перебазирование в область созерцания, т. е. движение как бы меняет место своего осуществления, тем самым изменяясь, а для этого просто необходима остановка, торможение. Но вместе с этим, к сожалению, прекращается непрерывность диалектического изложения предложения, поскольку в противном случае предложение должно именно выражать то, что является истинным. Ясно, что такая «истина» есть субъект как таковой, однако в предложении в качестве субъекта данное «выражение» есть только диалектическое движение², не являющееся для языка самоцелью, так как языку, в силу его природы, ничего не остается, как всякий раз осуществлять «проглатывание» самой процедуры «выражения» преимущественно по причине озабоченности со стороны языка совершенно другими целями, а именно — созданием своего собственного способа проявления, обнаруживающегося как *сказывание*.

Таким образом, «предложение» непосредственно следует полагать лишь как пустую форму, в которой субъект показывается исключительно в качестве диалектического движения, хотя и имеющего в языке место своего осуществления, но тем не менее не находящего в нем не-

¹ См.: Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. Санкт-Петербург, 2002. С. 35.

² См.: Там же.

посредственности своего свершения, как минимум, предполагающего сохранение своей внутренней природы, суть которой состоит в движении. Однако вполне понятно, что в языке субъект показывает лишь в качестве основы некоего содержания, значение которого возможно выявить лишь с учетом приписывания ему определенного предиката. В этом смысле следует, безусловно, согласиться с гегелевской позицией, указывающей на необходимость притязания в осуществлении так называемого «имманентного понятия» в надежде все же схватить само по себе языковое действие в его движении не посредством установления языкового структурирования в субъектно-предикатном соединении, но, главным образом, нацеливая свое внимание на преодоление и снятие языковой границы, хотя до конца это сделать не представляется возможным.

§ 4. Утрата выразительности

Понимание взаимосвязи реальности «мысли» как данности и ее языкового проявления представляется крайне важным, и именно в связи с необходимостью акцентации способа проявления «мысли» в языке как осуществления способности мышления к движению, разворачивающейся в опыте «языка». Такая «способность» представляет собой фактуальность мышления, как если бы некто, рассуждая о самих вещах, и не подозревал бы о том, что на самом деле он рассуждает именно о самом себе, так как разговор идет, прежде всего, о вещах как о мыслимых вещах, но познает он, главным образом, не эти вот вещи, а свое представление о них¹. Иными словами, в этом познании мышление узнает самое себя в определенной части процесса становления рациональности, известной как интелли-

¹ «До предела заостряя мысль, можно было бы сказать, что классического языка не существует, но что он функционирует: все его существование выражается в его роли в выражении *представлений* (курсив мой. — И. Н.), оно ею точно ограничивается и в конце концов исчерпывается». См.: Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Санкт-Петербург, 1994. С. 112.

генция¹, в частности, представленной в реализации способности уз-
навания так, как она описана в традиции Платона, т. е. в аспекте раз-
говора об анамнезисе, либо Г. В. Ф. Гегеля, но уже в качестве нега-
тивной характеристики свершения кругового движения мышлением.
А поскольку познание наравне с языком, в котором в итоге и осу-
ществляется познавательная деятельность посредством наимено-
вания вещей², движется в сфере всеобщего, — так как мыслить вещи
допустимо только через определения, устанавливающие общую
связь между вещами, констатируя принятую общность сознаний, —
то, соответственно, именно такого рода языковая деятельность
и становится условием возможности языкового проявления. Дру-
гими словами, вопреки общепринятому мнению, согласно которому
существует лишь единичное³, языковое посредничество представ-
ляется наиболее адекватным местом данности «мыслей» только лишь
с учетом той особенности, что мысль, схваченная в языковом месте,
становится мыслью, переданной («выраженной») в языке. На этом
основании следует допустить, что еще до языка должно существо-
вать бытие, по своей природе *невыразимое*. Действительно, язык,
высказываясь о вещах, одновременно демонстрирует тот способ,

¹ Согласно Ф. В. Й. Шеллингу, «сущность и природа интеллигенции констру-
ируется изначальной противоположностью. <...> Если в *Я* заключено постоянное про-
дуцирование, то это, возможно, лишь потому, что условие всякого продуцирования,
вышеназванная изначальная борьба противоположных деятельностей, бесконечно
восстанавливается в *Я*. Однако ведь эта борьба в продуктивном созерцании должна
завершиться. Но если она действительно завершится, то интеллигенция целиком
и полностью перейдет в объект. <...> Интеллигенция есть интеллигенция только ког-
да продолжается эта борьба; как только борьба завершится, интеллигенция — уже
не интеллигенция, а материя, объект». См.: Шеллинг Ф. В. Й. Система трансценден-
тального идеализма // Сочинения: в 2 т. Москва, 1987. Т. 1. С. 354.

² Согласно Г. В. Ф. Гегелю, «кроме чувственно-созерцаемой или представ-
ляемой самости, как раз имя как имя прежде всего обозначает чистый субъект,
пустую, лишенную понятия единицу». См.: Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа.
Санкт-Петербург, 2002. С. 36.

³ Согласно Аристотелю, «то, что <действительно> одно [то есть единичная
сущность, а, конечно, не единое, как общее определение], не может одновременно
быть в нескольких местах, между тем общее бывает одновременно дано в нескольких
местах: поэтому ясно, что ничто всеобщее не существует отдельно, помимо единич-
ных вещей [реальностью обладают только отдельные сущности, единичные вещи,
поэтому всеобщее не может существовать иначе, как в этих единичных вещах]». См.: Аристотель. Метафизика // Метафизика. Переводы. Комментарии. Толкования.
Санкт-Петербург; Киев, 2002. С. 255.

каким он высказывается также и о «Я», которое говорит, не останавливаясь непосредственно на самом способе, в результате чего последний как бы «топится», затушевывается содержанием, переключаящим внимание сознания со способа на решение задачи по установлению коммуникации между различными состояниями, которые проходит «Я», поскольку язык стремится, прежде всего, реализоваться как универсальный инструмент взаимного признания индивидов. Как следствие, языковая диалектика — это «момент языка, подготавливающий рост всеобщего самосознания, в котором единичное является в то же время и всеобщим, а всеобщее — единичным, т. е. момент, в котором развивается субъект, выражающий и создающий себя *от одного определения к другому*»¹, а поскольку такой переход, по мнению Г. В. Ф. Гегеля, с необходимостью осуществляется лишь при отречении данной определенности от самой себя, — что и является условием возможности ее продвижения к следующей определенности, так как всякое небытие некоторым образом определено следующим из него небытием, — то такого рода негативная диалектика указывает лишь на внешнюю негативность как способ осуществления перехода от определения к определению, позволяющий языку, как бы преследовать самого себя, создавая этим устойчивость за счет определений, устанавливающих связь и общность всех вещей². Языковая «выразительность», взятая в качестве способа, представляет собой демонстрацию общности и договоренности, предусматривающих показ индивидуальности не как таковой, а исключительно в аспекте всеобщности, поскольку «если науке в качестве пробного камня, на котором она не могла бы просто удержаться, предъявляется требование — так называемую “*эту вещь*”, или какого-нибудь “*этого человека*” дедуцировать, констру-

¹ См.: Ипполит Ж. Логика и существование. Санкт-Петербург, 2006. С. 16.

² «Именно поэтому та память, которая переводит мир вовнутрь, существует лишь посредством другой памяти, которая выводит “Я” вовне. Erinnerung существует лишь на основе Gedächtnis (перевода внутрь того, о чем идет речь) лишь благодаря внешнему характеру того, кто говорит. Такое внешнее, открытая система языка и речи, является мышлением в себе (Gedächtnis = Denken), — мышлением, которое само себя превращает в вещь, в чувственное сущее, в звук, тогда как сама вещь отрицается, переводится вовнутрь в мышлении. Эта память языка со всей своей сложной артикуляцией является тождеством бытия и мышления». См.: Ипполит Ж. Логика и существование. Санкт-Петербург, 2006. С. 46.

ировать, априори найти, — или как бы это ни называлось, — то было бы справедливо, чтобы это требование *выразило словами*, какую *«эту вещь»* или какого *«этого я»* оно подразумевает; но выразить словами это невозможно»¹. И тем не менее вступление в язык, посредством которого обозначаются вещи, ознаменовывает недопустимость дальнейшего ведения разговора ни о чем другом, кроме «всеобщего», которое есть имманентный способ языкового «выражения», являющегося самой бедной, но вместе с тем наиболее удобной и практичной, а также экономной формой мышления, представляющей крайнюю степень абстракции, т. е. такое место, где «Я», не достигая необходимой определенности, именно поэтому способно быть кем угодно.

Следовательно, характерная для языка всеобщность «выражения» прежде не предусматривает некой ситуации невыразимости, находящейся за пределами языка, т. е., проще говоря: не существует онтологического молчания, а есть лишь различные способы выражения «мысли», поэтому диалектический язык, направленный на поиск значения, является одним из многих, и значение не предшествует языку, который его открывает и создает, а лишь развивается в самом языке посредством движения языкового варианта поведения мышления. Кроме того, невозможно перейти от «невыразимого» к «выраженному», или от бессмыслицы к смыслу, поскольку движение как опыт мышления и есть непосредственно действие самой функции «выражения», в которой этот опыт, поскольку он дан лишь на уровне языка, может показываться только как способность к *проявлению, раскрывающемуся и определяющемуся в значении*.

Наиболее точно языковая деятельность показана именно в структуре утвердительного предложения, различающего, во-первых, схватывание мысли, или мышление, во-вторых, признание истинности мысли, или суждение, и, наконец, в-третьих, демонстрацию этого суждения, или утверждение². В связи с этим необходимо отметить первый этап, соответствующий усвоению содержания предложения и представляющий собой момент освоения мышле-

¹ См.: Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. Санкт-Петербург, 2002. С. 54–55.

² Подробнее см.: Фреге Г. Мысль. Логическое исследование // Логика и логическая семантика. Москва, 2000. С. 329.

нием языкового пространства, или, вернее, период, когда мышление обнаруживает себя уже в границах дискурсивной формы, т. е. в языковом контексте. Отнюдь не случаен поэтому именно начальный этап поведения мышления в языке, когда посредством мышления, обнаружившего себя в языковом «месте», происходит демонстрация природы самого языка, в частности, согласно Г. Гийому, представляющая собой так называемый «перехват своей собственной деятельности»¹. В контексте такой постановки вопроса, вскрывающей невозможность полного отождествления языка и мышления, поскольку приходится различать между собственно мышлением и возможностью мысленного самослежения, язык представляется абсолютно независимой от самого мышления областью, имеющей имманентное стремление к отождествлению себя с возможностью мышления схватывать «самослежение». Иными словами, мышление, в своем движении обладая безграничной свободой, тем не менее для своего собственного перехвата вынуждено использовать средства систематизации и организации, которые в структуре языка имеют максимально верную степень своего проявления² и являются условием осуществления самого акта языкового «выражения» мышления, в котором в итоге и происходит «самоперехват», поскольку «без перехвата мышлением самого себя невозможно выражение»³, т. е. именно благодаря способности к схватыванию, мышление проявляет собственную готовность к выражению или передаче присутствующего в нем движения⁴. Необходимо уточнить, что вместе с этим одновременно раскрывается и механический характер вышеупомянутого «самоперехвата», констру-

¹ См.: Гийом Г. Принципы теоретической лингвистики. Москва, 2007. С. 54.

² Заметим, что механизмы перехвата, остановки, которые действуют в мышлении, рассмотренные в языковом срезе, принадлежат систематике и представляют новую область лингвистики — психосистематику языка, которая не исследует отношение языка и мышления, а направлена на изучение определенных механизмов. Ими располагает мышление для осуществления перехвата самого себя. Подробнее см.: Гийом Г. Принципы теоретической лингвистики. Москва, 2007. С. 54.

³ См.: Там же.

⁴ «Исходя из характера движения (курсив мой. — И. Н.) мысли, совершающей пробег между двумя крайними точками от одного пограничного состояния к другому, от общего к единичному и от единичного к общему, можно графически представить процесс образования языковых категорий и их подсистем». См.: Реферовская Е. А. Философия лингвистики Гюстава Гийома. Москва, 2007. С. 17.

тивный принцип которого заключается в поиске *удобства*, а также высшей экономии мыслительной деятельности. Это в одинаковой степени характерно и для самого языка, поэтому не случайно для реализации операции «самоперехвата» мышлением используется именно язык, допущение отождествления которого с пространством искусства впоследствии будет также рассматриваться именно в контексте удобства.

Из изложенного становится понятно, что *язык является способом дискурсивного¹ обращения мышления к самому себе*, причем фиксация его в языке осуществляется посредством «самоперехвата», и, надо сказать, что язык как бы вводится в качестве наиболее приспособленной для исполнения такого «самоперехвата» среды, налаживающей установление ситуации языковой адаптации². Таким образом, познание в языке, осуществляясь посредством движения от абстрактного к конкретному и обратно к абстрактному, уже про-

¹ «...Дискурсия состоит из слов, которые последовательно *называют* то, что дано представлению». См.: Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Санкт-Петербург, 1994. С. 130.

² В отношении к сфере искусства данное положение дел, как правило, налаживается посредством осуществления и удерживания постоянства отсылки к ассоциациям, или, даже точнее — используя первый «тип подобия» М. Фуко, т. е. пригнанность, но не в смысле «соседствования мест», как видит М. Фуко: «...по самому смыслу слов соседствование мест здесь подчеркнуто сильнее, чем подобие вещей. “Пригнанными” являются такие вещи, которые, сближаясь, оказываются в соседстве друг с другом» (См.: Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Санкт-Петербург, 1994. С. 55), а в смысле усиления ситуации «насильственного совпадения», «подстраивания», совсем в духе искусствоведческих фантазий. В этом смысле, обращаясь к пространству искусства, следует подчеркнуть, что подобного рода примерами «кишит» вся история музыки, когда, к примеру, композитор в звуках показывает грусть или шутку посредством определенных музыкальных средств выражения. Это, по мнению искусствоведов, становится адекватной причиной для начала процесса абстрагирования. Столь же «адекватным», с их точки зрения, является возможность замены живой музыки ее описанием так, что в результате такого вида «анализ» становится для аналитика искусства не чем иным, как «моментом истины», сотканным посредством рефлексии по поводу данных средств выражения, «подтянутых» к тому, что «может быть» или «казаться», т. е. служить целям понимания и обобщения творческой деятельности композитора. На самом же деле, дабы освободить место для проявления иной деятельности, а именно *механики знака*, тем самым вводя ситуацию предумышленного абстрагирования, что в конечном счете и приводит к обнаружению процесса языкового опосредования, и еще дальше — выстраивания дополнительного пространства объяснения звучащей музыки средствами языка так, что сама музыка обретает новый для себя статус — «служанки» языка.

шедшему путь языкового опосредования, данного в определении, хотя и представляется в качестве абстрактного же, тем не менее не является «непосредственно» абстрактным, а есть уже «выраженная» абстракция, или абстракция, проявившаяся, попав в такое место своего проявления, которое само по себе есть место абстрактного функционирования. Безусловно, таким местом «выраженной» абстракции и является язык¹, посредством которого специфика «движения», как правило, именно в научном пространстве способна показываться как таковая, раскрываясь в том смысле, что в языковой среде само «движение» всегда опускается. Оно как бы снимается последующей абстракцией, переключаящей все внимание на себя и вбирающей предыдущее «движение», поскольку из него самого не следует требуемого понимания о начале². Следовательно, процесс понимания истины³ в научном пространстве как наиболее оптимальном месте разворачивания познавательного движения обнаруживается лишь в виде результата или единства всего процесса доказательства, неизбежно производящего переакцентировку внимания с самого движения этого процесса на результат. Кроме того, научное пространство всякий раз вольно или невольно задается понятием «чистого знания», определяя «начало» как абстрактное начало. При этом «чистое бытие» рассматривается в качестве содержания этого «чистого знания», взятого в контексте «чистого бытия»

¹ Как отмечал Ф. Г. Юнгер, «говоря о вещи, мы имеем в виду некое *место* (курсив мой. — *И. Н.*). Благодаря этому месту появляются и именуются вещи. И поскольку вещи появляются благодаря этому месту, то, если исчезает место, исчезают и вещи». См.: Юнгер Ф. Г. Язык и вычисление // Язык и мышление. Санкт-Петербург, 2005. С. 54.

² «Сущность науки действительно состоит в том, чтобы манипулировать знаками, которыми она заменяет сами предметы. Эти знаки, конечно, отличаются от знаков языка большей точностью и более высокой действенностью, но, тем не менее, они не свободны от общих свойств знака, заключающихся в том, чтобы отмечать в закреплённой форме *неподвижный* (курсив мой. — *И. Н.*) аспект реальности» (См.: Бергсон А. Творческая эволюция // Творческая эволюция. Материя и память. Москва, 2001. С. 312). Действительно, создание рассудком таких знаков позволяет прежде всего получить постоянство, абсолютную устойчивость и точность, которых, вероятно, не имеют знаки естественного языка, но это достигается преимущественно за счет подвижности значения и смысла.

³ О так называемом «вегетарианском» понятии истины подробнее см.: Деннет Д. Постмодернизм и истина // Юлина Н. С. Головоломки проблемы сознания: концепция Дэниела Деннета. Москва, 2004. С. 485.

как единства, в котором «скручено» знание в аспекте его единения с объектом, совпадения с ним, поэтому исключительно в процедуре раскручивания этого знания показывается своего рода специфичность такого «раскручивания», которая уже непосредственно есть способ, именуемый *познаванием*¹. Следует, однако, заметить, что для выявления специфики такого рода «раскручивания» необходимо, прежде всего, осознать ту интонацию «движения», в которой раскрывается сама специфика способа, каким осуществляется конструирование научного пространства, а таковым является именно выстраивание области «понятия», что к тому же с неизбежностью приводит к обнаружению различия в способах осуществления «движения» в науке и искусстве.

Вопрос о возможности языкового «выражения», а еще точнее — о том, способен ли язык именно «выразить» все то, о чем он говорит, пытается решить аналитическая философия. В частности, Л. Витгенштейном была затронута проблема точной символики логически совершенного языка, касающейся условий, при которых любое предложение должно означать нечто вполне определенное, т. е. рассматривались необходимые условия, согласно которым любые комбинации символов содержат только смысл, и никогда — бессмыслицу, а также поиск условий единственности значения или обозначения в символах и их комбинациях с целью обнаружения условий логически совершенного языка, а, поскольку «вся функция языка сводится к тому, чтобы иметь смысл...»², то вполне понятным становится стремление приблизиться к идеальному языку постольку, поскольку такое приближение, согласно вышеобозначенной аналитической позиции, единственно обеспечивает данное функционирование. Кроме того, существенной задачей языка яв-

¹ По словам Г. В. Ф. Гегеля, «первое явление нового мира, с одной стороны, есть лишь свернувшееся в свою *простоту* целое или его общее основание, для сознания, напротив того, еще не потеряно воспоминание о богатстве предшествующего наличного бытия. Во вновь появляющемся образовании оно не находит раскрытия и различения содержания; но еще в меньшей мере оно находит то развитие формы, благодаря которому с несомненностью определяются различия, и в их прочные отношения вносится порядок. Без этого развития наука лишена общепонятности и кажется находящейся в эзотерическом владении нескольких отдельных лиц...». См.: Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. Санкт-Петербург, 2002. С. 6.

² См.: Рассел Б. Введение // Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. Москва, 2008. С. 11.

ляется утверждение или отрицание фактов, поэтому ситуация утверждения некоторым предложением некоторого факта должна иметь в себе некое соответствие или нечто общее между структурами предложения и факта — именно такое «общее», согласно Л. Витгенштейну, не может быть *сказанным* в языке, так как это возможно в нем только *показать*, поскольку все то, что можно сказать, должно иметь в себе ту же структуру, но то, чем это «общее» окажется впоследствии, невозможно даже «показать» в языке, а тем более выразить.

Язык в своем разворачивании, т. е. как деятельность, представляет собой именно «способ», который по самой своей сути не выразим, поскольку язык вообще способен говорить обо всем, но о себе ему сказать нечего, так как ясно, что один и тот же результат можно получить разными способами, поэтому эмпирический результирующий момент получается вне сопутствующего разъяснения того, каким способом это получено, т. е. логическая составляющая может быть любая. Более того, она никогда не проявляется, так что показать ее невозможно в противовес тому, что говорил об этом Л. Витгенштейн, поэтому данную задачу необходимо решать более радикально, отмечая нашу принципиальную неспособность что-либо понимать, так как языки друг к другу находятся в состоянии непереводимости¹, поскольку внутренние переживания, — а они

¹ Ситуация принципиальной непереводимости, прежде всего, связана с неизбежностью выхода в опытное пространство языка, который в процессе перевода продиктован необходимостью смены одного ощущения языка другим. Это единственное, что способно нам предоставить полноту так называемого «перевода», который на самом деле отсутствует по той простой причине, что когда мы уже говорим на каком-то языке, — пусть мы говорим об одном и том же, — то мы не переводим, а просто говорим на определенном языке, и все. Именно об этом свидетельствует Р. Рорти, призывающий к следующему: «Возьмем какое-нибудь узкое понятие перевода, например, понятие, первоначально сформулированное У. Куайном, согласно которому перевод оказывается некоторым механическим процессом, осуществляемым согласно определенной инструкции. Эта инструкция позволяет нам осуществлять подстановки вместо слов одного языка слов другого языка. Такой способ перевода, как мне представляется, можно использовать в некоторых случаях. Его можно применять при переводе значительных частей текста, но не всего текста. Это подводит нас к ответу на вопрос об историцизме: как кто-то сказал, поэзия не переводима. Поэтическое произведение во многих отношениях зависит от тонких нюансов и ассоциаций, которые не улавливаются другим языком с иными ассоциациями» (См.: Боррадори Дж. После философии — демократия: Ричард Рорти // Американский философ: Беседы

у каждого индивидуальны, — на основе которых в конечном счете только и осуществляется переводческая деятельность, передать должным образом не представляется возможным. Таким образом, поскольку то, что возникает, несет в себе не только нюансы движения «способа» своего возникновения, но и связь этого «способа» посредством его целесообразности с тем действием, которое является конечной целью или осуществлением действительности, следовательно, все возникает согласно действию некоторого «способа», трансформируясь посредством этого «способа», неся в себе трепет движения данного «способа», и далее, в действительности, становясь чем-то определенным лишь при условии возможности удерживания движения этого «способа» на протяжении всего существования. Отсюда, согласно Аристотелю, нечто возникает либо действием природы и тогда это природное бытие одного и того же вида, которое обнаруживается через процедуру соответствия с формой, либо посредством акта создания¹, источником которого может быть или искусство, или способность, или рассуждение² — и в этом случае необходимо особо подчеркнуть наличие момента различения искусства и рассуждения, поскольку искусство, хотя и принадлежит языковой сфере, но лишь в свершении опыта «языка», тогда как рассуждение является всецело собственностью структурного языка, т. е., по сути, это продукт логического языкового функционирования.

с Куайном, Дэвидсоном, Патнэмом, Нозиком, Данто, Рорти, Кейвлом, МакИнтайром, Куном. Москва, 1999. С. 194–195). Однако следует подчеркнуть, что поэтическое произведение — это не какой-то принципиально особый текст, не сопоставимый в целом со всем языком, речь не об этом, а именно о том, что при переводе с одного языка на другой складывается ситуация, тождественная тому, что происходит, когда стремятся перевести на другой язык поэтическое произведение. Из этого Р. Рорти делает следующий вывод, указывающий на подвижную природу языковой опытности: «Я не хочу думать об истории как о некотором языке. История написана “на языке”, и иногда наилучшими видами истории являются те, которые начинают с обозначения эпохи, показывая, во что люди верили, и пытаясь убедить нас в обоснованности их убеждений. Затем вы движетесь к настоящему времени и отмечаете изменения в языке». См.: Там же. С. 195–196.

¹ Дословно: «деланиями» (ποίησει).

² Подробнее см.: Аристотель. Метафизика // Метафизика. Переводы. Комментарии. Толкования. Санкт-Петербург; Киев, 2002. С. 224.

§ 5. Понимание и истолкование

С учетом кантовской позиции, сам механизм познания организуется согласно двум основным источникам души — это, с одной стороны, способность посредством восприимчивости к впечатлениям получать представления, а с другой — способность познавать через эти представления предмет путем спонтанной экспликации понятий. Благодаря первой способности предмет воспринимается как данный посредством созерцания, т. е. определенного способа, каким познание непосредственно относится к предметам при условии, что неотъемлемой характеристикой самого познания является трансцендентальность, или возможность познания быть априорным, что означает стремление познания заниматься «не столько предметами, сколько видами нашего познания предметов...»¹.

Таким образом, душа имеет способность получать представления тем же способом, каким на нее воздействует предмет, что позволяет называть эту способность чувственностью, сообразно с которой только и возможно появление созерцания как действия, проявляющегося либо как эмпирическое, т. е. при условии возникновения отношения созерцания к предмету через *ощущения*², либо как чистое созерцание, находящееся а priori в душе помимо какого-либо предмета чувств или ощущений. Отсюда, согласно И. Канту, принципами априорного знания являются формы «чистого» созерцания: пространство и время. Благодаря этим формам возможно понять, как следует мыслить данное «чистое» созерцание.

Так пространство, представляя собой бесконечно данную величину, тем не менее отличается от всякого понятия, поскольку последнее хотя и есть своего рода представление, соединяющее в себе бесконечное количество возможных представлений, но осуществляет такое соединение исключительно в качестве общего признака этих представлений, подчиняющихся форме «понятия». Напротив, ни одно понятие не мыслится как содержащее в себе бес-

¹ См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 44.

² Воздействие предмета на способность представления следует называть ощущением. Подробнее см.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 48.

конечное множество представлений¹, — и именно так следует мыслить пространство как форму «чистого» созерцания, т. е. во всей совокупности и одновременности частей бесконечного пространства. Таким образом, в «чистом» созерцании первоначально пространство и время обнаруживают себя как априорные, иными словами, в них созерцание показывается как действие, а не понятие². Следовательно, данное «чистое» созерцание перманентно лишено всякого *истолкования*³, которое в своей трансцендентальности является способом объяснения понятия как принципа, о чем в рамках созерцания не может идти и речи.

В отличие от пространства, время как форма «чистого» созерцания, хотя и разворачивается в последовательности, — т. е. различные времена существуют не вместе, а сменяя друг друга, — тем не менее характеристика каждого «времени» касается лишь исторического или социального аспектов, являющихся уже эмпирической основой, а поэтому представляющих собой истолкование. Исходя из этого, поскольку время в своей априорности есть форма *внутреннего чувства*, посредством которого становится возможным «чистое» созерцание внутренних состояний, то любые внешние критерии, вызывающие преломление данной формы согласно определенному историческому, социальному или культурному развитию, формируют исключительно эмпирический аспект, который в связи с многообразием и калейдоскопичностью восприятий каждый раз может быть любым. Соответственно, такого рода деятельность может быть организована лишь в форме интерпретации и носить ассоциативный характер еще и потому, что внутреннее созерцание не имеет какой-либо внешней формы, поэтому

¹ И тем не менее следует согласиться с Х. Бёдекером, а через него и с Р. Козеллеком в том, что «поскольку понятия принципиально неопределимы, так как они открыты для взаимоисключающих интерпретаций, то, однажды зафиксировав их общепризнанное содержание, мы подвергаем изменениям только слова или их употребление, но не сами понятия». См.: Бёдекер Х. Э. Отражение исторической семантики в исторической культурологии // История понятий, история дискурса, история менталитета: сборник статей. Москва, 2010. С. 8.

² Подробнее об этом см.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 51.

³ «Под *истолкованием* же (exposition) я разумею отчетливое (хотя и не подробное) представление о том, что *принадлежит к понятию*». См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 50.

представление о времени объективируется с помощью аналогий, основанных на формировании некоего континуума, в котором многообразное составляет вполне определенный ряд, имеющий только одно измерение. В связи с этим время как форма внутреннего чувства является формальным условием вещей как явлений, т. е. как объектов чувственного созерцания, поскольку именно благодаря времени вещи проявляются, становясь предметами чувств.

Хотя созерцание и есть тот способ, с которого начинается познавательная деятельность, представляющая собой момент непосредственного отношения к предмету, тем не менее для познания созерцание есть лишь способ, формирующий отношение к предмету в экзистенциальном понимании, т. е. в отношении его существования. Напротив, область искусства, имея свой предмет, согласно И. Канту, формирует к нему незаинтересованное отношение в плане существования этого предмета, но при сохранении именно трансцендентального смысла отношения к предмету, т. е. как условию возникновения. Как следствие, созерцание в искусстве является чистой (в трансцендентальном понимании) формой чувственности, лишенной каких-либо ощущений и представляющей собой именно саму *форму*⁴, в которой созерцается многообразное содержание явлений, при условии, что эта форма находится в душе *a priori*², однако, по убеждению И. Канта, именно представление является той формой упорядочивания созерцания, с которой начинается процесс познания³. В связи с этим надлежит констатировать недостаток от-

⁴ Согласно В. Кандинскому, «форма в тесном смысле слова есть не более как ограничение одной плоскости от другой — таково ее определение со стороны внешней. Но так как все внешнее непременно скрывает в себе и внутреннее (выступающее наружно в более сильной и более слабой степени), то и *каждая форма имеет внутреннее содержание*. Итак, форма есть внешнее выражение внутреннего содержания. Таково ее определение со стороны внутренней». См.: Кандинский В. В. О духовном в искусстве // Избранные труды по теории искусства: в 2 т. Москва, 2008. Т. 1. С. 126.

² См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 49.

³ Поскольку процесс познания не способен раскрывать представления в их индивидуальности, а только посредством подведения их специфики под общее понятие, следовательно, «познание всякого, по крайней мере, человеческого рассудка, есть познание через понятие, не интуитивное, а дискурсивное». См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 80.

четливости¹ в высказывании И. Канта о «чистом» созерцании, где он непоследователен в проставлении границы, с одной стороны, «чистого» созерцания как *акта*, а с другой — «чистых» представлений, безусловно, берущих свое начало в этом акте, но являющихся уже следующим шагом, полагающим начало познавательной деятельности.

Так, И. Кант говорит о том, что созерцание есть действие, при котором «нам дается предмет»², а это становится возможным лишь при условии, что «предмет некоторым образом воздействует на нашу душу»³, вследствие чего в данный процесс вовлекается определенная способность, называемая восприимчивостью, посредством которой и возникают представления, причем «тем способом, каким предметы воздействуют на нас...»⁴, стало быть, чувственно. Однако сама по себе форма «представления» не является чувственной и находится в пространстве «чистого» созерцания, о чем И. Кантом также упоминается и при этом говорится об «эмпирической», а далее и о «чистой» фазах представления. И. Кант в определенный момент совмещает «чистое представление» и «чистое созерцание»⁵, тем самым игнорируя разность этих двух положений, поскольку, хотя созерцание и является способом данности предмета, — посредством чего далее возникает «эмпирическое» представление, — тем не менее контекст «чистого» созерцания, без сомнения, включающий в себя «чистую» форму представления, способен к незаинтересован-

¹ В одной из своих работ И. Кант конкретизирует такие действия сознания, как «ясность» и «отчетливость», известные еще со времен Р. Декарта, однако не уточненные последним, хотя и лежащие в основе самого декартовского «метода». Отсюда неудивительно, что И. Кант восполняет этот недостаток, отмечая, что «сознание своих представлений, достаточное, чтобы отличить один предмет от других, называется *ясностью*. Сознание, благодаря которому становится ясным и *соединение* представлений, называется *отчетливостью*». См.: Кант И. Антропология с прагматической точки зрения. Санкт-Петербург, 1999. С. 155.

² См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 48.

³ См.: Там же.

⁴ Подробнее см.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 48.

⁵ «Я называю *чистыми* (в трансцендентальном смысле) все представления, в которых нет ничего, что принадлежит к ощущению. Сообразно этому чистая форма чувственных созерцаний вообще, форма, в которой созерцается при определенных отношениях все многообразное [содержание] явлений, будет находиться в душе а priori. Сама эта чистая форма чувственности также будет называться *чистым созерцанием*». См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 49.

ному в отношении предмета акту в экзистенциальном смысле. В связи с этим действительно возможно указать на то, что представление является способностью воспроизводства предмета и без его непосредственного присутствия, что, как следствие, акцентирует допустимость незаинтересованности предметом. Однако в данном случае *представление как форма* есть определенным образом организованный путь, принцип развития, с неизбежностью приводящий к предмету как таковому, — и неважно при этом, отсутствует он или присутствует, — что в результате демонстрирует представление именно как форму принципиальной заинтересованности предметом. Аналогичным образом дело касается времени, и хотя И. Кант указывает на принадлежность времени именно «чистой» форме созерцания, что, прежде всего, свидетельствует о необходимости его наделения принципом «незаинтересованности», тем самым отрицая какое-либо отношение его к языку, отмечая, что «время есть не дискурсивное, или, как его называют, общее, понятие, а чистая форма чувственного созерцания»¹. Тем не менее представления, являясь «внутренними определениями нашей души в том или ином временном отношении»², складываются из соединения отношений, что в конечном счете и придает им оттенок неповторимости и строгой индивидуальности.

В пространстве искусства присутствие чистых представлений также вполне оправдано, поскольку, к примеру, в музыкальной области наличие внутреннего слуха обеспечивает способность к ясному мысленному представлению по нотной записи или по памяти отдельных звуков, мелодических и гармонических построений или целых музыкальных пьес. Это является первостепенной причиной, вызывающей восприимчивость, а значит, и присутствие *предметности*, поэтому сам материал искусства, будь то звук в музыке либо краска в живописи, выступает тем, посредством чего и обнаруживается далее уже эмпирическая фаза «представлений». Чистые представления выполняют лишь роль некоторого потенциала возможности превращения звука в предмет музыкального искусства, тем самым допуская «предметность» мышления, а затем и познавательный статус музыки. Однако в пространстве музыкального искус-

¹ См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 55.

² См.: Там же. С. 158.

ства чистое созерцание еще не есть представление, поскольку, хотя созерцание и стремится к звуку как к предмету с целью отнесения его к чистому представлению, но звук как таковой в отношении к музыкальному искусству обладает исключительно акцидентальным аспектом. В этой связи вполне уместной является аналогия с точкой зрения Боэция Дакийского на изобретение грамматики, причиной которого явился процесс соединения вещи со звуком, в результате чего вещь становилась сигнификатом звука, способы бытия — способами мышления, а способы мышления — способами обозначения звуком¹. Исследуя грамматику, Боэций Дакийский предполагает, что данная наука является словесной. Однако слово как звук относится к грамматике акцидентально, поэтому «то, чем тот или иной знаток свободных искусств занимается акцидентально, не дает имени для его науки. Ведь если бы было нечто иное, отличное от звука, что могло бы быть столь же подходящим знаком вещи или субъектом способов обозначения, каким является звук, то звук не рассматривался грамматиком. Следовательно, звук рассматривается грамматиком акцидентально»². Отсюда «грамматика есть словесная наука, которая обучает надлежащему сочетанию слов с помощью собственных способов обозначения в речи, выраженной посредством звука»³. Таким образом, субъектом грамматики являются «способы выражения подразумеваемого понятия⁴ ума посред-

¹ «Некто является грамматиком в силу того, что обладает грамматикой. Но никто не мог обладать ею до ее возникновения. Потому тот, кто ее изобрел, не был грамматиком, но был философом, усердно рассматривавшим собственные природы вещей. Ибо способы обозначения, как сущностные, так и акцидентальные, как общие, так и особые, взяты от способов мышления, и различие между способами обозначения таково, каково различие между способами мышления, от которых они взяты. Что же до способов мышления, то они взяты от собственных способов бытия вещей. Ведь иначе они были бы измышлениями разума, что не представляется вероятным. И каково различие между этими способами мышления, таким же необходимо должно быть [и различие] между способами бытия вещей, от которых они взяты. А способы бытия, перенятые от различных вещей, познаются из собственных природ вещей, которые сами по себе рассматриваются не грамматиком, но метафизиком». См.: Боэций Дакийский. Сочинения. Москва, 2001. С. 7.

² См.: Там же. С. 33.

³ См.: Там же. С. 35.

⁴ «Подразумеваемое понятие (*conceptus intentum*) — понятие, которое говорящий намеревается выразить с помощью слова». См.: Боэций Дакийский. Сочинения. Москва, 2001. С. 239.

ством подходящего слова», поэтому звук необходимо рассматривать лишь постольку, поскольку он является «знаком вещи и субъектом способов обозначения»¹ и, соответственно, в данном контексте звук следует мыслить исключительно как средство² проявления вещи в языке. Аналогичный вывод необходимо сделать и относительно звука в музыкальном искусстве как предмета представления. Звук, взятый именно в таком качестве, имеет место лишь акцидентально, поэтому в созерцании чистое представление, хотя и возникает в отношении звука как предмета представления, на самом деле сам звук является лишь средством проявления музыкального пространства и в контексте последнего не должен рассматриваться как нечто самостоятельное и целесообразное.

Наконец, говоря о второй способности души, окончательно формирующей познавательную деятельность, исходя из представлений, берущих свое начало в созерцании, необходимо отметить, что познавательность как процесс организована с моментом формирования *языкового места*³, где все полученные ощущения и восприятия, о чем шла речь выше, преобразуются в созерцания и тем самым реорганизуют чувственные представления, переводя их в абстракции. Само по себе созерцание имеет в качестве признаков, с одной стороны, чувственность, или способность воспринимать и получать представления о предметах способом, тождественным воздействию предметов,

¹ См.: Боэций Дакийский. Сочинения. Москва, 2001. С. 57.

² В этом отношении неудивительно, что, как отмечал еще Г. Г. Шпет, «какие бы преимущества ни давало богатство звуковых форм, даже в связи с живейшим артикуляционным чувством, эти преимущества не в состоянии создать достойные духа языки, если последние не проникнуты озаряющей ясностью идей, направленных на язык. <...> Эта совершенно *внутренняя* и *интеллектуальная* часть в языке собственно и создает его; это есть *употребление* звуковой формы в языковом порождении». См.: Шпет Г. Г. Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольдта. Москва, 2006. С. 21.

³ По мнению Б. Больцано, язык представляет собой совокупность (Inbegriff) знаков, а под «совокупностью» следует понимать нечто, включенное и собранное в определенную целостность, т. е. составляющее единое целое. Необходимо отметить, что значением слова Inbegriff, в старом его употреблении, является заключенное в определенные границы место, отсюда язык — это место знаков. Следовательно, согласно Ф. Г. Юнгеру, если язык — это место знаков, то сам он не может быть знаком, аналогично тому, что место дерева — это не дерево, место животного — не животное и, соответственно, место музыки — не музыка. Подробнее см.: Юнгер Ф. Г. Слово и знак // Язык и мышление. Санкт-Петербург, 2005. С. 96.

а с другой стороны — интеллектуальность, т. е. возможность продуцирования созерцаемого объекта, где само созерцаемое возникает одновременно с актом созерцания¹. Таким образом, поскольку созерцание есть некая интенция, направленность на предметы, и в этом своем значении оно представляет собой чувственность, то любой акт мышления, — в котором само мышление ищет непосредственности познания и в связи с этим всегда имеет то или иное отношение к созерцанию, поскольку ни один предмет не может быть дан мышлению каким-либо иным способом, — создает взаимосвязь чувственного и интеллектуального, образуя тем самым «формальные условия чувственности», представляющие собой общие условия, при которых становится возможным формирование понятий, имеющих в своей основе функцию «категориальности»², поскольку категории кристаллизуются как функции суждений³. Данное «формальное условие чувственности» есть механизм ограничения, в результате которого возникает такой способ упорядочивания, как *схема*, являющаяся продуктом *воображения*, синтетическая деятельность которого представляет собой не единичное созерцание, а единство в определении чувственности, что само по себе следует отличать от *образа*, так как образ есть феноменальное образование, основанное на чувственности, тогда как *схема* — это, прежде всего, правило единства в деятельности воображения по формированию общих положений явления, поэтому истоком *схемы* является именно интеллектуальное⁴.

¹ Подробнее см.: Шеллинг Ф. В. Й. Система трансцендентального идеализма // Сочинение: в 2 т. Москва, 1987. Т. 1. С. 257.

² Согласно И. Канту, «категории суть понятия, *a priori* предписывающие законы явлениям, стало быть, природе как совокупности всех явлений». Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 116.

³ «...Всякое многообразное, поскольку оно дано в едином эмпирическом созерцании, *определено* в отношении одной из логических функций суждения, благодаря которой именно оно и приводится к единому сознанию вообще. *Категории* же суть не что иное, как именно эти функции суждения, поскольку многообразное в данном созерцании определено в отношении их. Следовательно, и многообразное во всяком данном созерцании необходимо подчинено категориям». Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 106.

⁴ Что касается данного положения, особенно различия между *схемой* и *образом*, поскольку выяснилось, что в основе понятий лежат не образы предметов, а *схемы*, то в качестве иллюстрации следует обратиться к примеру, который использует И. Кант с целью проведения демаркационной линии между «образом» и «схемой». Так, И. Кант свидетельствует: при рассмотрении треугольника становится ясно, что

При этом схема представляется трансцендентальным условием осуществления связи понятия с вещью¹, так как сама эта связь устанавливается посредством определения значения или отношения этой взаимосвязи. Соответственно, понятия не могут иметь никакого иного применения, кроме эмпирического, — и в этом смысле нам следует согласиться с И. Кантом, поскольку именно понятия организуют познавательную деятельность через процедуру подчинения вещей общим правилам схем.

§ 6. «Объясняющая» роль истины

Аргументом в пользу точки зрения, отрицающей мнение Д. Дэвидсона о роли познания в языковом действии, может быть не только наличие простого уровня присутствия такого познавательного действия в языковой плоскости, — уже исходя из того, что одна из основных проблем познания, и в частности, это касается вопроса

«образ треугольника» вбирает в себя лишь часть объема «понятия треугольника», являющегося основанием для чувственного аспекта, в противовес требуемому становлению общности понятия, благодаря которому данное «понятие треугольника» возможно было бы отнести ко всем треугольникам — прямоугольным, остроугольным и другим. Отсюда образ есть продукт эмпирической способности воображения, но схема здесь не противостоит образу, а является условием его осуществления, так как образ, чтобы стать эмпирически оправданным, имеет связь с понятием, однако исключительно лишь посредством схем.

¹ Необходимо отметить, что путь от вещи к понятию заключается в процессе последовательно возрастающей абстракции, где вещи «превращаются» в предметы и объекты, а затем в функции мышления. Вещи не только конкретно наличествуют, но они обладают вполне конкретной жизнью, имеют своего рода кожу, к которой «пристает пух, дыхание, роса живого». Поэтому мать все еще может сказать своей дочери: «Ты, глупая вещь, что ты наделала?» Однако мать не может назвать свою дочь предметом или объектом. Таким образом, становясь предметами, вещи расстаются, прежде всего, со своим своеобразием, поскольку в понятии «предмет» уже присутствует «лишение лица», ибо предметы всегда противостоят лицу, тогда как вещи обладают еще свободной от каких бы то ни было различий между лицом и предметом собственной жизнью. Подробнее см.: Юнгер Ф. Г. Язык и вычисление // Язык и мышление. Санкт-Петербург, 2005. С. 56.

о природе познания, направлена именно на прояснение значения гносеологических терминов, что очевидным образом должно привести к языку, — поскольку точка зрения Д. Дэвидсона стремится выдать присутствие какой бы то ни было познавательной активности в целях проведения вышеобозначенного рортиевского очищения философии языка от «старых» проблем, так как совершенно очевидно, что игнорированные со стороны такой «очистки» столь же «старые», как и проблемы, интенции постепенно смогут вернуть и сами проблемы, поэтому для расшатывания устоявшейся проблематики, да еще так, чтобы «старые» проблемы, наконец, были нивелированы, необходимо подвергнуть сомнению уже «внешний вид» познавательного процесса, т. е. саму возможность задавать вопросы и требовать вполне определенные ответы на них. Под сомнение следует ставить именно наличие соответствия вопроса — ответу, и наоборот, так как на самом деле, если принять такую позицию, при которой в языке каждому вопросу должен соответствовать определенный ответ, то данная установка может оказаться достаточным условием возможности «заражения» болезнью «основания». Однако в этой ситуации необходимо допустить, что на вопрос может быть дан любой ответ, и такого рода разнообразие ответов, в свою очередь, становится возможным лишь при условии ориентации на истину, которая и создает в языке требуемое соответствие субъекта — объекту, внутреннего — внешнему, человека — миру. Такая ориентация предполагает, что пути поиска истины должны быть принципиально другими по сравнению с тем, как эти поиски осуществляются, к примеру, в поэзии, политике или моде.

Таким образом, если верно представление о том, что некоторое выражение, данное в одной культуре, может быть каким-то образом сопоставимо с некоторым выражением в совершенно другой культуре, даже при условии использования подробного перевода, то становится понятно, что действительную помощь может оказать лишь участие процесса улавливания и вхождения в тот *ритм*, который предлагается экзотической языковой игрой¹. Но это уже следует отнести к уровню «опыта языка», в высшей степени отличного

¹ Подробнее см.: Geertz C. Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture // The Interpretation of Cultures. New York, 1973, P. 3–30.

от уровня обычного научного теоретизирования. Неудивительно, что обратную реакцию от науки в сторону языкового опыта следует ожидать столь же неадекватной, поскольку научное исследование является предприятием, всецело озабоченным раскрытием разнообразных видов объектов и их свойств, так как человек, производящий научное исследование, может только заботиться о причине предикации, спрашивая, почему тот или иной предикат соответствует той или иной вещи. Из вышеизложенного следует, что способность науки использовать язык иным способом, нежели это делают, к примеру, религия или политика, специфика которого, прежде всего, состоит в возможности выявления некоего «объективного указания», поскольку такое «указание» направлено на вещи, находящиеся вовне, налаживающего определенный контакт с миром посредством представления чувств, операционалистски обрабатываемых «анализом значения», что в результате приводит к возможности использования «контактов» с реальностью в качестве критерия истины¹. Все это стремительно влечет саму науку занять оппозиционное место в отношении к иным, так сказать, ненаучным сферам, которые тем не менее могут продемонстрировать гораздо более удачные способы обращения с реальностью², чем это принято в научной среде. Несмотря на это, чем по-настоящему отличается научная сфера от ненаучной, так это неизбежным присутствием в научном пространстве демонстрации приоритетности познавательного аспекта, интенциональность которого как раз и располагается на уровне значения, поэтому, если определенный период развития науки начинает проявляться как беспорядочный, то это главным образом выступает в качестве указания на начало катаклизмов в области значения. В связи с этим не случайно, что преодоление эмпиристского взгляда, прежде всего, предполагает свершение изменения значения. Иными словами, если традиция эмпиризма в своем развитии преуспевает и в условиях неизменности значения так, как это было сформулировано П. Фейерабендом, утверждающим, что «все будущие теории должны быть перефразиро-

¹ См.: Рорти Р. Философия и зеркало природы. Новосибирск, 1997. С. 198–199.

² И в этом смысле следует сравнить И. Ньютона и Аристотеля, причем можно допустить, что первый посредством результатов своих исследований предоставил наилучший способ управления реальностью, нежели второй.

ваны таким образом, что их использование в объяснении не будет воздействовать на то, что было сказано [другими] теориями¹, или же на фактические отчеты, требующие объяснения»², то, напротив, как только развитие получает новая теория, значение утверждений в языке начинает мгновенно трансформироваться. А поскольку, говоря в противовес Р. Рорти, познание в языке, неизбежно присутствуя, все же способствует «заражению» языка болезнью «оснований», то всякого рода движение, или изменение, согласно познавательной установке, естественным образом стремится сохранить свои первоначальные позиции, на этот раз, предполагая процедуру удерживания, исходя из введения нового варианта «основания», которым в данном случае становится «рациональность». Она позволяет установить, какой род принципов был задействован в предполагаемом изменении значения, т. е. если в определенных условиях возникают последовательные изменения веры, то это означает, что такие изменения начинают производить нечто такое, что впоследствии вызывает изменения в «концептуальной схеме»³.

Вследствие этого становится ясно, что *знание концепций* предполагает *знание значения слов* и, казалось бы, превосходит ситуацию эмпирического обращения. Однако не менее ясно и то, что именно эмпирические обращения подвигают к концептуальному изменению, но тем не менее не требуют его. Отсюда усматривание рациональности является необходимостью лишь для поддержания деятельного начала самой науки, взывающей к этой рациональности, стало быть, находящейся в условиях «натурального хозяйства», где все, в чем нуждается такое «хозяйство», в нем как производится, так и поглощается. В этом случае рациональность как вариант торможения, несущий «неизменность значения», согласно Р. Рорти, может оказаться своеобразным лингвистическим способом демонстрации кантианского тезиса, предоставляющего всякому исследо-

¹ О благотворном влиянии размножения теорий, или как данное поведение называет сам П. Фейерабенд, пролиферации, подробнее см.: Фейерабенд П. Против метода. Москва, 2007. С. 31.

² См.: Feyerabend P. How To Be a Good Empiricism // Morick H. Challenges to Empiricism. Belmont, 1972. P. 169.

³ Подробнее см.: Рорти Р. Философия и зеркало природы. Новосибирск, 1997. С. 200–201.

ванию рамки рациональности в качестве некоего априорного основания, направленного на ограничение эмпирического содержания, тем самым объясняя, что, поступая именно так, можно достичь рационального вывода, или объяснения.

Таким образом, нельзя не согласиться с тем, что познавательная интенция в языке связана именно с выстраиванием отношения ориентированности на истину, направленного на выявление способа наделения истинностными значениями различных утверждений, причем для положения различия между вопросами, принадлежащими внутренней области, ограниченной рамками культуры, теории, игры, рассказа, и внешней, определяющей принадлежность к той или иной культуре, т. е. принятие некой теории, веры в выбранную историю, а также правил той игры, в которую человек играет. В этом смысле, скорее, следует обратиться к понятию «указание», которое не применяется вне значения, предоставляющего сам способ такого указания на объекты мира так, что благодаря значению впоследствии становится возможным узнавание «того же самого объекта», поскольку именно значение выполняет функцию «определения», вводя так называемые «определяющие атрибуты» термина, которые в конечном счете и указывают на референт данного термина.

Следовательно, основополагающим здесь представляется факт понимания реальности исключительно в аспекте присутствия соразмерности понятий «истина» и «указание», которые всегда должны быть отнесены к «концептуальной схеме», что в результате приводит к уверенности в том, что, по-видимому, реально ничего и не существует, кроме этого самого «концептуального каркаса». Тем не менее такое «знание» не следует драматизировать, демонстративно «всплескивая руками», отмечая окончательность и бесповоротность потери контакта с миром. Однако у нас нет иного способа описания процедуры исследования природы, кроме как делать это, используя собственные термины. Соответствие «концептуальным схемам» есть всего лишь вариант указания на то, во что мы в данный момент верим, а вся совокупность взглядов приводит к совместному скреплению таких моментов, в целом образующих *культуру*.

Необходимо отметить, что, к сожалению, — а может быть и нет, поскольку более скрупулезное рассмотрение проблем, касающихся изменения значения, вероятно, окажется способным продемонстри-

ровать и, наконец, доказать неизбежность не только присутствия, но в том числе и развития познавательной функции языкового пространства, — специалисты в области «теории значения», и в частности Х. Патнэм, анализируя свое собственное представление о значении и сравнивая его с представлением П. Фейерабенда, пришел к различию между данными позициями как принадлежащими к «реалистической» и «идеалистической» тенденции. Это в итоге, хотя и привело к прояснению вопроса о концептуальном изменении, тем не менее еще больше усугубило черно-белый окрас представления относительно истины как некоего устойчивого образования в занимаемом ею положении между миром и словами. В то же время Х. Патнэм неудовлетворительно отзываясь именно о проникновении в позитивистскую теорию науки идеалистической тенденции¹, охватывающей вопрос, относящийся к соизмеримости опыта и теоретического исследования.

В частности, его недовольство направлено на мотивирование позитивистских устремлений, в своей основе имеющих интенцию не на необходимость различения аналитического и синтетического, т. е. фиксированного каркаса исследования, о чем уже говорилось выше, а на избежание вопросов соотношения между опытом и реальностью². В этом смысле, по глубокому убеждению Х. Патнэма, позитивизм не обязан следовать поиску обоснования научной теории и практики так сказать в терминах «истинности». Однако сознательно уходить от какого-либо соотношения с реальностью посредством вовлечения себя в ситуацию «закрытых глаз» или «розовых очков» в корне неверно уже в силу того, что сам позитивизм, безусловно, «относит себя» к научному направлению, соответственно, нравится это кому-то или нет, но игнорировать данность «некоторой фиксированной области независимых-от-теории-

¹ Стремление к идеализму со стороны позитивистской теории науки, согласно Х. Патнэму, предполагает взгляд, который «считает или имеет тенденцию считать “твердые факты” просто фактами относительно действительного и потенциального опыта, и все другие разговоры — в высшей степени произвольными разговорами о действительном и потенциальном опыте». См.: Patnam H. Minds and Machines // Mind, Language and Reality. Cambridge, 1975. P. 207.

² Подробнее см.: Рорти Р. Философия и зеркало природы. Новосибирск, 1997. С. 205.

сущностей»¹ через ее описание не представляется возможным. С одной стороны, это указывает на такого рода «описание» как на способ демонстрации определенным образом сконструированной теории, а с другой — как на момент необходимости допущения рассмотрения взгляда на ситуацию в контексте ее схватывания в различении способов подачи, поскольку не сама фиксация некоторого положения, но непосредственно сами способы такой фиксации указывают на определенность проявления эстетического аспекта мышления, что становится немаловажным, учитывая, какую ценность для Х. Патнэма имеет произвольность использования той или иной теории. При этом не важно какого она толка — позитивистского или физикалистского, или еще какого-либо иного².

Очевидным является именно важность схватывания вышеобозначенной эстетической эссенции, которая такова, что не будет вызывать вообще каких бы то ни было споров в отношении истинности, но, как видится, поможет сконцентрировать внимание на самом главном — на специфике способа каким осуществляется философский разговор, опирающийся на выбранную теорию, однако не с целью фиксации неких сущностей (в соответствии с уверенностью в том, что такая «фиксация» имеет привилегию быть «истинной»), но с ориентацией на эстетику самого способа, которым данный разговор, включенный в некую теорию, может показываться в различных и различимых модификациях своего разворачивания.

С точки зрения Х. Патнэма, наиболее существенным, напротив, представляется именно утверждение смысла «истины» как внешне-теоретического понятия, аккумулирующего сами понятия «истина» и «указание» посредством наделения их сверхтеоретическими интенциями, акцентирующими внимание исключительно на рассмо-

¹ См.: Patnam H. *Minds and Machines // Mind, Language and Reality*. Cambridge, 1975. P. 207.

² Согласно мнению Х. Патнэма, «если наша теория есть *просто* наша теория, тогда использование ее для решения того, подпадает ли *X* под объем термина *χρυσός*, будет в той же степени произвольным, как использование неандертальской теории для решения того, подпадает ли *X* под объем термина *χρυσός*. Единственная теория, которая не произвольна в своем использовании, — это та, под которой подписался бы сам говорящий». См.: Patnam H. *Minds and Machines // Mind, Language and Reality*. Cambridge, 1975. P. 207.

трение «объема термина», так как «объем термина есть как раз то, о чем истинен термин»¹, поэтому ясно, что именно концентрация на «операционных определениях» способствует сохранению «объема термина». Таким образом, именно неследование данному положению со стороны позитивистской теории науки возмущает Х. Патнэма в равной степени, как и представленная Дж. Дьюи возможность замещения понятия «истина» понятием «гарантированное суждение»², как то, что меняет направление нашего внимания, тем не менее пропагандно протаскивая данные «гарантированные суждения», лишь указывающие в духе У. Селларса на присутствие исходного «концептуального каркаса», не позволяющего доминировать никакому иному «концептуальному каркасу», в котором эти «гарантированные суждения» уже не могли остаться «теми же самими».

При этом идеалисты взывают с вопросами к реалистам, требуя от них невозможного, предлагая дополнить то, о чем говорит здравый смысл, тогда как реалисты, как будто вдогонку, настаивают на невежестве интуиций идеалистов, которым, по их мнению, способна противостоять только теория отношения, устанавливаемая корреспондентным образом как ситуация некоего соответствия между словами и миром — и в этом смысле Х. Патнэмом выдвигается ряд аргументов, направленных на разрешение спора между реалистами и идеалистами с явным превалированием реалистической стороны.

Так, в частности, *первая линия* его аргументации направлена против конструирования понятия «истинно» таким образом, чтобы оно означало «гарантированное суждение», прежде всего, из-за от-

¹ См.: Patnam H. «Minds and Machines» // Mind, Language and Reality. Cambridge, 1975. P. 207.

² Дж. Дьюи тесно связывает понятие «истинный» с самим действием, подчеркивая, что «подтверждение, подкрепление, удостоверение заключены в работе, в последствиях. Судят не по словам, а по делам. По плодам их *да узнаем* их. То, что нас верно ведет, и является истинным — именно доказанная способность вести таким образом есть значение истины. Наречие “верно”, “истинно”, является более фундаментальным, чем прилагательное “истинный” или существительное “истина”. Наречие отражает путь, способ действия. Поэтому идея или концепция есть призыв, или предписание, или план *действовать* определенным образом как способ добиться прояснения специфической ситуации». См.: Дьюи Дж. Реконструкция в философии // Реконструкция в философии. Проблемы человека. Москва, 2003. С. 102.

сутствия по отношению к чему-либо тех же самых синтаксических особенностей, какие имеет выражение «истинно», поэтому если понятие «истинно» в философском дискурсе и ставится под сомнение, то объяснению подвергается исключительно само это сомнение, нежели выражение «истинно» именно потому, что замена ситуации «истинно» на «гарантированное суждение» может быть связана лишь с изменением, которое объясняется¹. Этого становится вполне достаточно для того, чтобы в конечном счете не провоцировать и не приводить ситуацию к простому «спору о словах». В этом смысле следует согласиться с Р. Рорти, что «“истинное, но не гарантированное суждение” имеет смысл в той степени, в какой его имеют “хороший, но не благоприятствующий всеобщему счастью” или “благо, но не одобренное до сих пор всеми культурами”»². В противном случае разговор об истине является не чем иным, как установлением уровня гарантии внутреннего прогресса, в котором функция объяснения приобретает роль успешности поиска истины, а это означает, так сказать, уверенность в завоевании нечто большего, чем может считаться «истина», помимо «сказывания» о ней³.

Вторая линия аргументации выстраивается на основе понимания того, в чем понятие «истины» может быть противопоставлено понятию «обоснования», т. е., как уточняет Х. Патнэм, понятие «истины» главным образом играет объясняющую роль, согласно которой возникает тенденция к установлению состояния надежности в отношении процедур исследования⁴. Однако необходимо учиты-

¹ Объяснения могут касаться расшифровки установления различных отношений, к примеру, понятия истины к языку, теории, концептуальной схеме, либо предварительное уведомление о тех причинах, согласно которым понятие «истинно» отклоняется по причине уже присутствующего понятия «гарантированное суждение».

² См.: Рорти Р. *Философия и зеркало природы*. Новосибирск, 1997. С. 207.

³ В связи с этим Р. Рорти приводит удачное выражение Н. Гудмена о том, что «существует много способов бытия мира, и каждое истинное описание схватывает один из них», тем самым давая понять, что разговор о соответствии истинных утверждений миру только по причине свершения такого разговора, по сути, является бесполезным. Цит. по: Рорти Р. *Философия и зеркало природы*. Новосибирск, 1997. С. 207.

⁴ Раскрывая собственную позицию относительно «истины», Х. Патнэм обращается к интересному метафорическому выражению, по его словам, предложенному Ч. Пирсом, позволяющему прочувствовать антифундаменталистский дух данной позиции: «...дело обстоит так, как если бы мы шли по нетвердой и болотистой почве, и это

вать подвижность такого рода «объяснения», проявляющуюся либо посредством определения смысла за счет независимой проверки, наподобие того, как это бывает в случае с термометром, являющимся надежным показателем состояния погоды, либо по причине того, что трудно вообще представить себе какую-либо альтернативу данному объяснению. Таким образом, переход от старой теории к новой вовсе не влечет за собой установления ситуации «переоценки всех ценностей», а вполне может быть констатирован как момент небольшого изменения в сети вер, фундирующих старую теорию, поэтому «истинность» новой теории, по мнению У. Джеймса, является лишь делом ее «способности выполнять «функцию сватовства» между хранилищем старой истины и «аномалией», которая и является причиной появления новой теории»¹.

И наконец, *третьей линией* аргументации Х. Патнэма становится, как кажется, стремление окончательного уничтожения возможности допущения познавательной функции в языковой среде, настаивая на необходимости принятия определения «гарантированного суждения». В данном случае это становится условием гарантии, по крайней мере, философского «разговора», путем концентрации вокруг утверждения о том, «что ни один теоретический термин ни на что не указывает»², с одной стороны, и блокированием этого аргумента по причине необходимости внедрения теории указания, с другой, которая, способна удерживать продолжительность сохранения «соответствия» так, как это происходит, к примеру, в предложении типа «Тепло есть движение молекул». В нем требование истинности равнозначно прямому соответствию, т. е. данное предложение должно мыслиться как «истинное» в том же смысле, как это происходит, например, с предложением «Белизна есть типичный для снега цвет»³.

замечательно, ибо, будь почва под нашими ногами твердой, у нас не было бы никакой причины куда-либо идти». См.: Боррадори Дж. Между новыми левыми и иудаизмом: Хилари Патнэм // Американский философ: Беседы с Куайном, Дэвидсоном, Патнэмом, Нозиком, Данто, Рорти, Кейвлом, МакИнтайром, Куном. Москва, 1999. С. 78.

¹ Цит. по: Рорти Р. Философия и зеркало природы. Новосибирск, 1997. С. 210.

² См.: Putnam H. What Is "Realism"? // Proceedings of the Aristotelian Society, 1976. Vol. 76. P. 177–194.

³ Подробнее см.: Рорти Р. Философия и зеркало природы. Новосибирск, 1997. С. 212.

Дело в том, что такого рода требование набирает наибольшую степень адекватности именно в предположении, что действие теории указания становится необходимым и начинает играть существенную роль при условии требования удовлетворения понимания того, как работает язык, поскольку в этом случае введение терминов указания является наиболее востребованным, нежели осуществление простого описания реальности, и именно по причине постоянства присутствия контакта с миром в ситуации с указанием уже в силу неизбежности существования фактического отношения, к примеру, отношения причинности, в случае сцепления с которым указание возникает в момент принятия решения о выборе стратегии, служащей для выражения ошибки в контакте с миром. Результаты решения как бы «отливаются» в «каноническую» форму, которой является язык. Последний, представляя собой удобный вариант проявления указания, является таковым еще и по причине занимаемого им промежуточного места, т. е. на самом деле того же самого, что и «указание», которое, будучи по своей сути отношением, располагается между выражением и тем, что либо «на самом деле существует», либо «не существует вовсе», либо это касается «разговора на самом деле о некоем X», либо «разговор идет о на самом деле X», — и такого типа варианты совершенно различны¹.

¹ Сам аспект различения непосредственно связан с присутствием многообразия контекстов рассуждения так, как это, к примеру, можно увидеть в следующих предложениях: «Вы полагаете, что говорите о Фалесе, а на самом деле вы говорите об истории, рассказанной Геродотом»; «Вы думаете, что говорите о психотерапевте, а на самом деле вы говорите о себе»; «Вы считаете, что говорите о придуманном божестве по имени Артемида, а на самом деле вы говорите о женщине из плоти и крови, жившей в Фивах в IX веке до н. э.»; «Вы думаете, что говорите о литии, но на самом деле вы говорите о криптоне». См.: Рорти Р. Философия и зеркало природы. Новосибирск, 1997. С. 216.

§ 7. Рождение «искусства»

На протяжении всего XIX в. в рамках эстетики созревала особая форма интеллектуального отношения к искусству, зародившаяся еще у И. Винкельмана и А. Баумгартена, имеющая дальнейшее развитие в немецкой классической философии и известная как *Kunstwissenschaft* — наука об искусстве. В настоящее время данная форма «знания» утратила свое деятельное начало, поскольку еще раньше автономно набирала вес другая дисциплина, не такая строгая и скорее близкая к литературе, чем к философии: *художественная критика*¹, ставшая фундаментом современного *искусствознания*².

Как известно, отправной точкой для формирования особого вида интеллектуального отношения к искусству явились исследования А. Баумгартена, в ходе которых возникает мысль о недостаточности фиксирования в области человеческих знаний только ясных и отчетливых представлений с целью обозначения границ совершенного употребления высшей познавательной способности, сферой применения которой являлась логика. В итоге А. Баумгартен акцентирует свое внимание именно на *смутных перцепциях*³, в резуль-

¹ С точки зрения французского историка и социолога искусства П. Франкастеля, «к рубежу XIX и XX веков понятие “художественный критик” приобрело во Франции смысл, близкий к специальности ученого, стало синонимом понятия “историк искусства”, не утратив при этом своих собственных специфических атрибутов», тем не менее постепенно трансформирующихся и приобретающих исключительно субъективный характер». Подробнее см.: Франкастель П. Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто. Санкт-Петербург, 2005. С. 322.

² Для ясности необходимо развести понятия «искусствознание» и «искусствоведение». Под понятием «искусствознание» следует понимать сферу теоретического осмысления различных областей искусства с целью получения общих принципов; с учетом того, что термин «ведение», как его понимает Х.-Г. Гадамер, является чисто языковым (подробнее об этом см.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Москва, 1988. С. 446). Соответственно, под понятием «искусствоведение» необходимо мыслить пространство формирования самих представлений о феноменальной стороне той или иной сферы искусства. В частности, таковыми является описание ощущений, складывающихся в процессе звучания симфонии, или, например, созерцания картины, которые могут быть переданы только в языке.

³ На самом деле, как совершенно точно указывает Э. Кондильяк, возникновение оттенка смутности и неясности идей непосредственно связано с «разворачиванием» такого рода ощущений в языковой среде посредством высказываний и на-

тате чего возникает новый раздел науки, предметом которого становятся *эстетические ощущения*, а сам научный раздел фундируется теорией чувственного знания. При этом наиболее существенным становится указание, которое А. Баумгартен адресует вопросу правильной интерпретации науки, называемой им *эстетикой*¹, вводя с этой целью множество именовании, таких как «теория свободных искусств» (*theoria liberalium atrium*), «низшая гносеология» (*gnoseologia inferior*), «искусство изящного мышления» (*ars pulcre cogitandi*), «наука чувственного познания» (*est scientia cognitionis sensitivae*). Как следствие, выявляются две характерные черты баумгартеновского понимания эстетики: с одной стороны, эстетика — это одна из философских наук о познании, в данном случае — наука о «чувственном познании», а с другой — цель «чувственного познания», которая исследуется эстетикой и достигается с помощью *искусства*. Таким образом, первая черта характера эстетики вводит

мерением продвинуться в них до уровня большей или меньшей ясности: «Думать, что наши идеи могут быть неясными, нас заставляет то, что мы недостаточно отличаем их от обычных выражений. Мы говорим, например, что *снег бел*, и высказываем множество других суждений, не думая о том, чтобы устранить двусмысленность слов. Поэтому, так как наши суждения выражены неясно, то мы полагаем, что в этой неясности виноваты сами суждения и идеи, которые их составляют; дефиниция исправила бы все. Снег бел, если подразумевать под *белизной* физическую причину нашего восприятия; он не бел, если под *белизной* подразумевать нечто такое, что подобно самому восприятию. Таким образом, эти суждения не являются неясными, но они истинны или ложны в зависимости от смысла, в каком употребляются термины». См.: Кондильяк Э. Б. де. Опыт о происхождении человеческих знаний // Сочинения: в 3 т. Москва, 1983. Т. 1. С. 81.

¹ Необходимо особо подчеркнуть, что «эстетическое» не относится к опыту как естественному действию, не относится оно и к любому художественному действию (музыка, живопись, скульптура, архитектура), к композитору, исполнителю или слушателю, но представляет собой специфическую характеристику мыслительного акта: «Эстетику пишут не для художника-творца и не для созерцателя прекрасного, ее пишут исключительно для мыслителя, для которого действие и поведение этих обоих являются загадкой. <...> (вместе с тем. — *И. Н.*) Эстетика предназначается только для философски настроенного ума» (См.: Гартман Н. Эстетика. Киев, 2004. С. 5). В частности, «эстетическое» непосредственно связано с разделительной функцией, позволяющей по отношению к нему выразиться в духе Л. Витгенштейна, в свою очередь указывающего на совпадение границ мира с границами языка: «*границы моего языка означают границы моего мира*» (5.6.) (См.: Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. Москва, 2008. С. 174). В отношении же искусства, перефразируя данное высказывание Л. Витгенштейна, можно сказать, что «границы искусства означают границы *нашего языка*».

ее в круг философских наук, а благодаря второй — учение о «чувственном познании» становится не только частью гносеологии, но и *философской теорией искусства*¹.

Попытку А. Баумгартена, направленную на указание места эстетики в системе философских наук, как кажется, целесообразнее рассматривать в контексте требований «научного времени», поскольку именно в XVIII в. систематизация четких и ясных представлений, фундирующих логику, достигла вполне определенного уровня развития, что нельзя было сказать о «смутных» представлениях, наличие которых, а тем более их научное обоснование, было игнорировано. Понятие «чувственное познание» следует понимать в аспекте частной области, возникшей на фоне всей познавательной сферы исключительно в связи с вышеупомянутой ситуацией противопоставления друг другу «ясных» и «смутных» представлений. Это позволяет не только трактовать данную «эстетическую» область в аспекте дополнительного контекста к «рассудочному познанию», но также свидетельствует о несамостоятельной, сопутствующей и прикладной роли самого познания в исследовании художественного действия. Очевидно, что критически оценить «прекрасное», подводя его под всеобщие принципы разума с целью обнаружения определенных правил, или критериев этой оценки хотя и можно, однако в таком случае не совсем понятно, о чем, собственно, идет речь: если о художественном действии, то совершенно ясно, что к нему такие санкции неприменимы уже с учетом того, что главным источником констатируемых «правил» выступает их эмпирический характер, тем не менее не предоставляющий никаких оснований для возможности формирования основополагающих принципов². Напротив, выстраивание дополнительного языкового пространства, в котором только и может разворачиваться подобного рода деятельность, показывает, что такие действия невозможно будет сообразовать с художественным действием уже в силу абсолютного различия их природ³.

¹ Подробнее см.: Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века. Москва, 2004. С. 7–8.

² Подробнее см.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 49.

³ С данной позицией, по-видимому, согласился бы основоположник институциональной теории искусства Дж. Дики, указывающий на отсутствие такого психологического состояния, как «эстетическое отношение», и утверждающий присут-

Итог размышлений А. Баумгартена интересен не только своим открытием эстетического измерения, но в том числе демонстрацией специфического способа действия самой процедуры свершения данного открытия, каким руководствовался немецкий философ, интенцируя собственный аналитический взгляд в сторону художественной сферы, в данном случае выполняющей роль провокационной области. Так, в частности, помимо необходимости в ходе эстетических исследований последовательного обращения к первостепенным фундаментальным философским работам Г. Лейбница и Х. Вольфа¹, А. Баумгартен привносит наиболее замечательный принцип эстетического анализа, представляющий собой образец философской эстетической мысли, т. е. такой изящной интенции,

ствие институализированных художественных конвенций, которые, по его глубокому убеждению, в конечном счете и определяют нечто такое, что мы признаем в качестве эстетически значимых черт искусства (подробнее см.: Dickie G. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. New York, 1974). В результате Дж. Дики предлагает корректировку философского осмысления понятия «эстетическое» путем установления различия между эстетическим и художественным. Казалось бы, наше исследование идет тем же самым путем, однако это не совсем так или, вернее, совсем не так, поскольку концепция Дж. Дики, входя в диссонантное взаимодействие с представителями теории эстетического отношения, такими как Э. Буллоу (подробнее см.: Bullough E. *Psychical Distance* // *Melvin Rader. A Modern Book of Aesthetics*. New York, 1973); Дж. Стольницем (подробнее см.: Stolnitz J. *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*. Boston, 1960); Э. Вивасом (подробнее см.: Vivas E. *A Definition of the Aesthetic Experience* // *Creation and Discovery*. Chicago, 1955; *Idem. Contextualism Reconsidered* // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 10, № 2 (December, 1959)); Г. С. Лэнгфельдом (подробнее см.: Langfeld H. S. *The Aesthetic Attitude*. New York, 1920), видит свою цель главным образом в том, чтобы обвинить последних в использовании несуществующего эстетического состояния, тем самым переакцентируя внимание на так называемые «художественные конвенции», самостоятельность которых определяется качественной дефиницированностью и ценностным статусом «художественного» по отношению к «эстетическому», с точки зрения Дж. Дики, выполняющего определяющую функцию. Напротив, в контексте нашего исследования, «художественное» является синонимом «опытного», т. е. имманентным свойством опыта как такового, не имеющего никакого отношения к функции определения.

¹ Имеется в виду значимость исследований данных философов для поиска решений вопросов в самых различных областях «знаний». Это является ярким примером для подражания, который может быть ниспослан современным исследователям художественной сферы, которые в процессе своих изысканий, связанных с важнейшими философскими проблемами, как известно, особо не утруждают себя обращением к самим философским источникам, содержащим предельные основания в решении данных вопросов.

которая не столько является некоей «научной» методикой, как обычно это понимают, сколько представляется своего рода указанием к тому, что исследовательская работа в области анализа художественной сферы должна осуществляться особым образом, и прежде всего исходя из специфики определенного, именно философского подхода или позиции. Это главным образом позволит сконцентрировать все внимание непосредственно на способе данности этого подхода, санкционируя такой шаг нацеленностью на выявление специфики именно познавательной «окраски», в аспекте которой всякое художественное действие в итоге обрастает контекстом языковой опытности¹.

С учетом вышеизложенного следует обратиться к воззрениям последователей данной позиции, для своей демонстрации привлекающих, с одной стороны, анализ древнегреческого искусства, в частности, проделанного И. Винкельманом, а с другой — эстетических воззрений И. Канта, представляющих собой чистую форму философского отношения к искусству. Совершенно очевидно, что, задаваясь целью выстраивания аналитического пространства художественного действия, адаптирующего уровень искусства, И. Винкельман концентрирует все внимание именно на усмотрении способа, каким осуществляется схватывание прекрасного в природе. В этой связи им определяются две возможности такого схватывания: с одной стороны, подражание² единичному предмету, а с другой — собирание воедино наблюдений над некоторым рядом единичных предметов. Выбор падает именно на второй случай, поскольку сама функция подражания есть всего лишь копия, неспособная выявить творческий накал художника, тогда как второй путь, по сути, обнаруживает деятельное начало принципа идеальности, согласно которому художник выступает в качестве некоего «места» или условия объединения, связывания, которое становится подходящим поводом для необходимого выра-

¹ Тожественное данной мысли утверждение можно обнаружить в следующем высказывании Г. В. Ф. Гегеля: «Мысль и рефлексия обогнали художественное творчество <...>. Прошли прекрасные дни греческого искусства и золотое время позднего средневековья». См.: Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике: в 2 т. Санкт-Петербург, 2001. Т. 1. С. 87.

² О функции подражания и ее роли в человеческой жизни и искусстве подробнее см.: Аристотель. Об искусстве поэзии: Билингва древнегреческо-русский. Москва, 2012.

жения совокупности проявлений определенного количества единичных предметов.

В этом смысле выяснение сути красоты И. Винкельманом осуществляется посредством введения процедуры редукции, определяющей отрицательную по своей природе сущность красоты, поскольку, по его словам, «легче указать на то, что не есть красота, чем на то, что красота есть»¹. При этом данное положение, прежде всего, основывается на представлении о том, что красота, являющаяся одной из величайших тайн природы, не имеет в себе такого необходимого основания, относительно которого мог бы возникнуть некий принцип определения красоты или трансцендентального условия выявления сущности самой красоты именно путем понятийной констатации этой сущности в высказывании о ней. Это демонстрирует полную несостоятельность и нецелесообразность выяснения данного вопроса посредством дискурсивной формы и вообще путем приложения к ней любого рода редукционистских намерений, так как сама возможность такого решения допустима лишь при условии использования геометрически точной природы понятия, при которой суждения людей о «прекрасном» тем не менее стали бы абсолютно одинаковыми, но вместе с тем доказательство сущности красоты было бы легко определимо. Как следствие, методологическая установка на выявление аналитического взгляда на искусство в контексте анализа художественного произведения происходит лишь посредством описания чувственных впечатлений и влечет за собой господство *описательного метода*.

Однако из этого вовсе не следует, что тотальность отсутствия выявления красоты высшего порядка в рамках данного подхода вполне адекватна, поскольку, как замечает И. Винкельман, подобна тому, как детей учат писать. Их редко знакомят с основами и свойствами очертаний в буквах, с тем, в чем состоит красота игры света и тени в них. Вместо этого им дают прописи для списывания без дальнейшего руководства, поэтому рука ребенка приобретает навык в письме прежде, чем он составит себе понятие о красоте букв. Подобным же образом стремятся понять искусство, прежде всего исходя из описания начального чувственного восприятия, как раз и диктующего

¹ См.: Винкельман И. И. Избранные произведения и письма. Москва, 1996. С. 272.

своеобразную терминологию, какой вынуждены пользоваться аналитики искусства¹, забираясь глубоко в недра языковой структуры, но отнюдь не творческого действия, тем самым пренебрегая выходом непосредственно к самому художественному действию, о чем шла речь выше.

Таким образом, подчеркивается необходимость улавливания самого способа, каким обрабатываются чувственные впечатления, а не акцентирования внимания на схематической деятельности механизма рассудка, при помощи которого, согласно определенной совокупности правил, последний производит опосредованную работу соотнесения с чувственностью, поскольку, к примеру, звук или цвет способствуют красоте, но сами они не есть красота, т. е. рассудок, получая воздействие данного «звукового» или «цветового» материала, систематизирует его согласно своим основаниям. Однако ясно, что сама эта «систематизация» не является красотой, но лишь условием, при котором она всего лишь приобретает определенность в ходе аналитической обработки, в свою очередь также не являющейся красотой как таковой. Необходимо отметить, что в результате размышлений, И. Винкельман все же приходит к положительному понятию о красоте, однако определяя его не в связи с обнаружением сущностного аспекта красоты, а согласно вскрытию условий выявления *согласованности*², или гармоничности отношений, связей частей

¹ В данном случае примером может служить следующий отрывок, характеризующий некоторые этюды Ф. Шопена: «Из этюдов вспомним ор. 25 № 6 *gis-moll* — «шествие на каторгу польских повстанцев, засыпаемых снегом» (Г. Нейгауз), а также ор. 25 № 11 *a-moll* — «зимний вихрь», в основе темы которого лежит старинное польское религиозное песнопение «*O gloriosa Domina*» («О, прекрасная Госпожа»), превращенное в боевой гимн, вдохновлявший воинов Яна Собеского в XVI веке...» (См.: Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. Санкт-Петербург, 2006. С. 259). Данное высказывание, кажется, приобретет должное завершение, если его закончить словами И. Винкельмана: «...ужождая грубым вкусам толпы и стремлению сделать для нее все более понятным...» (См.: Винкельман И. И. Избранные произведения и письма. Москва, 1996. С. 275). Данный метод анализа музыки, безусловно, может быть полезен для музыкантов-педагогов (особенно преподавателей музыкальных школ), являясь дополнительным приемом в воспитании и развитии музыкального мышления, особенно ассоциативности восприятия учащегося, но при этом не имеет сколько-нибудь существенного значения для вскрытия онтологического среза музыки.

² Непосредственность связи «согласованности» и «истинности» отмечает, к примеру, М. Хайдеггером: «Будь это вещь или предложение, истинно то, что

между собой, а также целого с частями, что скорее влечет за собой работу с языком, нежели с тем, что подразумевается под красотой, которая даже в этом смысле заставляет почувствовать самопротиворечивость создавшейся ситуации, ввергающей нас в ощущение недостижимости совершенства. В конечном счете, понятие «красота» остается неопределенным, поскольку ясно, что форма понятия, акцентируя ракурс определенности, тем не менее не способна передать феномен красоты, так как данная форма, нацеливаясь на внесение определенности, в итоге не различает само состояние красоты в ее незаинтересованном, т. е. не связанном ни с чем отношении, от той ситуации, при которой красота, обретая предметные признаки, становится предметом чего-то существующего вовне, что возможно приложить именно к форме представления о красоте и что позволяет схватывать исключительно сам способ выстраивания данной представительственной формы посредством совмещения действий «собрания» и «объединения» в единство отдельных элементов некоторого множества.

В контексте вышеобозначенной позиции «единство», «простота» и «неопределенность» являются свойствами не столько самой красоты, сколько приложенной к ней понимающей способности, провоцирующей на создание отграниченного пространства, организуемого именно как продукт языкового действия, обусловленного невозможностью прорваться каким-то иным способом, дабы выявить форму красоты, тем самым фундируя ее описание теми составляющими, из соединения которых образуется так называемое понятие красоты, взятое на уровне языка. Таким образом, согласно

правильно, истинное — это согласующееся. Быть истинным и истина означают здесь согласованность, а именно согласованность двоякого рода: с одной стороны, совпадение вещи с тем, что о ней мыслилось раньше, и с другой стороны, совпадение мыслимого в высказывании с вещью» (См.: Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. Москва, 1991. С. 10). Между тем согласованность, как отмечает М. Хайдеггер, есть некое подобие, совпадение. Однако вещь не может быть схожа с высказыванием, поэтому «высказывание остается всегда только приравнением и, даже более того, только в этом подобии оно и может стать тем, чем оно является. <...> Уподобление следует понимать здесь не в том смысле, что разного рода вещи становятся вещественно одинаковыми. Сущность уподобления, приравнивания определяется, скорее, видом той связи, которая является господствующей в отношении между высказыванием и вещью». См.: Там же. С. 13.

И. Винкельману, единственным условием усмотрения красоты, переданной в понятии, является возникновение самой идеи этой красоты, фундированной формой представления. При этом само представление, оказывая давление на дух, блокирует возможность иных проявлений духовного движения, что неизбежно влечет за собой наступление состояния смешения свойств, возникающих при ощущении красоты с чуждыми для нее языковыми, артикулированными характеристиками, нарушающими единство, поскольку «красота должна быть подобна чистой воде, почерпнутой из родника, которая считается тем полезней для здоровья, чем она безвкусней, ибо это значит, что она очищена от всяких инородных частиц»¹. Соответственно, И. Винкельман видит возможность такого очищения в распределении движения и усмотрении красоты в направлении от красоты «человеческой» к красоте «божественной», — ведь именно так, с его точки зрения, делали древние греки. Как следствие, позиция И. Винкельмана изначально направлена на вовлечение в поиск аналога «божественной» красоты, которого в современном мире нет, но, поскольку его не найти и в тех образах богов, которые были частью представлений греков, то, соответственно, это возможно осуществить лишь путем осмысления их культуры, схватывая тот способ, каким древние ценители искусства осуществляли путь в понимании красоты «человеческой» и «божественной»², что опять-таки возвращает нас в поле языка. Представленный способ анализа искусства является вполне целесообразным и последовательным, имеющим определенную степень категориальной и смысловой оформленности, но являющийся лишь начальным этапом на пути к чистой форме философского исследования искусства, к ко-

¹ См.: Винкельман И. И. Избранные произведения и письма. Москва, 1996. С. 283.

² «Постепенно поднявшись от человеческой красоты до красоты божественной, древние раз и навсегда установили эти ступени красоты. Изображая своих героев, то есть людей, которых древность наделяла высшими качествами человеческой природы, они приближались к границам природы божественной, не преступая их и не смешивая существующее между ними весьма тонкое различие. Придайте Батту на киренских монетах один только, полный нежного вождения, взор — и он будет изображать Вакха, а черта божественного величия превратит его в Аполлона. Отнимите у Миноса на монетах Гносса гордый, царственный взор — и он будет походить на полного благодати и милости Юпитера». См.: Винкельман И. И. Избранные произведения и письма. Москва, 1996. С. 298.

торой относятся эстетические воззрения И. Канта. Очевидно, что данные воззрения, прежде всего, нацелены на определение такого способа осмысления, который есть аналог проявления самой идеи красоты, разворачивающейся в пространстве искусства.

Идея здесь в своем формообразующем начале представляет собой экспликацию такой идеальной области, которая в качестве основания имеет трансцендентальный принцип, априорно показывающий общее условие, единственно допускающее некую связь, посредством которой вещи становятся объектами внимания. Это является причиной обнаружения *способности суждения*¹, представляющей собой, с одной стороны, определяющую способность суждения, если дано некое правило, принцип или закон, посредством которых «особенное» может подводиться под «общее», либо, с другой стороны, рефлексивную способность при условии наличия только «особенного», для которого необходимо найти «общее». При этом «трансцендентальное правило» есть условие образования целесообразного отношения, являющегося характеристикой связи, возникающей между мыслью о вещи, т. е. действительностью ее существования и структурой вещи, что осуществляет целесообразность в отношении формы вещей, показывающей единство многообразия эмпирических законов природы². Целесообразное отношение к предмету имеет свой ис-

¹ Согласно И. Канту, «...способность суждения вообще есть способность мыслить особенное как подчиненное общему». См.: Кант И. Критика способности суждения // Сочинения: в 8 т. Москва, 1994. Т. 5. С. 19.

² В данном случае пояснение цели относительно ее трансцендентального определения является следующим: «...цель — это предмет понятия, поскольку понятие рассматривается как причина предмета (как реальное основание его возможности); каузальность же понятия по отношению к его объекту есть *целесообразность* (form finalis). Следовательно, там, где не только познание предмета, но и самый предмет (его форма или существование) как действие мыслится возможным только посредством понятия этого действия, там мыслят цель» (См.: Кант И. Критика способности суждения // Сочинения: в 8 т. Москва, 1994. Т. 5. С. 57). Необходимо отметить, что поскольку в основе суждения вкуса не может лежать ни «субъективная», ни «объективная» цель, — так как речь идет не о возможности самого предмета, т. е. такого представления о нем, посредством которого предмет мыслится, что свидетельствует о включении его в познавательную деятельность, а лишь об отношении способностей представления друг к другу, в результате чего предмет дается непосредственно, — то, соответственно, суждение вкуса имеет в качестве своего основания только форму целесообразности в представлении о предмете, или некий способ представления о нем.

точник именно в рефлексирующей способности суждения, поскольку представляется как способность схватывания особенного и является чисто субъективным, так как составляет отношение представления¹ к самому субъекту, а не к предмету. Данное представление непосредственно связано с *чувством удовольствия*, поэтому такого рода целесообразность предшествует познанию объекта, т. е. непосредственно связывается с представлением об объекте без желания использовать это представление для познания. Иными словами, субъективная основа представления в акте схватывания формы предмета созерцания вне момента отнесения ее к понятию, которая не может стать частью познания, и есть его *эстетическое свойство*. Напротив, то, что может быть применено в представлении для определения предмета, или познания, есть его логическая значимость.

Следовательно, эстетическое суждение, прежде всего связанное с представлением о форме предмета в процессе рефлексии о нем, — без намерения обрести понятие о предмете, основанном на удовольствии от самого представления о предмете, т. е. вне ощущения предмета или соотнесения его с понятием, — является способностью суждения, называемой *вкусом*, поэтому, согласно И. Канту, только такой предмет, о котором выносится данное суждение, представляется прекрасным. Таким образом, эстетическая способность суждения есть особая способность судить о вещах не по понятиям, а согласно представлениям, тогда как телеологическая способность суждения есть не столько особая способность, сколько сама рефлектирующая функция суждения, действующая согласно понятию.

¹ Форма «представления» есть констатация определенного принципа ограничения мышления. Так, в частности, Т. Котарбинский, исследуя форму «представления», отмечает: «От содержания представления и от предмета представления отличается обычно само представление, называемое иначе *актом представления*. Впрочем, представлением нередко кратко называется это содержание представления и даже иногда и предмет, вследствие чего возникают частые недоразумения. С другой стороны, вместо «акт представления» порой говорится «представление». См.: Котарбинский Т. Элементы теории познания, формальной логики и методологии наук. Биробиджан, 2000. С. 38.

ГЛАВА 3

Искусство и социология¹

§ 1. Язык versus опыт

В дополнение к общепризнанным способам достижения позитивного знания о мире — посредством чувственного опыта и научного исследования, вполне допустимым может казаться предположение, что именно *искусство*² способно открыть некий *путь пони-*

¹ Согласно Ф. Ницше, «благородный и одаренный человек <...> неизбежно доходит до тех пограничных точек окружности, где его взор упирается в то, что объяснению не поддается. И если, к ужасу своему, он увидит, что у этих границ логика до тех пор вьется вокруг себя, пока, наконец, не вопьется зубами в свой собственный хвост, то тогда новая форма познания, *трагическое познание*, прорвется наружу, и, чтобы его можно было хотя бы терпеть, искусство должно будет защищать его и исцелять». См.: Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Сочинения: в 2 т. Москва, 1990. Т. 1. С. 201–202.

² Неудивительно, что Э. Кондильяк, с иронией замечая о том, что «музыка — это искусство, о котором все считают себя в праве судить и где, следовательно, число плохих судей весьма значительно» (См.: Кондильяк Э. Б. де. Опыт о происхождении человеческих знаний // Сочинения: в 3 т. Москва, 1983. Т. 1. С. 214), тем не менее самим введением *указывающей* функции языка, способствующей мгновенному различению музыки как художественного действия от искусства как понятия, образованного средствами языковой среды, подчеркивает их различность, вместе с тем настаивая на общем представлении о музыке как составляющей языка, хотя, справедливости ради, процитируем полное высказывание Э. Кондильяка, в котором он, говоря именно о музыке, все же, слово «музыка» заменяет словом «искусство»: «До сих пор мне приходилось предполагать, что древним музыка была известна; сейчас уместно осветить ее историю, по крайней мере постольку, поскольку это *искусство* (курсив мой. — И. Н.) составляет часть языка» (См.: Там же. С. 209). Следует добавить, что такой интерес к музыке у Э. Кондильяка был продиктован именно тем, что он огромное значение придавал звуковой (фонетической) части языка.

мания¹ специфического класса истин², направленных на процесс овладения миром³, и неудивительно, что подобного рода вывод

¹ По мнению М. Вейца, «неадекватность теорий не вызвана, в первую очередь, законной трудностью, такой, например, как огромная сложность искусства, которая может быть исправлена дальнейшим исследованием и изучением. Их базисная неадекватность состоит в ошибочном представлении об искусстве. Эстетическая теория (притом всякая), полагая, что правильная теория вообще возможна, в принципе заблуждается, поскольку она в корне неправильно истолковывает логику понятия искусства. Ее основное утверждение, что понятие “искусство” поддается реальной или какого-либо вида истинной дефиниции, неверно. Такая попытка обнаружить необходимые и достаточные свойства искусства логически несостоятельна по той простой причине, что набор таких качеств и, следовательно, их формула никогда не будут найдены. Искусство, как показывает логика понятия, не имеет набора необходимых и достаточных свойств, следовательно, его теория логически невозможна, а не просто практически трудна. Эстетическая теория пытается определить то, что не может быть определено так, как требуется». См.: Вейц М. Роль теории в эстетике // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург; Бишкек, 1997. С. 44–45.

² По мнению Р. Нозика, «никто не может вербализовать меру постижения истины в искусстве». См.: Боррадори Дж. Гарвардский анархист: Роберт Нозик // Американский философ: Беседы с Куайном, Дэвидсоном, Патнэмом, Нозиком, Данто, Рорти, Кейвлом, МакИнтайром, Куном. Москва, 1999. С. 103.

³ В этом смысле мгновенно возникает отсылка к М. Фуко, и в частности, к следующему его словам: «Искать смысл — значит выявлять то, что сходствует. Искать закон знаков — значит открывать вещи, являющиеся сходными. Грамматика форм бытия — это их истолкование. А язык, на котором они говорят, не рассказывает ни о чем другом, кроме как о связывающем их синтаксисе. Природа вещей, их сосуществование, сцепление, связывающее их друг с другом и тем самым устанавливающее их взаимное общение, не отличаются от их сходства. Сходство же выявляется лишь в сети знаков, которая охватывает мир от края до края» (См.: Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Санкт-Петербург, 1994. С. 66). Исходя из сказанного, становятся понятны стремления, которые, хотя и бессознательно, подвигают аналитиков искусства к желанию связать любое художественное действие с наукой или обществом, создавая для этого лауну под общим названием «искусствоведение», либо «история искусства», как оказывается, с целью создания языкового поля, единственно способного связать и упорядочить любой опытный срез. По этому поводу Н. Хомский, перефразируя М. Джуса (См.: Joos M. Readings in Linguistics. Washington, 1957), отмечает: «...языки могут отличаться друг от друга без предела и произвольным образом. По сути, по поводу языка сказать почти что нечего: возможно почти все» (См.: Хомский Н. О природе языка. Москва, 2005. С. 203). Тот же взгляд на язык, но взятый в контексте усиления его эстетической стороны, проводится в известной теореме комбинаторики Ф. П. Рамсея, согласно которой любая структура (группа звезд, совокупность разбросанных камешков или последовательность чисел) необходимым образом содержит упорядоченную подструктуру. Иными словами, Рамсей в своей теореме утверждает, что беспорядок (в языке)

не так давно был сформулирован Х.-Г. Гадамером, утверждающим, что «в произведении искусства постигается истина, недостижимая никаким иным путем...»¹. Однако впоследствии становится ясно, что гадамеровский ход мысли, прежде всего, направлен на выявление своего рода *методологической линии*, способной выступать не только в качестве проводника особого, как подчеркивается — только одному искусству характерного способа добывания истины, но одновременно способствующей возможности встраивания самого искусства в уже имеющееся пространство научного исследования, отличающегося от любого иного наличием собственного языка. При этом организационная прерогатива такого языка, как известно, всегда требует — и в данном случае искусство не является исключением — своего рода доступа, имеющего вид некоей методологической спецификации. Благодаря ей области искусства становится позволительно подключаться к пространству науки, демонстрируя способность привнесения в нее собственной грани, которая в момент допущения прикосновения самого искусства к научному пространству оказывается ни чем иным, как очередной языковой нишей, образующей своеобразный уровень, в пространстве которого, по мнению Х.-Г. Гадамера, наконец-то становится возможным достижение состояния *понимания*, где язык, казалось бы, добираясь до наивысшей точки своего развития, через собственное эмпирическое языковое действие, одновременно превозмогая теоретизированность своей природы, попадает в некую сферу, даря нам своеобразное ощущение разрывания языковых пут². Тем не менее посте-

невозможен (Подробнее см.: Soifer A. Ramsey Theory. Yesterday, Today and Tomorrow. Boston, 2010. P. 9–10). Исходя из сказанного, искусство следует трактовать в качестве очередного варианта языкового связывания. При этом раскрытие языковой природы и специфики данной связи представляется в качестве основной задачи, соответственно, искусствознания и истории искусства.

¹ См.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Москва, 1988. С. 40.

² «Сфера понимания — разумного — в которой утверждает себя повседневная жизнь, равно как и традиция нашей философской и научной мысли, характеризуется “видением”. Структура *видения*, имеющая “увиденное” в качестве своего объекта или темы, — так называемая интенциональная структура — укоренена во всех формах чувственности, имеющих доступ к вещам. Они опираются на *разумную* связь с порядком вещей и отношений между ними». См.: Левинас Э. Диахрония и репрезентация // *Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века: сборник статей.* Томск, 1998. С. 141.

пенно становится очевидным, что полученное нами ощущение есть лишь впечатление от «полета» мысли, захваченной яркостью и явностью собственного познавательного опытного действия, а поэтому и прорыв оказывается не столько уходом от языка, сколько попыткой удержания «на мушке» самого «опыта языка», позволяющего нам не только прочувствовать непосредственно саму языковую *опытность*¹, но в определенном смысле и удержаться в ней². Сложившаяся ситуация является в наивысшей степени спорной, и именно в ее отношении к искусству, которое мало того что в данной ситуации вынуждено играть преимущественно прикладную и производную роль, но еще, по глубокому убеждению Х.-Г. Гадамера, должно включаться в научное пространство с целью получения неких приемов возможного проникновения в природу вещей, способных открыть нам определенные истины, что лишний раз подтверждает благородность порыва, с которым Х.-Г. Гадамер стремится связать между собой две совершенно разные области, какими,

¹ В данном случае понятие «языковая опытность» наиболее ясно и отчетливо обнаруживает себя при прохождении через призму феноменологической установки, раскрывающей суть опыта «языка» посредством феноменологической редукции, помогающей «феномену мира раскрыться в качестве смысла сознания — это ключ, открывающий путь к подлинному “опыту”, опыту “субъективных процессов” в “потоке сознания”. Этот опыт есть результат того, что в Идеях 1 называлось “имманентным восприятием”, а в *Картезианских размышлениях* — “трансцендентальным переживанием”, которое подобно любому переживанию находит основание в собственном интуитивном характере, в степени присутствия и полноте своих объектов» (См.: Рикёр П. Кант и Гуссерль // *Интенциональность и текстuality*. Философская мысль Франции XX века: сборник статей. Томск, 1998. С. 165). Следует заметить, что в качестве подлинного опыта здесь как раз и выступает «опыт языка».

² Данное состояние ситуативного «удерживания» языкового опыта тождественно описанному Б. Гройсом фундаментальному культурно-исторической иллюзии в ходе становления опытной языковой сферы — и здесь имеются в виду различного рода «измы»: классицизм, романтизм, импрессионизм, модернизм: «Ситуация определяется тем, что существует интернациональная площадка, на которой человека ценят за то, что он придумывает какие-то дискурсивные и медиальные ходы. Когда эта работа проделана, люди имеют тенденцию навешивать на это все остальное, как бы нагружать это мечтательностью. <...> Человек изготавливает какой-то предмет, потом этот предмет становится иконой, а уже когда этот предмет становится иконой, он пробуждает ту самую мечтательность, которая заставляет за этой иконой видеть огромные пространства дискурса. То есть сначала создается несемантический текст, а потом он все больше и больше нагружается семантикой». См.: Рыклин М. *Медиум и дискурс. Беседа с Борисом Гройсом // Деконструкция и деструкция. Беседы с филологами*. Москва, 2002. С. 228–229.

без сомнения, являются, с одной стороны, наука, а с другой — искусство, акцентируя при этом именно сферу науки. Однако проявленное с его стороны желание «поправить» дела науки за счет достоинств искусства не может быть одобрено, поскольку в таком случае Х.-Г. Гадамеру не следовало выставлять искусство в качестве средства для достижения даже столь благородной задачи, которую он поставил перед философией, так как сфера искусства, безусловно, является областью не менее самостоятельной и самодостаточной, а поэтому вполне заслуживающей того, чтобы ее рассматривали исключительно в качестве цели, а не средства.

Более того, совершённый Х.-Г. Гадамером шаг влечет за собой угрозу исчезновения и без того зыбкой границы между тем, что в искусствознании, культурологии и других смежных с ними теоретических областях называется «языком», а что — «искусством», поскольку известным фактом уже стала традиционная тенденция к их совмещению. Это в конечном счете является основанием для установления опасной, если не сказать трагической, ситуации для искусства, непосредственно связанной с усиливающейся со стороны культуры узурпацией, влекущей за собой не столько даже смешение данных областей, сколько окончательное поглощение сферы искусства культурной средой, стремящейся втянуть в себя поле искусства, делая его либо плацдармом иллюзий, где всякое «желаемое» становится «действительным»¹, либо навязывая ему в качестве организующего

¹ Имеется в виду, что, действуя подобным образом, культура (с учетом определения Т. Иглтона, «культура» прежде всего, обозначает совершенно материальный процесс, который затем метафорически переносится на дела духовные» (См.: Иглтон Т. *Идея культуры*. Москва, 2012. С. 8)) демонстрирует свое игровое начало, поскольку, согласно Й. Хёйзинге, «культура возникает в форме игры, культура изначально разыгрывается. И даже те виды деятельности, которые прямо направлены на удовлетворение жизненных потребностей, как, скажем, охота, в архаическом обществе стремятся найти для себя форму игры. <...> В этих играх общество выражает свое истолкование жизни и мира. Все это не следует понимать так, что игра становится, оборачивается культурой, но, скорее, так, что культура в ее изначальных фазах имеет характер игры, осуществляется в формах игры и проникнута ее настроением» (См.: Хёйзинга Й. *Homo ludens*. Человек играющий. Санкт-Петербург, 2011. С. 80). Дальнейшее размышление Й. Хёйзенги приводит к выводу, в котором улавливается принятие игрой роли опытного действия — «в этом двуединстве игры и культуры игра есть первичный, объективно воспринимаемый, конкретно установленный факт — тогда как, говоря о культуре, мы лишь квалифицируем то, что наше историческое суждение привязывает к данному случаю» (См.: Хёйзинга Й. *Homo ludens*).

начала языковую канву, пытаясь приручить искусство путем постановки его «на службу» науке и познанию¹, что невозможно сделать без того, чтобы не признать искусство особой языковой областью²,

Человек играющий. Санкт-Петербург, 2011. С. 80–81), — напротив, культура наделяет себя языковыми привилегиями: «...взаимосвязь игры и культуры нужно искать в первую очередь в высших формах социальной игры, там, где она проходит в упорядоченных действиях группы или сообщества, или двух групп, противостоящих друг другу». См.: Там же. С. 81.

¹ В нижеследующем высказывании, демонстрирующем трагическую суть ситуации, в которую попадает искусство, вовлеченное в познавательный процесс, Ф. Ницше делает акцент на установлении языком своеобразного пространства, организующего именно сферу *культуры*, языковая данность которой образуется скорее в противовес искусству, а не по причине якобы некоей способности, имеющейся в наличии у «культуры», применение которой к искусству, как мыслится многими, естественным образом приводит к поглощению искусства, как оказывается впоследствии, влекущего за собой превращение его в средство для удовлетворения нужд различных областей литературы, познания, философии и других, как им кажется, самостоятельных сфер. Но на самом деле если такое и становится возможным, то констатация данного факта не приводит ни к чему иному, как только к трагедии искусства, хотя, напротив, совершенно очевидно, что тому, кто не мыслит искусство в качестве средства, подобного рода настроения абсолютно чужды. «Одного пленяет сократовская радость познания, с помощью которого он мнит залечить вечную рану бытия, другого — развевающееся перед глазами обольстительное полотнище искусства, третьего — метафизическое утешение, внушающее ему, что под вихрем явлений продолжает бить ключом нерушимый источник вечной жизни. <...> Из подобных средств состоит все, что мы именуем *культурой*; последняя бывает преимущественно сократовской, художественной или *трагической*, и это зависит от соотношения ее составных частей». См.: Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Сочинения: в 2 т. Москва, 1990. Т. 1. С. 213–214.

² Так, В. Кенник недвусмысленно указывает на исключительно языковую перспективу искусства в вопросе определения, является ли данный рисунок или музыкальная пьеса произведением искусства: «...мы способны отличить произведения искусства потому, что знаем английский язык, то есть мы знаем, как правильно применять слово “искусство” и словосочетание “произведение искусства”. Используем в этой связи следующее утверждение Вейсмана: “Если некто способен применить слово “искусство” или словосочетание “произведение искусства” правильно во всех видах контекстов и во всех случаях, то он знает, что такое искусство, и никакая другая формулировка не сделает его более осведомленным”. “Собственно искусство” — это попросту то, что именуется “искусством”. “Правильно” и “собственно” здесь не имеют никакого отношения к “общей природе” или “общим знаменателям” всех произведений искусства; они имеют дело только с общепринятыми правилами современного применения слова “искусство”». См.: Кенник В. Основывается ли традиционная эстетика на ошибке? // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург; Бишкек, 1997. С. 93.

призванной предоставить науке некий сакральный путь к истине, что, согласно Х.-Г. Гадамеру, и составляет «философское значение искусства, утверждающее себя вопреки всякому рационализированию»¹.

Однако совершенно очевидно, что художественное действие вовсе не требует для себя определения значения уже в силу того, что к самому этому действию оно не имеет никакого отношения, поскольку его требует именно теория и история искусства², но не художественное действие, которое в таком своем виде скорее должно являться *опытом*, нежели теорией. Как следствие, возникает сомнение в том, что граница внутри самой области искусства, отделяющая опытную часть от теоретической, вообще когда-либо была проведена должным образом, поскольку все то, что обычно понимается под «искусством», — музыка, архитектура, живопись — традиционно относится именно к пространству искусства и рассматривается в опоре на такие теоретические заготовки, которые уже предзаданы именно по причине того, что само «искусство» вовсе не является областью продуцирования художественного действия, так как эта «область» есть демонстрация природы иного сорта, по самой своей сути являющейся языковой.

Следовательно, искусство в его обычном понимании, т. е. как область, только лишь совмещенная с художественным действием, не может себя утверждать, как было сказано, «вопреки всякому рационализированию», а поэтому следует еще раз подчеркнуть: область искусства, если под ней подразумевать нечто такое, что способно вступать в контакт с художественным действием, не должна

¹ См.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Москва, 1988. С. 40.

² Это происходит по причине того, что история искусства, как известно, мыслит себя именно в качестве научной дисциплины. Однако совершенно очевидно, что наука возможна лишь в тех областях, где правит всеобщий детерминизм, абсолютно неприменимый в области истории уже в силу необходимости использования в данной ситуации расшифровывания исторического материала и использования с этой целью упрощенных методов — моделирования или доминантных следствий: «...если детерминизм в рассматриваемой области не содержит этих следствий, то расшифровка неосуществима, а соответствующая наука невозможна. <...> Поскольку у истории нет анатомии и доминантных причин, как нет у нее своих собственных законов, то следует отказаться от кантовской идеи о том, что история сейчас находится на донаучной стадии и ожидает возведения ее в ранг науки, причем наукой этой является социология». См.: Вен П. Как пишут историю. Опыт эпистемологии. Москва, 2003. С. 321.

принадлежать ни области науки, поскольку не может использовать его инструментарий, ни сфере культуры, по отношению к искусству необходимо выступающей в качестве лейбницевского варианта «полного» понятия, грозящего поглотить включенную в него область искусства через ее погружение в атмосферу собственной языковой специфики. Вследствие этого искусство не может ни подвергаться рационализации, ни противостоять ему, главным образом в силу неспособности и ненужности производства данных действий со стороны самого искусства. С учетом сказанного даже призыв Х.-Г. Гадамера «от лица» опыта философии (равно как и опыта искусства) к научному сознанию, дабы последнее признало свои собственные границы, звучит более чем неуместно, и особенно в свете дальнейшего обращения к эстетическому сознанию, критика которого, по мнению Х.-Г. Гадамера, должна быть нацелена на стремление размежевать два сорта получения «истины»: один из которых вычерпывается благодаря причастности к произведениям искусства, тогда как другой имеет прямое следование из эстетической теории, представляя собой, по его мнению, обедненный и суженный вариант понятия «истина».

Тем не менее мы вынуждены констатировать абсурдность данного заявления, и в частности, в силу его дальнейшего развития именно в контексте вышеобозначенной трактовки, что в результате приводит еще к одному, не менее вызывающему аспекту утверждения Х.-Г. Гадамера: «...в опыте искусства мы имеем дело с истинами...»¹, поскольку совершенно очевидно, что поле художественного действия по самой своей природе неспособно выстраивать каких-либо связей в границах оценочных терминов² по совершенно

¹ См.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Москва, 1988. С. 40.

² Необходимость применения к искусству интенций, имеющих эстетический статус, обосновывается представителями направления американской аналитической философии искусства — *эстетическим перцептуализмом*, основная идея которого заключается в невозможности определения природы искусства вне и помимо категорий эстетического опыта, поскольку определяющими чертами искусства являются его эстетические свойства (качества и ценности), дифференцирование которых возможно только путем «подключения» к ним специфически эстетического восприятия. При этом основной ценностью произведения искусства объявляется его эстетическая ценность, состоящая в способности возбуждения эстетического переживания, являющегося, по мнению перцептуалистов (М. Бердсли, В. Олдридж, Дж. Стольниц), мерой ценности произведения искусства и единствен-

обычной причине разности уровней таких отношений, порождающей их абсолютную несовместимость, а в итоге — принципиальную невозможность осуществления «встречи» опыта с «истиной»¹.

ным обоснованием оценочных суждений. Следует подчеркнуть, что понимание «опыта» представители данного направления непосредственно связывали с термином “experience” — «опыт чувственного восприятия», или «переживание», что, как известно, имеет столь же непосредственную связь с начальным этапом познания, согласно И. Канту, поэтому, к примеру, М. Бердсли интересуется понятием «эстетической точки зрения», которое, по его убеждению, означает следующее: «...принять эстетическую точку зрения по отношению к X — значит *быть заинтересованным в любой эстетической ценности, которой X может обладать*» (См.: Бердсли М. Эстетическая точка зрения // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург; Бишкек, 1997. С. 160), давая при этом два пути философского прояснения и применения понятия «эстетическая точка зрения»: первый путь проходит через понятие «хорошее в своем роде», а второй путь — призван обеспечить широкое понимание искусства, тем самым позволяя к любому воспринимаемому или интенциональному объекту, сознательно рассматриваемому с эстетической точки зрения, применить понятие «произведения искусства». Таким образом, очевидно, что данная перцептуалистская концепция направлена на фундирование познавательных и языковых интенций, о чем свидетельствует сам М. Бердсли, отмечая, что «нет ничего — ни одного объекта или события — что *per se* не может не рассматриваться с эстетической точки зрения. <...> Принять эстетическую точку зрения — значит просто отыскать источник ценности» (См.: Там же. С. 178). Следовательно, все, о чем идет разговор, — это язык как чистая возможность, в которой естественным образом найдется место всему существующему.

¹ Если допустить, что истинное определение произведения искусства возможно только в границах эстетической теории, то, соответственно, условием такой «истинности» становится наличие высокого уровня эстетического наслаждения в переживании, которое, казалось бы, является возможностью, представляющей необходимый критерий различения того, что может быть названо «произведением искусства», а что — нет. Размышляя на этот счет, Дж. Фишер отмечает: «...наблюдатель часто отказывает себе в наслаждении из-за причин ассоциативного порядка или по причинам сенсорной недостаточности, усталости, неопытности или из-за дефектов в самом объекте. Но дело не только в том, что наслаждение не всегда пригодно в качестве критерия и предосновы ценности. Наслаждение вообще не нужно для эстетической оценки. Широко распространенное убеждение о его необходимости вытекает из путаницы причины и следствия. В простом виде ситуация такова: если определенные свойства объектов опыта наличествуют, то я испытываю эстетическое наслаждение. Если эти свойства наличествуют, то им приписывается ценность. Если я не испытываю наслаждения, то эти свойства отсутствуют. Но из отрицания наличия свойств ничего, принимая во внимание сам эффект предписания ценности, не следует. Причинно-следственная путаница результируется здесь в ошибочном допущении, что ценность предписывается, если и только если эти свойства даны в опыте. Наслаждение, следовательно, не есть формальное требование при эстетической

Впрочем, следует констатировать, что данное утверждение, по-видимому, не касается сферы языка, в которой, как в чистой возможности, становится «возможно» совместить все, что угодно, и с таким взглядом даже Х.-Г. Гадамер не мог бы не согласиться, особенно, если исходить из его же собственного утверждения о том, что «истины», которые дает нам опыт «искусства», являются «решительно возвышающимися над сферой методического познания...»¹. В связи с этим совершаемая Х.-Г. Гадамером попытка бегства, в ходе которой им, по-видимому, овладела догадка и внутреннее, еще недостаточно осознанное, но все же признание необходимости и неизбежности преодоления сферы научного познания за счет стремления, направленного им для превозмогания «волшебной» силы теории, тем не менее даже такой, столь желанный порыв, в конечном счете, не способствовал исполнению задуманного Х.-Г. Гадамером намерения по «облагораживанию» науки за счет искусства. Соответственно, сказанное становится ярким свидетельством наличия обычной *языковой игры*², поскольку вполне очевидно, что ис-

оценке, как и материальное условие оценивания. Отсутствие наслаждения может... адекватно замещать наслаждение, создавая основу для оценки в том случае, если общая чувствительность к художественной форме свойственна наблюдателю» (См.: Фишер Дж. Оценивание без наслаждения // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург; Бишкек, 1997. С. 189–190). В результате, хотя Дж. Фишер прямо и не говорит о необходимости различать «эстетическое», т. е. языковое, познавательное, всеобщее, от «художественного», т. е. опытного, он все же настоятельно указывает именно на это, отмечая, что наслаждение является необходимым только в опыте, но не в целях конструирования в языке «эстетической точки зрения», тем самым вскрывая разность природ эстетического/языкового и художественного/опытного.

¹ См.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Москва, 1988. С. 40.

² Как утверждает М. Вейц, — подчеркивая в качестве истока своей мысли витгенштейновскую связку природы «игры» с ситуацией игрового обобщения посредством теории сходства, — «проблема природы искусства подобна вопросу о природе игр, по крайней мере, в следующих отношениях: если мы действительно присмотримся к тому, что именно мы называем “искусством”, мы также не найдем общих свойств — только нити сходств. Познание искусства не состоит в том, чтобы схватить выявленную или скрытую сущность, но в способности узнавать, описывать и объяснять те произведения, которые мы называем “искусством” благодаря этим сходствам». См.: Вейц М. Роль теории в эстетике // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург; Бишкек, 1997. С. 51.

кусство не только не имеет сколько-нибудь существенного отношения к истине, но также в силу этого не может претендовать на более высокий или более низкий статус занимаемого им положения относительно методологического познания согласно вышеобозначенной причине, констатирующей факт принципиальной несовместимости сферы художественного действия и пространства языка, однако вне границ последнего наука вообще немислима. Справедливости ради следует отметить, что главной заслугой Х.-Г. Гадамера является открытие «опыта языка». Однако он не вменяет эту заслугу себе именно в таком качестве, если не учитывать его красочного выражения о «путеводной нити» языка¹, поскольку опытом в его высказываниях является именно герменевтический опыт², а язык представляется лишь *средой*, в которой такой сорт опыта и раскрывается. К тому же следует особо заметить, что данное опытное поле, зарождаясь в языковой среде, пронизывается особым интеллектуально-чувственным движением, улавливание которого в поле языка и есть так называемое понимание³, которое, тем

¹ Данное выражение Х.-Г. Гадамера непосредственно связано с природой понимания, а, точнее, с той средой, которая имеет языковую природу и устанавливается между собеседниками в процессе разговора: «Мы говорим, что мы “ведем” беседу; однако, чем подлиннее эта беседа, тем в меньшей степени “ведение” ее зависит от воли того или иного собеседника. Так, подлинный разговор всегда оказывается не тем, чем мы хотели “вести”. В общем, правильнее будет сказать, что мы втягиваемся, или даже, что мы впутываемся в беседу» (См.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Москва, 1988. С. 446), и, если так можно сказать — данное «беседное» действие и есть факт, свидетельствующий о схватывании самой языковой опытности в ее свершении.

² В. Дильтей, рассматривая становление герменевтической системы Ф. Шлейермахера в качестве движущей идеи, породившей ее, определяет интерпретативное действие, производительной силой которого становится именно герменевтический опыт: «...суть интерпретации — воссоздающая конструкция произведения как жизненного поступка автора; соответственно задача теории интерпретации — научное обоснование этой воссоздающей конструкции исходя из природы продуцирующего акта в его отношении к языку и художественной форме и для себя. Когда во многих аспектах обозначилось полемическое и реформирующее противостояние этого принципа прежней системе, возникла Шлейермахерова система герменевтики». См.: Дильтей В. Герменевтика и теория литературы // Собрание сочинений: в 6 т. Москва, 2001. Т. 4. С. 123.

³ «Дискурсивное мышление репрезентирует то, что содержится в переживании. Понимание основано прежде всего на том, что в каждом переживании, характеризуемом как понимание, существует отношение выражения к тому, что в нем выра-

не менее, не есть сам язык, а представляет собой именно процесс, движение, разворачивающееся в языковой среде¹. Сам процесс, безусловно, является именно языковым, но понимание возникает только по причине наличия и по мере готовности свершения самого понимающего действия², своего рода нащупывания и осуществления прорыва в языковую опытность через своеобразное ощущение языка³, что в конечном счете уводит все внимание «прочь от языка» к специфике самого действия, а значит, непо-

жено» (См.: Дильтей В. Построение исторического мира в науках о духе // Собрание сочинений: в 6 т. Москва, 2004. Т. 3. С. 267). Следовательно, музыкальная выразительность, о которой пойдет речь в 5 главе, не содержит именно такого рода «отношения», порождающего опосредованную связь формы и содержания.

¹ «Язык есть та среда, в которой происходит процесс взаимного договаривания собеседников и обретается взаимопонимание по поводу самого дела». См.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Москва, 1988. С. 447.

² «Здесь понимание связано с самим переживанием, а это и есть осознание в данной ситуации душевной действительности в целом. Тем самым во всяком понимании есть нечто иррациональное, коль скоро иррациональна сама жизнь; понимание не может быть никогда репрезентировано формулами логических операций. Предельная, хотя и сугубо субъективная достоверность, заключающаяся в повторном переживании, никогда не может быть заменена проверкой на познавательную ценность выводов, излагающих ход процесса понимания». См.: Дильтей В. Построение исторического мира в науках о духе // Собрание сочинений: в 6 т. Москва, 2004. Т. 3. С. 267.

³ Размышления В. фон Гумбольдта о природе языка подводят его к представлению именно об ощущении языка, что достаточно ясно из следующего хода мысли: «Слово, действительно, есть знак, до той степени, до какой оно используется вместо вещи или понятия. Однако по способу построения и по действию это особая самостоятельная сущность, индивидуальность...» (См.: Гумбольдт В. фон. Лаций и Элада // Избранные труды по языкознанию. Москва, 2001. С. 304), и далее, чуть ниже, В. фон Гумбольдт приводит пример, раскрывающий становление языкового ощущения: «Тот, кто произносит слово Wolke (с нем. — облако.), не думает ни о дефиниции, ни о конкретном изображении этого природного объекта. Все его разнообразные понятия и образы, все ощущения, возникающие при виде этого предмета, наконец, все, что внутри и вне нас с ним связано, может представиться духу, не рискуя при этом быть смешанным с чем-либо, так как скреплено одним-единственным звуком. Этот звук дает при этом еще нечто большее, вызывая то одни, то другие из связывавшихся с ним некогда ощущений, и когда он, как здесь, сам по себе осмыслен (можно сравнить с ним слова Woge=волна, вал, Welle=волна, Wälzen=перекатывание, Wind=ветер, Wehen=дуновение, Wald=лес и тому подобное, чтобы в этом убедиться), то *настраиивает* (курсив мой. — И. Н.) душу на присущий данному предмету лад, частью самостоятельно, частью через воспоминания о других, ему аналогичных предметах». См.: Там же. С. 305.

средственно к «опыту языка». Помимо этого, весьма примечательным является момент совмещения, к которому Х.-Г. Гадамер подводит разговор о двух сортах опыта — философии и искусства, черпая из них высоту «полета» собственной мысли, целесообразность которой на самом деле обусловлена далеко не гадамеровской трактовкой «философии» или «искусства», способных выгодно занимать привилегированное положение по сравнению с другими научными дисциплинами, и разницы нет — естественные или гуманитарные разделы науки имеются в виду, но безусловную важность представляет именно обработка этих «разделов», и от того, какой «угол зрения» принимается — теоретический или опытный — зависит удачность и оригинальность решений. И опять-таки вовсе не потому, что какой-то из вышеобозначенных взглядов является привилегированным, но так уж вышло, что мы вынуждены наблюдать «болезнь» теоретического позиционирования, его неспособность, неадекватность и немощность в деле осуществления декларируемых им действий — объяснения, познания, доказательства, представляющих собой своего рода теоретические константы, посредством которых еще сравнительно недавно, область теории могла бы выразить свое превосходство над опытом.

Вместе с тем мы вынуждены согласиться с Х.-Г. Гадамером, полагающим в качестве необходимого возвышение опыта, — и в данном случае это опыт построения научной позиции, — до уровня сферы искусства, как попытки осуществления непосредственности выхода к «опыту языка» путем их отождествления, тем самым облегчая нам задачу понимания того, что искусство как область-заменитель художественного действие, в конечном счете, не может быть ничем иным, кроме опыта, а также уточнения в разграничении области «опыта» и «языка» в их традиционном, научном понимании, поскольку именно здесь они абсолютно несовместимы. Однако необходимо подчеркнуть, что и в таком дифференцированном исполнении язык оказывается тождественным самому художественному действию, так как разговор об искусстве всегда предполагает разговор о художественном действии — музыкальном, живописном, но ясно, что само это «действие» не есть искусство, хотя оно обычно так и на-

зывается¹. На самом деле искусство — как оно понимается во всех теоретических областях, нацеленных на анализ художественного действия, — есть именно языковая область, принципиально несоместимая с опытом. И, тем не менее, исходя из того, что сам язык в его деятельности также есть опыт, но в опыте нет никакого различия, то, соответственно, необходимо допустить, что, находясь в пограничном состоянии, язык способен предоставить нам ситуацию «опыта языка», как раз и разворачивающуюся в пространстве искусства, поэтому искусство есть именно «опыт языка»², а не опыт «искусства»³, и, как видится, следующее замечание Х.-Г. Гадамера

¹ В этом смысле следует согласиться с Д. Паркером, утверждавшим, что «все столь популярные краткие дефиниции искусства — “значимая форма”, “экспрессия”, “интуиция”, “объективированное удовольствие” — ошибочны либо потому, что, будучи верными, не только в отношении искусства, они также верны в отношении многого из того, что не есть искусство (здесь Д. Паркер, по-видимому, намекает на язык, который является чистой возможностью. — *И. Н.*), и, следовательно, им не удается отделить искусство от других вещей, либо потому, что они пренебрегают некоторыми существенными аспектами искусства». См.: Parker D. *The Nature of Art* // E. Vivas, M. Krieger. *The Problems of Aesthetics*. New York, 1953. P. 93–94.

² Данная посылка может рассматриваться как вполне допустимый вывод из следующего высказывания Аристотеля: «В отношении к деятельности опыт, по-видимому, ничем не отличается от искусства; напротив, мы видим, что люди, действующие на основании опыта, достигают даже большего успеха, нежели те, которые владеют общим понятием, но не имеют опыта. Дело в том, что опыт есть знание индивидуальных вещей, а искусство — знание общего, между тем при всяком действии и всяком возникновении дело идет об индивидуальной вещи...». См.: Аристотель. *Метафизика* // *Метафизика*. Переводы. Комментарии. Толкования. Санкт-Петербург; Киев, 2002. С. 30.

³ Противопоставление «опыта языка» — опыту «искусства», прежде всего, помогает уловить различие природы движения, положенного в основу данной дифференциации, поскольку определение одной-единственной дефиниции искусства, согласно «истине» и «реальному положению дел», можно было бы назвать опытом «искусства». Однако согласно П. Зиффу, искусство (и здесь, возможно, имеется в виду представление об искусстве как о художественном действии, которое не различается П. Зиффом. — *И. Н.*) не есть нечто застывшее, но представляет собой бесконечную изменчивость, поэтому даже использование такого понятия, как «произведение искусства», по мнению П. Зиффа, не может быть фиксированным, раз и навсегда определенным, хотя часто встречается в искусствоведческой литературе, где используется словосочетание «искусство живописи», «искусство поэзии». И тем не менее как отмечает П. Зифф, «такое “лоскутное” использование понятия может быть гарантировано тем фактом (если это факт), что каждый набор характеристик имеет аналогию со всяким другим набором; например, аналог созерцания картины чтение поэмы, аналог

является тому наилучшим подтверждением: «...научное исследование, которым занимается так называемое искусствознание, с самого начала сознает, что оно не в силах ни подменить собой, ни пре-
зойти непосредственный опыт взаимодействия с искусством»¹.

хорошей картины — хорошая поэма, аналог показа — публикация и так далее» (См.: Зифф П. Задача определения произведения искусства // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург; Бишкек, 1997. С. 71). Таким образом, П. Зифф, используя теорию семейного сходства Л. Витгенштейна («Вместо того чтобы выявлять то общее, что свойственно всему, называемому языком, я говорю: во всех этих явлениях нет какой-то одной общей черты, из-за которой мы применяли к ним всем одинаковое слово. — Но они родственны друг другу многообразными способами. Именно в силу этого родства или же этих родственных связей мы и называем все их “языками”» (65) (См.: Витгенштейн Л. Философские исследования // Философские работы: в 2 ч. Москва, 1994. Ч. 1. С. 110.); «Мы видим сложную сеть подобий, накладывающихся друг на друга и переплетающихся друг с другом, сходств в большом и малом. Я не могу охарактеризовать эти подобия лучше, чем назвав их “семейными сходствами”, ибо также накладываются и переплетаются сходства, существующие у членов одной семьи: рост, черты лица, цвет глаз, походка, темперамент и так далее и тому подобное» (66–67) (См.: Там же. С. 110–111)), по сути, сдвигает границы языка в сторону «опыта языка», сводя все, о чем можно говорить в отношении «произведения искусства», к набору характеристик, или «точек сходства»: «Отдельные характеристики, взятые вместе, составляют набор характеристик, если и только если все отмеченные характеристики уместны в определении факта, является ли нечто произведением искусства или нет и являются ли они единственными пригодными характеристиками. О чем-то, обладающем всеми из этих характеристик, можно тогда сказать, что это характерный случай. <...> Набор данных характеристик обеспечивает нас группой достаточных условий для того, чтобы что-то можно было квалифицировать как произведение искусства» (См.: Зифф П. Задача определения произведения искусства // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург; Бишкек, 1997. С. 66). О применении теории семейного сходства Л. Витгенштейна к эстетической области см.: Мандельбаум М. Семейные сходства и обобщение, касающееся искусства // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург; Бишкек, 1997. С. 113–126.

¹ См.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Москва, 1988. С. 40.

§ 2. Искусство как вид социального «шва»

Следует подчеркнуть, что вполне справедливым представляется требование прояснения сути применения к пространству искусства «философского» способа его осмысления, который следует понимать, во-первых, как процесс фактического погружения в пространство тех философских направлений, которые непосредственно предоставляют варианты решений требуемых вопросов¹, поскольку такого рода «учения» привносят в каждое исследование некое качество, о котором на примере «метафизики» И. Кант замечал следующее: «Метафизика, выраженная в понятиях, которые мы здесь дадим, — единственная из всех наук, имеющая право рассчитывать за короткое время при незначительных, но объединенных усилиях достигнуть такого успеха, что потомству останется только все согласовать со своими целями на *дидактический* манер без малейшего расширения содержания. Ведь это есть не что иное, как систематизированный *инвентарь* всего, чем мы располагаем благодаря *чистому разуму*»². Во-вторых, как процесс оснащения исследовательской деятельности вполне определенным категориальным аппаратом, имеющим свое начало либо однозначно в области философской терминологии, либо при сохранении специальных понятий, обладающих применением в данной исходной области исследования, использующим их путем расширения границ значений этих понятий посредством нахождения истоков и терминологиче-

¹ В этом смысле интересна позиция Б. Рассела, представляющего философию не наукой, а неким пространством, лежащим между различными отраслями наук, в котором вместе с выкристаллизовыванием ответов актуализируются сами способы, используемые в решении множества научных проблем. «...Рассел никогда не отождествлял философию с наукой, как это делали его позитивистские предшественники и современники. Хотя философия, по его мнению, и не обладает особым источником знания по сравнению с наукой, именно она осуществляет критическое исследование принципов науки и здравого смысла, наших убеждений и верований. Философию следует изучать не только для получения определенных и однозначных ответов, но и для того, чтобы уметь ставить вопросы, обогащающие наше интеллектуальное воображение и позволяющие преодолевать догматизм. Философия, как только она получает такие ответы, сразу же передает их науке, оставляя себе все те вопросы, на которые еще не найдены ответы». Цит. по: Грязнов А. Ф. Аналитическая философия. Москва, 2006. С. 32.

² См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 12.

ских параллелей, имеющих в отношении к данному понятию в области философии. И наконец в-третьих, ситуация формирования мыслительной деятельности в ходе анализа сферы искусства должна характеризоваться направленностью к предельным основаниям в решении предлагаемых вопросов.

Таким образом, важность именно «философского» подхода к области искусства, в частности, провоцируется отсутствием достойного аналитического инструментария, необходимого для использования его в ходе анализа сферы искусства. Однако учитывая, что тон, каким задаются изыскания в области искусства, представляет собой определенную «копию» мыслительного процесса, выстраиваемого относительно заданного пространства, то именно выбор терминологии является существенным фактором и в данном конкретном случае делает вполне понятным возникновение соответствующей интенции в сфере искусствознания, прежде всего направленной на выяснение факта причастности искусства именно к языковой области с целью изыскания возможности понимания процессов, происходящих в искусстве.

Из изложенного следует, что традиция искусствознания — всецело полагаться на достижения немецкой классической эстетики¹ — не является уж столь специфической, поскольку решение вопроса создания проблемного поля через конституирование познавательного уровня с целью применения его к области искусства для представителей искусствознания, начиная с середины XIX в. и заканчивая настоящим временем, как кажется, и не могло осуществиться наилучшим образом, нежели это произошло благодаря возникновению, с одной стороны, *формальной школы*, в границах которой разрабатывали свои идеи такие исследователи изобразительного искусства, как А. Гильдебранд², К. Фидлер³,

¹ Подробнее см.: Арсланов В. Г. Западное искусствознание XX века. Москва, 2005.

² См.: Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. Москва, 1991.

³ См.: Fiedler C. On judging works of visual art. Berkeley, 1949. А также см.: Abrahamson R. E. Art Criticism: The Potential of Conrad Fiedler's ideas for Art Education // Materials of the Annual Meeting of the National Art Education Association (20–24 March, 1991). Atlanta, 1991. Следует особо выделить акцент, который К. Фидлер производил в связи с необходимостью наделения зрения художественной способностью, активизация которой, по его мнению, наступает именно в момент роста «разумности» зрения, что возможно лишь в процессе его включения в практическую деятельность человека. Как следствие, разделение, которое К. Фидлер производит между различ-

Г. Вёльфлин¹, а также возникшей в рамках формальной школы оппозиционной ветки, представители которой — М. Дворжак², Э. Хайдрих³, А. Хаузер⁴ — стремились противопоставить формализму концепцию истории искусства как истории духа; с другой стороны — *венской школы*

ными видами познавательной деятельности, легко сводит их воедино, поскольку сама процедура познания К. Фидлером определяется в качестве основной, тем самым сцепляющей вместе любые разновидности чувственного познания, поэтому выпады на этот счет в адрес К. Фидлера со стороны Д. Лукача, по-видимому, лишены всякого основания: «Метафизическое обособление визуальности и чувства осязания возможно лишь с позиций докантовской и кантовской “рациональной психологии”. В том и состоит значение труда, и притом уже на повседневном уровне, что в рабочем процессе зрение широко перенимает функции осязания. В результате такие качества, как тяжесть, вещественность и тому подобное, воспринимаются именно зрительно, становятся органической составной частью визуального отражения действительности. Разумеется, художественная деятельность еще более развивает и усиливает эти тенденции, возникающие уже в трудовом процессе. Формируется универсальность художественного зрения и воплощения, его всеобъемлющий характер вопреки Фидлеру, который теоретически приводит изобразительные искусства к предметному и духовному обнищанию, ибо в вопросе об универсальности Фидлер еще резче устанавливает неодолимую грань». См.: Лукач Д. Своеобразие эстетического: в 4 т. Москва, 1985. Т. 1. С. 188.

¹ См.: Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. Москва, 2009. Приверженность Г. Вёльфлина не просто к формализму, а к утонченному формализму можно уже наблюдать в тенденции к пребыванию в постоянном восхищении искусством Ренессанса, а также склонностью, непосредственно вытекающей из вышеприведенной тенденции, полагать классику, и в частности, ренессанс, как основу, функционирующую камертонално, т. е. подчиняя себе любые иные ответвления в пространстве вкуса так, что основой для них всегда будет оставаться классика — и это неплохо, не считая, что, к примеру, импрессионизм, кубизм, сюрреализм и другие направления, согласно позиции Г. Вёльфлина, навсегда лишаются собственного духа, представляя собой лишь мимолетное веяние моды: «В нашу эпоху стили меняются так же быстро, как костюмы, примеряемые для маскарада. Однако эта беспочвенность стилей берет начало лишь в нашем столетии, и благодаря ей мы, собственно говоря, имеем право говорить не о стилях, а только лишь о модах». См.: Вёльфлин Г. Классическое искусство. Санкт-Петербург, 1997. С. 235.

² Подробнее см.: Дворжак М. История искусства как история духа. Санкт-Петербург, 2001.

³ Подробнее см.: Арсланов В. Г. Западное искусствознание XX века. Москва, 2005. С. 343–344.

⁴ См.: Hauser A. The Philosophy of Art History. New York, 1959; Idem. The Social History of Art. New York, 1951; Idem. The Sociology of Art. Chicago, 1982; Idem. Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art. 2 vols. London, 1965.

искусствоведения, родоначальником которой является А. Ригль¹, спровоцировавший динамику развития языковой опытности благодаря обращению к идее эволюции художественных стилей. Он акцентировал при этом именно историческую составляющую развития изобразительного искусства, предоставляя право исследования данного «угла зрения» в различных его вариантах, таких как антропологическая вариация формального искусствознания А. Шмарзова², трактовки стиля Л. Кёллена³, оппозиционных стратегий в таких языковых моделях, как «абстракция и вчувствование» В. Воррингера⁴, «изобра-

¹ Концепция «художественной воли» А. Ригля в некотором смысле близка нашему представлению о движении как опытной составляющей художественного действия, о котором почти также трудно говорить, как и о художественной воле А. Ригля, — на это, в частности, указывал Э. Гомбрих, замечая, что А. Ригля «трудно читать, но еще труднее привести его взгляды в систему». См.: Gombrich E. H. *Art and Illusion*. Washington, 1960. P. 18.

² А. Шмарзов пытается синтезировать сильные стороны эстетики Г. Земпера (См.: Земпер Г. *Практическая эстетика*. Москва, 1970) и А. Ригля, пытаясь устранить, с одной стороны, крайности субъективизма, а с другой — объективизма. Однако все, что ему удастся, так это абстрактное противопоставление тела и духа. Это приводит к усилению антропологического варианта формального искусствознания, и как отмечает В. Г. Арсланов: «Его (А. Шмарзова. — *И. Н.*) антропологические аргументы, нередко сами по себе интересные и верные, служат в конце концов основанием для доказательства превосходства символа над художественным образом. При этом символизм в понимании Шмарзова — прямая противоположность тому, что понимал под символом в искусстве не только Гете, но и Гегель, а именно: символ для Шмарзова — это иероглиф, знак». См.: Арсланов В. Г. *Западное искусствознание XX века*. Москва, 2005. С. 217–218.

³ Следует отметить, что Л. Кёллен в своих размышлениях о стиле («Стиль в изобразительном искусстве» (1921)) недвусмысленно намекает на то, что история искусства есть поле для разворачивания эмпирической работы с понятиями, тем самым история как фактическое действие может быть представлена как «опыт языка»: «История искусства, как правило, чисто эмпирически работает с понятиями стиля и развитием стилей. Основываясь на фактическом материале и, исходя из него, она показывает, каковы признаки стилей и как эти стили постепенно образуются. Разграничение различных стилевых периодов возникает вследствие традиционной негласной договоренности, вытекающей из подобных исследований. При этом, по существу, не знают, что такое стиль». Цит. по: Арсланов В. Г. *Западное искусствознание XX века*. Москва, 2005. С. 219.

⁴ В своей книге «Абстракция и вчувствование» (1907) В. Воррингер отстаивает непознавательную природу искусства, выступая против так называемого «европоцентризма», ориентированного на «классическое» искусство Европы как на высшее достижение художественного творчества, своеобразную основу, как известно, в дальнейшем имеющую постоянную тенденцию к порождению разного рода «основополо-

зительное искусство как отражение» П. Франкля¹, «традиционная «аура» и новое чувственное восприятие» В. Беньямина², «самоотражение предметного мира» М. Лифшица³. Между тем именно формализм не только явился причиной возникновения постформального периода в «лице» яркого его представителя, основателя иконологии Э. Панофского⁴, но также захлестнул науку об искусстве в 50–70-е гг. XX в. новой волной, отличающейся повышенным интересом к са-

жений», влекущих за собой установление теоретического поля реализации познавательного действия.

¹ Поиск универсальности искусства, и в частности, изобразительного искусства, продолжает осуществляться в творчестве П. Франкля, пытающегося обнаружить особую гармонию, которая была бы качественно отличной от того отражения мира, которое, по утверждению П. Франкля, наблюдается в понятиях естественных наук. В ходе исканий П. Франкль обнаруживает, что искусство, оказывается, вообще свободно от действительности и поэтому способно к выражению любого смысла. Заметим, что, отталкиваясь от данной позиции, можно легко перейти к представлению об искусстве как языковой игре, поскольку П. Франкль, определяя искусство как деятельность субъекта с предметами, в которой он занят исключительно собой, а не предметами объективного мира, дефинирует такого рода деятельность как игру, предоставляющую «пустые» смыслы, поскольку целью является сама игровая деятельность, а не реальный смысл реальных вещей. Подробнее см.: Арсланов В. Г. Западное искусствознание XX века. Москва, 2005. С. 225–226.

² Следует особо отметить представление В. Беньямина о языке и непосредственно связанной с ним функцией перевода, которая, по его мнению, всегда служит неким сообщением. Однако даже перевод литературного произведения, как утверждает В. Беньямин, сообщает очень мало именно тому, кто его понимает, не говоря уже о произведении искусства — картине, музыкальном произведении, скульптуре или архитектурном сооружении, поскольку, по глубокому убеждению В. Беньямина, «оглядка на получателя не способствует пониманию произведения или формы искусства. Ошибочно считаться с определенной аудиторией или ее представителями; более того, даже понятие «идеального» получателя наносит вред любым теоретическим изысканиям об искусстве, потому как последние в конечном итоге основываются на постулате бытия и сущности человека как такового. Само искусство также предполагает телесное и духовное существование человека, однако ни в одном своем произведении оно не предполагает человеческого внимания. Ибо ни одно стихотворение не предназначено читателю, ни одна картина зрителю, ни одна симфония слушателю». См.: Беньямин В. Задача переводчика // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. Москва, 2012. С. 254.

³ См.: Лифшиц М. Искусство и современный мир. Москва, 1978.

⁴ См.: Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Санкт-Петербург, 1999; Его же. Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. Санкт-Петербург, 1999; Panofsky E. Iconography and Iconology // Panofsky E. Meaning in the Visual Arts. Harmondsworth, 1970. P. 51–81; Idem. Studies in Iconology. New York, 1962.

тому формализму, наделяющим высоким статусом критического обращения ко всем предшествующим данному периоду достижениям формальной школы¹, раскрывшегося в исследованиях Г. Кашница² и Г. Зедльмайра³. Подобного рода критика, хотя и является

¹ Следует подчеркнуть, что установление вышеобозначенного положения дел, безусловно, является результатом тонко прочувствованной искусствоведами — и особенно это относится, к представителям критического периода/новой волны формализма — необходимости следования, с одной стороны, исторической преемственности, а с другой стороны, борьба за *достоверность* и *оправдание*, продуцирующих возможность осуществления сверхглубинных процессов познания. Об этом свидетельствует В. Беньямин, отмечая: «Историческая преемственность, достигаемая за счет обращения к системе Канта, единственно обладает надежным систематическим значением. Ибо Кант — новейший, а после Платона — единственный из тех философов, чья мысль была направлена не непосредственно на объем и глубину познания, а в первую очередь на его оправдание. Обоих философов объединяет уверенность в том, что познание, за которое мы несем полнейшую ответственность, обладает в то же время наибольшей глубиной. Они не изгнали из философии требование глубины, а поступили с ним единственно справедливо, отождествив его с требованием оправдания» (См.: Беньямин В. О программе грядущей философии // Учение о подоби. Медиаэстетические произведения. Москва, 2012. С. 31). Однако в том-то и дело, что если подобного рода действия в отношении познания являются единственно приемлемыми и оправданными, то, к сожалению, ничего подобного нельзя сказать об искусствоведческой мысли, которая отличается от философских действий И. Канта и Платона, прежде всего, тем, что последние в своих действиях были адекватны месту применения своих помыслов. Посредством них раскрывали специфику такого «места», в качестве которой ясно прослеживается познавательная деятельность, разворачивающаяся в пространстве языка. При этом язык выступает в роли медиума, или возможности связывания мира и человека. Напротив, попытка искусствознания создать подобного рода «связь» не может быть адекватно оценена, так как речь здесь идет вовсе не о познании мира и даже не о познании произведения искусства, — хотя представители искусствознания, по-видимому, полагают абсолютно противоположное этому, — и тем не менее совершенно очевидно, что природа обращения к миру с целью его познания, с одной стороны, и к произведению искусства, с другой стороны, разная уже в силу того, что мир мы стремимся адаптировать к себе, делая его тем, что называется «реальностью», тогда как произведение искусства мы никогда не воспринимаем в качестве «реальности», взятой в кантовском смысле этого слова, или аналитической традиции, т. е. реальности как языка, понимая ее в витгенштейновском смысле (границы моего языка есть границы моего мира), поскольку в восприятии произведения искусства мы всегда устремлены не к тому, что можно об этом сказать, а к тому, чтобы через него «дотянуться» до художественного действия.

² Критика Г. Кашница была, прежде всего, направлена против оптического субъективизма Г. Вёльфлина и А. Гильдебранда. Подробнее см.: Арсланов В. Г. Западное искусствознание XX века. Москва, 2005. С. 512–541.

³ См.: Зедльмайр Г. Искусство и истина: о теории и методе истории искусства. Москва, 1999; Зедльмайр Г. Утрата середины. Москва, 2008.

правильно выбранным методом, однако поле, или «место», к которому он применяется, а именно «искусство в границах только немецкой классической эстетики», является уже «действительностью», которая претендует стать «реальностью», т. е. языком. Это загоняет искусствознание в экзистенциальный тупик, и если данное положение дел еще может сохранять адекватность, выступая в качестве своеобразной «языковой игры», то дальнейшее ее продуцирование ведет к абсурду, погружая исследователей в языковое «зазеркалье» и тем самым уничтожая всякую возможность развития науки об искусстве, снабжая ее размышления «вечным возвращением» языковых ресурсов — символов, знаков и симулякров, «дурная бесконечность» анализа которых истощает продуктивную теоретичность искусства¹.

¹ Подробнее см.: Либман М. Венская школа искусствознания // История европейского искусствознания. Вторая половина XIX — начало XX века. Кн. 1. Москва, 1969; Рейнгардт Л. Я. Современное западное искусство. Борьба идей. Москва, 1983; Афасижев М. Н. Искусство как предмет комплексного исследования. Москва, 1983; Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. Москва, 1995; Габричешкий А. Г. Морфология искусства. Москва, 2002; Зись А. Я. Методологические искания в западноевропейском искусствознании. Москва, 1984; Ильина Т. В. Введение в искусствознание. Москва, 2003; Соколов М. Границы иконологии и проблема единства искусствоведческого метода // Современное искусствознание Запада о классическом искусстве, XII-XVII вв. Очерки. Москва, 1977; Вольпе Г. делла. Критика вкуса. Москва, 1979; Дюфрен М. Вклад эстетики в философию // Феномен человека. Антология. Москва, 1993; Ингарден Р. Исследования по эстетике. Москва, 1962; Гомбрих Э. Х. О задачах и границах иконологии // Советское искусствознание. Вып. 25. Москва, 1989. С. 275–305; Успенский Б. А. Семиотика искусства. Москва, 1995; Шестаков В. П. Алоиз Ригль: стиль как проблема преемственности и целостности истории искусства // Теория художественной культуры. 2005. № 8. С. 154–170; Его же. Эрнст Гомбрих и Венская школа истории искусства // Вопросы философии. 2001. № 7. С. 129–138; Его же. Интеллектуальная биография Эрнста Гомбриха. Москва, 2006; Его же. Венская школа истории искусства: генезис и современность // Искусствознание. 2001. № 2. С. 507–559; Его же. Винкельман и современная западная философия искусства // Эстетика Винкельмана и современность. Москва, 1994. С. 115–144; Wood Ch. S. E. H. Gombrich's "Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation", 1960 // CLI — The Burlington Magazine. Desember, 2009. С. 836–839; Greenberg C. Art and Culture: Critical essays. Boston, 1961; Willats J. Art and Representation: New Principles in the Analysis of Pictures. New York, 1997; Wollheim R. Painting as an Art. London, 1987; Elkins J. The Domain of images. Ithaca; New York, 1999; Bell J. What is Painting? Presentation and Modern Art. New York, 1999; Gombrich E. H. The Heritage of Apelles: Studies in the Art of

§ 3. Форматы социализации

Захватывая сферу искусства и вовлекая ее в круг своих закономерностей, язык использует принцип «хамелеона», т. е. с целью установления характерной для него ситуации удобства и гармоничности приравнивается к живому материалу искусства, который он пытается поглотить. Язык не только навязывает обрабатываемому им материалу собственные закономерности, но, пытаясь быть гибким, «прислушивается» к особенностям и тенденциям, которые им усматриваются в самом материале искусства. Как следствие, настраивая свои действия подобным образом, язык пытается выявить в искусстве такую основу, которая способна подвергаться рационализации посредством усмотрения «общего», — и здесь речь должна идти о применении мышления к таким художественным срезам, как музыка, скульптура, живопись, архитектура, в результате чего выявляется социальный аспект. В этом смысле само понятие «искусство» означает не что иное, как осуществление действия по прохождению всех названных «художественных срезов» сквозь социальную реальность так, что полученная на выходе новая социализированная область, в конечном счете предоставляет нам нечто такое, что в языке называется «искусством», но в действительности таковым не явля-

the Renaissance. Ithaca; New York, 1976; Idem. New Light on Old Masters: Studies in the Art of the Renaissance IV. Oxford, 1986; Idem. The Preference for the Primitive. London; New York, 2002; Idem. The Sense of Order: A study in the psychology of decorative Art. London; New York, 1979; Idem. Ideals and Idols. Oxford, 1979; Idem. Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance. London; New York, 1972; Idem. Topics of Our Time: twentieth-century issues in learning and in Art. Berkeley; Los Angeles, 1991; Mitchell W. J. T. Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago; London, 1986; Idem. Picture Theory. Chicago; London, 1994; Harris J. F. Against Relativism: A philosophical defense of Method. Illinois, 1992; Hatt M., Klonk Ch. Art History: a critical introduction to its methods. Manchester; London, 2006; Podro M. The critical Historians of Art. New Haven; London, 1982; Preziosi D. Rethinking Art History. Meditation on a Coy Science. New Haven; London, 1989; Idem. Architecture, Language and Meaning. The Hague, 1979; Idem. The Semiotics of the Built Environment. Bloomington; London, 1979; Idem. The Art of Art History: A Critical Anthology. Oxford; New York, 1998; Olin M. Forms of representation in Alais Riegl's theory of art. Pennsylvania, 1992.

ется, поскольку в качестве «действительного» существуют лишь индивидуальные образования: живописная картина, скульптура, произведение музыкального искусства, архитектурное сооружение, короче говоря, все то, что, подвергаясь социализации, становится уже совсем не тем, чем было на самом деле.

Следовательно, возникает вопрос: чем же в конечном счете все это становится, находя свое новое «прибежище» в образуемой языком области, именуемой «искусством»? Ответ на поставленный вопрос может быть только непосредственно связанным с выявлением надлежащей причины, побуждающей к образованию причинно-следственной связи. Это становится возможным только в том случае, если все внимание будет обращено к области мышления. Тогда в данных сложившихся обстоятельствах можно будет констатировать усмотрение непосредственной взаимосвязи мышления и языка совсем в духе аналитического образа философствования. В результате этого возникает своеобразный уровень мыслительной наличности, делающей «зримым» процесс форматирования действительных художественных произведений искусства, в итоге приводящий штучные продукты действий, или опыта, к языковым трафаретам, заменяющим их *форматами*¹, т. е. такими языковыми образованиями, подвижность которых, прежде всего, лишена индивидуальности и направлена на выявление и слияние со специфическими лакунами, по самой своей природе способными подвергаться обобщению именно с учетом того, что операция по их «обобщению» реализуется непосредственно в языке, представляющем собой область усиленного функционирования *социализации*, делающей возможным подведение требуемого варианта адаптации художественной деятельности к плоскости языка.

В связи со сказанным, — и особенно это касается природы мышления, — следует указать в качестве ведущего факт существования направленности мышления на классификацию форм и способов освоения мира, а поскольку ясно, что мышление не сво-

¹ Термин введен М. Д. Купарашвили с целью возможности получения адекватного результата анализа, примененного к любой области философствования. Подробнее см.: Купарашвили М. Д. Сумма трансценденталий: в 2 ч. Ч. 1: Онтология разума. Омск, 2002.

дится к области психики, сознания или познания, поскольку оно «характеризует способность человека связывать образы, представления и понятия, создавать условия для их применения и изменения»¹, то, соответственно, мышление есть некая самостоятельная деятельность по осуществлению связи, выходящей за границы, как предметной данности, внутренние процессы которой можно проследить с помощью улавливания изменений образов и понятий, призванных обозначать такую «данность», так и самой реконструкции всевозможных форм изменения предмета, свершающейся не вовне, т. е. за счет материала объективного мира, а собственным мыслительным «материалом». При этом необходимо подчеркнуть, что если речь идет непосредственно о деятельности мышления, осуществляющей движение по связыванию между собой образов и понятий, то такое живое мыслительное действие является опытом мышления. Напротив, все остальное — образы, понятия, аналогии, фантазии — относится к формам мысли, а главное, к тому, в каком формате эти «формы» разворачиваются. Как известно из истории философской мысли, существует три уровня форматирования, или «упаковки», мысли: уровень ума, рассудка и разума. При этом если формат ума ознаменовывает наступление начальной стадии мышления, демонстрирующего спонтанность, алогичность, отсутствие способности суждения, схватывание отдельных предметных связей, то формат рассудка, прежде всего, характеризуется наличием универсалий², т. е. слов, призванных обозначать группы предметов (классы, множества), которые утверждают от-

¹ См.: Купарашвили М. Д. Форматы мышления // Вестник Омского университета. 2002. № 1. С. 43–46.

² Согласно Р. Декарту, «универсалии образуются в силу только того, что мы пользуемся одним и тем же понятием, чтобы мыслить о нескольких отдельных вещах, сходных между собой. И тогда, когда мы обнимаем одним названием вещи, обозначаемые этим понятием, название также универсально. Так, когда мы рассматриваем два камня, то, сосредоточив внимание не на их породе, а на том лишь, что их два, мы составляем себе идею известного числа, именуемую двоичностью (*binarium*). <...> Подобным образом, рассматривая фигуру, составленную из трех линий, мы образуем некоторую ее идею, называя ее идею треугольника; позднее мы пользуемся ею [как универсалией], чтобы представлять в нашей мысли все прочие фигуры, имеющие три стороны». См.: Декарт Р. Начала философии // Сочинения. Санкт-Петербург, 2006. С. 491–492.

дельный качественный уровень категорий, способных осознаваться отдельно, в отрыве от «единичности» и «множественности» предметов так, что, становясь «категориями», универсалии обретают новый статус «предметов познания».

Следует признать, что именно здесь получает свое универсальное назначение формальная логика, поскольку абстрактность рассудка, в силу своей крайней степени обособления, способна полностью игнорировать конкретность, всецело сосредоточивая внимание на формах мысли и их связях, тем самым присваивая языковой области привилегированность положения, поскольку именно язык становится тем единственным способом, через который возможно прийти к адекватности отражения мыслительной активности человека. Соответственно, логика мышления предстает в формальном, а не в содержательном виде, поскольку свою основную организационную функцию рассудок свершает посредством стремления к упорядоченности, обособленности, противопоставлению, структурализации, законосообразности, непротиворечивости, последовательности, что довольно часто приводит к иллюзии возможности полной алгоритмизации мышления. В результате, достигая предельного уровня познавательного освоения в момент вычерпывания определенности, рассудок сталкивается с необходимостью требования дальнейшего развития мысли, осуществляющегося через противопоставление конечных классов предметов друг другу. Это вместе с открытием закона взаимной переходности данных конечностей в формате рассудка влечет за собой устойчивость скептической ситуации, раскрывающейся в установившихся условиях полного отсутствия суверенитета рассудочного формата, с одной стороны, находящегося в зависимости от информации, которую рассудок получает от органов чувств, а с другой стороны, обремененный способностью создавать понятия рассудок вынужден метаться в установленном им же пространстве абсолютного противопоставления различия и тождества, опираясь на процедуру дифференцированного извлечения себя из окружающего мира, и, как следствие, образования результирующих «Я» и «не-Я».

Исчерпанность формата рассудка можно считать выполненной при условии наличия образовавшихся конечностей и установления

их противоречивости друг другу внутри формата, пожирающих весь тот позитив, который в рассудочном формате в итоге влечет за собой их образование, поскольку в наивысшей стадии развития данного формата выявленные им конечности, снимая свою определенность, начинают плавно перетекать в собственную противоположность, подводя нас к ситуации «конца мышления». Напротив, формат разума настроен на нивелирование созданных рассудочным форматом противоположностей, собирая все внимание на их единстве и представлении в роли идеальных моментов, порождая тем самым ситуацию «разумности» как мистичности. В этом смысле следует согласиться со следующим утверждением Г. В. Ф. Гегеля: «Мы должны, прежде всего, заметить, что мистическое, несомненно, есть нечто таинственное, но оно таинственно лишь для рассудка, и это просто потому, что принципом рассудка является абстрактное тождество, а принципом мистического (как синонима спекулятивного мышления) конкретное единство тех определений, которые рассудок признает истинными лишь в их отдельности и противопоставленности»¹. Следовательно, трансцендирующий рассудок порождает «разумное», которое, становясь мистическим, и в силу преодоления границ самого рассудка выходит в сферу мышления, снимая «букет» тех противоречий, которые в результате были порождены рассудком. Однако удивительным здесь является именно специфика самого разума, который, хотя и констатируется в качестве формативности своего проявления, т. е. как условие некоего формального установления, или формата разума, тем не менее освобождаясь от необходимости продвижения к цели, находящейся за границами данного формата, обретает в слиянии противоположностей выход на орбиту свободной рефлексивности, способствуя тем самым улавливанию движение собственной разумной созерцательности, парящей в пространстве идеальности «философствующим образом».

Таким образом, возвращаясь к моменту выяснения причины, согласно которой искусство, в силу занимаемой им позиции относительно действий мышления, подвергается воздействию социализирующей функции, следует особо подчеркнуть, что данный факт яв-

¹ См.: Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук: в 3 т. Москва, 1975. Т. 1. С. 212.

ляется естественным следствием сложившегося положения дел. Это связано именно с тем, в каком из вышеперечисленных трех форматов художественная активность получает своего адаптированного «двойника» в виде языкового варианта сообщения, трансформирующего данную «активность» так, что последней сообщается адекватность особого рода, которая позволяет единичным художественным образованиям подвергаться обобщению, рациональной упорядоченности, включенности в историческую последовательность и всему тому, что, как было выяснено чуть выше, характерно для формата рассудка, по сути, кристаллизирующего ситуацию «искусства» со всеми вытекающими последствиями. Вследствие этого в отношении к искусству возникает необходимость прояснения тех «упаковок», в которые вынуждена обертываться единичная художественная активность, поскольку отдельные продукты художественного опыта, не имея возможности доступа в область языковой аналогичности, обретают такой «доступ» за счет захвата иной «активности», способной сообщить языковую специфику, тем самым обеспечивая доступ к сфере языка, дабы «слово» стало отражением опытности и индивидуальности. В связи с этим устанавливается *социальное поле*, жестко стабилизирующееся присутствием внутреннего противостояния, характеризующегося не только внутренней конфликтностью, вполне приемлемой для формата рассудка, но здесь же констатируется и внешняя конфронтация, обусловленность которой главным образом продиктована обретением искусством языковой статусности, демонстрирующей дополнительную степень самостоятельности, активно противостоящей конкретике художественного опыта.

§ 4. Социализация¹ искусства

Языковой характер деятельности, направленной на социализацию художественного действия, претерпевающего соответствующие преобразования и в итоге трансформирующегося в сферу искусства, прежде всего, обусловлен наличием высокой степени подвижности самого художественного «места», способного откликаться новой системой *фигуративных* знаков (термин П. Франкастеля), выступающей в качестве условия осуществления со стороны художественно настроенных натур некоторой тенденции к поддержанию определенного соответствия с целью установления между различными уровнями реальности равновесия, которое обеспечивается использованием в качестве необходимого материала объектов цивилизации. Это позволяет констатировать в таком соответствии присутствие диалектики чувственных данностей, материальных объектов цивилизации и собственно фигуративных знаков, по самой своей природе относящихся исключительно к области социальной практики. Так, в частности, известно, что в музыкальной среде даже великие композиторы действительно вынуждены пользоваться ограниченным набором приемов, если допустить, что в потоке ощущений ими акцентируются и вычленяются феномены, подвластные классификации, дабы музыкальная материя обрела форму воображаемой конструкции, являющейся своего рода типом объектов, или моделью форм, позволяющих каждому связать уровень фигуративных элементов с собственным опытом. Из этого, однако, вовсе

¹ «Социальные институты (такие как государство, религия, образование) включают в себя отлаженную сеть ролей, структур и практик, четко кодифицированных и жестко управляемых. Мир искусства гораздо более неопределен и гибок, чем любой социальный институт. Ничто не может быть формально регистрируемо, поименовано и внесено в мир искусства (или изгнан, отлучен и изъят из него). Нет никаких специальных условий, которые кто-либо должен принять, подписаться под ними, чтобы творить в мире искусства, так же как нет и никаких формальных и абсолютных правил, регулирующих деятельность художника в этом мире. Тезис о том, что правила и регулятивные принципы мира искусства неформальны и только подразумеваемы, просто означает признание того факта, что искусство является не столько социальным институтом, сколько культурной традицией или социальной практикой». См.: Шустерман Р. Прагматическая эстетика: живая красота, переосмысление искусства. Москва, 2012. С. 75–76.

не следует утверждение о содержательном наполнении и обогащении области информации, но исключительно — мира «воображаемого», поскольку фигуративный язык не предлагает нам некий информационный материал, способный заменить чувственные впечатления, но открывает перед зрителем именно поле интерпретации, связанное с чувственно данными объектами отношением не тождества, но аналогии, выстраиваемым опытную область языковой чувственности. Так, согласно П. Франкастелю, процедура совмещения объектов общего, или реального, опыта с объектами фигуративного языка приводит к организации определенных типов. Их образование становится условием перехода объектов из области действительной реальности в пространство особого типа — фигуративное, воплотившее воображаемое обрамление видимого и слышимого, доктрина которого имела свое начало и развитие в XV в. и была выражена в формуле “*per materialia ad immaterialia*”¹, по сути, указывая композитору символический «путь аналогии»², подчиняющий изображение и упорядочение объектов, в обществе представляющих те или иные ценности.

Цельность фигуративного образа обеспечивается совокупностью отношений между элементами, создающих фигуративную форму. Однако, согласно П. Франкастелю, комбинаторная образная система не поддается изучению в сугубо аналитической перспективе, поэтому фигуративная форма, — подобно форме математической и с учетом того, что части фигуративного поля или объекта не гомогенны целому, — не является тождественной той модели, которая осуществляется в материи при выстраивании объектов реальности, поскольку такая форма, организуясь в пространстве языка, далее не проецирует некое завершенное понятие вовне, но, подобно созвездию, собирает в себе элементы, различные по своему происхождению и по степени реальности, тем самым определяя принцип соединения элементов, однако не в целях воплощения некоего объекта, а для процесса выработки знака, который не только не существует до создания данной формы, но и вообще никогда не выступает вещественно стабильным прототипом

¹ «Посредством вещества добивайтесь невещественного» (лат.).

² Подробнее см.: Франкастель П. Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто. Санкт-Петербург, 2005. С. 90.

или двойником каких-либо реалий или знаний¹. Поэтому не случайно фигуративная конструкция развивается отнюдь не путем собирания простых элементов в сложные, поскольку в ее создании важен именно отбор элементов, основанный на глобальном представлении множества связей, завязывающихся уже на уровне образа, который со своей стороны является не только изображением, но и материальным объектом, а демонстрирует именно специфику отношений, выявляющих особенности комбинаций.

В связи с этим необходимо понимать, что элементы бесчисленных комбинаций весьма мобильны и способны быстро изменяться. Напротив, структуры, которые эти элементы образуют, покоятся на принципах, меняющихся гораздо медленнее, поэтому само восприятие появляющихся в результате комбинаторики многообразия ансамблей, по мнению П. Франкастеля, следует трактовать непосредственно как некое целое, а не как сумму частей. В свою очередь, фигуративная композиция, безусловно, не является простым набором материальных знаков, поскольку представляется неким «местом» для определенной деятельности, связанной с поиском значения. Это в результате становится причиной обнаружения фигуративной композиции не столько как частной деятельности языка, сколько как момента интерпретации этой деятельности в самых различных преломлениях, к примеру, связанных с функцией изображения. Из этого следует, что посредством отождествления искусства и языковых ассоциаций раскрывается не иллюзия реальности, и даже не столько поиск кратких сведений о материальном и социальном окружении композитора, сколько следы малоизученных мыслительных операций *узнавания, ассоциации и оценки*². Необходимо особо подчеркнуть, что данные операции со-

¹ Подробнее см.: Франкастель П. Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто. Санкт-Петербург, 2005. С. 94.

² Отход от такого рода абстрактной ориентированности, по крайней мере, в области живописи, если верить М. Фуко, впервые был осуществлен Э. Мане, который вследствие изобретения *картины-объекта* совершил еще более смелый шаг, чем даже тот, что всем известен: живопись Э. Мане сделала возможным импрессионизм. И тем не менее этот революционный факт не интересует М. Фуко, о чем он прямо заявляет: «...мне представляется, что Мане предложил нечто иное, куда большее, чем возможность импрессионизма. Мне кажется, что помимо того же импрессионизма, Мане сделал возможной всю живопись после импрессионизма, всю живопись XX в., всю ту живопись, в русле которой и по сей день развивается современное искусство.

вместно с их языковой основой, прежде всего, фундируют познавательную деятельность, поэтому можно с уверенностью отметить, что фигуративный объект, конечно же, предвидит не в меньшей степени, чем передает неким образом систему иллюзий так, что различные элементы, складываясь в значащие ансамбли, выявляют структуры «воображаемого».

Таким образом, необходимо признать, что ориентация аналитиков искусства на социализацию исследуемой области подтверждается также выявлением вполне определенной комбинации знаков и ценностей, различающихся своим уровнем и степенью оригинальности. Это объясняет и особенности исторического развития конкретной изобразительной системы именно посредством установления определенной роли, уделяемой образу в данном обществе. Вполне понятно поэтому, что роль образа, воплощающая собой изобразительную функцию, тем самым приобретает специфику гомогенного места проекции элементарных знаков в комбинаторном порядке, идентичном порядку природы. При этом контекст *фигуративного строя*, напротив, подразумевает обнаружение в пространстве музыкального поля не просто гетерогенности, но более того, необходимого условия для осуществления множества различных законов интерпретации помимо социального контекста, который, в частности, искусствоведами устанавливается лишь посредством оценки, направленной на совмещение элементов, всецело принадлежащих пространству музыкального произведения, с элементами воображаемых мест, скорее, расположенных в актуальном пространстве зрителя и в дальнейшем транслируемых в конвенциональное пространство образа, показывающего дифференцированные и комбинаторные уровни изображения. Тем не менее принятый в искусствоведении контекст, согласно которому определенное направление

<...> Мане первым в западном искусстве, по крайней мере со времен Возрождения, со времен *кватроченто*, применил и задействовал, так сказать, внутри своих картин, внутри того, что они изображали, материальные качества поверхности, на которой он писал. <...> Мане заново изобретает (а может быть, изобретает впервые?) картину-объект, картину как материальность, картину как нечто раскрашенное, то, что освещается внешним светом и перед чем или вокруг чего может ходить зритель. Изобретение картины-объекта, повторное введение материальности холста в изображаемое — это, как мне кажется, самая суть грандиозной перемены, произведенной Мане в живописи...». См.: Фуко М. Живопись Мане. Санкт-Петербург, 2011. С. 20–23.

в искусстве всегда соответствует вполне конкретному историческому времени, — путем внедрения в сферу искусства исторической дифференциации, рождающей периодизацию, — содержит противоречие, поскольку музыкальное пространство-время никоим образом не отсылает к некоему реальному периоду в смысле более или менее реалистической имитации, поскольку фигуративность кристаллизуется лишь в рамках «воображаемого» и не имеет своей целью ни материализацию разделенных фрагментов реальности, ни сосредоточение в некоем автономном музыкальном пространстве отображения игры знаков, представляющих объекты-носители предустановленного конвенционального смысла.

Такого рода трактовка позволяет говорить о том, что уровень адаптации любого произведения искусства, прежде основываясь на физическом восприятии, в контексте социализации выявляет процесс узнавания и сопоставления, но уже не материальных знаков, а ценностей, на которые они указывают. В результате возникшее поле функционирует как соединительное звено, посредством которого осуществляется внутренний диалог человека со своим «прошлым», а также его диалог с другими индивидами. При этом данное «поле» имеет свою специфику организации, состоящую в отыскании некоторого *комбинаторного порядка*¹, однако представляющего собой не порядок восприятия, — допущение которого стало бы возможным при условии наличия первостепенной цели по исследованию «образа», а затем только открытия его смысла, — но порядок сцепления, связи. Такого рода порядок, в контексте искусствоведческой позиции, не должен быть совершенно свободным, а поэтому слушатель вполне способен уяснить определенные отношения, которые со своей стороны якобы имел в виду композитор, опирающийся на мыслительные обычаи своего времени. Таким образом, искусствовед поддерживает мысль о необходимости осознания музыкального произведения в фигуративном аспекте, но не только как момента реализации возможности обнаружения в нем, прежде всего, не отображения, или проекции события, но именно системы. Согласно ей, понимание значений, соответствующих намерениям автора, становится воз-

¹ Подробнее см.: Франкастель П. Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто. Санкт-Петербург, 2005. С. 34.

возможным исключительно при условии выяснения определенного принципа связи между слуховым и далее рефлексивным осмыслением наличествующих на той или иной основе элементов. Но главным образом данная система используется для выяснения необходимых соответствий, претендующих на объяснение не столько даже самой сути художественных действий, сколько соответствия времени их производства. Вследствие этого продемонстрированное условие в границах искусствоведческой среды играет роль фундаментального «правила» становления всякого звукового образа, представление о котором в конечном счете складывается в рамках понятия «звукообразование», формирующегося посредством выбора из совокупности знаков, голосоведений и интонационных пятен таких элементов восприятия, которые после становятся элементами опознавания в памяти. Соответственно, назначение их смысла оказывается возможным лишь в условиях определения интенционального порядка связи, поскольку слух, сначала попадая в фигуративное поле, вскоре останавливается на некоторых формах или понятиях, известных духу, затем стремится образовать узнаваемый и допускающий некоторую стабильность порядок элементов с целью прочтения и понимания данного музыкального произведения.

§ 5. Социоморфоз

Основанием всякой возможности языкового подключения, или понимания, как известно, является двухуровневая взаимосвязь *индивидуального* и *социального*. При этом первый шаг акцентирует область памяти, направляя внимание на такие ориентиры, с помощью которых осуществляется формирование образа в сознании, констатирующего уровень индивидуального сознания. Второй шаг, в свою очередь, выявляет ориентиры, связывающие в пространстве сознания различных людей в контекстах «прошлого» и «настоящего», устанавливающих уровень коллективного сознания и инсти-

туциализированных знаний, обнажающих переход (момент выбора) и организацию точки зрения, формирующей социальный взгляд на художественное действие еще до объявления о его принадлежности области искусства. Иными словами, получение адекватной социальной позиции, как видится, может осуществляться двумя совершенно разными путями, дифференциация которых является обязательным требованием уже в силу принципиальной разницы в дальнейшем развитии и свершении этих «путей».

Так, в частности, искусствоведческий вариант, раскрывающий суть первого пути, подразумевает в качестве основания применение к художественному действию *описательного* метода, имеющего своей целью реализацию способности рассудка накидывать рациональные сети на художественное действие, дабы навязать ему ситуацию социальной включенности и всеобщей адекватности сферы искусства (социализации) тому обществу, которое готово с жадностью поглощать любые идеи, правда, совершенно особым образом, а именно, классифицируя их сообразно своим собственным условиям, «здесь и сейчас» необходимым, а потому требующим удовлетворения, обычно достигаемого с помощью понимания и интерпретации. Только такие «художественные идеи», в конечном счете, оказываются способными адаптироваться к данному обществу так, что выяснение адаптационных действий, а также причин и условий их осуществления, всегда будет уже после самого общественного установления. Другими словами, искусствоведческая позиция полагает наличие прямой зависимости творческих действий, производимых художниками, непосредственно от присутствующего необходимым образом общественного диктата¹, т. е. определенных установок общества, якобы предоставляющих художнику необходимые средства выражения, творческое урегулирование которых «разрешается» общественным строем, историческим временем, нормами, традициями, принятыми общественными взглядами

¹ Как отмечал К. Малевич, размышляя об искусстве дикаря и его принципах, делая при этом акцент на приоритете развития у него творческого начала, «сознание развивалось только в одну сторону — сторону творчества природы, а не в сторону новых форм искусства». См.: Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму // Черный квадрат. Санкт-Петербург, 2003. С. 31.

и позициями. Как следствие, согласно искусствоведческой «точке зрения», необходимо строго следовать данному условию, и тогда все устроится само собой: художники будут писать соответствующие данному обществу картины, композиторы — сочинять соответствующую музыку, архитекторы — строить соответствующие здания, а скульпторы — ваять соответствующие формы — и все это вместе взятое в конечном счете к всеобщему удовлетворению будет называться «искусством», т. е. формой общественного благоустройства¹.

Напротив, данному представлению, глубоко уходящему своими корнями в искусствоведческую почву, противостоит второй путь понимания момента социального приручения, или адаптации художественного действия. Его суть состоит, прежде всего, в свершении естественного социально интенционированного момента, или *социоморфоза*, непосредственно связанного с лоскутностью идейных состыковок, показывающихся в виде своеобразного движения по совмещению идей, их преемственности, стирания и замены, словом, такого действия, когда сами идеи становятся аккумулятивной силой общественного устройства. Другими словами, идеи становятся объяснимыми благодаря не общественной «точке зрения», а, напротив, тому, что сами идеи не столько описывают, сколько эмпирически объясняют любой тип функционирования данного общества². Согласно Э. Дюркгейму, такое представление, прежде всего, связано с теорией человеческих идей, наиболее цельное объяснение которых, по его глубокому убеждению, достигается не в фило-

¹ Согласно К. Малевичу, «Жизнь художника — 1) жизнь и смерть принадлежит ему как неотъемлемая собственность, никто и никакие законы, даже в то время, когда угрожает смерть государству, отечеству, национальности, не должны иметь насилия над жизнью, а также управлять им без особого его на то соглашения. 2) Неприкосновенность моего жилища и мастерской». См.: Малевич К. Декларация прав художника // Черный квадрат. Санкт-Петербург, 2003. С. 63.

² Данная мысль находится в непосредственной связи с дюркгеймовским взглядом на общество как структуру глубоко ритуализированную, — именно такого рода обусловленность, согласно Э. Дюркгейму, влечет за собой производство идей, заряженных социальной значимостью, продиктованной ритуальным механизмом, что в конечном счете ведет к отражению структуры общества содержанием идей.

софском или психологическом поле, а именно на уровне социологии знания¹, нацеленной на преодоление обычных для «жизни» идей включенности в познавательный уровень², отчетливо выраженной в кантовском положении об априорном существовании идей в виде категорий, посредством которых опыт входит в разумную деятельность в качестве ее предмета. Напротив, позиция Э. Дюркгейма допускает самостоятельность существования идей до их прочтения индивидом, а также постоянное изменение форм таких «идей» под воздействием струк-

¹ Как отмечают П. Бергер и Т. Лукман, социология знания должна заниматься тем, что считается «знанием» в обществе. Однако наложение строго теоретического ограничения на социологию знания является неудовлетворительным, поскольку, как полагают данные авторы, лишь очень небольшая часть людей занята теоретизированием и производством «идей». Совершенно очевидно, что все без исключения члены общества причастны к такого рода «знанию», поэтому любые теоретические определения реальности — научные, философские и даже мифологические — не исчерпывают всего того, что является всецело «реальным» для всех, «и поэтому социология знания, прежде всего, должна заниматься тем, что люди “знают” как “реальность” в их *повседневной* (курсив мой. — И. Н.), не- или дотеоретической жизни. Иначе говоря, скорее повседневное знание, чем “идеи”, должно быть главным фокусом социологии знания» (См.: Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Москва, 1995. С. 31). Иными словами, поскольку социология знания, прежде всего, направлена на выявление само собой разумеющихся «знаний», воспринятых членами общества, а, согласно Р. Декарту, «под словом мышление (*cogitation*) я разумею все то, что происходит в нас таким образом, что мы воспринимаем его непосредственно сами собою» (См.: Декарт Р. Начала философии // Сочинения. Санкт-Петербург, 2006. С. 474), то, соответственно, целесообразность социологических действий, направленных на добывание такого рода «знания», является вполне адекватной.

² Социологию знания следует рассматривать как часть эмпирической социологии, исключающей включение в нее эпистемологической и методологической проблематики, поскольку стремление к обоснованию социологического знания в некотором смысле «напоминает попытки толкать автобус, в котором ты едешь сам» (См.: Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Москва, 1995. С. 27). Данный пример, по-видимому, может послужить удачной аналогией для того, чтобы прочувствовать интенции, осуществляющиеся спекулятивным искусством, ориентированность которого на немецкую классическую эстетику, и, как следствие, ведение разговора о грамматике при исследовании различного рода проблемных вопросов — о том, что и как обеспечивает искусству самостоятельность его содержания или какова природа художественной формы, — неизбежно ведет к ситуации продуцирования «дурной бесконечности», «вытаскивания самих себя за волосы» и так далее.

туры общества¹, находящейся в стабильной модификационной подвижности².

Искусствовед изо всех сил пытается удержаться «на плаву» путем внедрения своих действий в плоскость социальной практики, стремительно наделяя собственные действия различного рода социальными ролями. И действительно, кто из нас, к примеру, не встречался с «гроздьями» музыковедческих преамбул, сопутствующих любому концерту², выставке, открытию памятников, шедевров архитектурного искусства. При этом удивли-

¹ С такой позицией согласен, в том числе и Ж.-Л. Нанси, правда, с некоторой поправкой в сторону акцентирования именно законотворческой роли идей: «...идеи не являются движущей силой, но они являются легитимирующей силой, которую надо постоянно впрыскивать в мотор истории для того, чтобы движущая сила могла оставаться тем, что она есть. <...> Но метафизика субъекта является также метафизикой субъекта-производителя. Не Платон основал греческий полис, но греческий полис сделал необходимым Платона как часть бесконечного поиска его, полиса, легитимации». См.: Рыклин М. Невыносимость непредставимого. Беседа с Жан-Люком Нанси // Деконструкция и деструкция. Беседы с философами. Москва, 2002. С. 115.

² По мнению Р. Коллинза, «Дюркгейм признавал, что идеи, после того как они сформировались, обладают частичной автономией. Позже Клод Леви-Стросс освободил символы от их ритуальной основы. Он пытался показать, как символы, заключенные в социальных мифах, были растасованы обществом в новые комбинации, которые должен дешифровать аналитик. В конце концов, К. Леви-Стросс потерял интерес к социальной структуре, которая изначально породила идеи. Его «структуралистский» метод превратился в поиск фундаментальных законов человеческого разума, управляющих образованием символов. <...> Дюркгейм предположил, что если идеи обладают какой-то степенью независимости от своего социального происхождения, то у них должны быть свои законы притяжения и отталкивания». См.: Коллинз Р. Четыре социологических традиции. Москва, 2009. С. 225–226.

² В этом смысле наиболее подходящим примером может стать ситуация, представленная в документальном фильме «Отрешение» и рассказывающая о жизни и творческих установках легендарного пианиста Глена Гульда, предрекшего завершение собственной исполнительской карьеры к тридцатилетнему возрасту, поскольку, как отмечает сам Г. Гульд, жанр «концерта» ему кажется настолько устаревшим, что, скорее, походит на цирковое представление. Применительно к нашему случаю — в отношении к искусствоведам и музыковедам — подобного рода позиция является, по меньшей мере, крамольной, так как искусствоведческая деятельность, которая с необходимостью должна сопровождать исполнение пианиста, конечно же, согласно самим искусствоведам, не может стать «устаревшей», поскольку, в противном случае, пространство ее социорациональности будет нивелировано.

тельной кажется даже не содержательная сторона таких «преамбул», но именно претензия музыковеда и искусствоведа на объяснение художественных произведений. К тому же, ход их мыслей обычно аргументируется необходимостью обнаружения в таких «объяснениях» внутренних «сакральных» слоев искусства, раскрывающихся лишь взору посвященных. Однако дело даже не в том, что в роли «посвященных», по-видимому, выступают сами искусствоведы и музыковеды, — на самом же деле, лишь с целью поддержания хоть какой-то пригодности своего существования, т. е. социорациональной включенности в общество, — а в разворачивании такой достаточно странной ситуации, при которой область искусства смешивается с опытным срезом самого художественного действия.

В итоге любая искусствоведческая позиция вполне тождественна тому положению, которое занимают философы-абстракционисты, ориентированные на установление языковой ситуации каталогизации всего имеющегося материала в целях удобства его сортировки. К тому же это представляется подходящим объяснением приобретения искусствоведческой средой устойчивой тенденции ведения разговора именно в границах истории искусства. И это неудивительно, поскольку само историческое поле является своеобразной языковой вариативностью, транспонирующей языковой тип подвижности, при этом выгодным образом используя чисто историческую возможность разбивки информативного поля на так называемые исторические периоды, всем известные в качестве определенных временных ниш, каталогизирующих и сортирующих, а главное — вбирающих в себя буквально все, поглощающих и подчиняющих собственному внутреннему распорядку любую информацию, распространяя свое пожирающее действие даже на творчество — что вообще возмутительно. При этом мы имеем ситуацию, аналогичную той, которая была вскрыта в социологии благодаря этнометодологическому методу Г. Гарфинкеля, указывающего на необходимость рассматривать практические действия, обстоятельства и социологические рассуждения в качестве предметов эмпирического исследования, и, прежде всего, с целью их изучения в качестве самостоятельных феноменов, указывая на то, что индивиды используют идентичные действия как для соз-

дания и управления ситуациями организованной повседневной деятельности, так и для их объяснения, наделяя данную специфику рефлексивным, или «воплощенным», характером, принадлежащим объясняющим практикам¹. Такие «практики» производятся самими индивидами, в частности, в тех ситуациях, от которых эти «практики» зависят. Однако ясно и то, что знание таких ситуаций, а также навыки действия в них индивид получает непосредственно от самих ситуаций, чувствуя их в качестве своего рода компетенций, воспринимаемых ими как данность, и как следствие, это «само по себе обеспечивает участников знанием об отличительных и специфических характеристиках ситуации и, разумеется, обеспечивает их также ресурсами, проблемами, проектами...»².

Таким образом, Г. Гарфинкель, прежде всего, акцентирует область опыта, перенося все внимание на сферу объясняющей практики³, тем самым противопоставляя «опыт языка» простому накоплению и тасованию абстрактных идей, что, в частности, применительно к полю искусства⁴. Прежде всего, это означает установление возможности введения критической ситуации, способной противостоять чисто искусствоведческому методу определения основы содержательной канвы музыкального произведения, как известно, осуществляющемуся путем наложения на музыкальную ткань различных конфигураций, или фигур, обычно направленных

¹ Подробнее см.: Гарфинкель Г. Исследования по этнометодологии. Санкт-Петербург, 2007. С. 9.

² См.: Там же.

³ Согласно Г. Гарфинкелю, «объективная реальность социальных факторов — это локально и эндогенно осуществляемое, естественно организованное, рефлексивно объяснимое, непрестанно практическое дело, везде, всегда, исключительно, всецело являющееся созданием участников, у которых нет перерывов, возможности уклониться от этого, сокрыться, передать его другому, отсрочить или заплатить выкуп, — и, следовательно, выступающее фундаментальным социологическим феноменом». Цит. по: Ритцер Дж. Современные социологические теории. Санкт-Петербург, 2002. С. 288.

⁴ Этнометодологическая позиция, настроенная на дрейфование в сторону опыта, вполне соответствует аристотелевской оговорке: «Кажется, что в отношении практики опыт от искусства ничем не отличается». См.: Исократ. Комментарий к «Протрептику» // Аристотель. Протрептик. О чувственном восприятии. О памяти. Санкт-Петербург, 2004. С. 90.

на вскрытие некой аналогии с «крестами», «кругами», числами, с целью объяснения того, что же на самом деле имел в виду композитор, создавая данное художественное произведение. Соответственно, возникает ситуация, сильно напоминающая сцену из фильма Милаша Формана «Амадей», когда король Австрии, дабы хоть как-то ущемить самолюбие В. А. Моцарта или, быть может, с целью произвести на него впечатление «понимающего» ценителя музыки, на вопрос В. А. Моцарта: «Как Вам моя новая опера?» отвечает: «Очень хорошо. Но... слишком много нот», на что В. А. Моцарт, выражая недоумение, отвечает: «Нот ровно столько, сколько нужно». Далее следует заминка, завершающаяся, так сказать, «тихой кульминацией» (совсем в духе П. И. Чайковского), когда В. А. Моцарт произносит действительно сакраментальный вопрос: «А какие именно ноты следует убрать?» Данная ситуация, безусловно, позволяет схватить самую суть гарфинкельского взгляда на обстоятельство принципиального несовпадения «природ». Это видно из нашего примера, когда природа художественного действия, воплощенного в деятельности композитора, не только принципиально разнится с попыткой его оценки, данной в языке, но в том числе и с тем, что констатирует Г. Гарфинкель, кстати, тем самым свидетельствуя против Э. Дюркгейма и его сторонников, придающих особое значение социальным структурам и институтам, обуславливающим действия акторов настолько, что последние в контексте этих ситуаций показываются в качестве несамостоятельных единиц, почти неспособных к независимым суждениям. С учетом этого и соглашаясь с Г. Гарфинкелем, их, действительно, можно идентифицировать лишь как «остолопов»¹.

В итоге мы можем наблюдать достаточно странное, если не сказать абсурдно складывающееся, положение дел, уже в границах вышеприведенного примера, указывающего на то, что именно В. А. Моцарт вынужден выступать в роли «остолопа», поскольку он и является актором, т. е. активным, действующим субъектом. При этом король исполняет роль искусствоведа, полагающего Моцарта в качестве «остолопа», якобы «нуждающегося» в расшифровке соб-

¹ Подробнее см.: Ритцер Дж. Современные социологические теории. Санкт-Петербург, 2002. С. 287.

ственного художественного действия¹. Выход из создавшейся, казалось бы, тупиковой ситуации видится следующий: использовать новый социологический подход, найденный представителями этнометодологии² (А. Щюц, Р. Гилберт, Г. Гарфинкель), все свое внимание направляющих на исследование «искусных» действий, которые создают микро- и макроуровневые структуры, изучая при этом не акторов и не индивидов, а прежде всего «участников»³. Существенным также представляется особое значение, которое этнометодологи придают анализу объяснений и способов, какими подобного рода «отчеты» воспринимаются или принимаются (отклоняются) другими.

¹ Известно, что Г. Гарфинкель — основатель этнометодологии, еще одной теоретической школы интерпретативного подхода (в социологии к такому подходу примыкает в том числе символический интеракционизм, известный, прежде всего, отстаиванием принципиально иной модели действия, нежели представителями теории рационального выбора), критикуя Т. Парсонса за жесткую нормативность его ролевой теории, называл акторов, действующих согласно этой теории, «жертвами культуры», или «болванами, лишенными способности суждения», отмечая по этому поводу следующее: «Под “жертвой культуры” я понимаю человека из придуманного социологами общества, который производит стабильные характеристики этого общества, действуя в соответствии с установленными ранее и легитимными альтернативами действия, которые предлагаются общей культурой». См.: Гарфинкель Г. Исследования по этнометодологии. Санкт-Петербург, 2007. С. 79.

² «Для этнометодолога главное состоит не в вопросах о надежности и валидности исследовательских наблюдений, а в методах, используемых как “учеными” исследователями, так и неспециалистами для построения, поддержания и возможного изменения того, что каждый считает и полагает “обоснованным” и “достоверным” основанием утверждений о порядке в мире». См.: Тёрнер Дж. Структура социологической теории. Москва, 1985. С. 420.

³ В этнометодологии «внимание приковано главным образом к методам, которые используются для построения, поддержания и изменения кажущегося упорядоченным и взаимосвязанным социального мира. Эти методы наблюдаются и составляют главную часть человеческих действий в повседневной жизни. <...> “Порядок” является не результатом особой структуры представлений, а результатом человеческой способности постоянно создавать и разрушать совокупность представлений в каждой отдельной ситуации взаимодействия. Подобные факты наводят этнометодологов на мысль, что теоретическое внимание должно быть обращено на непрерывный процесс создания и разрушения “социального порядка” и специфические методы, используемые при этом людьми» (См.: Тёрнер Дж. Структура социологической теории. Москва, 1985. С. 423–424), т. е. речь, по сути, идет о схватывании некой опытности или подвижности внутри социального поля.

Следовательно, этнометодологи утверждают, что практика истолкования объяснений позволит преодолеть жесткость языковых рамок и выйти в поток языкового движения («опыт языка»), который можно только чувствовать (ощущение языка). С учетом этого языковая фиксированность, схематичность и структурообразность, а также систематичность будут заменены более предпочтительными и приемлемыми для новых условий способами¹, один из которых представляет собой эмоциональную определенность².

¹ Дистанцируясь от Т. Парсонса, а также от неоутилитаризма, ориентированного на расчеты о полезности и устойчивые предпочтения, Г. Гарфинкель выражает сомнение на счет того, что действия акторов однозначно направлены на реализацию норм, как это предполагал Т. Парсонс, поэтому этнометодологи заменили парсонсовский нормативный детерминизм концепцией «нормативной подотчетности», утверждая, что акторы, в своих действиях ориентируются на нормы, в лучшем случае могут ретроспективно предоставить отчет о своем «действии-так-а-не-иначе». Однако такого рода «отчет» не следует отождествлять с фактическим ходом действия, поскольку в этом случае «пространство» между мотивом и совершённым действием оказывается незаполненным. Подробнее см.: Йоас Х., Кнёбль В. Социальная теория. 20 вводных лекций. Санкт-Петербург, 2011. С. 228.

² Данный термин может быть использован в качестве терминологической характеристики языковой чувственности в «опыте языка», раскрытие которой полноценно осуществляется в историческом поле, и в частности, в рамках истории эмоций, предвосхищенной Л. Февром (подробнее см.: Февр Л. Бои за историю. Москва, 1991), акцентирующим, прежде всего, ритуальный характер эмоций, их социальные и социализирующие функции, указывающим на необходимость изучения «первобытных» обществ, а также привлечения других наук — психологии, лингвистики, искусствознания. Подробнее см.: Хмелевская Ю. Ю. «История эмоций» в современной историографической парадигме // Историческая наука сегодня: Теории, методы, перспективы. Москва, 2012. С. 452–461.

§ 6. Искусствоведческий казус

Необходимо согласиться, что конвенциональные объекты, возникающие в воображении в ситуации социализации, не являются простой данностью чувственного опыта, а представляются результатом среза музыкального опыта определенного исторического периода, осуществляющегося в соответствии с приобретенными обычаями и с учетом того, что любой срез реальности редко производится совершенно по-новому, так как сознание обычно стремится найти знаковые созвучия, которые отсылали бы к некоему общему опыту, свидетельствуя о наличии языковой привычки, требующей, в свою очередь, обнаружения и учета способов соединения значащих элементов в интервальные созвучия, организованные согласно допущению языковых законов, указывающих на непосредственную связь с интеллектуальными представлениями эпохи, свидетельствующими об отсутствии произвольного подхода и наличии конвенции. Поэтому, хотя и следует согласиться с П. Франкастелем по поводу того, что социально институционализированный опыт выше и сложнее непосредственного чувственного опыта, — поскольку всякая теоретическая интерпретация, отсылающая к простому понятию «реального», заведомо ошибочна, так как фигуративное произведение не отображает реальности, но исключительно манифестирует ее, — однако совершенно ясно, что тот сорт опыта, который имеет в виду П. Франкастель, т. е. образный опыт, в определенном смысле питает общий опыт музыкантов и их окружение, тем самым благоприятствуя диалогу¹, всякий раз снимающему необходимость интерпретации всей совокупности воспринимаемых сознанием феноменов заново, поскольку в этом случае умственная активность походила бы на труд Сизифа, всегда разрушаемый и начинаемый снова, т. е. в конечном счете бесплодный.

Тем не менее позитивность утверждения П. Франкастеля о том, что *образ всякий раз отсылает к обычаям*², в случае социализации не является уж столь притягательным, поскольку свидетель-

¹ См.: Франкастель П. Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто. Санкт-Петербург, 2005. С. 69.

² Подробнее см.: Там же. С. 33.

ствуется, с одной стороны, о естественном действии каждого человека. Если бы каждый был занят лишь тем, что всякий раз заново создавал персональную картинку естественного положения дел, то любые взаимоотношения, образующие жизненное пространство, были бы просто непредставимы. С другой стороны, «образный опыт», используемый искусствоведами в собственных нуждах, т. е. с целью понимания и интерпретации, становится заложником успеха социализации, поскольку осуществляемое здесь наложение языковой призмы на реальность, подпитывающей искусствоведческие иллюзии, прежде всего, способствует извлечению из фигуративных произведений значений, так необходимых для свершения дел социализации, производимых путем вбирания в себя уже институционализованных созвучий, в конечном счете выстраивающих конвенции.

Иерархия значений неразрывно связана именно с системой, в которой царит диалектическое соотношение целого и частей, пространство совокупности «реального, воспринимаемого и воображаемого» (аналитический ряд П. Франкастеля). К примеру, симфония № 7 («Ленинградская») Д. Шостаковича — это объект, безупречно выстроенный как некий организм точности. В этом смысле представляет собой, конечно же, не ряд познавательных действий, а модель, прототип, побуждающий особым образом связать между собой звуковые восприятия, организуемые по принципу намеренного противопоставления множественности эпизодов и сложения единого, всеобщего значения. Оно формируется не простым собиранием воедино разнородных сведений о мире и обществе и не шифровкой готовой мысли посторонним, внешним музыке кодом, но подобно тому, как в процедуре социализации осуществляется сознательное решение выбора оппозиции в соединении гетерогенных деталей.

В связи с этим вполне естественным представляется мысль о своеобразной содержательной (звуковой) материализации формы¹, которая, рождаясь в воображении композитора, не исчерпывается обыденным действием, поскольку возникает не в природе, а в вооб-

¹ «Содержание музыки — движущаяся звуковая форма». См.: Ганглик Э. О музыкально-прекрасном. Опыт переосмысления музыкальной эстетики. Москва, 2012. С. 67.

ражении композитора, проявляясь как граница, контур фигуры, поэтому звук позволяет изобразить ее проявление, чтобы выразить не творения Природы, но представления Духа. Равным образом, необходимо понимать, что музыкальные звуки, безусловно, повинуются собственной регулярности, однако отличной от той, которая свидетельствует о простой вибрации звуковых волн¹, вследствие которой, как отмечает А. Ф. Лосев, барабанные перепонки получают звуковой стимул, который не фиксирует некую данность, но вызывает особого рода активность клеток головного мозга, в результате чего некоторые звуковые волны отбираются и дают начало специфической духовной деятельности. К тому же соотношение музыкальных звуков не равно порядку слуховых восприятий или определению слухом обертонов и их последовательности, поэтому именно интонация в музыке образует полную систему восприятия и представления, которая, сопрягаясь и комбинируясь с формальной системой, тем не менее не подчиняется ее законам. И в этом смысле, к примеру, хроматическая гамма не связана прямой зависимостью с тонами естественного объекта, так как не является постоянным свойством предметов внешнего мира, поскольку отображает изменяемые, но при этом устойчивые системы отношений, т. е. системы, фиксирующие относительно устойчивые схемы восприятия для многих поколений.

Однако все это в действительности имеет место именно в контексте языка, представляя собой характерную данность искусствоведческой ситуации, названной нами «перевертышем». В ней социоморфоз подменяется социализацией, поскольку основным действием становится наложение языковой системы, пусть даже выстраивающейся по принципам воображаемой реальности, на общественные нормы, тем самым социализируя всякое художественное действие, соотнося его с языковой физиологией, требующей соблюдения правил языковой игры. Так, в частности, если интонация — это «изобретение» человека, историческую суть которого представляется возможным вскрыть, исходя из констатации постоянной смены восприятий звуковых сочетаний, звукообразований, меняющихся от общества к обществу, вплоть до XX в., когда

¹ Подробнее см.: Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. Москва, 1990. С. 196–207.

простое сочетание звуков сменяется совокупностью серий, появление которых почти полностью стирает классическое представление об интонации, то ни один композитор ни в каком гипотетическом смысле не соединял одну ноту с другой в целях изобретения интонации, соответствующей тем историческим условиям, которые разыгрываются у него в настоящее время за окнами, а также согласно неким устоявшимся шаблонам в форме асафьевского «интонационного словаря эпохи»¹, в рамках которого якобы произведения данного композитора только и могут быть усвоены человеческим обществом.

И тем не менее искусствоведами утверждается, что всякая интонация естественным образом содержит в себе дифференциально представительное значение, т. е. любая интонация ощущается композитором в соответствии с обычаями его окружения. Однако совершенно очевидно, что восприятие композитора вовсе не привязано к локальной звуковой имитации возможного изображения предмета посредством интонации. При этом «локальную звуковую имитацию» необходимо понимать как звуковую изобразительность, которую приобретает предмет в данной ситуации. В противном случае музыкальное произведение, составленное из такого рода совокупности звуковых «мест», в результате вообще утратило бы свое музыкальное начало², и, как следствие, реализм изображения, подразумеваемый тождество образного представления и сущностей материальной и духовной жизни мира, в полной мере представлял бы собой абсурд, поскольку ясно, что целью фигуративного монтажа является

¹ Согласно Б. Асафьеву, «интервалы как форма выражения в каждой данной системе тонов — звукоряде составляют постоянно действующие интонационные показатели (устойчивость, высотность, степень напряженности тона, качественно различные у разных инструментов). Но преобладание какого-либо интервала в музыке является следствием происходящего под воздействием общественного сознания *интонационного отбора* и становится обнаружением стиля». См.: Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград, 1971. С. 218.

² Под «музыкальным началом» следует понимать то, что имеется в виду, когда указывая на конкретного человека, отмечают его так называемую «музыкальность». При этом необходимо учитывать, что если о человеке можно говорить как о «музыкальном» человеке, то, напротив, представление о нем как о «живописном», «скульптурном» или «архитектурном» не поддается облечению даже в языковую форму, поскольку не понятно, что имеется в виду, когда, например, говорится, что «этот человек архитектуру».

именно интерпретация. В результате ее получения происходит влияние на становление событий исключительно в их смысловом аспекте, поэтому соответствие между порядком факта (регулярностью) и эстетическим порядком (правилом) отнюдь не представляет собой «реальность», взятую в любом ее проявлении, — будь то простая жизненная ситуация или кусочек из «жизни» искусства, — но образует лишь некое орудие убеждения, предписывающее суждению языковую, т. е. «человеческую мерку»¹.

¹ В данном случае речь идет о проблеме «следования правилу», которая в области аналитической философии стала кульминационной и практически не была решена. Быть может решения и не требовалось, поскольку всякое уважающее себя научное направление обязано оставить после того, как будет «опущен занавес», так называемое «глубокое затруднение» (термин Р. Коллинза) как связь с последующими поколениями и как особый вид научной памяти. Применительно же к области искусствознания данная проблема имеет прямое отношение, которое в контексте данного исследования не может быть полностью освещено, так как для этого потребовалось бы провести дополнительное исследование, что не представляется возможным, да и не целесообразно. Однако для понимания и применения вопроса «следования правилу» к области искусства вполне достаточным представляется проекция на данную область следующего высказывания В. А. Ладова: «Та или иная совокупность предложений языка даже при четкой фиксации истинности каждого из высказываний оказывается полностью индифферентной по отношению к семантике (для Патнема проблема семантики в данном случае тождественна проблемам референции). Мы можем употреблять эту систему предложений для описания определенных событий, но всегда будет существовать возможность полной семантической переинтерпретации данной системы таким образом, что значения всех терминов, входящих в состав высказываний, будут заменены, однако оценка истинности каждого из предложений системы окажется неизменной. Используя язык, чтобы говорить о чем-то определенном, мы всегда находимся в ситуации риска появления какой-либо ненамеренной, нестандартной интерпретации наших терминов. И главное, мы не обладаем какими-либо средствами для фиксации появления такой новой интерпретации. Я могу быть уверен, что мой собеседник полностью понимает, о чем я веду речь, поскольку он всякий раз соглашается с истинностной оценкой моих высказываний, и однако же, теоретически допустимо, что его семантическая интерпретация терминов, составляющих предложения моего языка, окажется совершенно отличной от моей. Истина не определяет референцию» (См.: Ладов В. А. Иллюзия значения: Проблема следования правилу в аналитической философии. Томск, 2008. С. 233). Таким образом, возникает затруднение в применении «формальной системы описаний» к любому объектному полю (музыкальному, математическому, живописному, литературному и т. д.) с целью выявления содержания, поскольку, как отмечает В. А. Ладов, «любая формальная система описания, кроме намеренной интерпретации, ради которой она и создается, может допускать также и некоторые неожиданные, ненамеренные интерпретации, в результате чего мы приходим к выводу, что *формальная система не способна фиксировать содержание* (курсив мой. — И. Н.)...». См.: Там же. С. 232.

Следовательно, настойчивость, какую аналитики искусства проявляют в требовании возможности музыкального прочтения, которая в искусствоведческой среде мгновенно преобразуется в необходимость¹, в итоге приводит к различению трех уровней понимания: во-первых, уровню различения элементарных знаков, указывающих на разрозненные отрезки опыта, во-вторых, уровню сообразности принципам, определяющим материальные и ментальные фигурации², придающие произведениям смысл, и, наконец, в-третьих, уровню, на котором изобразительная деятельность как таковая входит в число способностей духа.

Иными словами, наличие знаков, материализующих ряд взаимодействий простых элементов видимой реальности, является условием возникновения структур, диктующих размещение этих элементов в звукообразовательном поле, влекущих за собой формирование впечатлений, которые вызываются слухом и приводят к значениям. Далее это способствует сцеплению идей в соответствии с порядком, представляющим собой отношение двух или нескольких гетерогенных элементов и основывающим общие принципы, согласно которым связываются и комбинируются отобранные знаки и ассоциативные структуры, фундаментирующие сцепление языка и опыта. Аналогичным образом можно проследить соединение ряда

¹ Такого рода «необходимость» следует воспринимать аналогично той, о которой с иронией замечает Г. Э. Лессинг, выражающий недоумение в отношении аналитической деятельности «новейших критиков», которые пренебрегли особой чувствительностью древних к остроумию и ощущению меры, грубо отождествили поэзию и живопись, делая «из сходства живописи с поэзией самые дикие выводы. Они, то стараются втиснуть поэзию в узкие границы живописи, то позволяют живописи заполнить всю обширную область поэзии». См.: Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. Москва, 1957. С. 68.

² Весьма интересную трактовку снятия проблемы фигурации как того, что имеет непосредственное отношение к языковой способности с целью прорыва к ощущению (в нашей интерпретации это может признаваться в качестве возможности приближения к сфере «опыта»), предлагает Ж. Делёз в своих размышлениях о творчестве английского живописца Ф. Бэкона. Так, он отмечает следующее: «Есть два способа преодолеть фигурацию (то есть и иллюстрацию и наррацию): путь абстрактной формы и путь Фигуры. Последнему Сезанн дал простое имя: ощущение. Фигура — это осязаемая форма, связанная с ощущением; она действует непосредственно на нервную систему, относящуюся к плоти, тогда как абстрактная Форма адресована мозгу, более близкому кости». См.: Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. Санкт-Петербург, 2011. С. 49.

фигуративных объектов — традиционных и новых, рождающих иную систему как раз в тот момент, когда дискретные элементы значения вступают в сеть отношений, отличную от тех, которые использовались ранее. И действительно, как отмечает П. Франкастель, такой порядок, руководящий композициями — разными по своему содержанию, но связанными между собой на уровне методов, — действует как подлинный принцип трансформации, при котором традиционные объекты находят себе место в иных значениях и комбинируются с новыми объектами, согласно обновленным схемам структурного распределения элементов¹.

Таким образом, фигуративная система представляет собой такое воображаемое обрамление восприятия, которое включает в себя, во-первых, фигуративные элементы, обеспечивающие не метод, определяющий взаимоотношения «реального» и «воображаемого», но отражение накопленных средств, вбирающих в себя неодинаковые, а зачастую и противоречащие друг другу устремления поколений в процессе познания; во-вторых, структуры или, как их называет П. Франкастель — схемы интеграции, благодаря которым возможно проследить цепочку ментальных операций по изменению значения старых знаков в связи с соединением их с новыми знаками, и, наконец, в-третьих, фигуративная система подразумевает постоянное обращение к уровню причинности либо посредством объектов, либо схем, либо систем, что в конечном счете и позволяет наделить ее познавательным статусом, отнюдь не в привычном его варианте, выраженном в терминах объективной репрезентации, т. е. как «универсально пригодный каркас мысли»², созданный в качестве такой системы, которая, раскладывая дух на способности, смогла бы адаптировать его к фундаментальным структурам вселенной. Это позволяет утверждать, что, создавая систему двойной сети знаков, образованной на двух разных уровнях — пространственном и временном, — обладающих истинностью, лишь выступая в контексте абстрактных образований и будучи обычными ракурсами мысли, невозможно проникнуть в суть художественного действия, да еще к тому же с целью его познания. Но поскольку вышеобозначенный расклад

¹ См.: Франкастель П. Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто. Санкт-Петербург, 2005. С. 318.

² См.: Там же. С. 140.

удовлетворяет реализации именно и только такой цели, то, соответственно, законность данной познавательной интенции может быть принята исключительно в отношении, к примеру, математических или философских рассуждений (даже такое ограничение, по-видимому, приведет нас в тупик, особенно в свете рассмотрения данной ситуации в контексте решения проблемы «следования правилу»). Понятно, что такого рода размышления, в конечном счете, никак не позволят провести нужный срез реальности на уровне восприятия и представления, поскольку, совершенно очевидно, что в художественном опыте вообще нет элементов «пространства» и «времени», и уж тем более — некой «твердой формы», раз и навсегда устанавливающей формат взаимосвязи пространственных и временных восприятий. И в этом смысле, как замечает П. Франкастель, «теория Эйнштейна, в сущности, только подтвердила урок изобразительного опыта, более верного отражения поступков человека, живущего в действии, нежели опыт научный и философский»¹.

Соответственно, анализ понятий «пространства» и «времени» в их приложении к художественному действию указывают лишь на то, что в действительности ни пространство, ни время не являются теми формами, которые способны быть проводниками творчества, поскольку они, как известно, фундируют именно познавательную интенцию, так как согласно И. Канту, являются априорными формами созерцания и рассудка, а поэтому не могут служить противовесом процессу познания. Следовательно, понятия «пространство» и «время» — суть умозрительные феномены, существование которых исключительно апостериорно и представляет собой *«точки зрения на уже созданные произведения, которые не позволяют судить о процессе творения»*².

Вследствие этого нельзя не заметить, что искусствоведческий взгляд на социализацию искусства является своего рода «переворотом», подстраивающим искусство к обществу путем переворачивающего взаимодействия «с ног на голову» в угоду своим собственным устремлениям, с одной стороны, направленным на раскрытие данных отношений с позиции так называемого «третьего» уровня, известного

¹ См.: Франкастель П. Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто. Санкт-Петербург, 2005. С. 140.

² См.: Там же. С. 141.

как плоскость языка, — и это неудивительно, поскольку данная позиция для реализации искусствоведческих замыслов является наиболее доступной и удобной, — а с другой стороны, ориентированным на установление пространства «языковой игры», являющегося наиболее адаптированной возможностью ориентации на простое, известное и понятное (и здесь аналитики искусства, воздав благодарность Богу за то, что он сделал «все сложное ненужным, а все нужное не сложным», пользуются неопытностью подавляющего большинства слушателей, тем более, что, с другой стороны, целая гвардия профессионалов готова подписаться под каждым их словом). Таким образом, происходит встраивание чувственных восприятий в заранее заготовленное «образное» поле, в надежде на общую согласованность и необходимость присутствия данного поля у всех без исключения (ситуация «следования правилу» на лицо!), и еще дальше включением этих образов в конечное число интерпретативных схем и комбинаций, — неудивительно, что весь этот последовательный «ход» однажды приводит аналитиков искусства к мысли о тождественности данной процессуальности с тем, что они сами и говорят, подгоняя художественное действие под нормативность и коллективную опосредованность, т. е., проще говоря, проецируя естественность самой мыслительной деятельности на общественную деятельность, наивно полагая, что в действительности все так и происходит. Ход их мысли в процедуре социализации, как видится, примерно следующий: первое сопрягающее восприятие музыкальной фактуры и интонационных знаков приводит к определению комбинаторного порядка узнавания, стабильного для каждого человека, но лишь частично совпадающего для различных групп людей. В итоге это позволяет понять причину совмещения различных уровней ментальной активности в границах одного произведения и, как следствие, внутренней неоднозначности фигуративного объекта.

Можно допустить, что совокупность элементов, которые отражает фигуративный объект, не является фундаментом образования неизменного целого. С учетом навязанной нам со стороны языка иллюзии «следовать правилу» нельзя утверждать обратного, что данный объект можно интерпретировать свободно. Соответственно, возникает впечатление одновременной открытости и закрытости фигуративного поля. Однако объект не направлен на выражение некоего раз и навсегда определенного идейного образования, поэтому,

по мнению П. Франкастеля, основу второго шага в восприятии фигуративного объекта фундируют уже отнюдь не знаки, а интерпретативные схемы¹, открывающие, с одной стороны, индивидуальные ценности, свидетельствующие о фактах сознания композитора, а с другой — общие ценности или образы мысли, указывающие на институты, сопутствующие творчеству данного композитора. Наконец, третий шаг, уже необходимый для расшифровки изображения, предоставляется даваемой фигуративным языком возможностью сопоставлять внутри одного и того же изображения знаки, принадлежащие к разнородным системам, репрезентативным для множества различных людей и обществ, сопоставляя их дифференцированно, не смешивая.

В конечном счете мыслящий искусствовед, расшифровывающий изображение, не слишком расстраивается на счет того, что в ходе своего исследования «натывается» на невозможность точного восстановления фундаментального восприятия или замысла художника. Объясняет это тем, что данное исследование вовсе не нацелено на решение глобальных задач, поскольку границу творческого процесса можно проставить и частично, главным образом аксиоматически, а также соотносительных схем той среды, в которой осуществляется данный творческий акт. К тому же произведение возникает уже после того, как композитор произвел «отбор» из данных ему возможностей, при этом установив некоторый конвенциональный порядок связи, не тождественный порядку природы. Согласно такой трактовке, вполне понятным становится искусствоведческий интерес именно к факту обращения интонационного воображения композитора не столько даже к спектаклю естественного мира, сколько к информационным элементам, якобы сформированным институционально. Не случайно, поэтому данный «угол зрения» на искусство как социальный институт в результате создает особый уровень звукообразовательной информации, находящейся на полпути между чистым восприятием и образом. А поскольку учитывается, что «интонационный запас» композитора направлен на регистрацию не столько природных проявлений, сколько институционализованных реалий, соответственно, допускается существование

¹ См.: Франкастель П. Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто. Санкт-Петербург, 2005. С. 34.

некоего информационного реле, — коренным образом отличного от реле материального, фундамирующего лишь некоторый набор элементов восприятия, являющегося гипотетическим условием всякого художественного произведения, — механизм которого является основой фигуративного видения, в силу своих особенностей, представляющего такую совокупность элементов системы, которая не сводится к наивному представлению об исчерпываемости данного видения исключительно кругом восприятия естественных феноменов даже в связи с тем, что между природой и произведением неизбежно пролегал многоуровневая промежуточная зона.

И тем не менее следует признаться, что все это достаточно занимательно, но в то же время абсолютно не адекватно действительному положению дел, поскольку сама мысль о том, что природный порядок, — если вообще о таком может идти речь вне учета уже произведенной проекции, хотя бы даже созданной в произношении, — вовсе не берется в качестве момента некоего отображения или отражения. Но даже если это и возможно, то в любом случае такое отображающее действие, осуществляясь исключительно на уровне воображения, в конечном счете, всегда создает собственную, воображаемую среду, — и с этим можно согласиться. Однако речь идет не об этом, а главным образом о художественном действии, передающем ход творческого процесса, который, с одной стороны, не является языком, поскольку не исчерпывается действием одной лишь лингвистической функции и всего того, что с ней связано, а с другой стороны, всецело передает природу деятельности воображения, опять-таки не затрагивая языковой, а вместе с ней и познавательной специфики, но тем не менее обладая системообразующей и структурообразующей направленностью, позволяющих находить в поле воображения комбинаторные системы и ансамбли элементов. При этом совершенно ясно, что творчество не может быть системой, структурой или даже образом, поэтому, к сожалению, актуальности данной позиции скорее соответствует «социализация искусства», нежели «социоморфоз».

Следует отметить, что в сложившейся искусствоведческой ситуации социализации искусства процесс анализа музыкального произведения приобретает тенденцию к совокупности нескольких произведений, образуемых серии, в конечном счете складывающиеся в конвенциональные системы. На их основе, как отмечает П. Фран-

кастель, в данную конкретную эпоху и в данной среде могут завязываться обмены на двойном уровне узнавания предметов и их значений. В этой связи в искусствоведческой среде устанавливается возможность прочтения музыкального произведения с учетом допущения одновременного существования множества информационных сетей, возможности комбинированной интерпретации которых всегда различны. Такая трактовка позволяет говорить о том, что всякий «образ» представляет собой звуковой документ и утверждает некоторую систему ценностей. При этом расстояние между знаками, создающими искусственную реальность, и значениями, сопряженными с более обширными ансамблями знаний, нежели звучащие элементы, рождает дополнительную реальность, единство которой становится возможным лишь при налаживании взаимной связи между знаком и значением. Это в результате приводит к возникновению некоей родовой формы мысли — математической, философской, литературной или технической — как известно, сопровождающей любую эпоху, с учетом также «пластической» и «музыкальной» мысли, особое отличие которых состоит в том, что они, прежде всего, пользуются, соответственно, оптическими и звуковыми данными, которые, развиваясь на уровне восприятия, комбинируют с другими аспектами, на первый взгляд идентичными, но на деле, как видится аналитикам искусства, созданными художником искусственно и внешними ему лишь иллюзорно. Таким образом, складывающаяся визуальная или звуковая среда якобы своя для каждой эпохи, с одной стороны, автономна, а с другой, такая среда, согласно искусствоведческой позиции, не чужда другим современным ей средам, что может способствовать не только изучению данной среды, но и посредством этого — познанию в области общих законов духа, поскольку там, где узнавание иллюзорной реальности встречается с прочтением упорядоченного смысла, располагается значение, фундирующее познавательную деятельность. Вследствие этого вполне понятна возможность языковой включенности, по сути, нацеленной на производство определенного среза реальности, выявляющего скрытые структуры, сообразующиеся с формой понятия. При этом обращение к другим знаковым системам, которые всегда имеют лишь второстепенную роль, поскольку всецело не способны к пересмотру данного

среза, равно как и к открытию новых структур, концептов или понятий, способствует лишь материализации иной формы некоего неизменяемого приобретения. Так формируется языковое пространство в условиях переноса и иллюстрации опыта посредством образов, подразумевающих предварительную концептуализацию.

Иными словами, такого рода позиция имеет своим истоком не что иное, как платонизм, т. е. допущение существования некоего неязыкового кода зашифровки определенного концептуального материала, который предположительно был выработан ранее и выстроен по принципам, идентичным обычаям человеческого духа, и далее в результате переработки в контексте информации и сообщения разгадан с помощью языка как инструмента концептуализации, а затем и образа — как инструмента визуализации (еще один аспект, утверждающий наличие «следования правилу»!). Действительно можно допустить, что музыкальные системы, будучи социальными образованиями, являются воображаемыми, и наравне с языком обращаются к памяти, поскольку именно в памяти организуются и интегрируются различные аспекты подразумеваемых фигуративных объектов, соответствующих определенным уровням непосредственного и социализированного опыта. В этом случае и возникают объекты цивилизации, поэтому расшифровка материальных знаков, интегрированных на уровне воображаемых мест и зафиксированных на твердой основе, т. е. в контексте языка, допускает в процессе социализации, как кажется аналитикам искусства, возможность чтения, осмысления и понимания художественных произведений как совокупности конвенциональных знаков. С помощью таких знаков можно восстановить деяния и мотивации ныне исчезнувших обществ, знание о которых хотя и необходимо для понимания как сущности человека, так и конкретного временного периода, тем не менее вектор заданности «следования такому знанию» в конечном счете должен определяться конкретным художественным действием, направленным в сторону общества, а не наоборот, поскольку, ясно, что именно таким образом разворачивается творческое действие, пополняя и изменяя общественное поле посредством индивидуальных творческих достижений, но никак не наоборот. В связи с этим следует согласиться с тонким замечанием

П. Франкастеля, что *«закон, которому повинуются живописцы, следует искать не в доктрине школы, а в самом их творчестве»*¹. Допустим, что живописец с самого начала знает цвет и общий колорит картины, т. е. еще до того, как берется за кисть и вместе с тем производит некие внутренние духовные действия, вызывающие упорядочивание его собственной воображаемой реальности. Однако совершенно понятно, что при этом художник, — имеется в виду настоящий, великий художник, — никогда не пользуется заранее подготовленными, вне поля творчества находящимися заготовками, техниками, нормами², которые, именно в таком виде в итоге непременно принимают форму языковых образований, поскольку язык, как известно, является наиболее подходящим и адекватным механизмом извлечения из общества традиций, по своей природе схожих с естественным языковым схематизмом.

Следовательно, если художник и знает нечто об используемом им цвете драпировки или технике мазка, то это происходит вовсе не потому, что он именно таким образом используя данное «знание», сознательно пытается включить свое творчество в прежде установленное общественное поле, чуть ли не до осуществления самого творческого процесса, — и все это якобы благодаря средствам общественных услуг, предоставленных ему историческим периодом. Но для того чтобы подобного рода пагубный «перевертыш» можно было вернуть в его «первоначальное» состояние, необходимо освободиться хотя бы от придания особого значения естественным

¹ См.: Франкастель П. Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто. Санкт-Петербург, 2005. С. 124.

² Как подчеркивает К. Малевич, «законы, установленные оптикой, основанной на физическом восприятии глазной системой явлений, могут, конечно, быть введены в знание художника, но пользоваться этими знаниями в своих творческих работах ему не придется, эти знания будут для него абстрактны. Но если художник захочет использовать их, то можно смело поручиться, что его картины будут похожи на ничего не стоящие в художественном отношении произведения великого ученого по цвету Освальда (Оствальд Вильгельм (1853–1932) — немецкий ученый, физико-химик, разработавший научную теорию цвета и цветовых сочетаний. — *И. Н.*)». См.: Малевич К. Форма, цвет и ощущение // Черный квадрат. Санкт-Петербург, 2003. С. 87.

вещам¹, к примеру, таким, как обычный ход событий², во время которого, например вдруг рождается и творит Ван Гог. Ведь совершенно очевидно, что не общество «привлекло» Ван Гога творить свои картины во благо этого самого общества, якобы предоставившего ему все условия, заготовив надлежащие, разработанные спектакли, но, несомненно, сам Ван Гог силой своих творческих усилий воздействовал на общество так, что само это общество, вступая в непосредственный контакт с обрушившейся на него лавиной творческих усилий конкретного человека, в данном случае Ван Гога, неизбежно подвергаясь трансформации, постепенно достигло уровня вынужденного преобразования³.

¹ К подобного рода «вещам» непременно следует отнести действие обычных функций «узнавания» и «сравнения», естественных до такой степени, что любой человек в состоянии отличить друг от друга различные элементы, встречающиеся в различных временных срезах. Однако ясно, что такие сравнительные действия не могут носить научный характер, но удивительно то, что искусствоведы, ведя себя подобным образом, умудряются выдавать простые и естественные «вещи» за научные. Согласно П. Франкастелю, «даже самые далекие от понимания живописи люди находят в картине... узнаваемые элементы. Конечно, они не воспринимают ее адекватно: они, так сказать, раскладывают холст, выделяя в нем сообразные данным своего действительного опыта детали. Визуальное измерение картины остается для них закрытым, однако они без труда находят в ней знакомые предметы и вполне естественно соотносят их со срезом реальности, который предлагается поведенческим и языковым обычаями». См.: Франкастель П. Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто. Санкт-Петербург, 2005. С. 126.

² Учитывая в дальнейшем необходимую для нас терапию «истории», имеющую своей целью установление адекватного отношения к Истории в границах истории искусства, мы склонны соглашаться с У. Эко, который, подводя описание повседневных действий людей под сюжетную форму, отождествляет данный процесс с алгоритмом действия, образующим такую форму как «матрица»: «Сегодня специалисты в области искусственного интеллекта используют слово “матрица” для обозначения алгоритма действия (таких как *войти в ресторан, поехать на вокзал, чтобы сесть в поезд, открыть зонтик*). Компьютер, обученный этим алгоритмам, способен понимать всевозможные ситуации. Однако психологи, например Джером Брунер, утверждают, что наш обычный способ мысленного изложения повседневных событий также имеет сюжетную форму, и то же самое происходит с Историей, существующей как *historia rerum gestarum* (история сообщенных деяний (лат.) или изложение реальных событий прошлого». См.: Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. Санкт-Петербург, 2007. С. 246.

³ Изучением процесса воздействия человека на общество в ритуальной практике, а также его обратной модификации, занимался Э. Дюркгейм. В частности, влияние ритуала на сознание людей (коллективное сознание) провоцирует усиление принципа солидаризации, который в общей теоретической концепции Э. Дюркгейма

§ 7. Эскиз к «Новой искусствоведческой программе»

Возвращаясь к разговору о социальном пространстве как наиболее адекватном месте осуществления научной обработки искусства, прежде всего, необходимо обозначить тезис о методе¹ социоло-

оформируется в виде закона *социальной гравитации* (Подробнее см.: Коллинз Р. Четыре социологических традиции. Москва, 2009. С. 197–203). Проекция данного вопроса на область искусства требует дополнительного исследования, поэтому в границах данной работы ее участие не предусмотрено.

¹ Поскольку, как было решено, искусство с необходимостью принадлежит опытной сфере языка, то наиболее адекватным становится представление об истории искусства как об «истории художественных понятий», являющейся «прообразом» истории понятий, согласно Р. Козеллеку, представляющей собой историографический труд, направленный на выяснение истории «образования, употребления и изменения понятий» (См.: Бёдекер Х. Э. Размышления о методе истории понятий // История понятий, история дискурса, история менталитета: сборник статей. Москва, 2010. С. 34). Предметом «истории понятий», по мнению Х. Бёдекера, анализирующего выводы Р. Козеллека, становится «синхронная и, прежде всего, диахронная история значений особо выделенных языковых знаков, анализ которых как “квинтэссенция содержания множества смыслов” связывает “многообразие исторического процесса”. В качестве “ведущих понятий исторического процесса” эти знаки раскрывают структуры опыта и связь событий во “времени больших длительностей”» (См.: Там же). Характерной направленностью «истории понятий» становится прояснение истории смыслов через обращение к социальному радиусу действий понятий в рамках соответствующих исторических контекстов — «эти избранные, социально или политически релевантные термины интерпретируются исследователями истории понятий и как индикаторы “схваченных” ими внешних (не языковых) реальностей — в виде изменяемых социальных структур исторического процесса, — и как факторы исторического развития — в виде социального руководства к действию» (См.: Там же. С. 35), — и, как настаивает Р. Козеллек, только такая двойная фигуративность понимания языка — как индикатора и как фактора — представляет возможность методу истории понятий очерчивать собственное поле исследований. Данная концепция основывается на двух посылах: во-первых, на положении о возможности интерпретации истории, поскольку последняя форму своего выражения и содержания имеет в понятиях, и, во-вторых, история таких понятий прослеживается во времени. При этом познавательную перспективу «истории понятий» Р. Козеллек сформулировал коротко: «Темой истории понятий служит конвергенция понятий и истории» (Цит. по: Бёдекер Х. Э. Размышления о методе истории понятий // История понятий, история дискурса, история менталитета: сборник статей. Москва, 2010. С. 35). Таким образом, метод истории понятий, прежде всего направленный на «изучение языковых выражений в эволюции теории и опыта (наличного бытия)», тем не менее вместе с самой историей понятий, развивающейся как дополнительная отрасль социальной

гического очерчивания границы как таком специфическом способе, посредством которого наконец-то становится возможным обозначение области действительного, фактического существования «знания» об искусстве¹, и совершенно очевидно, что таковой по праву является именно социология искусства². В связи с этим следует произвести жесткую ревизию области искусства, что, как видится, необходимым образом повлечет за собой нивелирование сферы искусствознания и музыкознания, зарекомендовавших себя в качестве *профанирующих* и не отвечающих основным требованиям научности, предусматривающим, во-первых, непременное наличие *метода*, сообразующегося с подлежащим исследованию ма-

истории, имеет ярко выраженную социально-адаптирующую направленность при его применении к искусству, способствуя выведению последнего на социальный уровень.

¹ Согласно К. П. Лиссману, «в просвещенном обществе искусство утратило свое значение как некая инстанция, которая посредством произведений искусства способна задавать и транслировать социально значимые образцы восприятия мира и поведения в нем». См.: Лиссман К. П. Философия современного искусства. Введение. Санкт-Петербург, 2011. С. 43.

² Заметим, что П. Вен указывает на то, что чистая история литературы и искусства уже получает свое развитие под наименованием «социологии искусства», или несобытийной истории, — примером этому, согласно П. Вону, в частности, могут служить работы Фредерика Антала об историческом фоне во флорентийской живописи (См.: Antal F. Florentine painting and its social background. London, 1947) или Ремона Пикара, а также Пьера Губера. Как отмечает П. Вен, «чистая история применительно к литературе, искусству, науке и так далее, конечно, содержит ценностные суждения, но в виде косвенной речи, иначе говоря, в форме фактических суждений. Чистый историк не может не замечать того, что для людей искусство — это искусство, что *Ифигения* — не доказательство средствами геометрии, не политическая листовка и не светская проповедь, предлагающая “свидетельство” или “учение”. Как, например, он станет рассматривать литературную историю XVII в., изображая общество и цивилизацию при Людовике XIV? <...> когда читаешь историков школы *Анналов*, то видно, что они свой выбор сделали: не может быть и речи о вставке в картину XVII в. чужеродной главы, где кратко излагается учебник литературы, написанный с точки зрения “литераторов”, и о галерее портретов великих людей, что для историка было бы попутайством (что, однако, в полной мере, как кажется искусствоведам, может считаться естественным и правомерным применительно к истории музыкального искусства, которая пестрит подобного рода выкладками. — *И. Н.*); надо переписать историю литературы с собственно исторической точки зрения и создать своего рода “социологию” литературы при Людовике XIV» (См.: Вен П. Как пишут историю. Опыт эпистемологии. Москва, 2003. С. 84). Таким образом, согласно П. Вону, путь чистой истории в выстраивании ее взаимоотношений с литературой и искусством должен пролегать через «социологическую» платформу, кристаллизуя точку зрения цивилизации.

териалом, которым в данном случае является искусство, взятое как таковое, т. е. сообразуясь с учетом поддержания постоянства дифференциации области искусства, с одной стороны, как языкового феномена, а с другой — как пространства контактности с художественным действием, принадлежащим опытному срезу. Соответственно, искусство с необходимостью должно рассматриваться именно как социальный феномен¹, поскольку взятое в своем естественном состоянии, т. е. в виде своеобразного способа, оно не может быть подвержено делению, в результате которого мы могли бы получить лишь области его индивидуальных проявлений (музыку, живопись, скульптуру, архитектуру), скорее, представляющих собой взятые по отдельности *художественные действия*, индивидуально пребывающие в опытном срезе, вычерпывая свою исключительность лишь в индивидуальности собственного исполнения. Напротив, социум намерен организовать их «просмотр» только в аспекте всеобщности, т. е. подведения данных индивидуальных форм под общий для всех них социальный факт, наиболее адекватным образом представленный посредством социальной природы языка. Другими словами, искусство само по себе как форма явления продукта социальных воззрений, взятое только в таком качестве способно адекватным образом отразить результаты применимого к области искусства аналитического действия. Это в конечном счете приведет к кристаллизации аналитической интенциональности социологического метода, лишь при наличии данных условий являющегося вполне допустимым в своем применении к области искусства.

¹ Одним из трех основных масштабов применения историографической истории понятий, по мнению Р. Козеллека, является продиктованное особо тесной связью истории понятий и социальной истории, в свою очередь ориентированной на изучение структур, «condition sine qua non (с лат. — неперемное условие) социально-исторических вопросов» по причине того, что истории понятий удастся дополнять синхронный анализ структурной социальной истории, изучающей ситуации, а также их положение во времени, — диахронным анализом, позволяющим интерпретировать длительные изменения смыслов понятий, тем самым раскрывая долгосрочные структурные изменения. Как утверждает Х. Бёдекер, «за этим кроется тезис Козеллека, что как история понятий, так и социальная история изучают, в первую очередь, не единичные и неповторимые события, а прежде всего повторяемые, итеративные структуры». См.: Бёдекер Х. Э. Размышления о методе истории понятий // История понятий, история дискурса, история менталитета: сборник статей. Москва, 2010. С. 36.

Во-вторых, наличие теоретической «оптики», проще говоря — научного языка, адаптированного к свершению самого аналитического действия, способного демонстрировать фактичность ситуации анализа, стабильно транспонирующей художественное действие из сферы опыта в языковое пространство, где опытные срезы, представленные в виде музыки, живописи, скульптуры, архитектуры, образуют область искусства. С учетом вышеобозначенной двухуровневой языковой дифференциации данная адаптация должна осуществляться в измерении языковой структуры, т. е. на втором языковом уровне.

В-третьих, выбор социологического пространства в качестве адекватного и сообразующегося с природой самого аналитического действия, применимого к искусству, прежде всего, обусловлен целью получения «знания» об искусстве, что, безусловно, предусматривает необходимость понимания самого феномена «знания», способов его получения, усвоения внутренней структуры, а также тенденций к различного рода преобразованиям, связанным с динамической природой такой формы, как «знание».

В-четвертых, в связи с тем, что наиболее целесообразным признано привнесение именно философского коррелирующего аспекта в моменте реализации анализа искусства, — и, надо отметить, особенно это касается третьего пункта данной программы, т. е. всего того, что относится к «знанию», его форме, специфике, а также акту получения знаний, — соответственно, пространство философии необходимо использовать в качестве научной лаборатории, призванной посредством найденных и собранных в единый арсенал аккумулирующих признаков сообщать актуальному аналитическому действию правильное (сообразующееся с правилом) развитие, а также насыщать его идейным потенциалом, в избытке наличествующем в теоретических выкладках и учениях представителей различных философских школ.

Существующие опытные срезы, такие как музыка, живопись, скульптура, архитектура, представленные в опыте и в качестве таковых не могущие воплощаться в языке, где их индивидуальность подвергается ревизии путем подведения под всеобщие аспекты и нивелируется, служат окончательным удостоверением присутствующей дисконтактности языка и опыта. Данное положение

дел приводит к тому, что речь с необходимостью может вестись только об искусстве, представляющем собой результирующую теоретическую область применения разделительной языковой функции, образующей совокупность абстрактных спецификаций (аналогов опытных движений), нацеленную на очерчивание такой языковой ниши, которая в качестве своего содержательного наполнения имеет терминологический аппарат, адаптированный к активизации исследовательского действия, ограничивающего (огранка) материю вышеупомянутых индивидуальных опытных областей. Однако в связи с тем, что такие области не «прощупываются» посредством приложения к ним языковых действий, то, соответственно, они могут выступать лишь в качестве искусственных, облекшихся в оболочку языка, воспроизводящего и организующего поле искусства, и показывающихся в таком виде, т. е. претерпевая транспозицию перехода в языковую область, но не путем полнейшей утраты внутренней спецификации, а посредством перестройки внутренней интенциональности на совершенно иные «рельсы». Их обусловленность преимущественно взаимосвязана с социальными преобразованиями, необходимо подвергающими давлению опытную производную искусства, и в момент свершения транспозиции адаптируя художественные срезы к языку, заставляя их делать языковую суть свою.

Таким образом, прохождение сквозь социально-эпистемологический контекст, в недрах которого «знание» об искусстве позволено трактовать как *коллективное поведение*, — а последнее, будучи скорее процессом, нежели окончательным продуктом, допускает замену «знания» на «познание», — представляется весьма существенным, особенно с учетом подкрепления, исходящего со стороны социальной эпистемологии, заинтересованной усилением именно процессообразности как наиболее приближенной к действительному положению дел ситуации. Это касается и языка, поскольку, в частности, Д. Блур, выстраивая свою дескриптивистскую позицию социологии познания, не случайно обращается именно к идеям позднего Л. Витгенштейна, заимствуя у него известное понятие «языковые игры» и поворачивая его трактовку исключительно на ситуацию схватывания процессовой составляющей всякой

языковой процедуры, и базируясь при этом преимущественно на понятии «значение», которое уже в витгенштейновской концепции оснащено конституированием со стороны общественных практик¹, на выходе являясь продуктом их конденсации, а также используя ряд витгенштейновских конструкций: доктрины «семейного сходства», отношения между критериями и симптомами, понятия «потребностей».

Д. Блур подробнейшим образом конкретизирует каждую из этих «конструкций», включая их в построение собственной теории «языковых игр» и подводя все необходимые обстоятельства под их социальную реконструкцию, вскрывая принципы социального взаимодействия и проведения социальной феноменализации, начиная от ментальных состояний, через понимание математики как антропологического феномена и выведение характера дедуктивных правил, а также происхождения и природы логической обоснованности, согласно Л. Витгенштейну, имеющих своего рода зависимость от обычаев, установленных в пределах биологической структуры. К тому же Д. Блур, наделяя понятие «правдоподобие» типично социологической характеристикой, развивая собственную теорию «языковых игр», конструирует следующую трехчастную модель до-

¹ Как особо подчеркивают В. Волков и О. Хархордин, поскольку бóльшая часть внимания научным сообществом конца XX в. фокусируется именно на понятии «практики», то неудивительно, что возникшая в результате такой акцентации «теория практик» становится *стилем*, а не простым обобщением набора теоретических положений. Специфика «теории практик» проявляется уже на этапе описания производимых ею процедур, выражающаяся в нивелировании определенности инструментальных или ценностных причин действия при объяснении. «Например, сторонники теории рационального выбора и утилитаристы объясняли социальное действие как имеющее некую инструментальную цель. Отсюда представление о человеке как о *homo economicus*. Сторонники Дюркгейма и Парсонса объясняли действие через апелляцию к общим правилам, нормам и ценностям, и это видение человека можно назвать *homo sociologicus*. По сравнению с этими подходами... теория практик объясняет действие как традиционное, сложившееся в результате длительной привычки» (См.: Волков В. В., Хархордин О. В. Теория практик. Санкт-Петербург, 2008. С. 31). Раскрытие единичной практики, в частности, предлагаемое А. Реквицем, должно осуществляться с учетом понимания ее как «рутинизированного типа поведения», скрепляющего следующие элементы — форму телесных действий, форму ментальных действий, использования вещей, а также фонового знания (*background knowledge*) — понимания, эмоций и мотиваций. Подробнее см.: Reckwitz A. Toward a Theory of Social Practices: A Development in Culturalist Theorizing // *European Journal of Social Theory*. 2002. Vol. 5 (2). P. 245.

казательства в системе «знания»: 1) интуиция; 2) существующие формальные системы; 3) интересы, относящиеся к использованию этих двух факторов¹, выводя теорию «языковых игр» на компаративный уровень, используя для этого метод grid-group analysis, разработанный английским антропологом М. Дуглас, берущей за основу два социальных измерения — внутригрупповую дифференциацию и групповую границу, которые фундируют и создают классификацию типов сознания разных социальных общностей. В свою очередь, Д. Блур² использует исследовательские данные в целях защиты тезиса о том, что социальный стиль, принятый в обществе, выступает в качестве определяющего реакции научного сообщества на аномалии и поэтому может служить для характеристики «языковых игр», т. е. научных дискурсов³.

¹ См.: Моркина Ю. С. Витгенштейн: социальная теория познания // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. Москва, 2009. С. 114–115.

² Подробнее см.: Блур Д. Сильная программа в социологии знания // Логос. 2002. № 5–6 (35).

³ Подробнее см.: Моркина Ю. С. Витгенштейн: социальная теория познания // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. Москва, 2009. С. 114–115.

ГЛАВА 4

Искусство и история

§ 1. Язык и дефекты истории¹

Язык, являясь адаптированной к разворачиванию познавательного движения средой, тем не менее именно в области *истории*², по-видимому, имеет все шансы для преодоления не только направленной на познание интенции, но в том числе обнаруживает тенденцию к возможному переключению с языка на опыт и, как

¹ По глубокому убеждению А. МакИнтайра, «философское исследование — как в этике, так и в любой другой области — будет ущербным, если не будет историческим. <...> Рациональное исследование как в области морали, так и в любой другой области продолжает дело дорационального мифа или метафоры и остается укорененным в них. Началом для такого исследования служат не картезианские первые принципы, а случайная отправная точка в истории, некоторое событие, удивившее нас настолько, что мы задаемся вопросом, предлагаем альтернативные ответы и, следовательно, начинаем полемику». См.: Боррадори Дж. Ницше или Аристотель? Аласдейр МакИнтайр // Американский философ: Беседы с Куайном, Дэвидсоном, Патнэмом, Нозиком, Данто, Рорти, Кейвлом, МакИнтайром, Куном. Москва, 1999. С. 177.

² История — это, прежде всего, рассказ о событиях, все остальное из него лишь следует, поэтому, облачаясь в форму «рассказа», история не требует от нас непосредственного возвращения к прошлому, дабы вновь пережить опыт прошлого, что не представляется возможным в связи с установлением в рассказе иной среды, прямо противоположной опыту, а именно языковой. С этим, по-видимому, согласен и П. Вен, отмечающий следующее: «...то, что историки называют событием, ни в коем случае не постигается непосредственно и во всем объеме; оно всегда воспринимается частично и косвенно, через документы и свидетельства, можно сказать, через *tekmeria*, следы. Даже будучи современником и свидетелем Ватерлоо, даже будучи его главным действующим лицом и самим Наполеоном, я могу смотреть на то, что историки назовут “событием Ватерлоо” лишь с какой-то точки зрения; я могу оставить потомкам только мое свидетельство, и они зовут его следом, если оно до них дойдет. <...> История, по сути своей, есть знание, основанное на источниках. А исторический нарратив находится за пределами любых источников, поскольку ни один из них не является событием...». См.: Вен П. Как пишут историю. Опыт эпистемологии. Москва, 2003. С. 9.

следствие, стремится к рассмотрению значения, взятого не в строгих рамках «теории», демонстрирующей «организаторские способности» языка, но устремленного покорять область культурных, нарративных и текстуальных значений путем выявления собственного содержания из того способа, каким мир показывается в опыте, приводя к тому, что в борьбе между теорией и опытом решающая роль в результате отводится субъекту (творцу)¹. При этом наиболее замечательным в границах историописания представляется факт отсутствия в нем претерпевания какого-либо ущерба со стороны главенствующей позиции субъекта, поскольку написание истории является не чем иным, как продуктом авторского самовыражения. В связи с этим любую историю культуры можно рассматривать именно как историю опыта², в частности, акцентирующего момент специфики восприятия людьми «прошлого» своего мира, а также того, чем их опыт отличается от опыта «настоящего».

¹ По мнению Ж. Деррида, территорией сцепления различного рода научных культурообразований является *фонетическое письмо*, удачным образом соединяющее их языковую, познавательную и историческую перспективу. И тем не менее оно неизбежно вступает в конфронтацию с таким пространством, как математика, неизбежно бросающему вызов идеалу фонетического письма: «В границах культур, практикующих так называемое фонетическое письмо, математика не всецело является территорией, окруженной чуждыми ей владениями. Это было отмечено всеми историками письма, но в это же время они напоминают о несовершенстве алфавитного письма, которое долгое время представлялось наиболее удобным и демонстрировало “наибольшую разумность” письма. Эта территория, окруженная чужими владениями, в той же степени является и местом, где практика научного языка существенным образом и с возрастающей глубиной бросает вызов этому идеалу фонетического письма и всей его имплицитной метафизике (*самой* метафизике), и в особенности философской идее *épistémè*. Наряду с этим вызов брошен и *istoria*, понятию, глубоко связанному с понятием *épistémè*, несмотря на их разъединенность и противопоставленность, которые отделили одно понятие от другого в течение одной фазы их общего прогресса. История и знание, *istoria* и *épistémè* всегда определялись (и не только этимологически или философски) как окольный путь, *служащий цели* постоянно воспроизводимого присвоения присутствия». См.: Деррида Ж. Конец книги и начало письма // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века: сборник статей. Томск, 1998. С. 223.

² Динамизм, интерес к «переходному и относительному» (См.: Struever N. S. *The Language of History in the Renaissance*. Princeton, 1970), присущий истории, отмечается, в частности, в интригующем тезисе Нэнси Стрювер, указывающей на условие, при котором историческое чувство способно процветать. Данное условие можно рассматривать как спад в поиске достоверных истин, поскольку история всегда была противницей формальных схем, претендующих на оправдание любых истин.

Надо признаться, что вышеобозначенная тенденция совсем не характерна для искусствоведческой позиции, имеющей своей целью удовлетворение непреодолимого желания, начиная с любого вполне конкретного художественного произведения, вместе с учетом в целом творческой позиции его автора, и заканчивая временем написания данного произведения, — приурочить все это вместе взятое к соответствующему историческому периоду. Затем с чувством выполненного долга, заключающимся в привлечении примитивного принципа «подтягивания за уши» даже не просто того, что касается жизни самого автора художественного произведения, но именно его творчества, — а это, следует заметить, весьма «не-просто», как может казаться, поскольку разговор идет вообще-то о процессе, разворачивающемся в строго индивидуальной среде *художественного действия*¹. Однако аналитик искусства, не обращая внимания на такие «мелочи», торжественно ставит точку, загоняя в очередной «изм»²

¹ Необходимо отметить, что проблемой является не само желание анализировать музыкальное искусство (или любое другое) в терминах истории, — и в этом смысле следует согласиться с Ф. В. Й. Шеллингом, утверждавшим, что «под наукой об искусстве можно понимать <...> историческое конструирование искусства» (См.: Шеллинг Ф. В. Й. *Философия искусства*. Москва, 1999. С. 40), — а то, что в результате такого конструирования получается. По крайней мере, философски не законному уму совершенно не ясно, а через него — и всем поклонникам музыкального (или иного другого) искусства, поскольку непреодолимое желание конституирования научности музыкальной области неизбежно ведет к краху, правда, за исключением того, что аналитик искусства понимает специфику того места, — и в данном случае речь идет о языке, — где такого рода «конституирование» и осуществляется. Что касается Ф. В. Й. Шеллинга, то само конструирующее действие понимается им как особый метод философии, обеспечивающий возможность познания некой целостности объекта, однако не сводящейся к изучению его устройства, внутренней структуры, функционирования, причины его возникновения, поскольку все это ведет к разложению целого на составные элементы, а означающей логическое перебирание возможностей с целью вскрытия некоторых условий их применения, т. е. создание схемы, включающей в себя все мыслимые явления данного рода, так как, по словам самого Ф. В. Й. Шеллинга, «конструировать искусство — значит, определить его место в универсуме. Определение этого места есть единственная дефиниция искусства». См.: Там же. С. 72.

² Заметим, что автор данного исследования ничего не имеет против традиционно устоявшегося механизма обобщения, облекающего некий выводимый из материальной конкретики абстрактный контекст, обращая его в единственное слово, неизменно оканчивающееся на «изм». Однако если такой механизм худо-бедно сохраняет определенную степень адекватности при его распространении на общество и даже историю, то уже история искусства, имеющая в качестве своей непосредствен-

произведение великого художника или композитора, где все это, благодаря языковым услугам, будет ясно и отчетливо объяснено, понято и переведено¹. Из этого следует, что история искусства, особенно в ее отечественном исполнении, прежде всего, направлена на хронологические похороны художественного действия с опорой на принцип «правильности», дабы каждый шедевр имел надлежащий ему «гробик», называемый «документом», который при надобности можно было бы извлечь, также следуя вышеобозначенному принципу². Соответственно, понятая таким образом история

ной интенциональности художественное поле, выглядит совсем неадекватно, делая такой механизм своим орудием, требуя тем самым совершенно иного взгляда, к примеру, такого, как предлагает Р. Козеллек: «В действительности можно утверждать, что все современные “измы” образованы напряжением между опытом (обобщенным в них наличным бытием) и ожиданием (проектом будущего). Эти самые “измы” являются индикаторами истории понятий». См.: Козеллек Р. К вопросу о темпоральных структурах в историческом развитии понятий // История понятий, история дискурса, история менталитета: сборник статей. Москва, 2010. С. 26.

¹ По мнению П. Вена, «историк не должен ни интерпретировать (поскольку факты существуют), ни доказывать (поскольку не факты составляют предмет споров): достаточно, если он будет сообщать о фактах, или как “репортер” или как компилятор. <...> Ему достаточно обладать тремя достоинствами, отличающими всякого хорошего журналиста, — старательностью, компетентностью и беспристрастностью. Он должен усердно черпать информацию в книгах, или у свидетелей, если таковых еще можно отыскать, или же собирая предания, “мифы”; компетентность в политических вопросах, стратегии, географии позволит ему понять действия государственных мужей и критически оценить полученную информацию; беспристрастие не даст ему солгать ни прямо, ни через умолчание» (См.: Вен П. Греки и мифология: вера или неверие? Москва, 2003. С. 22–23). Совершенно очевидно, что искусствоведческие действия, хотя и производятся в границах истории искусства, вовсе не сохраняют вышеобозначенных требований, которые П. Вен предъявляет к действиям историка. Особенно это касается характеристики произведений композиторов/художников, в частности, в том пункте, где, как кажется искусствоведам, вполне конкретные куски музыкального/живописного материала непременно должны совпадать, т. е. быть обусловленными характерными чертами того исторического периода, в который они появились, что создает лишь удобную форму арки/причинно-следственной связи, свидетельствующей об удобстве, которому служит выбранный языковой параметр, и более ничего.

² Следует согласиться с тем, что принцип «правильности» тождествен «истинному» положению, и это особенно характерно для истории. Как следствие, любое произведение искусства, помещенное в границы истории, по мнению П. Вена, «на свой лад считается истинным даже тогда, когда оно признается вымыслом; ибо “истина” — слово-омоним, и мы должны были бы употреблять его только во множественном числе: существуют лишь гетерогенные программы истины <...> с истиной

(как, должно быть, считает искусствовед), предоставляет возможность ее достоверности, — а подкреплением этому служит так называемый «исторический документ»¹, поскольку, как традиционно полагается, «всякая история в отрыве от живых документов есть лишь пустое изложение, лишенное достоверности именно в силу своей пустоты»².

Тем не менее «живительность» таких документов тоже не является полностью удовлетворительной, поскольку действительной «истинностью» может обладать только опыт (если, конечно, категория «истины» к нему вообще применима), тогда как использование чужих свидетельств в качестве неких оснований в результате приводит к фактическому установлению познавательной плоскости, в свою очередь все внимание направляющей именно на поиск такой «истины» посредством интенционирования некой проблемы, а если на самом деле таковой не обнаруживается, то, следовательно, решение принимается аналогично тому, как это и случается в искусствоведческой среде, где «проблемы», приобретаая статус необходимых, просто-напросто конструируются. И в этом смысле нельзя не согласиться с Б. Кроче, утверждающим, что наиболее существенным для историописания является даже не толкование, которое, с его точки зрения, есть «скопище пустых слов или формул, скрепленных актом воли»³, а критическое осмысление проблемы, которой и становится сам исторический факт. Однако Б. Кроче, к сожалению, совсем не учитывает специфики той среды, в которой он или любой другой вынужден решать поставленные проблемы, наличие которых уже подготавливает пространство разговора к опосредованию, придавая данному языко-

дело обстоит так же, как с Бытием у Аристотеля: она является омонимичной и аналогичной, поскольку все истины кажутся нам аналогичными между собой. <...> Никакой мир не может быть вымыслом сам по себе, он может быть таковым только лишь в зависимости от того, верят в него или нет. <...> Истины, будь то истина “Илиады” или истина Эйнштейна, — порождения воображения, а не естественного света разума». См.: Вен П. Греки и мифология: вера или неверие? Москва, 2003. С. 30–33.

¹ Согласно Б. Кроче, «история, не опирающаяся на документ, не достоверна, а смысл (курсив мой. — И. Н.) истории состоит именно в ее достоверности...». См.: Кроче Б. Теория и история историографии. Москва, 1998. С. 10.

² См.: Там же. С. 12.

³ См.: Там же.

вому событию предельную степень устойчивости. К тому же следует учитывать, что такого рода «проблемы» только и могут существовать и разрешаться исключительно в форме толкований¹, поэтому, отрицая «толкования», Б. Кроче одновременно уничтожает возможность построения плоскости, единственно в которой способны вообще проявляться вышеобозначенные «проблемы». Как следствие, действительно существенным моментом, является отделение хроники от самой истории уже в силу того, что хроника не есть некая форма истории, поскольку она основана на совершенно ином духовном подходе, характеризующимся упрощенной деятельностью, направленной лишь на регистрацию правильно сложенных абстрактных слов, имеющих своей целью процедуру фиксации не живого мыслительного процесса как результата осмысления, а простого сбора совокупных фактов.

Данная точка зрения Б. Кроче, прежде всего основываясь на отличии истории от хроники, соответственно, как *мыслительного* акта от *волевого*², с самого начала разбивается о представление, установленное еще Б. Спинозой, и гласящее: «воля и разум — одно и то же»³, — и в этом смысле наиболее существенным является не противопоставление истории и хроники, хотя и это само по себе, безусловно, важно, но именно своевременное занятие критической позиции в отношении указания на тот способ экспликации исторического факта, при котором и хроника, равно как и живая историческая мысль, становится заложником исторического познания как результата поведенческой установки на познание со стороны духа. Как следствие, сама история, если можно так сказать, в «душе», по видимому, согласна иметь в качестве своего основания хронику

¹ Согласно Х.-Г. Гадамеру, «язык — это универсальная среда, в которой осуществляется само понимание. Способ этого осуществления является истолкование. <...> Всякое понимание — истолкование, а всякое истолкование разворачивается в среде языка, который, с одной стороны, стремится выразить в словах сам предмет, с другой же — является языком самого толкователя». См.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Москва, 1988. С. 452.

² По словам Б. Кроче, «история — преимущественно мыслительный, хроника — волевой акт. <...> Хроника, являющая собой пустое изложение, существует постольку, поскольку ее порождает дух и удерживает актом воли...». См.: Кроче Б. Теория и история историографии. Москва, 1998. С. 13–14.

³ См.: Спиноза Б. Этика // Сочинения: в 2 т. Санкт-Петербург, 1999. Т. 1. С. 328.

и документ, но исключительно в качестве «момента истины»¹. И тем не менее надо признаться, что повышенная степень частоты подобного рода исторических «откровений» грозит «передозировкой», как правило, приводящей к проявлению исторической мысли исключительно в виде так называемой *филологической истории*², подчеркивающей свою значимость лишь тем, что имеет некую претензию на творение истории посредством составления хроники и документов. При этом хваления ею «достоверность», как известно, исходит не из живой исторической материи, а из авторитета, которым такая «история» всегда вынуждена руководствоваться именно для введения установки на достоверность³. В частности, по-

¹ Согласно П. Вену, историк не ведет себя подобно пришельцу с другой планеты, описывая любую цивилизацию или конкретный исторический период «исчерпывающим образом», поскольку он нацелен сообщить читателю «лишь необходимые сведения, чтобы тот мог представить себе эту цивилизацию, опираясь на то, что кажется всегда истинным». См.: Вен П. Как пишут историю. Опыт эпистемологии. Москва, 2003. С. 10.

² См.: Кроче Б. Теория и история историографии. Москва, 1998. С. 19.

³ Заметим, что обычное поведение искусствоведа очень напоминает действия так называемого фальсификатора, к которому, по убеждению П. Вена, можно отнести человека, скорее создающего историческую фантастику, нежели продукт конституирующего воображения. Подобного рода момент отчетливо прослеживается в аспекте исторической науки, в частности, какою она мыслилась в Новое время, и связано это было с необходимостью различения источника и реальности. Однако искусствоведы постоянно пытаются проводить синхронию между художественным текстом и историческим временем, тем самым навязывая собственную программу «истин» историческому полю так, что, как отмечает П. Вен, отношения между историческим жанром и грамматикой или филологией стали совсем не простыми: «история стремится познать “то, что произошло в действительности”... тогда как филология есть мышление о мышлении, познание познанного <...>. Нередко познание прошлого — это только средство объяснить какой-то классический текст, благородный объект, по отношению к которому история — только референт; к примеру, так обстоит дело, когда история Римской республики служит лишь к тому, чтобы лучше понять Цицерона. Чаще эти две цели соединяются; так называемая “литературная история” (познающая историю через литературу), в наши дни именуемая гуманизмом, рассматривает творчество Цицерона через события последнего века республики и историю этого века — через бесчисленные подробности, которые можно почерпнуть в творческом наследии Цицерона. Противоположный подход отмечается реже, но тоже существует; он заключается в том, что текст используют, чтобы проиллюстрировать соответствующую ему реальность, которая остается для филолога-историка главным предметом исследования» (См.: Вен П. Греки и мифология: вера или неверие? Москва, 2003. С. 139). Снятие такого положения дел П. Вен видит только в изменении программы, поскольку «matter of facts (реальная действительность, область фактов (англ.)) познаваема

добным же образом действует и искусствоведение, имеющее лишь один из моментов такой «достоверности», заключающийся в установлении общеизвестного, а именно — фиксации дня, месяца и года рождения композитора или художника. Все остальное, вплоть до характеристики художественных произведений, принадлежит мысли авторитета либо еще хуже — мысли непрофессионала, руководствующегося тем же самым желанием, что и филологическая история: стремлением холодную отстраненность исторического истолкования заменить, как может показаться, чувственной заинтересованностью, уснащенной «всплесками рук» и «закатыванием глаз», «восхищенными вздохами» по любому поводу, касающемуся самого художника либо его произведения, что в итоге приводит к еще одной дефектной форме истории — поэтической истории¹, и, к сожалению, именно искусствоведение является ее наиболее «искусным» отголоском.

только в какой-либо интерпретации. Я не утверждаю, что фактов не существует: вещь существует безусловно, она есть в действительности (*en acte*), но, как говорил Дунс Скот, материя не есть действительность чего бы то ни было. Вещественность газовых камер не влечет за собой нашего знания о них. Различные сами по себе, *matter of facts* и интерпретация для нас всегда связаны...» (См.: Там же. С. 137). И тем не менее кто-то может заметить, что источники, т. е. в данном случае произведения искусства, сами являются частью истории, поэтому их интерпретация непосредственно связана с тем временным периодом, когда они появились на свет. Соответственно, углубленное изучение, к примеру, музыкального текста, выявление внутренней связи которого в контексте данности как можно более вразумительной или более *aggiornata* (соответствующей современному уровню знания (итал.)) интерпретации, только сильнее сцепит его с реальностью, стирая границу и полагая художественное произведение в качестве самой реальности. Следовательно, «изучать этот текст — то же, что изучать саму реальность; текст называют глубоким, поскольку невозможно докопаться в нем до чего-либо иного, помимо написанного автором: то, до чего здесь докапываются, смешивают с самими вещами» (См.: Там же. С. 140). Вполне очевидно, что противники данного взгляда не отдают себе отчета в том, что все, о чем они говорят, в любом случае есть язык, по своей природе способный выдержать какие угодно интерпретации, но также верно и то, что ни при каких обстоятельствах язык не есть то, что просто есть, или опыт.

¹ «Поэтическая история, конечно, не исчерпывается абстрактными модуляциями любви и ненависти (ненависти, тающей в себе любовь, и любви, сведенной к ненависти), но проходит более сложную эволюцию форм и более тонкую градацию чувств; в результате появляются мягкие, печальные, тоскливые, отчаянные, смиренные, доверчивые, веселые и прочие поэтические истории, какие только можно себе вообразить». См.: Кроче Б. Теория и история историографии. Москва, 1998. С. 22.

Однако относительно вышеизложенного может резонно прозвучать реплика по поводу того, что историк — это, прежде всего, человек, который, по своей природе являясь цельным существом, включает в себя одновременно с мыслями еще и чувства, и что невозможно одно отделить от другого. Но в этом случае следует провести коррекцию, казалось бы, простого представления о том, что история все же, оставаясь сугобо теоретической дисциплиной, является пространством демонстрации скорее ценностного¹ аспекта мысли, нежели ценности чувств, поскольку в противном случае неизбежность возникновения искажения диктуется не следствием живого восприятия событий, при котором вполне допустимым становится факт переосмысления под знаком «интуиции» или «фантазии», но именно ложного выбора способа подборки и связи элементов, в результате приводящих к домыслам и вымыслам, что непозволительно для любой теоретической дисциплины.

На самом деле уличить поэтическую историю в какой-либо ошибке, — если это в конечном счете не история, а поэзия, — нельзя. Но разговор приобретает совсем иное содержательное наполнение, когда становится ясно, что ошибка состоит как раз не в конкретном действии, а в претензии, т. е., когда поэзии присваивается титул «истории», наподобие того, как искусствознанию — титул «науки», не говоря уже о том, что сама этимология слова «искусствознание» — знание об искусстве — на первый взгляд кажется более чем правдоподобной, в действительности же представляется абсурдной с учетом того, какое дополнительное значение сам искусствовед приписывает сфере искусства, понимая под этим возможность непосредственного проникновения внутрь художественной

¹ Если посмотреть на историю как на дисциплину, раздающую ценностные ориентиры в духе М. Вебера (Подробнее см.: Вебер М. Предварительные замечания // Избранные произведения. Москва, 1990. С. 45–46), то в качестве ее аналога, скорее, выступает история музыки, которая как пример — и это не случайно — была рекомендована самим М. Вебером, отмечающим следующее: «Центральная проблема этой дисциплины, с точки зрения интересов современного европейца (вот вам и ценностное отношение!), несомненно, заключается в следующем вопросе: почему гармоническая музыка, вышедшая почти повсеместно из народной полифонии, получила развитие только в Европе?» (Цит по: Вен П. Как пишут историю. Опыт эпистемологии. Москва, 2003. С. 61), — как указывает П. Вен, все внутренние нюансы обозначений (курсив, восклицательный знак и скобки) принадлежат самому М. Веберу.

деятельности, облекая его в канву исторического знания¹, а поскольку такое действие, как «познание», или «получение знания о», вообще невозможно применить к творчеству², — к тому же этого и не требуется никем, кроме самих ценителей искусства, — то неудивительно, что последние приводят организованное ими научное предприятие, нацеленное на добывание «знания» о творческом действии, к несуществующей «проблеме» поиска «знания» о придуманном ими же «знании» посредством упорного стремления к определению «ценности» произведения искусства, скорее присущему аукционам, нежели науке. В этом смысле удивительным является нечувствительность искусствоведов, которую они повсеместно проявляют в своем отношении к творчеству великих людей, хотя

¹ Согласно П. Вену, историческое знание «срабатывает» именно как поиск специфического, поскольку когда перед нами возникает образ неповторимого, прошедшего из прошлого, то мы мгновенно ловим себя на желании его понять, соответственно, в нашей голове срабатывает механизм логического (или онтологического), но никак не социологического порядка, т. е. «мы обнаружили не коллективное и не социальное, а специфическое, постижимую индивидуальность. История есть описание специфического, то есть постижимого, в событиях человеческого измерения» (См.: Вен П. Как пишут историю. Опыт эпистемологии. Москва, 2003. С. 73). Однако наиболее существенным представляется как раз момент смены терминов, производимой П. Веном, по-видимому, не случайно, и, прежде всего, в силу специфики описываемых им исторических процедур, свидетельствующих о разрозненности исторического материала, крошащегося на интриги, события, сторонящиеся всякого объединения, тем самым отторгая основные познавательные характеристики — единство, объединение, связь: «...исторические события никогда не смешиваются с *cogito* индивида, и поэтому... история есть знание, основанное на следах. <...> Мы отвлекаемся от универсальных истин... поскольку событие — это отличие (еще один чисто языковой признак. — *И. Н.*). Исторично то, что не универсально, и то, что не неповторимо. Для того чтобы оно не было универсальным, нужно отличие; чтобы не быть неповторимым, оно должно быть специфическим, постижимым и связанным с интригой. Историк — это натуралист событийного (воздвигаящий «опыт языка». — *И. Н.*); он хочет знать ради самого знания, а науки о неповторимом не существует». См.: Там же. С. 74.

² Данный тезис указывает на необходимость различения опыта/чувственного восприятия/творческого действия и «опыта языка»/исторического «знания» — об этом, по сути, свидетельствует и Аристотель, отмечая, что «ни один человек, пожалуй, не станет говорить, что припоминает непосредственно данное, когда оно существует непосредственно здесь и теперь, например вот это белое, когда он на него смотрит, или же созерцаемое, когда он созерцает и обдумывает, — он лишь скажет, что в одном случае он чувственно воспринимает... а в другом — знает...». См.: Аристотель. О памяти. Санкт-Петербург, 2004. С. 138.

их устремления, казалось бы, свидетельствуют об обратном. На самом деле, «ценителей» художественного творчества совсем не тревожит ситуация, из которой они, как кажется, вовсе и не собираются выходить, а именно: в погоне за удовлетворением своих познавательных амбиций они все еще не могут, по-видимому, преодолеть первой кантовской фазы чувственного созерцания, всякий раз нелепым образом приводящей представителей искусствovedческой среды в неописуемый восторг по любым, выдуманым ими искусствovedческим поводам, приобретающим, как это давно уже стало ясно, угрожающий контекст традиции¹. Необходимо подчеркнуть, что данная ситуация очень напоминает ораторскую, или так называ-

¹ Имеется в виду приобретающая колоссальные размеры искусствovedческая позиция, выводящая взгляд на организацию интеллектуальной деятельности искусствоведа главным образом в разрезе выстраивания последовательного ряда восхищенных высказываний, основанных на «языковой игре», фундирующей данную искусствovedческую манеру, ровным счетом ничего ценного в себе не создающую, но лишь тешащую пустую болтовню, результатом которой, по сути, становятся своего рода фантазии, впоследствии облакающиеся в форму «проблем». Иллюстрацией этому может служить следующий пример: «Подчеркнем, что у С. Губайдулиной воля к постижению и музыкально-символическому «распятию» высших реальностей (часто мыслимых композитором в глубиннейшем религиозно-эзотерическом ключе) неотъемлема от природно данной ей удивительной чуткости к увеличению, по приведенным ее словам, «количества пространственных измерений» музыки — иначе говоря, фиксации и использованию новых, нетрадиционных возможностей инструментальной экспрессии» (См.: Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: учебное пособие. Санкт-Петербург, 2006. С. 397). Вышеизложенное, скорее, характеризует отечественное искусствознание. Напротив, если сделать «шаг в сторону» и обратиться, например, к американской философии искусства, то подобного рода установка на «восхищение» ожидаемо предстанет совершенно в другом свете и главным образом по причине осуществленного нами «шага», позволившего рассматривать всевозможные «восхищения» в качестве предмета специфического (эстетического) отношения к произведению искусства, не делая сами эти «восхищения» продуктом научного исследования. В подтверждение можно привести следующие слова М. Бердсли: «Несомненно, когда он (т. е. восхищающийся мастерством в изображении. — *И. Н.*) подмечает точность изображения, размышляет над мастерством, требуемым для этого, и, значит, восхищается художником, он, возможно, попадает в более благоприятное психологическое состояние готовности восприятия произведения как такового. Это входит в условия опыта, но не должно входить непосредственно в сам опыт, как входит в него восприятие формы и цвета...». См.: Бердсли М. Эстетическая точка зрения // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург; Бишкек, 1997. С. 172–173.

емую *риторическую историю*, которая в античные времена имела весьма разнообразное предназначение¹ в зависимости от намерений ораторов, направляющих все свои усилия либо на обучение посредством примеров, что, скажем, никак не способствовало развитию способности суждения, либо для проповеди добродетелей, либо для получения удовольствия². Ясно только одно — спрос на такого типа «истории» в современное время, и особенно в границах искусствоведческой среды, к сожалению, остается весьма существенным.

Таким образом, если вслед за Б. Кроче ставить задачу снятия столь странного положения дел, в которое попала история, — и неважно, история искусства ли это, или какая-то другая история, — необходимо согласиться именно с тем, что ориентироваться в данной ситуации следует, прежде всего, на «то, что происходит в каждом из нас»³, а применительно к историку — на себя самого. Иными словами, написание истории — это глубоко творческий процесс, по сути, являющийся делом художника, переживающего историческое время и на выходе предоставляющего настоящее историческое произведение искусства⁴. К тому же, ратуя за реформацию истории

¹ В частности, подобного рода «разнообразие» касается также и области искусства, поскольку, как отмечает В. Шестаков, «греки придавали музыке исключительное значение, приписывая ей воспитательные, магические и даже врачебные функции». См.: Шестаков В. Предисловие // Античная музыкальная эстетика. Москва, 1960. С. 6.

² «Цель эта состоит в том, чтобы растрогать или воодушевить, пробудить раскаяние или утвердить добродетель, либо потешить души разнообразными зрелищами, как в игре...». См.: Кроче Б. Теория и история историографии. Москва, 1998. С. 26.

³ См.: Там же. С. 31.

⁴ Одной из множества точек зрения на понятие «произведение искусства», представляющее собой результат исключительно познавательного формата, является мнение М. Дюшана на «произведение искусства» как источник и условие познания, гармонично сцепленное с причинно-следственным рядом, обеспечивающим произведению искусства дальнейший выход к опытному языковому полю: историческому и познавательному, в конечном счете освобождая художественное действие (по принципу Богу — Божье, а кесарю — кесарево) от языковых «оков», но лишь для того, чтобы взглянуть на произведение искусства сверху, с высоты общности (общества), дабы увидеть факт и условие его свершения. «Познание, обеспечиваемое произведением искусства... отсылает одним движением и к преддверию причины, и к последствию следствия: к преддверию причины — т. е. к ее условию, и к последствию следствия — т. е. к его факту, существованию. Условие меньше, чем причина, а факт больше, чем следствие. Условие не определяет порядок выводов, а очерчивает поле возможностей (повеяло языковым «духом». — *И. Н.*)»

и разделяя ее на «абстрактный» план и «конкретный», подразумеваемая под «абстрактным» реформирование исторической материи как таковой, а под «конкретным» — различные способы демонстрации истории в ее написании, Б. Кроче призывает использовать последний вид реформации именно в качестве исторической материи, взятой в ее конкретике. Он утверждает, что «в истории абсолютно нечего реформировать в абстрактном плане и абсолютно все нужно реформировать в плане конкретном»¹, — и в этом смысле следует также указать на поворот крочеанских размышлений в сторону опыта «прочь от языка». Однако, как видится, речь не может идти о реформации какой-либо конкретики, поскольку само написание истории является единичным действием, штучным материалом², по крайней мере, должно быть таковым, хотя следует согласиться, что сама историческая материя в силу своей предельной абстрактности, к сожалению, вынуждена сохранять способность реализации

Оно ни к чему не принуждает, но и не допускает все, оно специфицирует то, что будет им допущено, или, точнее, оно специфицировало допущенное им. Именно таковы отношения произведения искусства с его “контекстом”, со всем тем экономическим, социальным, идеологическим, личным, что оказывает давление на свободу художника: это не отношения следствия к его причинам, а отношения факта к его условиям». См.: Дюв Т. де. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность. Москва, 2012. С. 130–131.

¹ См.: Кроче Б. Теория и история историографии. Москва, 1998. С. 31.

² Следует подчеркнуть, что к индивидуализации конкретного события не ведут, к примеру, особые детали, их «материя» или их самость, но индивидуализацию производит сам факт того, что они происходят, и происходят в данный момент — это, как правило, и способствует вскрытию эстетизации события, как известно, фундирующей позицию Г. Риккерта, противопоставлявшего историю как область познания неповторимого физическим наукам. Мало того, история, не являясь ценностным отношением, обращает свой взор исключительно к специфике отдельных событий, не интересуясь их неповторимостью или общими для всех них объяснениями — как это обычно происходит с физическими феноменами, в противном случае, мы вовсе не интересовались бы историей, а изучали законы, управляющие развитием человечества: «Историк не может подражать естественнику, который занимается только типами и не занимается описанием отдельных представителей одного вида животных. История — наука идеографическая, но не из-за нашего желания или какой-то склонности к подробностям событий человеческой жизни, а из-за самих этих событий, которые упорно хранят свою индивидуальность» (См.: Вен П. Как пишут историю. Опыт эпистемологии. Москва, 2003. С. 78). Таким образом, П. Вен здесь говорит именно об опыте языка, который как опыт является всецело индивидуальным.

интенции на познавательное действие¹. Как следствие, любая мыслительная деятельность, направленная на осуществление данной способности, показывается именно в качестве абстрактного способа, тем самым позволяя индивидуальному прочтению лишь демонстрировать собственное соучастие. Иными словами, место, из которого производится данное исполнение, является «общим» местом, но само исполнение есть путь, который может пройти только конкретный человек², и пройдет он этот «путь» лишь единожды, поскольку тиражирование такого «прохождения» также есть уже нечто совсем иное, во всяком случае, не процесс простого повторения³.

Следовательно, наиболее существенным в моменте установления исторического поля представляется необходимость подключения тенденции к преодолению «познавательности», а вместе с ней и детерминистской концепции, ясно выраженной в следующей формуле: «...сначала собрать факты, потом объединить их причинными связями»⁴, как раз и являющейся чисто юмовским описанием познавательного процесса. Соответственно, сам акт преодоления познавательной интенции в области истории, вероятно, предполагает «нащупывание» таких условий, при которых становится возможным устранение ориентации в границах только лишь теоретических установок. Но ясно, что для этого требуется усмотрение некоей *натуральной среды* в области мысли, влекущей за собой ситуацию посто-

¹ Согласно Б. Кроче, «нет такого факта, который не был бы познан в порождающем его действии, благодаря тому сознанию действия, которое присутствует в единстве духа». См.: Кроче Б. Теория и история историографии. Москва, 1998. С. 33.

² Причиной «единичности» прохождения историком своего пути, прежде всего, является исторический интерес, который руководит всем процессом такого «прохождения», поскольку только природа интереса способна раскрыть суть истории, показывающей то, что произошло, просто потому, что оно произошло, — в этой связи, как правило, игнорируя два центральных момента: ценности и примеры, поскольку суть истории, согласно П. Вену, «не агиографична, не поучительна и не упоительна» (См.: Вен П. Как пишут историю. Опыт эпистемологии. Москва, 2003. С. 67), и архетипически связана с двумя представлениями: «это деяние достойно того, чтобы жить в наших сердцах» и «все люди разные». См.: Там же. С. 68.

³ В этом смысле подходящим является следующее высказывание Б. Кроче: «... в суждении всеобщее определяется путем индивидуализации». См.: Кроче Б. Теория и история историографии. Москва, 1998. С. 37.

⁴ Нечто подобное было высказано И.-А. Тэнном, утверждавшим: «Après la collection des faits, la recherche des causes» («После сбора фактов — поиск причин» (фр.)). Цит. по: Кроче Б. Теория и история историографии. Москва, 1998. С. 40.

янного поддержания мысли в обстоятельствах эмпирического состояния, т. е. опыта мысли. Это, согласно Б. Кроче, представляется единственно возможным при условии осуществления философии истории, поскольку свершение первоначальной причинно-следственной связи получает свое исполнение уже на стадии соединения внешних фактов, и, не находя иных средств для поддержания дальнейшей связи, приводит к наделению этого отношения «значением». Иными словами, простого соединения ряда фактов, движущихся в границах мысли, недостаточно для того, чтобы схватить стройную цепочку фактов в их последовательности, поэтому, согласно Б. Кроче, необходимо из данного ряда извлечь смысл, дабы добиться требуемой стройности мысли, что оказывается возможным лишь в ситуации поддержания мысленной способности к протяжению посредством выявления и продления именно смыслового поля, а это, по мнению Б. Кроче, можно осуществить только если историю будет сопровождать философия истории¹.

Таким образом, целесообразность установления подобного рода пространства «сопровождения», прежде всего, приводит к мысли о невозможности разделения процедуры познания сначала на голый сбор фактов, а затем — на их причинное обоснование, поскольку известно, что познавательный процесс протекает так, что включает в себя как раз одновременность свершения данных двух действий. Более того, «причинность» является именно объяснением рациональных действий разума, что в истории аналогично действию натурализма, хотя и основанного на живости наблюдения и эксперимента, но вне этих действий, когда актуальность воображения покидает исследователя и мысль как бы остается в «прошлом», натуралист начинает обращаться к абстрактным классификациям путем конструирования различных классифицирующих рубрик, под предлогом необходимости указания времени и места разворачивания событий в анализируемом художественном произведении,

¹ Подробнее см.: Кроче Б. Теория и история историографии. Москва, 1998. С. 44. В этом смысле следует согласиться с У. Дреем и А. Данто в том, что задача философа не должна ограничиваться простым описанием, поскольку она, по самой своей сути, «заключается в прояснении, а не в дублировании; от философа мы ожидаем скорее рациональной перестройки практики, чем ее копирования». См.: Дрей У. Еще раз к вопросу об объяснении действий людей в исторической науке // Философия и методология истории: сборник статей. Москва, 1977. С. 40.

тем самым при надобности вскрывая характер политической среды, т. е. всего того, что возникает при остывании живого эстетического впечатления. Отсюда, стремление выявить причину и цель любого факта заранее помещает исследователя вне пространства самого этого факта, разрывая не только время, разделяя его на «прошлое» и «настоящее», но в том числе определяя к установлению возможности разворачивания плоскости трансцендентной концепции, способствующей осуществлению процедуры навязывания живому процессу исторического переживания¹ совсем иного состояния, а именно перехода в абстрактную плоскость. Она является обстоятельством возможности преодоления границы между языком и опытом и тем самым снятия момента постоянства вовлеченности и присутствия историка в пространстве опыта лишь для того, чтобы выявить причины и цель всякого факта. Это представляется возможным только в языке², тогда как, напротив, переживание исторического факта как такового, являясь единственным условием удержания опытного пространства, позволяет мыслить этот факт именно «исторически». Кроме того, преследование процесса цементирования исторической мысли с помощью классификации фактов с позиции добра и зла

¹ В. Дильтей следующим образом описывает в отношении к музыке то, что нами определяется как опыт «языка», что, по сути, и проявляется в виде «исторического переживания»: «В более широком смысле музыка — это также выражение переживания. Переживание здесь представляет собой любой вид соединения отдельных переживаний в настоящем и в воспоминании, выражение же — процесс воображения, в котором переживание проявляется в исторически разворачивающемся мире звуков, где все средства, служащие для выражения, объединены исторической непрерывностью традиции. Кроме того, в этом творчестве воображения нет ни одного ритмического образа, ни одной мелодии, которые не говорили бы о пережитом, и все же они — больше, чем выражение. Ведь мир музыки с бесконечными возможностями для красоты звуков и для их значения уже существует и постоянно прогрессирует в истории, способный к бесконечному развитию, и музыкант живет в нем, а не в своем чувстве (курсив мой. — И. Н.)». См.: Дильтей В. Построение исторического мира в науках о духе // Собрание сочинений: в 6 т. Москва, 2004. Т. 3. С. 270.

² История функционирует так, что ее языковой мотив, прежде всего, ориентирован на отличия, по сути, как это и должно осуществляться в среде, имеющей чисто языковую природу. «Событие проявляется на фоне однообразия; оно есть отличие, нечто, о чем мы не могли знать *a priori*: история — дитя памяти. <...> Книга по истории немного напоминает грамматику; практическая грамматика иностранного языка перечисляет не все правила *tabula rasa*, а только те, что отличаются от правил языка читателя, которому предназначена грамматика, те, что могут быть ему не знакомы». См.: Вен П. Как пишут историю. Опыт эпистемологии. Москва, 2003. С. 10.

способствует населению мира вместе с историческими персонажами «добрыми» и «злыми» делами, внося нецелесообразность в установлении ценностей, выводящих и фундирующих мысль, вовсе отдаляя ее от непосредственно исторического, живого развертывания. Иными словами, при сложившейся ситуации мысли сообщается совсем не характерный для требуемого ею исторического насыщения способ демонстрации, поскольку именно такой способ, предусматривающий отстраненность и абстрактность взгляда, а не схватывание самого исторического движения в живости акта представления и воображения, проходящих сквозь деятельность историка, становится причиной выведения этого самого историка вовне, снимая единственную возможность функционирования исторической мысли, взятой в опытном срезе, которая только и способна «писать» историю¹.

¹ Следует особо подчеркнуть необходимость различения чистой истории и аксиологической истории, — вычленение последней из общего исторического поля является выдающейся заслугой М. Вебера, указывающего на целесообразность различения трех основных элементов: оценки, аксиологической истории и чистой истории. При этом, как полагает М. Вебер, к аксиологической истории следует отнести именно историю литературы и искусства, так как их рамки определяются ценностным отношением, коль скоро такая «история» интересуется великими художниками и шедеврами. П. Вен, анализируя выводы М. Вебера, на этот счет отмечает следующее: «Эта аксиологическая история, как пишет Макс Вебер, “не направлена на поиск фактов, имеющих каузальное значение для последовательного хода истории”, а “постигает свой предмет ради него самого” и “рассматривает свой предмет, используя подходы, совершенно противоположные историческим”» (См.: Вен П. Как пишут историю. Опыт эпистемологии. Москва, 2003. С. 83). К тому же аксиологическая история заключает в себе два момента: во-первых, изначальную оценку («вот великие писатели»), а также историю предметов, получающих такую оценку; во-вторых, аксиологическая история уже ничем не отличается от просто истории, поэтому данное состояние, согласно П. Вону, может быть выражено следующим образом: «...литературная история XVII века, написанная с точки зрения аксиологической, как ее и пишут обычно, равнозначна следующему: “литература XVII века с точки зрения вкусов XX века”» (См.: Там же). Таким образом, аксиологическая история есть история великих произведений, шедевров, вводящих в живое историческое поле ценностную установку посредством выявления неповторимости данных шедевров, относительно которой в итоге и осуществляется дальнейшее описание их истории, в свою очередь всегда относящейся к определенному времени, как следствие, «не они (шедевры. — И. Н.) служат для описания истории эпохи, а эпоха привязывается к ним: историк-аксиолог будет говорить о литературной жизни при Людовике XIV ради объяснения жизни

Хотя Б. Кроче и выступает против внедрения в историческую мысль внешнего уровня абстракции и классификации, однако не совсем понятен способ преодоления такого положения дел, что становится ясно из следующего суждения: если «задача истории объяснять, а не оглашать приговоры, то она должна формулировать только позитивные суждения и связывать одно добро с другим так прочно, чтобы между ними не оставалось места ни для зла, даже самого малого, ни для пустоты, которая, будучи таковой, также представляет не добро, а зло»¹, — это совсем не увязывается с утверждением о том, что мысль, дабы стать «исторической», должна быть именно пережитой самим историком, и речь должна идти только об этом, т. е., помимо требований демонстрации

и творчества Расина, он не воспринимает Расина в качестве фигуранта этой литературной жизни, как это сделал бы чистый историк» (См.: Вен. П. Как пишут историю. Опыт эпистемологии. Москва, 2003. С. 85). И в этом смысле кто из учившихся в средних или высших учебных заведениях искусства не читал учебников по истории искусства, не только кишачих аксиологическими «прозрениями», но наивным образом полагающих подобного рода «прозрения» в качестве основания для трактовки жизни, творчества и произведений великих композиторов, при этом легко и непринужденно вплетая любого рода языковые фантазмы в причинно-следственный ряд, претендующий на роль «последней истины». Следовательно, как заключает П. Вен, «перестав быть аксиологической, история науки прекращает раздавать премии и становится увлекательной, как настоящий роман; Вебер правильно указывал, что вторжение аксиологии в чистую историю обычно оканчивается катастрофой; когда вместо исторического объяснения и понимания искусства барокко начинают аксиологически говорить, как герцогиня де Германт, что “это не может быть красиво, потому что это ужасно”, то сразу же перестают его понимать, в нем видят лишь “упадок искусства”, а это суждение аксиологически спорное, с исторической точки зрения просто лишено смысла. <...> Таким образом, аксиологическая история основывается на оценках, настоящих ценностных суждениях; но — и в этом различии блестяще проявляется интуиция Вебера — она есть нечто иное, нежели эти оценки, “различие, которое часто не считают нужным замечать” и которое объясняет тот известный парадокс, что историк литературы может иметь дурной вкус. Для того чтобы быть хорошим аксиологическим историком, ему достаточно позаимствовать у общественно-мнения канонический список великих писателей; после чего он будет знать, что ему следует анализировать жизнь и творчество Бодлера, а не Беранже» (См.: Там же. С. 85–86). Из всего сказанного следует, что аксиологическая история, сосредоточиваясь главным образом на неповторимости авторов и их шедевров, закрывает доступ к вычерпыванию исторического движения, устанавливая ситуацию застревания в общеизвестном, уникальном, абсолютном, стабильном, тем самым конструируя языковой каркас, замуровывая историка в нем как в историческом мавзолее.

¹ См.: Кроче Б. Теория и история историографии. Москва, 1998. С. 54.

мыслью собственных объяснительных возможностей, в противном случае такая мысль теряет «исторический» статус, взамен приобретает «познавательный».

И тем не менее в этой ситуации Б. Кроче настаивает на акцентировании исключительно языковой природы «исторической» мысли, отмечая при этом, что «историческое сознание как таковое есть сознание логическое, а не практическое, имеющее последнее одним из своих предметов...»¹. В результате этого становится ясно, что суть понимания исторического взгляда следует черпать из познавательной канвы, основывающейся на противопоставлении мысли и самой жизни, а поскольку история подразумевается под «прошлым», то, согласно данной позиции, «жизнью» история была лишь в «прошлом», а сейчас она может выступать только в качестве ее подобия, т. е. абстракции, которая, как кажется Б. Кроче, уже не есть эта самая жизнь, — тем самым, он встает на такую позицию, при которой предполагается возможность проведения разницы между жизнью и мыслью, чего, на самом деле не под силу сделать ни одному человеку. Некоторая степень неясности в представлениях Б. Кроче приходится лишь на выбор категорий, в соответствии с которыми неудачно сложившаяся попытка введения пространства установления ассоциаций, в частности, понятия «мысль» с понятием «логические суждения», а понятия «жизнь» — с понятием «симпатии и антипатии чувств» привела к демонстрации крочеанского взгляда на историю как на плацдарм разворачивания познавательной интенции², возможно, не в том примитивном варианте осуществления

¹ См.: Кроче Б. Теория и история историографии. Москва, 1998. С. 55.

² Следует отметить, что представление о «понятии» в истории, связано с исторической семантикой, развивающейся в Германии в первую очередь именно как «история понятий», которую можно интерпретировать, согласно Х. Бёдекеру, как социальную историю или историю ментальностей языковых актов. С середины 60-х гг. прошлого столетия Р. Козеллек пытался развивать историю понятий как самостоятельный раздел социально-исторического исследования, и, как по этому поводу отмечает Х. Бёдекер, «его подход к изучению понятий состоял в том, что изменения социальной реальности семантически проявляются в важнейших понятиях политико-социального мира. История понятий, по Козеллеку, концентрируется на длительностях в развитии значений важнейших исторических понятий, на “наполненных значением” понятиях, на “основных понятиях”. В этих “базовых понятиях” по Козеллеку спрятана во всем своем многообразии как “политическая и социальная история”, так и “история опыта”. <...> Историография истории по-

узкоспециальных назначений, к которым можно отнести простую констатацию причин, о чем с самого начала и предупреждает Б. Кроче. В то же время, следует согласиться, что взгляд, исходящий из противопоставления «мысли» и «жизни» преследует цель вовлечения и жесткого удержания исторической материи в русле языка или познания, что, впрочем, одно и то же. И хотя Б. Кроче ратует именно за удерживание процесса осмысления и берет его в живом и деятельном аспекте, однако тут же требует от истории установки на объяснение¹ тех фактов, которые уже не просто эксплицируются в ней, провоцируя активность и силой воображения историка, но явно демонстрируются с целью указания на некий, поднятый «со дна» и накинутый разумом на последовательность фактов смысл².

ятий исходит из того, что историческая действительность не может быть изучена исключительно на основе анализа исследуемых текстов. Для Р. Козеллека наряду с лингвистическими контекстами существовали и социальные реалии, которые, хотя и соответствовали языковым реалиям, но не полностью исходили из них. Другими словами: для Р. Козеллека история не растворяется в языковых символах». См.: Бёдекер Х. Э. Отражение исторической семантики в исторической культурологии // История понятий, история дискурса, история менталитета: сборник статей. Москва, 2010. С. 7–8.

¹ Попытка определения роли общих законов и их распространение на историческую науку была осуществлена К. Гемпелем, и в качестве основного тезиса явилось утверждение, что объяснение какого-либо события означает демонстрацию логической выводимости данного высказывания из следующих пунктов: 1) из некоторых высказываний о предшествующих или сопутствующих условиях; 2) из некоторых эмпирически проверяемых общих законов и теорий. В случае, если объясняемое (экспланандум) логическим образом не следует из объясняющих положений (экспланантов), то, соответственно, такое объяснение является неполным и лишь частично приближается к действительному объяснению. Следовательно, описание логической структуры объяснения, согласно К. Гемпелю, должно рассматриваться в качестве универсального, распространяющегося на все науки, а значит, в частности, и на историческую науку, тем самым, объяснение «сводится к логическому выведению того, что подлежит объяснению, из чего-то другого в соответствии с универсальными «охватывающими» законами». См.: Дрей У. Еще раз к вопросу об объяснении действий людей в исторической науке // Философия и методология истории: сборник статей. Москва, 1977. С. 40.

² В данном случае крочеанский вариант поиска смысла очень напоминает стремление к выявлению универсального объясняющего закона в истории, о чем У. Дрей говорит в явно неодобрительной интонации, тогда как К. Гемпель, — главный оппонент У. Дрея, напротив, отталкиваясь от понятия «поведенческая предрасположенность», которая, согласно «рациональному объяснению» действий, приписывается историческому деятелю в качестве «второй природы», поскольку любые

И тем не менее Б. Кроче, по-видимому, впоследствии чувствуя несостоятельность того, что нечто такое, что по самой своей природе должно было быть вместе, разорвано им и в процессе рассуждений еще дальше отдалается, все же привлекает мысль о возможном соединении «жизни» и «мысли» и позднее, в конце концов, отождествляя их, говоря о способности «прошлого» жить в «настоящем» посредством воспроизведения этого «прошлого» в «настоящем» в виде мысли, воссозданной в таком «настоящем» как жизнь самих потомков¹. Однако высвобождение истории из познавательных путей оказалось делом весьма сложным и трудоемким, особенно в моменте возникновения понимания того, что в действительности история является делом самого человека, — и здесь уже Б. Кроче окончательно подчиняется ведущей роли познавательной функции, называя такой взгляд гуманистическим, как, впрочем, и саму форму истории, выступающую в качестве продукта данного взгляда, тем самым подчеркивая, что «только та часть истории, которая занима-

разнообразные и сложные действия со временем становятся привычными и поэтому совершаются автоматически, не требуя сознательного размышления и обдумывания, а вместе с ними — объяснения с позиции рациональности. Соответственно, как замечает на этот счет К. Гемпель, «конкретный поступок такого рода не может быть тогда объяснен с помощью воспроизведения того расчета или размышления, которого данное лицо фактически и не совершало, равно как и с помощью указания на то, что его действия соответствовали каким-то его предполагаемым целям. С другой стороны, он мог бы быть объяснен, если бы мы представили его как проявление общего поведенческого стереотипа этого человека, приобретенного им в процессе обучения. <...> Очевидно, что и это производное мотивационное объяснение является объяснением, основывающимся на широкой трактовке понятия предрасположенности, а отсюда оно должно по своему логическому типу относиться к объяснениям с помощью охватывающих законов» (См.: Гемпель К. Мотивы и «охватывающие» законы в историческом объяснении // *Философия и методология истории: сборник статей*. Москва, 1977. С. 93). Таким образом, как далее подчеркивает К. Гемпель, «историки, вводя мотивы в объяснение действий, обычно стремятся показать, что действие «имело смысл» при подходе к нему с точки зрения его целей и идей, которые его вызвали. <...> (Однако. — *И. Н.*) простое указание на осмысленность, необходимость действия в данной ситуации не может считаться при строго логическом подходе достаточным объяснением того, почему данное действие было действительно предпринято». См.: Там же.

¹ Подробнее см.: Кроче Б. *Теория и история историографии*. Москва, 1998. С. 56.

ется человеком, проницаема для разума и потому открывает возможность рациональных объяснений»¹.

Отнюдь не случайно, что подобного рода историческая форма в своем начальном варианте имела ряд самых разных названий: рационалистическая, интеллектуальная, абстрактная, индивидуалистическая, психологическая, но наиболее устойчивым было признано самое «человеческое» из всех — это *прагматическая история*, нацеленная на обнаружение причин исторических явлений, эксплицируемых человеческим разумом. Однако удивительным (а быть может и неудивительным) является, прежде всего, необычайная схожесть обеих вышеприведенных форм истории — прагматической и гуманистической — с принципами искусствознания, руководствующимися символической природой человека и изощряющимися в своих вымышленных объяснениях так, что имеют своим предметом не только конкретных индивидов, но в том числе превращенные в абстракции «большие» и «малые» события, названные Дж. Вико «фантастическими универсалиями», в согласии с которыми далее порождаются соответствующие им способы объяснения, которые опять же, по мнению Дж. Вико, следовало бы назвать «катастрофическими». Следует подчеркнуть, что вся суть данных исторических форм состоит преимущественно в поиске определенного события, которому, в конечном счете, и приписывается решающая роль опять-таки в условиях оценочной позиции путем схватывания момента «хорошего» или «плохого» поворота истории², поэтому вполне понятно, что вскоре данное положение дел, пройдя критическую стадию, посредством переакцентировки со способа выяснения причинной обусловленности одних событий другими в итоге сме-

¹ См.: Кроче Б. Теория и история историографии. Москва, 1998. С. 58.

² Следует отметить, что примеры подобного рода объяснений широко известны, особенно когда речь идет о великих исторических событиях, таких, к примеру, как падение Римской империи, причем данный факт непременно сопровождается объяснением, вследствие чего такое стало возможным, и в данном случае это произошло якобы по причине варварских нашествий; пример становления европейской цивилизации XII и XIII вв., стало быть, является следствием крестовых походов, а возрождение классической литературы — следствием завоевания турками Константинополя и эмиграции ученых византийцев в Италию. Подробнее см.: Кроче Б. Теория и история историографии. Москва, 1998. С. 59.

нится на совершенно иной вариант, предусматривающий вскрытие самого мысленного процесса¹. И тем не менее следует заметить, что путь реализации кроччанской позицией гегелевского синтеза, безусловно, похвален, но его осуществление может считаться адекватным лишь в условиях проведения строгих границ, поскольку в любом случае речь идет о пространстве мысли, а не опыта, хотя на самом деле все сказанное должно касаться именно опыта мысли. Но сейчас речь идет не об этом, а о необходимости различения данных плоскостей, поскольку если говорится о высказывании, то все это следует относить к языку, а если о действии — то к опыту.

Однако Б. Кроче вовсе не стремится разграничивать вышеобозначенные сферы, что становится ясно, к примеру, из следующего его высказывания: «...в действительности же все высказанное означает, что заблуждается не тот индивид, который любит, трудится, жаждет покоя, а тот, который считает, что все это иллюзия: иными словами, иллюзорна сама иллюзия»², — и здесь им смешивается все: и опыт, и то, что человек «считает», и то, что все это есть всего лишь «высказывание», которое в итоге и является иллюзией, а «считает» он таковой вовсе не любовь и покой в их непосредственном действии, а само высказывание о них, по сути, являющееся их бледным подобием, и только поэтому — иллюзией. Тем не менее в другом Б. Кроче прав, утверждая, что во всем «виновата» феноменология мысли, которая, возникая, вместе с тем оповещает о наступлении эры «абстрактности» путем отделения результата от процесса. Но, поскольку дух не парит в одиночестве, отстраненный от всего того, что имеет к нему непосредственное отношение, т. е. некоего механизма, обеспечивающего выполнение опыта самого духа, сами этапы духовного процесса должны быть тождественны осуществляющейся в них последовательности, так как результат не есть нечто иное, нежели процесс. Однако следует допустить, что Б. Кроче учитывает представление о том, что как о «процессе», так и о «результате»

¹ Ярким примером, демонстрирующим форму исторического развития искусствоведческой и эстетической мысли, могут служить следующие работы: Шестаков В. П. История истории искусства. От Плиния до наших дней. Москва, 2008; Шестаков В. П. История эстетических учений. Москва, 2012.

² См.: Кроче Б. Теория и история историографии. Москва, 1998. С. 63.

тате» мы вынуждены именно «говорить», т. е. вовлекать все это в плоскость языка, являющуюся не просто неким третьим синтетическим пространством, но, главным образом, тем способом, посредством которого уже невозможно соединить суждение с опытом, даже в случае понимания того, что становление самой формы «высказывания» в определенном смысле является «опытом языка», но не тех действий человека, в которых он, как отмечает Б. Кроче, «любит, или желает покоя» — это совершенно чуждое для языка действие, — и именно такое различение способов, с его точки зрения, становится делом «философской мысли».

Между тем Б. Кроче как будто по ходу своего исследования пытается прояснить ситуацию, говоря об идеалистической концепции истории, в которой главной целью представляется не установление некоей всеобщей абстракции как «момента истины» истории вообще, т. е. так называемого «истинного», или «правильного», построения пространства истории, взгляд из которого якобы всегда будет обусловлен непрременным присутствием налета «истинности», но всецело ориентирован на факт невозможности и нецелесообразности разъединения индивида и идеи, взятых в отдельности и представляющих собой не что иное, как две разрозненные абстракции, тогда как подлинной историей является именно «история индивидуального в его всеобщности и всеобщего в его индивидуальности»¹, поэтому, как отмечает Б. Кроче, невозможно, к примеру, забыть о Перикле ради политики, о Платоне — ради философии или о Софокле — ради трагедии, но необходимо осмыслить политику, философию и трагедию через Перикла, Платона и Софокла, а последних — как воплощение политики, философии и трагедии в определенный исторический момент. Это становится возможным лишь в языке и, как следствие, является осуществлением интенции познавательной деятельности мысли².

¹ См.: Кроче Б. Теория и история историографии. Москва, 1998. С. 65.

² Подробнее см.: Там же.

§ 2. Периодизация¹

Сам *факт* осмысления истории ясно и отчетливо показывает основание процесса исторического осмысления, которым, несомненно, является способность к организации, систематизации и структурализации², что еще более чем прежде, привязывает историю к языковому фундаменту как воплощению познавательной интенции, поэтому неудивительна глубокая приверженность исторической организации к *периодизации*³, воплощающей историче-

¹ Как отмечает Ф. Анкерсмит, постмодернизм, являясь именно теорией истории, представляет собой первую историческую эпоху (со времен модернистского Просвещения), избежавшую проблемы периодизации (парадокс постмодерна). Подробнее см.: Анкерсмит Ф. История и тропология: взлет и падение метафоры. Москва, 2009. С. 308–309.

² Следует подчеркнуть, что у истории нет своей структуры, что лишний раз подтверждает избыток опытной составляющей истории, в отличие, к примеру, от языка, в свою очередь способного навязывать собственную структуру любому пространству опыта. Однако необходимо различать *событийное поле*, или, как его еще определяет П. Вен, «виртуальный домен исторического жанра», и «царство с изменяющейся территорией», которое исторический жанр захватил в этом домене в тот или иной век, характеризующееся несобьтийностью, т. е. неразличностью своих границ, когда некая область истории не воспринимается как таковая. Подробнее см.: Вен П. Как пишут историю. Опыт эпистемологии. Москва, 2003. С. 25–26.

³ В этом смысле интересным представляется проецирование точки зрения Ф. де Соссюра о синхронической лингвистике, целью которой становится определение «конститутивных факторов всякого состояния (статуса) языка» (См.: Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. Москва, 2006. С. 104) на исторический срез мысленной деятельности, что в результате влечет за собой вскрытие конкретики некоего подобия «реальности», как «под копируку» имитирующей языковые «состояния», облекая их в качественно определенные исторические периоды и тем самым подтверждая убеждение Ф. де Соссюра в том, что сам язык всегда находится в движении и никогда — в состоянии абсолютной неизменяемости, поскольку «в действительности “состояние” языка не есть математическая точка, но более или менее длинный промежуток времени, в течение которого сумма происходящих видоизменений остается ничтожно малой» (См.: Там же). Между тем сам Ф. де Соссюр утверждает, что историки, называя некоторый промежуток времени периодом, имеют в виду не столько состояние, которое в этот период претерпевается непосредственно самим языком, — «употребляя термин “состояние”, мы тем самым отводим предположение, будто в языке происходит нечто подобное» (См.: Там же. С. 105), — сколько разумея под этим совокупность признаков, сохраняющих относительную устойчивость в данный промежуток времени, при этом «начала и концы эпох обычно отмечаются какими-либо переломами, более или менее резкими, направленными к изменению установившегося

ский аспект языкового опыта «языка»¹, являясь при этом формой исторической объективации рассудка, служащей удобству разворачивания мысли. Неизбежно, что такая работа мысли в действительности является тождественной самой мысли и неотделима от нее, поскольку именно таким образом историческая мысль функционирует. Вследствие этого первостепенным признаком исторической периодизации являются не онтологические параметры определенных проблем, например, «музыкальных»², а всего лишь общий ход развития сознания, который в разные моменты расставляет свои акценты. К тому же сама мысль не принимает непосредственного онтологического участия в постановке этой «драмы», в которой дра-

порядка вещей» (См.: Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. Москва, 2006. С. 105). На самом же деле речь идет именно об историческом измерении языкового «состояния», что становится главным аргументом принадлежности всякого исторического процесса языковой плоскости.

¹ «...Отрицание времени в истории может показаться парадоксальным, но, тем не менее, понятие времени для историка необязательно, ему нужно лишь понятие вразумительного процесса (мы бы сказали понятие интриги); а таких процессов — бесчисленное множество, поскольку они созданы разумом, и это противоречит идее однозначной хронологической последовательности. Время от питекантропа до наших дней — совсем не такое, каким его обычно описывают в истории; это просто среда, в которой произвольно развиваются исторические интриги» (См.: Вен П. Как пишут историю. Опыт эпистемологии. Москва, 2003. С. 82). Добавим, что описанный здесь опыт «языка» вычерпывает свою индивидуальность, демонстрируя ее во временном аспекте тем же самым образом, что и география, в свою очередь вскрывающая пространственный аспект — на это, в частности, указывает П. Вен, проводя параллель с воззрениями на данную аналогию со стороны Б. Кроче: «...подобно тому, как индивидуальность, неповторимость исторического события обусловлена исключительно временем, так и географический факт (данный ледник) индивидуален только в силу своего положения в пространстве; все остальное, все реальные и воображаемые «индивидуальные качества» данного ледника подлежат объяснению и являются специфическими. Историческая и географическая индивидуальность представляет собой комбинацию специфических качеств, которые вполне оправданно повторяются, как повторяется и сама комбинация: единственное, что отличает две идентичные комбинации, — это их местонахождение в различных точках времени и пространства». См.: Там же.

² С точки зрения В. Дильтея, «объект исторического изучения музыки — это не душевный процесс, разыскиваемый за звучащим произведением, не нечто психологическое, а предметное, а именно обнаруживающаяся в фантазии взаимосвязь звуков, рассматриваемая как выражение. Задача состоит в том, чтобы, сравнивая — ведь это сравнительная наука, — найти тональные средства, вызывающие отдельные взаимодействия». См.: Дильтей В. Построение исторического мира в науках о духе // Собрание сочинений: в 6 т. Москва, 2004. Т. 3. С. 270.

матические паузы всякий раз могут распределяться иначе, хотя Б. Кроче и подчеркивает, что «относительная» ценность периодизации является одновременно и ее «абсолютной» ценностью, поскольку любая периодизация имманентна мысли, и поэтому приобретает определенную форму, лишь соответствуя форме мысли¹. И тем не менее следует уточнить, что на самом деле форма мысли здесь вовсе ни при чем, поскольку любую форму можно систематизировать и структурировать, согласуя ее с принятой классификацией, иначе — с языковой схемой, что является весьма показательным, к примеру, в аспекте демонстрации языка какого-либо композитора со стороны искусствоведа, полагающего, что причиной данного языкового феномена является именно тот исторический период, только и только в который данный композитор начинает наконец-то «говорить» на надлежащем языке, — таким образом, язык становится манифестантом, или условием дифференциации времени и мысли². Соответственно, время, оставаясь, как кажется,

¹ См.: Кроче Б. Теория и история историографии. Москва, 1998. С. 68.

² Следует согласиться с тем, что условием производства такой «дифференциации» становится событие, являющееся точкой разрыва во временном континууме, и, надо сказать, что данный вариант «события» тождествен пониманию Ж. Делёзом языка как события. Это еще раз подтверждает существование непосредственной связи между языком и историей. Однако в контексте исторического взгляда акценты, как правило, смещаются в сторону историка, поскольку он пишет эту историю, вплетая ритм своего личного времени в общий исторический контекст. Это служит дополнительным требованием для того, чтобы, помимо «истории событий» как формы повествования традиционной истории, проявить чувствительность и к прямо противоположной форме исторического «речитатива», а именно — «долговременной истории», или истории «большой длительности», предложенной Ф. Броделем, полагающим, что необходимость дополнения традиционной хронологической единицы исторического измерения — события — циклами, «интерциклами» или «сверхциклами» обусловлена важностью задачи преодоления формы исторического времени, с одной стороны, с целью внедрения иных спецификаций временного ощущения, главным образом, в связи с возможностью проникновения и синтеза позиций этнографов, антропологов, географов и других представителей общественных наук, поскольку всех их объединяет так называемая социальная определенность времени, согласно Ф. Броделю, существенно отличающаяся от исторического варианта измерения времени: «Социальное время для социолога это всего лишь одно из измерений наблюдаемой социальной реальности. Оно включено в эту реальность (как может содержаться и внутри индивида), оно — один из многих символов, с которыми связана данная реальность, один из признаков, которые делают из нее особую, отдельную единицу. Социолог не церемонится с этим покладистым временем, которое он может укорачивать, останавливать и направлять по своему усмотрению. Историческое

внутренним процессом, тем не менее в процедуре языковой адаптации все же трансформируется вовне, и теперь уже представляет собой чисто внешнее явление некоей временной последовательности, элементы которой не только отделены друг от друга, но именно в языковом измерении способны противостоять друг другу, объединяясь в большие и малые циклы.

Следует согласиться, что периодизация не способна предоставить нам каких-либо знаний, но при этом вполне очевидно, что мышление в языке, стремительно адаптируясь к данной среде и находя в процессах систематизации и структуризации вполне подходящее для себя удобство, охотно использует их для своих собственных нужд. В связи с этим важным представляется момент строгого отслеживания того, чтобы синхронистические таблицы, как, впрочем, и любые другие подобные им механизмы систематизации и схематизации, не заняли бы неподходящего для них места. Речь идет о подмене исторической действительности, которая вынуждена подвергаться определенной реорганизации, дабы быть данной

время, однако, не поддается столь легкому жонглированию синхронизмами и диахронизмами: для историка почти невозможно представить себе, что жизнь — это некий механизм, который можно остановить в любой момент и спокойно изучить его» (См.: Бродель Ф. История и общественные науки. Историческая длительность // *Философия и методология истории: сборник статей*. Москва, 1977. С. 136), а с другой стороны — введение новых временных параметров влечет за собой существенные изменения в стиле, установках и направленности мышления, которые сулят историку «готовность принять новую концепцию социального. Это значило бы привыкнуть ко времени, текущему медленно, настолько медленно, что оно показалось бы почти неподвижным. Только тогда мы сможем вырваться из плена событий, чтобы снова вернуться к ним и посмотреть на них другими глазами, задать им другие вопросы» (См.: Там же. С. 127), — что также свидетельствует о стремлении преодоления временного измерения с целью достижения наивысшей точки возможного обобщения, дабы сместить индивидуальную максимум исторического пространства. Совершенно ясно, что такой поворот ведет скорее к усилению чисто языкового, нежели опытного аспекта. Соответственно, такого рода позиция может стать отправным пунктом для возникновения удовлетворительных условий при создании основ новой универсальной исторической теории, согласно Т. Шидеру, имеющей все основания для разработки сравнительного метода, который сам по себе не является самоцелью, как это иногда выглядит, но служит определенной познавательной задаче, заключающейся «в разработке максимально однородных приемов анализа обильного исторического материала с тем, чтобы включить его в состав единой универсальной исторической теории». См.: Шидер Т. Возможности и границы сравнительных методов в исторических науках // *Философия и методология истории: сборник статей*. Москва, 1977. С. 145.

в языке, надеясь продуктами и теоретическими «орудиями» этой организации в виде схем, систем, структур, демонстрирующих организаторские способности языка, а поскольку мысль в языковой среде вынуждена функционировать именно таким образом, то, соответственно, как особо подчеркивает Б. Кроче, механизмы данной организации невозможно отделить от самой мысли¹.

Однако рассматривать языковые «схемы» и «структуры» совсем не означает иметь дело с предметом этой мысли, поскольку, анализируя механизм мысли, можно вовсе не дойти до предмета мысли, но, правда, добиться понимания того, как именно «здесь и сейчас» функционирует сама мысль. В любом случае цифра не может породить событие², и хотя, как отмечает Б. Кроче, жизнь — это сцена, но ясно также, что история все же не есть простое описание того, что «в году 476-м опустился занавес после представления античной истории, чтобы тут же подняться для представления истории средневековой»³.

Данная проблема применительно к искусствоведческому срезу находится в числе основных, поскольку история искусства является вообще единственной плоскостью формального устройства разговора об искусстве. Но главное даже не это, а то, что, несмотря на общепринятую установку ориентации в сторону удобства изложения любого теоретического материала исключительно в границах периодизации, предметом подобного рода организации становится лишь это самое удобство, так как в результате вся историческая материя просматривается исключительно на предмет подстройки и разгра-

¹ Подробнее см.: Кроче Б. Теория и история историографии. Москва, 1998. С. 68.

² Языковая канва исторического поля мгновенно обнаруживает себя в тот самый момент, когда событие начинает играть роль знака, а происходит это, по мнению П. Вена, только в условиях последовательности событий: «Событие приобретает смысл только в ряду событий, количество рядов бесконечно, между ними нет иерархических связей, и, как мы увидим, они не сходятся в геометрале, включающем все проекции объекта» (См.: Вен П. Как пишут историю. Опыт эпистемологии. Москва, 2003. С. 33). Иными словами, если мы допускаем мысль о тождественности исторического пространства опыту «языка», то, следовательно, событие в контексте этой «тождественности» становится пограничным элементом, с одной стороны, представляющим собой опытное/историческое действие, а с другой стороны, становясь знаком в ряду событий, оно мгновенно окрашивает всю плоскость эмпирики в языковую «окраску».

³ См.: Кроче Б. Теория и история историографии. Москва, 1998. С. 69.

ничения данного материала с использованием абстрактных структурных элементов, столь лихо раскраивающих живую историю, что в итоге такого рода «элементы», перетягивая на себя все внимание, становятся вестниками самой мысли, но вернее было бы сказать — языка, поскольку мысль не есть схема, ибо последняя является лишь «доводом рассудка», и мысль в этом случае сама испытывается как страдательная.

В подтверждение сказанного выступает представление о том, что всякую историческую мысль необходимо рассматривать в виде акта суждения, призванного совершать действия по различению и объединению¹. Это как раз и означает констатацию неизбежности присутствия языковой среды, выступающей в качестве условия возможности разворачивания такого «акта суждения», а поскольку данная «среда», как выяснилось, является особым способом функционирования мышления, то она, соответственно, порождает форму «всеобщего», по сути, являющуюся тем видом связи, который мышление в моменте своей деятельности предоставляет как продукт собственной работы. В связи с этим, если центральной идеей практической историографии становится идея общей истории, якобы вбирающая в себя все истинные установки в целом, которые касаются частных, или специальных, историй — политической, экономической, социальной, — это лишь означает, что основное внимание направлено не на сами исследуемые области, а только на действия, выполняемые в данном случае самим мышлением историка, что, в свою очередь, означает не только подмену предмета анализа, но в том числе и отказ от рассмотрения специфики выбранных областей и, как результат, *переакцентировку* с «практической» истории на «теоретическую»². Вместе с тем, если

¹ Согласно Б. Кроче, «мысль — это суждение, высказывать суждение, значит различать, объединять. <...> Будучи предметом мысли, история есть предмет суждения, такого суждения, которое, как мы могли видеть, является не просто реакцией чувства, но *познанием* фактов в их внутренней сути (курсив мой. — И. Н.)». См.: Кроче Б. Теория и история историографии. Москва, 1998. С. 72.

² Как видится, подобного рода «переакцентировка», прежде всего, связана с царящим в науке детерминизмом, полное исключение которого из научной среды, по убеждению Э. Нагеля, невозможно, поскольку «отбросить детерменистский принцип как таковой означает выйти из науки» (См.: Нагель Э. Детерминизм в истории // *Философия и методология истории: сборник статей*. Москва, 1977. С. 112). Мало того, принятие «мягкой» формы детерминизма, формулируемой в виде *регулятивного принципа*, по его мнению, предоставляет возможность осуществления одной

никакой иной реальной истории, кроме истории специальной, не существует, то верным следует полагать факт обязательного присутствия в процессе исследования функции мышления по соединению разрозненных элементов и фактов, поскольку всякая история является историей идей, фантазий, политических действий, а поэтому особенности специальной истории всегда скреплены с обычной деятельностью мышления областью воображения. Как следствие, такая многоликость истории требует обозначения строгих границ с целью адекватности выбора пути исследования, от чего, несомненно, будет зависеть и результат.

Следовательно, именно взгляд из языка на историю приводит к успешному осуществлению действия, представляемого как «осмысление», «понимание»¹ и, наконец, «познание» истории в усло-

из главных целей науки — раскрытия факторов, определяющих возникновение явлений. И тем не менее даже указание на выявление практической (операционной) роли данного «регулятивного принципа» заставляет нас вместе с тем отмечать неизбежную принадлежность к нему казуальной составляющей, с самого начала диктующей установление зависимости отношений: «В своей конкретной форме детерминистский принцип должен указывать на те основные переменные, поиск которых должен быть организован в исследовании, ставящем своей целью установить определяющие условия возникновения событий данного типа» (См.: Нагель Э. Детерминизм в истории // Философия и методология истории. Москва, 1977. С. 111–112). Иными словами, занимать детерминистскую позицию в истории означает утверждать, что «для любой совокупности человеческих поступков, индивидуальных или коллективных признаков, социальных изменений как предметов исследования историка имеется некоторая система, которая является детерминистской по отношению ко всем перечисленным характеристикам, в которой, однако, переменные ее состояний точно не определены» (См.: Там же. С. 98). В этом смысле историческое поле как пространство «опыта языка», хотя и не предусматривает строгой законосообразности действий исторического деятеля, тем не менее вынуждено подчиняться ходу регулятивного принципа, но только как процесс осуществления его конкретного социорационального действия.

¹ Если о понимании истории мы еще можем говорить, то о понимании в истории, или понимании историей, — нет, поскольку в этом случае мы вынуждены допустить возможность научной истории. Она, в свою очередь, должна допустить существование такого уровня фактов, который в целом определял бы остальные факты, что невозможно, так как вместо описания такая «история» претендовала бы на объяснение: «...не существует такого уровня фактов, всегда одного и того же, который бы неизменно обуславливал остальные факты; история и социология обречены оставаться понимающими описаниями. <...> Объяснение может существовать только при наличии постоянства; объяснение возможно, если мы можем сказать, какие причины, в целом, неукоснительно приводят к данным последствиям, или же если мы можем сказать, какие последствия, в целом, будут неукоснительно вызваны данными причинами». См.: Вен П. Как пишут историю. Опыт эпистемологии. Москва, 2003. С. 318.

виях языкового измерения, непременно предполагающего дисктинцию различения формы и материи, позволяющую поместить все, что вопрошает, к тому особенному способу разрешения ситуации, который есть объяснение¹ и которого можно добиться только

¹ Если исходить из предложенной У. Дреем логической основы объяснений человеческих поступков в исторической науке, то задача объяснения обычно сводится к разрешению некоторого затруднения, продиктованного незнанием мотивов конкретных действий людей, складывающихся в историческом поле. Вследствие этого историк пытается получить информацию о том, «как данный исторический деятель оценивал свое объективное положение... то есть сведения о его целях, планах или мотивах» (См.: Дрей У. Еще раз к вопросу об объяснении действий людей в исторической науке // *Философия и методология истории: сборник статей*. Москва, 1977. С. 41). Соответственно, понимание действия у историка возникает только при условии установления разумного контекста поступков человека в свете его собственных планов и представлений, причем в объяснении должна быть отчетливо прослежена «прямая связь между пониманием поступка человека и осознанием его рациональности» (См.: Там же), — и в этом случае У. Дрей подчеркивает следующий нюанс, ссылаясь на Хука: «Как однажды заметил профессор Хук, показать необычность некоторого действия — не то же самое, что показать его бессмысленность. Аналогичным образом показать, что действие совершается в соответствии с определенным порядком, — не то же самое, что показать его осмысленность» (См.: Там же). Данное заключение, как видится, может служить оптимальным вариантом основы руководства для написания истории искусства. Как совершенно верно замечает У. Дрей, объяснения, с помощью которых обычно пытаются установить такую связь (т. е. разумную, подлежащую осознанию) между убеждениями, мотивами и поступками, следует отделять, именуя их «рациональными объяснениями». Однако все дело в том, что такого рода «объяснения» никак не распространяются на условия, рассматриваемые самими участниками исторического действия как реальные, но лишь на те действия, которые как реальные происходили в определенное историческое время, и тем не менее, как отмечает У. Дрей, с точки зрения К. Гемпеля, объяснение действий людей «ничем существенным не отличается от причинных объяснений в физике или химии», поскольку «определяющие мотивы и идеи действия должны рассматриваться в мотивационных объяснениях как условия, предшествующие действию, и в этом отношении не существует никаких различий в логических формах причинного и мотивационного объяснений» (Цит. по: Дрей У. Еще раз к вопросу об объяснении действий людей в исторической науке // *Философия и методология истории: сборник статей*. Москва, 1977. С. 43). В «логических формах» — да, но не в проживании исторического субъекта, которое как таковое не есть чистая логическая форма, в противном случае, субъект должен постоянно придерживаться исключительно узкорационального контекста своих поступков, всякий раз предварительно взвешивая и перебирая в своем сознании ряд аргументов. И тем не менее понимание действий субъекта историком возникает именно таким способом, т. е. путем выявления рациональной связи между действиями и мотивами, которые историк приписывает историческому деятелю. Однако совершенно очевидно, что «понимание поступка складывается только при приведении психологических ингредиентов, связанных с ним, в форму некоторого практического расчета» (См.: Дрей У. Еще раз к вопросу об объяс-

нении действий людей в исторической науке // *Философия и методология истории: сборник статей*. Москва, 1977. С. 45). На самом же деле под «рациональным объяснением», фундирующим действия понимательной способности, философ/логик понимает совсем иное, нежели историк, поскольку историк понимает, что правильность логической формы не гарантирует истинности содержания объяснения, тогда как логик, — как это и произошло в случае с К. Гемпелем, — вполне достаточно определить правильность логической формы объяснения. Однако оппоненты данной установки на специфику «рационального объяснения» и возможности его применения к исторической науке утверждают другое. К примеру, Страусон определяет, что данная позиция (теория У. Дрея), основываясь на требовании «удостоверения» в признании правильности расчетов исторического деятеля в самый момент свершения им некоего поступка, ведет к тому, что в результате «строгое его выполнение сделало бы историческую науку невозможной» в силу того, что существуют «большие различия в уме, темпераменте, способностях и характере людей» (Цит. по: Дрей У. Еще раз к вопросу об объяснении действий людей в исторической науке // *Философия и методология истории: сборник статей*. Москва, 1977. С. 46), главным образом, подчеркивая, что история кишит ошибочными суждениями и ошибочной информацией, применение к которым требований строгой рациональности неприемлемо. У. Дрей парирует, указывая на собственные усилия, направленные против универсалистского захвата объяснительных возможностей, напоминая тех, кто, поддерживая теорию охватывающих законов, не допускает иных отклонений (к примеру, вероятностно-статической формы логического типа объяснений). Напротив, как подчеркивает У. Дрей, «мы хотим только сказать, что критерий рациональности имеет силу при объяснении действий, которые не считаются дефективными в целом ряде отношений, и что иногда его применение вполне правомерно. <...> Нам кажется, что спорные теории “понимающей историографии” черпают свою силу как раз из признания возможности следовать за логикой чужой мысли. Имеется значительная доля истины в утверждении, что понимание поступка предполагает возможность “вновь продумать” мысли исторического деятеля» (См.: Там же. С. 47). И последнее возражение против теории У. Дрея как раз касается отрицания возможности обойтись без охватывающих законов, подразумевающих, что действительные расчеты исторического деятеля, а не просто логически правильные в конкретной обстановке, должны подразумевать наличие факта обобщения, связывающего различные варианты объяснений между собой, допуская некую общую посылку, устанавливающую, как именно ведут себя люди при включении своих действий в рациональную схему расчетов. И если У. Дрей отрицает такое «допущение», объясняя это, прежде всего, тем, что «в соответствии с теорией рационального объяснения действительные мотивы поступка должны быть одновременно и логически *удовлетворительными*...», и, тем самым, естественным образом нивелирующие возможность и необходимость дополнительного требования, только согласно которому логически правильные мотивы поведения якобы связываются с объясняемым действием при помощи охватывающих законов, то, соответственно, в нашем случае, — когда искусствовед полагает в качестве приемлемого условия объяснения того, что, к примеру, в мессе И. С. Баха определенная тема включает в себя последовательность звуков, в которых угадывается начертание «креста», и поэтому именно в данном месте И. С. Бахом закладывается некоторое «сакральное знание», поиск которого во все времена полагался в качестве монументаль-

с помощью активизации веры в понимающую способность. Благодаря этому, хотя и возникает новый вариант иллюзии, тем не менее тот факт, что в нее непосредственно включена человеческая способность как неотъемлемая часть жизненного процесса, вызывает от-

ной программы искусствоведческих раскопок, — подобного рода «объяснение» ставит под сомнение рациональность действия самого историка искусства, поскольку он опрокидывает любые допущения, касающиеся как специфики личности самого исторического деятеля, в данном случае И. С. Баха, так и занятия рациональной позиции относительно исторической эпохи, в которую творил И. С. Бах, поскольку в данном случае историка искусства интересует только его собственный каприз, поскольку ему кажется, что в музыке такого гениального композитора, каким является И. С. Бах, непременно должен быть «заложен» некий особый смысл. Вместе с тем возникает вопрос: чем продиктована необходимость такого типа «объяснений»? По-видимому, единственным объяснением этому служит попытка искусствоведов поставить музыку (И. С. Баха или любого другого композитора) на языковые рельсы, тем самым проясняя ее. Однако именно то, что они делают, нельзя отнести даже к интерпретации, поскольку нельзя сказать, что музыка И. С. Баха в размышлениях искусствоведов интерпретируется каким-то особым образом, так как интерпретации могут подвергаться лишь вещи одного порядка, например, высказывания о ней разных историков искусства. Но очевидно, что музыка сама по себе и то, что о ней говорят, — это далеко не одно и то же, тем более что сам факт «говорения о» не является достаточным и необходимым условием наличия рационального объяснения того, о чем говорится. И тем не менее возвращаясь к теории У. Дрея и завершая размышления на тему адекватности использования объяснений в их применении к исторической науке, необходимо засвидетельствовать очевидность установления парадоксальной ситуации: требование от исторического объяснения законосообразности, придающей ему дедуктивно логическую форму, подразумевающую наличие некоторого эмпирического обобщения, имеющего высокую вероятность, согласно У. Дрею, оказывается нецелесообразным, поскольку «индуктивное основание, которое мы могли бы привести для подобных законов, зачастую оказывается не очень сильным. И, что еще более важно, эти основания, как правило, значительно менее сильны, чем наша уверенность в истинности приводимого объяснения. Все это ставит нас перед парадоксом: в соответствии с теорией охватывающих законов достоверное объяснение должно дедуцироваться из законов, которые сами по себе оказываются спорными» (См.: Дрей У. Еще раз к вопросу об объяснении действий людей в исторической науке // *Философия и методология истории*. Москва, 1977. С. 50–51). Таким образом, проецируя теорию У. Дрея на идею того, что история принадлежит уровню опыта «языка», тогда как «рациональные объяснения» имеют ход только в языковых структурах, следует согласиться с У. Дреем именно в том, что «для объяснения поступка вполне достаточно, чтобы мотивы, лежащие в его основе, были *рационально* необходимым условием, то есть объяснение нашего типа должно показать, что без этого условия у исторического деятеля не было бы оснований сделать то, что он сделал. Но это не означает утверждения необходимой связи этих мотивов с данным действием, так как мы не требуем от нашего объяснения доказательства, что этот деятель *не мог* действовать так, как он действовал, не имея этих мотивов». См.: Там же. С. 66.

носительную уверенность в том, что нечто — искусство, общество, природа — будут хоть как-то поняты и осмыслены, что и станет причиной их включенности в человеческую жизнь, делая их действия частью этой самой жизни¹. Вместе с тем следует указать на отсутствие прозорливости в представлении Б. Кроче о действии историка, обращающегося к исторической материи по принципу различения и объединения, которое, по его мнению, не является причиной отождествления данного действия с принципом разделения, который он относит к результату процесса абстрагирования, тем самым противопоставляя его «актуальности живой истории»², подчеркивая, что именно таким образом живой исторический материал подводится под хронологию схемы, навязывающей данной «материи» наименования, которых она как таковая вовсе не имеет. Относительно сказанного нельзя не заметить, что процедура «разделения» не может производиться вне процесса различения, как, впрочем, и объединения³, в равной степени требующихся для получения цельного продукта, иначе всякая деятельность по различению окажется нецелесообразной.

Соответственно, если допустить, что верным является представление о тождестве вышеперечисленных принципов, а также то, что они составляют основу характеристического взгляда на язык, следовательно,

¹ И в этом смысле Б. Кроче указывает на то, что «мы понимаем все это и благодаря умению отличить *внешнюю* историю от *внутренней*, то есть от внешней истории, которая становится внутренней (курсив мой. — *И. Н.*)». Вместе с тем Б. Кроче отмечает момент принадлежности такого варианта функционирования мысли, показывающегося именно в качестве кругового, познавательному движению духа: «...наша мысль заключается в том, что внешнее и внутреннее не есть две реальности или две формы реальности, но что внутренним и внешним, материей и формой предстают время от времени все формы в отношении друг друга и материализация каждой для идеализации другой есть вечное круговое движение духа в его всеобщей относительности, движение, которое является прогрессивным, поскольку ни одна из этих форм не имеет привилегии оставаться только формой и ни одна не обречена вечно пребывать в плену материи». См.: Кроче Б. Теория и история историографии. Москва, 1998. С. 74.

² Подробнее см.: Кроче Б. Теория и история историографии. Москва, 1998. С. 75.

³ По мнению Д. Юма, «всякие доступные разделению объекты также и различимы, а всякие различимые объекты также и различны. <...> Итак, чтобы знать, предполагает ли абстракция разделение, нам нужно только рассмотреть ее с этой точки зрения, то есть исследовать, все ли обстоятельства, от которых мы абстрагируемся в наших общих идеях, отличимы и отличны от тех обстоятельств, которые мы сохраняем как существенные части этих идей». См.: Юм Д. Трактат о человеческой природе // Сочинения: в 2 т. Москва, 1996. Т. 1. С. 78.

верным будет и утверждение о том, что все они одинаково включены в языковое действие, — поэтому уместнее здесь не противопоставлять специфику данных принципов друг другу, а говорить о позиции, которую историк вынужден занимать в отношении предмета своих размышлений, т. е. исторической материи, как изначально обремененной познавательными интенциями, в усилении и процветании которых заинтересован, прежде всего, язык, и, конечно же, сам историк, выразивший однажды свое согласие включиться в языковую игру¹.

Примеры различного типа классификаций в виде таблиц довольно часто встречаются в методологической литературе, составленной, согласно Б. Кроче, в соответствии с двумя общими критериями: критерием качества объектов (история религии, обычаев, идей, установлений и т. д.) и критерием пространственно-временного расположения (европейские, азиатские, американские истории, истории античности, средневековья, нового времени, Древней Греции, Древнего Рима, новой Греции, средневекового Рима и т. д.), тем самым согласуясь с процессом абстрагирования, разделяющим понятия абстрактной формы духа, или объектов, и абстрактных ощущений, к которым относятся пространство и время². Совершенно очевидно поэтому, что не смешение различных принципов, а, скорее, непонимание ситуации становится причиной вольного обращения с действием, ограничивающим выбранное пространство (языковое), при этом вне учета его специфики. Это в результате приводит к неизбежности подведения всей работы историка под единственный принцип «подтягивания за уши», требующий своего воплощения. И неудивительно, что в таких условиях удовлетворение данного «требования» становится возможным лишь посредством сотворения бесчисленных *entia imaginationis*³, которые, постепенно захватывая все

¹ Следующее высказывание Б. Кроче может свидетельствовать о том, что он скорее выразил бы свое согласие с вышеобозначенным представлением, нежели стал бы его оспаривать: «Право классификационных таблиц на существование неоспоримо, и так же неоспорима их польза, поскольку опираясь на воображение, они облегчают понимание и запоминание. <...> Спорными они становятся, лишь когда отдаляются от самих себя, теряют свою суть, претендуют на решение несвойственных им задач и принимают всерьез их воображаемую историчность». См.: Кроче Б. Теория и история историографии. Москва, 1998. С. 77–78.

² Подробнее см.: Кроче Б. Теория и история историографии. Москва, 1998. С. 75.

³ Воображаемых сущностей (лат.).

внимание и присваивая себе те же права, что и сам процесс, в котором они в действительности являются лишь средством, но никак не целью, создают пространство чего-то «нового», на самом же деле являющегося простой надуманностью, продуктом большой фантазии, открывшей вдруг для себя, что она вовсе не фантазия, а «действительность». Это является весьма характерным для действия, совершаемого с целью поиска «реальности»¹ при всегда доступной помощи языка².

¹ Следует отметить, что дело обстоит бы совсем иначе, если бы искусствоведческий анализ был направлен не на воссоздание некой объясняющей «реальности», направленной на выявление связей и соответствий в таких художественных пластах, как «музыка», «живопись», «скульптура», «архитектура», якобы заложенных в самих этих пластах, а, напротив, осознав чисто языковую природу такой «реальности», направил все свое внимание на сам механизм сцепления, с одной стороны, определенных состояний, а с другой стороны, возможности распоряжаться понятиями, отражающими такие состояния, тем самым следуя примеру Х. Шульца, предложившего, как отмечает Р. Козеллек, четыре возможных варианта *соотношения понятий и реальности*: первый вариант исходит из положения о том, что на протяжении достаточно продолжительного временного периода как состояния, так и понятия находятся в стабильном положении; второй вариант допускает, что и понятия, и реальность изменяются одновременно и гармонично; третий вариант — реальность не меняется вслед за изменением понятий, что означает введение иных способов концептуализации реальности; четвертый вариант — реальность изменяется при стабильном состоянии понятий (Подробнее см.: Козеллек Р. К вопросу о темпоральных структурах в историческом развитии понятий // История понятий, история дискурса, история менталитета: сборник статей. Москва, 2010. С. 23). В дальнейшем, разрабатывая собственную позицию в отношении способности понятий к длительному развитию, Р. Козеллек приходит к выводу о том, что каждое понятие, возможно, обладает множеством временных наслоений, смысл которых поддерживает стабильность на протяжении различных отрезков времени.

² И в этом смысле распространенной является идея обобщающего характера всех событий, включенных в одну эпоху. Особенно это характерно для историков искусства, которым, должно быть, кажется, что они, сообразуя историю и искусство, создают новое поле единообразия этих двух различных пространств, позволяющее им выяснять логику их развития на уровне смысла и значения. Помимо этого, как известно, А. Шпенглер также апеллировал к некоему «чувству такта» и интуиции, которые помогли ему разглядеть «своеобразие и дискретность исторических эпох». По мнению П. Вена, к 1950 г. «французская феноменология надеялась, что, подобно тому, как мы воспринимаем мир в некоем мелодическом единстве, так когда-нибудь мы сумеем уловить и стилистическое единство, которое — она в этом не сомневалась — охватывало все события одного периода. Тем интереснее понять, на чем основана эта характерологическая иллюзия, такая же наивная, как представление о «весьелом городе Париже» или о *Belle Époque*. Она идет прежде всего от красноречия, от фразеологии источников: ясность классической Греции, простота красота цитиро-

Необходимо указать, что соответствующее положение дел фундирует весь искусствоведческий срез, создавая не только многообразный мир *entia imaginationis*. Попытка выстраивания научного пространства с позиции традиционного искусствознания, якобы манифестирующего аналитический подход к художественному действию, шокирует тем, что обозначение границы, скорее желаемой искусствоведом, нежели действительно целесообразной и поэтому отвечающей истинному положению дел, кристаллизации научного подхода в его применении к художественному творчеству, в итоге становится невозможным. Это происходит по причине установления ситуации, которую можно охарактеризовать аналогично той, именем которой названа известная сказка: «Пойти туда, не зная куда, принести то, не зная что». Она указывает на отсутствие даже не столько того, что «аналитики» искусства стремятся обнаружить, поскольку об этом им известно заранее, так как фантастические сущности, о которых идет речь, — «кресты», «арки» и другие подобного рода символические ориентиры, без которых уже не мыслим особенно отечественный искусствоведческий анализ, — вводятся, по-видимому, с определенным намерением как раз найти то, что именно «хочется» найти, поэтому неудивительно, что путь *аналогий* и *ассоциаций*¹, выбранный искусствоведом, вовсе не наталкивает его на мысль о том, где, в конце концов, он находится и что это место есть именно языковая пло-

новской эпохи, когда исполненные мужества аристократы прогуливались под портиками, беседуя о бессмертии души. <...> В таком случае вопрос: если зависимость столь проста, то, как должны выглядеть литература и живопись в век Освенцима и Хиросимы?» (См.: Вен П. Как пишут историю. Опыт эпистемологии. Москва, 2003. С. 34). Очевидно, что П. Вену неизвестно, что искусствознание давным-давно уже ответило на поставленный им вопрос, поскольку, согласно искусствоведческой точке зрения, история искусства пишется совсем не так, как предлагает это делать П. Вен, а исходя исключительно из способности языка, в границах которого можно сказать обо всем и что угодно, поэтому, учитывая данную искусствоведческую позицию, «литература и живопись в век Освенцима и Хиросимы» будут выполнять неподъемную ни для одной области, можно сказать, священную функцию — вскрытия сакральных истоков, причинно-следственных связей, смысла и значимости данных событий, т. е. функцию, в своей основе абсолютно аисторическую, — с чем П. Вен, по-видимому, охотно согласился бы.

¹ Подробнее об ассоциативной природе языка см.: Сосюр Ф. де. Курс общей лингвистики. Москва, 2006. С. 121–124.

скость¹. И даже в том случае, если имеется согласие искусствоведа

¹ Следует отметить, что вопрос исторического/сравнительного метода касается исключительно языковой деятельности, ее анализа и характеристики, что подтверждается самим именовыванием тех его разновидностей, которые относятся именно к синтетической фазе в деятельности мышления, разворачивающейся в контексте дискурсивного функционирования. Так, Т. Шидер выделяет следующие виды сравнений, используемых историками: парадигматическое сравнение направлено на установление тождества явлений, принимаемого за всеобщий закон; сравнение по аналогии — также ориентировано на тождество как общезначимую норму с целью извлечения из нее вывода о неизвестном. В качестве мощного противовеса сравнительному методу выступает метод индивидуализирующего сравнения, до конца, все же, не снимающий необходимости включения сравнительного действия, правда, резко ограничивший долю значимости функции сравнения, что вполне понятно из следующего высказывания Э. Трёльча, на которое указывает Т. Шидер: «Сравнительный метод Э. Трёльча определяет в конечном счете “как вспомогательное средство для истории в собственном смысле слова. Она использует его со всеми его аналогиями и уподоблениями лишь в целях лучшего понимания своего предмета, именно как индивидуального и особенного”» (См.: Шидер Т. Возможности и границы сравнительных методов в исторических науках // Философия и методология истории: сборник статей. Москва, 1977. С. 154–155). Соответственно, метод «восхождения от особенного к всеобщему путем сравнения различных форм особенного» определяется в виде способа проявления своеобразной исторической процедуры, в терминах нашего исследования представляющей собой так называемый «опыт языка», в котором в конечном счете только и возможно воспроизведение «индивидуальных целостностей» (термин Макса Вебера и Эрнста Трёльча). Однако существенным является позиция, которая, к примеру, Вебером в его теории «идеальных типов», в отличие от искусствоведческого метода, определяется вполне адекватным образом, поскольку «идеальные типы рассматриваются им не как цель, а как средство, как “концептуальное средство сравнения и измерения действительности”. По своей природе они “чисто идеальные предельные понятия”, “которыми измеряется действительность для выявления определенных сторон ее эмпирического содержания; действительность сопоставляется с ними”. Отсюда ясно, что, хотя идеальные типы и являются продуктом синтетического сравнительного метода, их подлинное назначение состоит в том, чтобы служить опорой исторической индивидуализации» (См.: Там же. С. 159–160). В противном случае, — как это и происходит в ситуации с применением к историческому пространству искусствоведческого метода, — сравнительный метод становится дилетантским упражнением, постепенно вырождающимся в произвольную игру. Из изложенного следует, что историк искусства, использующий сравнительный метод, должен придерживаться следующих правил: 1) с самого начала установить критическую позицию в отношении функций сравнения для установления сообразности форм сравнительного метода — парадигматической, аналогической, обобщающей, индивидуализирующей и синтетической — целям исторического исследования; 2) в качестве отправной точки (выбор «угла зрения») принять синтетическую модель сравнения, наиболее приемлемую для совмещения индивидуализирующего и обобщающего сравнительных методов; 3) правильность использования синтетического сравнения обусловлена поднятием исторической мысли на уровень научной исто-

с тем, что областью доказательства принадлежности художественного действия языку является непосредственно сам язык, можно с уверенностью говорить о том, что искусствоведа будет невдомек, что его собственное полагание вышеобозначенного «допущения» является неосознанным и прежде всего связанным с ощущением простого удобства. Однако именно на это состояние «удобства» и следует направить все внимание искусствоведа, дабы само «удобство» не стало целью исследования творчества, к которому в действительности оно не имеет никакого отношения. С учетом этого наиболее важным представляется правильное выстраивание отношений с языком, о котором, как минимум, необходимо знать не понаслышке, что и как есть этот самый «язык». В противовес данному положению дел искусствовед, следуя по пути аналогий, по сути, ходит по кругу, изучая продукты своей собственной абстракции, хотя, возможно, именно такой «круговой ход» и следует назвать «научным». Как видится, подобного рода «научность» не мешало бы уснастить профессионализмом с обязательным привлечением критического метода, в противном случае придется аннулировать открытость всей искусствоведческой сферы в плане свободной трансляции ее установок, акцентируя представление о ней как об уз-

риографии, что позволяет выделять исторические индивидуальности более высоких порядков; 4) такие индивидуальности не могут быть отождествлены с идеальными типами ни логически, ни методологически, поскольку они мыслятся в качестве исторически реальных, и поэтому должны быть отделены от исторических понятий, отражающих стилизованную действительность, которые также могут являться продуктом синтетического сравнения; 5) сравнительные методы могут быть применимы только к действительно сравнимым историческим единицам, и соответственно, не могут быть применимы к любым историческим явлениям, не подчиняющимся условиям возможности сравнения, к которым, в частности, относится наличие некоторой однородности сравниваемых явлений (к примеру, нельзя сравнивать между собой художественное действие — музыку, живопись, скульптуру — и графические формы (кресты, арки), а также числовые совпадения, делая следующий вывод: поскольку «четверка» у пифагорейцев считалась наиболее устойчивой, то это является основанием для выведения принципа 4-частной сонатной формы в качестве некоторого варианта устойчивости), поскольку «формально аналогичные исторические явления, имеющие только внешнее сходство, не могут быть сравнимы» (См.: Шидер Т. Возможности и границы сравнительных методов в исторических науках // *Философия и методология истории*. Москва, 1977. С. 166); 6) необходимо всегда помнить, что «сравнение в исторической науке не представляет собою чего-то нового. Оно — всего лишь одно из методологических средств, существующее наряду со многими другими». См.: Там же.

коспециальной, *метаисторической среде*¹, к которой можно будет обращаться не как к чему-то живому, а как к некой холодной и устойчивой совокупности методологических предписаний², наподобие того, как это, к примеру, происходит с отвлеченным анализом языка, когда предложение раскладывается на члены предложения — существительное, прилагательное, глагол, а слова — на звуки и слоги, когда стиль и метафоры делятся на классы, в очередной раз выстраиваясь в последовательности, прокладывающие путь от простого к сложному.

В результате порождается иллюзия демонстрации языком собственной истории, по мнению Б. Кроче, осуществляющейся либо как история обретения новых частей речи, либо как история перехода от звука к слогу, тем самым создающей односложные языки и далее — от слога к соединению слогов, приводящей все развитие к многосложным языкам. Подобным же образом дело касается литературных жанров, сгруппированных в порядке возрастания сложности восприятия, т. е. от лирики через эпос к драме, проецируя различные фактические образования на историческую плоскость³. В связи с этим следует отметить, что исследование любой предметной области необходимо проводить всякий раз в присутствии и с учетом критического взгляда, настроенного на просмотр наличия мыслительной дуальности, характеризующейся неизбежностью возникновения такой ситуации, при которой мысль как бы двоятся, поскольку помимо действительного предмета мысли возникает акцентация дополнительной предметности в лице абстрактных структур, схем и таблиц, вызванных сверхприлежностью мысли, обделенной проставлением надлежащей границы по данному вопросу. Это при-

¹ Такого типа среда, по мнению Б. Кроче, имеет завидную способность притягивать к себе различного рода дилетантов, которые без всякой тени сомнения со своей стороны демонстрируют способность гладко и беспрепятственно совершать переход от клетки и даже туманности непосредственно к Французской революции, оформляя все это «безобразие» в модель космологического романа. Подробнее см.: Кроче Б. Теория и история историографии. Москва, 1998. С. 78.

² Согласно Б. Кроче, «такого рода построения в основном составляются на основе номенклатуры классов, от самого простого до самого сложного, — эта классификация, результат абстрактного анализа и обобщения, выстраивается затем в воображении как история развития от простого к сложному». См.: Кроче Б. Теория и история историографии. Москва, 1998. С. 77.

³ Подробнее см.: Кроче Б. Теория и история историографии. Москва, 1998. С. 78.

водит к установлению ситуации двойных стандартов, при которых мысль, раздваиваясь и отвлекаясь на абстракции, теряет саму историческую плоскость разворачивающейся действительности, переключаясь с живого движения исторической материи на мифическое пространство объектов, взятых вне этого движения, а значит, и вне реальности.

§ 3. Трансцендентализм и искусство

Следует согласиться, что преобладание трансценденталистских установок при анализе области искусства, можно сказать, стало делом традиции и вполне обычным предприятием, вслед за И. Кантом, не допускающим позитивного взгляда на опыт как на область непосредственной трансляции «знания», конечно, если таковым может являться передача действия, показывающегося в сфере искусства посредством движения, взятого отнюдь не в образе такого «знания», но тем не менее допускающего искомую непосредственность передачи самого опыта, минуя познавательный срез. В связи с этим необходимость критики позиции трансцендентализма должна быть обусловлена окончательным отказом от различного рода трансценденталистских вариаций, таких как герменевтика, структурализм, семиотика, постструктурализм, деконструктивизм, тропология, основной тенденцией которых является невозможность допущения восприятия текста в моменте его непосредственного переживания. Это обусловлено именно взглядом из трансценденталистского «места», сообразно которому всякое восприятие является лишь первой ступенью познавательного процесса и, согласно И. Канту, непременно должно завершиться обработкой чувственных данных рассудком¹, т. е. переходом ко второй фазе для

¹ Согласно И. Канту, «наше знание возникает из двух основных источников души: первый из них есть способность получать представления (восприимчивость к впечатлениям), а второе — способность познавать через эти представления предмет (спонтанность понятий)». См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 70.

достижения полноты и завершенности понимающей процедуры. Вместе с тем сомнения касаются как раз того, что нам, как оказывается, вовсе и не нужно такого рода «понимание». Дело в том, что с самого начала вовсе не следовало вставать на позицию трансцендентализма, поскольку какой задан «вопрос», такой получится и «ответ». Иными словами, взглядыываясь в проблему из трансценденталистского «места», можно прийти к ее решению только соответствующим данному «месту» образом, к тому же в нагрузку обрстая, так сказать, выданными на «месте» техническими средствами, которые, как это ни странно звучит, в результате становятся основными, и, в конечном счете, ни о каком «вопросе» или «ответе» не идет речь уже в силу того, что к тому времени все внимание сосредоточено на поиске некоего скрытого значения, благоприятный итог которого может быть осуществлен исключительно через включение в данный процесс выбранных и следующих ему «технических средств», теперь уже выступающих в роли интерфейса, способствующего настройке на трансформацию текста в форму, допускающую введение рационального анализа.

Способ применения к тексту подобного рода аналитического действия должен отвечать способу текстовой данности. Иными словами, способ интеллектуального отношения к тексту (в нашем случае — это трансцендентальный схематизм), должен непременно совпадать со способом текстового существования, чего на самом деле нет. Даже если допустить, что данные трансцендентальные сетки являются условием понимания текста, в любом случае такое понимание, особенно в его применении к области «исторического», прежде всего, касалось бы не самого по себе исторического текста, но лишь того взаимодействия, которое сам текст историка демонстрирует в обращении к некоторому «тексту из прошлого». В противном случае, эти сетки были бы избыточными, поскольку таковыми их сделало бы тождество исторического текста как такового и собственного текста историка.

В качестве примера может послужить иллюстрация, использованная Ф. Анкерсмитом, где он, анализируя творчество испанского художника XVI в. Эль Греко¹, подчеркивает его необычность, состоящую в особом почерке художника, который, как известно, изо-

¹ Подробнее об этом см.: Анкерсмит Ф. Возвышенный исторический опыт. Москва, 2007. С. 140–141.

бражал человеческие лица и фигуры весьма странным образом, а именно деформируя и вытягивая их так, что некоторые историки искусства в связи с этим настаивали на рассмотрении данной специфики художественного мастерства Эль Греко как сознательной, главным образом для того, чтобы другие могли усмотреть в его картинах особое значение, например, его приверженность к религиозности и готической духовности.

Другой же взгляд на эту проблему является наиболее прозаическим и подразумевает предположение о наличии дефекта зрения у художника, что, возможно, и заставляло его не только видеть, но в том числе и изображать людей подобным образом, т. е., вероятно, для него вытянутые лица и фигуры людей казались естественными, такими, какими видят их все остальные люди, не страдающие данным дефектом, отсюда сам по себе дефект зрения, попадая в такие условия, начинает выступать в качестве *эпистемологической сетки*, о которой Эль Греко, очевидно, и не подозревал. Но другие люди, с точки зрения любителей искусствоведческого анализа, воспринимают ее таким образом именно в моменте проявления различия между естественным видением того, что показано на картине, и тем, как все это изобразил Эль Греко. Тем не менее совершенно очевидно, что, имея такой дефект зрения и воспринимая его в роли сетки, художник непременно должен был улавливать различие между лицами, которые он видит в жизни, и лицами, изображенными им на полотне, и, хотя можно допустить, что дефект зрения приводил его к иным представлениям о человеческом лице, тем не менее это не является доказательством того, что художник именно по этой причине изображал их так, как написано на полотне.

Аналогичным образом это касается интерпретации текста, и если, к примеру, один историк (А) истолковывает текст, используя интерпретативную сетку Са, а другой историк (В) — посредством интерпретативной сетки Св, то обе сетки вовсе не соответствуют тому, как А и В интерпретируют данный текст. Соответственно, наличие или отсутствие дефекта зрения у Эль Греко не является свидетельством правильности или неправильности созданного им изображения¹, не говоря уже о том, что привлечение подобного рода ориен-

¹ Подробнее см.: Анкерсмит Ф. Возвышенный исторический опыт. Москва, 2007. С. 142.

тиров, т. е. поиска «правильности», мгновенно наталкивающей на мысль об «истинности», задает познавательный тон и само по себе уже является трансцендентальной сеткой, поэтому, конечно, если речь идет о различии в восприятии интерпретатора, то это одно дело, поскольку в данном случае такое «различие» не сводится к какой-либо интерпретативной сетке. Напротив, в ситуации, когда целью становится выявление значения некоторого исследуемого текста, определение такого «значения» действительно возможно лишь при использовании некоторой семантической «сетки», поскольку если использовать уровневую систематизацию, то сам текст окажется принадлежащим объектному уровню. Соответственно, интерпретация с необходимостью будет располагаться на метауровне. При этом каждый уровень следует учитывать с позиции его индивидуального включения в правила собственной логики по той же самой причине, согласно которой необходимо знать правила, к примеру, английской грамматики при осуществлении перевода текста с английского языка.

Совершенно ясно, что речь идет о языковых «правилах» (проблема «следования правилу»), поэтому здесь может возникнуть вопрос о поиске «правильной» трансцендентальной сетки, иначе, является ли данная универсальная сетка, скажем, «суперсеткой», и если да, то каковы ее свойства? Однако, как оказывается, главное не в этом, а в предположении, что само действие поиска соответствия универсальности является стремлением обладать отдельным специфическим родом знания, которым в действительности можно обладать только после его применения, а поэтому вполне очевидно, что никакие тексты и никогда не писались с целью соответствия некой сетке для возможности осуществления понимания путем выуживания из текста его значения¹, как замечает Ф. Анкерсмит, кроме «тональной музыки, которая, до А. Шёнберга, действительно создавалась в согласии с теорией гармонии»². Однако А. Шёнбергу все же удалось отменить такое «соответствие», и возможно, именно по-

¹ Как на этот счет отмечает Ф. Анкерсмит, «я не знаю текста, который был бы написан с четкой целью — соответствовать сеткам или правилам, изобретенным герменевтами, (пост)структуралистами или приверженцами другой литературной теории для того, чтобы понять значение текста». См.: Анкерсмит Ф. Возвышенный исторический опыт. Москва, 2007. С. 144.

² См.: Там же.

тому, что его вовсе не существует, поэтому в данном отношении было бы уместнее говорить о времени, культивирующем такое «соответствие» на свой манер. К тому же никто не может утверждать, что, к примеру, музыкальные тексты, созданные в определенный период времени, находились в строгом соответствии с теорией гармонии, поскольку гениальные композиторы всегда имеют в арсенале своего творчества, так сказать, «тяжелую артиллерию», способную сокрушить любые правила, якобы установленные эпохой. Именно поэтому, возможно, Л. ван Бетховен, П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов и многие другие, не говоря уже о представителях импрессионизма, скорее пытались расширять, а то и вовсе уничтожать, но никак не соответствовать¹ существующим социальным или

¹ Следует согласиться с Э. Питцем, указывающим на имеющее место в пространственно-временном континууме сквозное изменение исторической реальности, которое историк пытается ухватить с целью наиболее вероятного связывания разрозненных событий, дабы извлечь из всего этого необходимую для него долю смысла, которую существенно дополняют, выявляя многообразные нюансы, вспомогательные дисциплины. К ним, в частности, следует отнести и историю искусства, выявляющую свод мотивационных комплексов, позволяющих подвести поведение людей, действующих в определенной области, к такой обобщающей/языковой единице, как «соответствие». В «историческом материале между фактами, сходными по времени своего существования, и их последующими изменениями мы находим связи такого рода, которые постоянно вынуждают внимательного историка употреблять термин “соответствие”» (См.: Питц Э. Исторические структуры (к вопросу о так называемом кризисе методологических основ исторической науки) // *Философия и методология истории: сборник статей*. Москва, 1977. С. 193). Однако помимо представления о «соответствии» как о научном аналитическом методе историографии, или методе синтеза исторических деталей, необходимо указать на то, что историческое поле и в этом случае, т. е. с учетом применения к нему чисто языкового действия, каким, в частности, является «соответствие», сохраняет свое местоположение на уровне опыта «языка» как ситуации исторического развития. Свидетельством этому является отсутствие в складывающихся между различными мотивационными комплексами отношений, не включающих в себя причинную связь. Так, например, эстетическая составляющая — формалистический лейтмотив «искусство для искусства», кантовский вариант трактовки искусства как «удовольствия без цели» — причинно не обусловлено, например, часто присутствующей в характеристике музыкальных произведений этической составляющей — борьбы добра и зла, благородства и низости. И тем не менее в искусствоведении, как известно, именно благодаря сильному давлению, оказываемому со стороны риторики, и, как следствие, захвату структурно-семантической логикой вышеобозначенных составляющих, вопреки всему, все же налаживается причинно-следственный остов, нивелирующий уровень опыта «языка» так, что историческое поле в конечном счете теряет нечто важное, а именно то, что позволяет чувствовать в такой истории саму жизнь. Напротив, Э. Питцем констатируется сохране-

каким-либо другим рамкам. Следовательно, если текст читается с учетом трансцендентальной установки, или, что то же самое — сетки, на самом деле не являющейся частью самого текста, но применяемой к нему с целью проецирования такой сетки на текст, дабы выявить и понять исключительно его значение, которое есть не что иное, как функция этой сетки, то данная ситуация неминуемо приведет к совершенно противоположному результату, поскольку накладывание трансцендентальных сеток, прежде всего, призвано создавать условие объективного просмотра исторического материала. Но, как оказывается, это является очередной иллюзией, так как ожидается, что конечная перспектива использования трансценденталистских схем приведет историка к сопоставимости своих исследований, а, возможно, даже к их тождеству. В конечном счете, становится ясно, что использование подобного рода схем представляет собой лишь кодификацию или схематизацию конкретного варианта прочтения субъектом (историком) исторического материала. При этом данная позиция, как это ни странно, напротив, приводит к совершенно обратному, т. е. не к объективности, а к скрытой вариации субъективности, с которой при естественном взгляде на деятель-

ние необходимых коррелирующих компонентов, охватывающих «всю совокупность мотивационных горизонтов некоторого временного периода. Связывая различные мотивационные комплексы в единое целое, эти корреляции исключают возможность перенесения их в другие исторические периоды без изменения их содержания, смысла и значения. Отношение соответствия, связывающее все мотивационные комплексы некоторого исторического периода в единый горизонт, объясняет, почему невозможно найти исторически осмысленное понятие города, которое было бы одновременно применимо как к античности, так и к средневековью и новому времени» (См.: Питц Э. Исторические структуры (к вопросу о так называемом кризисе методологических основ исторической науки) // Философия и методология истории. Москва, 1977. С. 194–195). Как следствие, предлагаемая Э. Питцем формула — «ни один из мотивационных горизонтов, связанный всей совокупностью своих соответствий с другими горизонтами данного исторического времени, не может измениться иначе как в соответствии с ними или со всей совокупностью исторической действительности» (См.: Там же. С. 195), прежде всего, свидетельствует о том, что, хотя корреляция имеет чисто языковую природу, поскольку она есть обозначение структуры, описывающее порядок, образуемый мотивационными комплексами в воспроизведении однородной исторической реальности, однако непосредственное включение самого историка, его творческой деятельности, в контексте которой он решает задачу выявления правильной пропорции в соединении мотивационных комплексов, история сохраняет жизненно важный для исторического пространства уровень «опыта языка».

ность историка необходимо тщательно, но очень бережно использовать, с одной стороны, опираясь на нее, а с другой — не обнаруживая ее столь агрессивно, т. е. так, чтобы она сама собой оказывалась в оппозиции к историческому материалу. Иными словами, установление тончайших взаимоотношений историка с собственной субъективностью скорее напоминает обычное протекание жизненного процесса, нежели вовлеченность в стационарное пространство неподвижных трансцендентальных схем¹. Соответственно, такие схемы именно затрудняют исполнение процесса понимания текста, поскольку напоминают своего рода оболочку, накидывание которой на сам процесс приводит к тому, что оказывается неспособным к дальнейшему развитию.

Отнюдь не случайно поэтому практическая проверка вышеизложенного наиболее ярко проявляется именно в пространстве искусства. Соответственно, если допустить, что в картине художником репрезентируется сам опыт восприятия природы, скажем, в пейзаже, и если быть точнее, то рассматриваемая в этом смысле картина, скорее, является *репрезентацией*² некоего ландшафта, а выражает она то, как или каким способом художник воспринял этот ландшафт, так как сама картина может только репрезентировать восприятие элементов мира. В этом смысле музыка как та-

¹ Здесь можно привести пример количественной истории, которая, хотя и имеет своим предметом анализ совокупности переменных, способствующих исследованию отношений между величинами, имеющими значимый характер, тем не менее совершенно очевидно, что, имея дело с числами и хронологическими рядами, историк не способен отследить и выявить, к примеру, особо важную для построения исторического поля проблему перехода от одной социальной системы к другой, но может лишь достичь максимально полного описания переменных в пределах некоторой системы. Подробнее см.: Фюре Ф. О некоторых проблемах, поставленных развитием количественной истории // *Философия и методология истории: сборник статей*. Москва, 1977. С. 253.

² Следует отметить, что в переводе с французского *representation* означает представительство, т. е. действие, вскрывающее опосредованную, вторичную роль в представлении чего бы то ни было — образа, идеальных или материальных объектов, а также их свойств, отношений, процессов. Иными словами, данное действие означает установление ситуации «осуществления присутствия», по сути, имеющей чисто языковую природу, когда нечто, отрывая от себя собственное наличие, ставит его вновь перед самим собой, теряя при этом его в качестве наличия своей личной собственности. По сути, репрезентационное действие — это внешний аналог рефлексивного действия.

ковая также не имеет определенного значения, которое могло бы исходить из репрезентативной деятельности, хотя искусствоведческий способ и предполагает нахождение в нотном тексте правил, соответствующих конкретному историческому периоду, действие которых с необходимостью должно быть направлено на вскрытие символической составляющей, заложенной в виде различных образований — «крестов», закодированных имен и т. д., словом, различного рода символики, которая с позиции искусствоведческого просмотра становится носителем сакрального знания, в таком виде уже требующего расшифровки, дабы понять суть музыкального текста¹.

И тем не менее такого рода значение, якобы проявляющееся в любом произведении искусства, следует отнести к собственности репрезентативной функции ума, к ее, так сказать, особой любви к фантазиям, а не к самой музыке, взятой в аспекте опытного действия. Иными словами, произведение искусства действительно может порождать значения, но, по-видимому, исключительно благодаря своей способности к завершенности, которая предполагает, что об этом музыкальном шедевре в целом, конечно же, есть что сказать. Обычно разговор о музыкальном произведении организуется именно так, что целью искусствоведческой позиции являются порождаемые ею значения, якобы способные предоставить нам некое знание о музыке, тогда как на самом деле это иллюзия, или обман зрения, а точнее — выбора, из которого не следует осуществлять исследовательскую интенцию, поскольку анализ музыки, ориентированный на язык (музыка как особая языковая сфера) в действительности имеет отношение только и только к самому языку, но никак не к музыке как области опыта.

Подобным же образом все изложенное следует отнести к анализу живописных полотен, поэтому, возвращаясь к разговору о картинах, следует заметить, что, к примеру, ландшафт как таковой не может иметь значение, поскольку оно приобретает лишь в процессе анализа, а поэтому процесс обретения значения есть путь от того, что не обладает значением (ландшафт как таковой), к тому, что обладает значением (анализируемое произведение искусства). Однако само

¹ Заметим, что яркой иллюстрацией этому может являться следующая работа: Носина В. Символика музыки И. С. Баха. Тамбов, 1993.

по себе произведение искусства также не может иметь значение, но с другой стороны, верно и то, что оно, все же, способно быть условием возможности прохождения, — а в связи с этим и установления, — репрезентационной области, представляющей собой место рождения значения, и таким «местом», в конце концов, становится язык.

Таким образом, именно язык является возможностью осуществления репрезентационного и интерпретационного действия, направленного в отношении искусства. В случае с живописью, впрочем, как и во всех других случаях, касающихся области искусства, сами картины не могут являться некими репрезентациями того, что они изображают, тем самым якобы выражая восприятие этого «нечто» художником. Соответственно, если, к примеру, сравнить живопись с музыкой, которая, казалось бы, только звучит, стало быть, не существует в каком-либо статичном виде, другими словами, она не обладает даже минимально возможной фиксацией, поскольку совершенно очевидно, что ноты как формальный признак музыкальной фиксации вовсе не есть сама музыка, как на этот счет полагают некоторые исследователи¹, которые допускают существование нотного текста в качестве своеобразного музыкального изображения, то разница живописи и музыки касается исключительно технических средств выражения, соответственно, различия между красками и звуком, поскольку, если можно так сказать, в онтологическом плане они абсолютно идентичны, так как являются выразителями самого опыта художника или композитора как такового. В самом деле, не важно, кто является выразителем этого опыта — скульптор, музыкант или поэт, так как данные наименования им присваивает исключительно язык, а поэтому сами они изначально не являются чем-то вполне самостоятельным, но приобретают относительную независимость лишь с позиции языковой области.

Очевидно, что очерченная область вбирает в себя взаимное соотношение опыта, значения и репрезентации, тем не менее для глубокого понимания того, о чем идет речь, их следует различать, и осо-

¹ К таковым в основном следует отнести всю искусствоведческую плеяду представителей отечественной «ветки» искусствознания, и особенно это касается второй половины XX в., включающей в себя, в частности, таких исследователей, как В. Медушевский, В. Холопова, М. Арановский, А. Кудряшов, М. Бонфельд и других.

бенно это касается различения опыта и репрезентации значения, главным образом с целью обретения опытом некоторой автономии, напрочь отрицаемой, в частности, герменевтикой, которая всякий раз пытается намеренно объединить опыт и значение в нечто единое, называемое ею *интерпретацией*¹, а поскольку значение проявляется исключительно при наличии репрезентации, т. е. определенного способа восприятия мира или текста, следовательно, сам текст и в равной степени мир не обладают собственным значением, сообразно этому текст может только вызывать значение в нашем сознании. Иными словами, проявление значения, по своей сути, является продуктом собственной деятельности сознания, а не текста и тем более мира, и хотя часто возникает впечатление, что опыт внутренне как бы руководит процессом возникновения значения, и, безусловно, «опыт чтения» оказывается здесь в качестве непосредственного участника данной процедуры, тем не менее возникающая при этом иллюзия использования определенных трансценденталистских условий выявления истинного значения текста, который с учетом сказанного должен сам по себе существовать где-то внутри текста, представляется крайне вредной и ошибочной. В связи с этим даже в отношении «опыта чтения» необходимо различать между собой «репрезентацию текста» и «опыт восприятия текста», поскольку это весьма разные вещи, и если, в конце концов, говорится именно о репрезентации, то она, хотя и обусловлена восприятием, все же осуществляется исключительно в сознании посредством акта замещения, а не в восприятии, поэтому значение, будучи «сделанным» в сознании, принадлежит только ему, а вовсе не тексту².

В итоге следует согласиться, что для наибольшей отчетливости различия, имеющегося между опытом и репрезентацией, необхо-

¹ Под интерпретацией следует понимать операцию, посредством которой «игре расплывчатых или даже противоречивых видимых форм придается определенная структура, приписывается глубинный смысл, дается “истинное” объяснение». См.: Косиков Г. Ролан Барт — семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы: Семиотика, поэтика. Москва, 1994. С. 40.

² В данном случае понимание текста лучше выстраивать, исходя из бартовского взгляда на текст, как своего рода интертекст, выступающий в качестве питательной среды для образования знака, где «встречаются для свободной “игры” гетерогенные культурные коды». См.: Косиков Г. Ролан Барт — семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы: Семиотика, поэтика. Москва, 1994. С. 40.

димо, прежде всего, учитывать, что репрезентация представляет собой вполне конкретный языковой инструмент, служащий в некотором роде удобством придания и нахождения в мире определенного смысла, как следствие, репрезентация приобретает размытую, легкую форму трансцендентализма. Между тем репрезентацию следует четко дифференцировать от языковой описательной структурности, в которой, в свою очередь, резко разграничивается функция подлежащего (референция) и функция сказуемого (предикация), по сравнению с которой репрезентация, напротив, не предполагает ничего подобного, так как, если, к примеру, взять портрет, то при обращении к его отдельным частям невозможно будет установить, какие из них исключительно указывают, а какие приписывают определенные свойства предполагаемому объекту референции. Следовательно, в отношениях, устанавливающихся между репрезентируемым и репрезентацией, возникает неопределенность, явно отсутствующая в описании¹. В отношении к историографическому срезу искусства репрезентация становится своего рода трансцендентальным условием возможности существования истории искусства через ее связь с традицией, которая показывается тем сильнее, чем ярче проявляется неопределенность между самим репрезентируемым и его репрезентацией, и, быть может, это в том числе способствует выступлению репрезентации именно в роли схемы, поскольку тесная связь и наличие неопределенности заставляют историка отнести художественное произведение скорее к одной из исторических традиций, которая в дальнейшем и станет причиной применения такого метода в целом ко всей истории искусства², нежели обратиться к описанию отдельного объекта.

¹ «Говоря метафорически, в описании подлежащее (референция) и сказуемое (предикация) исполняют роль двух “шурупов”, надежно скрепляющих язык и мир. Из-за отсутствия таких “шурупов” репрезентация обладает автономией по отношению к миру, которой лишено описание». См.: Анкерсмит Ф. Возвышенный исторический опыт. Москва, 2007. С. 152–153.

² В связи с этим показательным является принятая некоторыми представителями социально-экономического историописания, к примеру, Ф. Броделем, традиция данного типа историописания в качестве «единственно оправданного способа занятия историей», что, в частности, можно наблюдать и в установлении традиции искусствоведческого историописания. См.: Анкерсмит Ф. Возвышенный исторический опыт. Москва, 2007. С. 153.

К тому же свидетельством несоизмеримости теоретического исполнения и опыта, прежде всего, представляется отсутствие общего основания, в терминах которого можно было бы объяснить природу конфликта между репрезентацией и опытом, поскольку для этого необходимо было бы окончательно перебазироваться в область языка, определительная функция которого в целом способна привести к решению поставленной задачи. Из этого следует, что установление конфликтной ситуации является исключительно языковой привилегией, осуществляющейся в моменте преобразования опыта, в частности, искусства как опыта в репрезентацию и язык, т. е. в случае, когда речь уже не идет о самом конфликте между репрезентацией и опытом, но исключительно о разногласии между двумя репрезентациями, — а это, надо сказать, уже совсем другая проблема.

§ 4. «Опыт языка»¹

Для наиболее полного раскрытия ситуации «исторического опыта» необходимо согласиться с Ф. Анкерсмитом и принять уста-

¹ «Опыт языка» непосредственно связан с художественным действием: если внимательно проследить достаточно сложный ход размышления С. Бенна в его работе «Одежды Клио», то именно эта мысль последовательно проводится им в процессе выявления тех задач исторической репрезентации, а также условий ее трансформации в XIX в., конечный продукт которой, по убеждению С. Бенна, походил бы на саму жизнь. Однако для этого историк должен стать художником, а в контексте их соединения — историк-художник — таксидермистом, т. е. чучельником, который с помощью научных средств создает историю прошлого так, что жизнь запечатлевается как таковая. При этом радикальный подход таксидермиста заключается в том, что прежде он разъединяет текст на части («задача историка состоит, по крайней мере, в стремлении вернуть целостность вечного исторического *dissecta membra* (лат.) — разрозненные части» (См.: Бенн С. Одежды Клио. Москва, 2011. С. 89)), а затем создает из него нечто оформленное, в которое он вдыхает новую жизнь: «...историк, так же как и таксидермист, осознает ту силу, которую дает ему техника работы над расчлененным каркасом исторического прошлого: предварительным условием его интереса к воссозданию истории является именно то чувство “лишенности права” на историю, на которое ссылается Фуко» (См.: Там же). Таким образом, требуемая от историка демонстрация

новку «интеллектуального эмпиризма» на вскрытие обстоятельств восприятия прошлого в моменте восстановления этого прошлого¹.

«жизнеподобности» сводится к собиранию следующих факторов, синтез которых в конечном счете приводит его к изысканию новой формы репрезентации через интертекстуальность, включающую в себя историю, «метаисторическое» эссе и критическую статью. Еще одним интересным аспектом в данной работе является взгляд на историю с позиции живописи в особом контексте, а именно с позиции употребления цвета, величины и точности. В этой связи С. Бенн отмечает, что «классической формулировкой, соответствующей контексту наших рассуждений, является предложенное Леонардо определение типов перспективы: “Есть три вида перспективы: первый связан с причинами уменьшения, или, как известно, с уменьшающейся перспективой предметов соответственно их расстоянию от глаза. Вторая есть та особенность, по которой изменяются цвета по мере удаления от глаза. Третий и последний состоит в определении того, как предметы должны изображаться со все меньшей и меньшей точностью по мере удаления”» (См.: Бенн С. Одежды Клио. Москва, 2011. С. 93). Соответственно, в применении к историческому пространству изобразительные перспективы в представлениях Мармонтеля обретают интенциональную роль, созвучную определениям Леонардо: «Чем дальше поколение, для которого пишет писатель, тем сильнее уменьшается интерес к деталям. <...> Остаются только известные люди и постине прославленные мужи, чьи особенности характера остаются интересными с определенного расстояния» (Цит. по: Бенн С. Одежды Клио. Москва, 2011. С. 97). Как следствие, такого рода модель подавляет колорит, который, являясь позитивным и персональным элементом стиля историка, тем не менее склоняет его к установлению так называемого местного колорита («местный колорит» в живописи, это непосредственно колорит каждого предмета, вне зависимости от частного распределения цвета и тени» (См.: Там же. С. 96)), вершиной воплощения которого принято считать творчество Л. фон Ранке, поскольку, как отмечает Мармонтель, «для историка самый лучший стиль тот, что похож на прозрачную воду. Но если сама по себе она не имеет цвета, то она естественным путем принимает цвет предмета, как поток принимает окраску песка, которым покрыто его дно» (Цит. по: Бенн С. Одежды Клио. Москва, 2011. С. 97). Таким образом, согласно С. Бенну, «под определением “бесцветный” на самом деле скрывается абсолютная преданность бинарному разделению “фактов” и “стилей” и последовательным подавлениям уровня означающего в дискурсе историка» (См.: Там же. С. 100), тем самым обращая историка к опытности языкового среза.

¹ Тем не менее следует указать на опасность такого «восстановления» прошлого силами, так называемой слабой истории, характерной именно для истории искусства, для которой вполне достаточным является наличие различного рода жизнеописаний, искусственно подтянутых к общему полю событийного разворачивания, формирующему причинно-следственный ряд. Согласно К. Леви-Строссу, «история, состоящая из жизнеописаний и занимательных случаев, расположена в самом низу шкалы и является слабой историей, которая не имеет собственной вразумительности; последняя появляется в ней, когда ее целиком переносят в лоно более сильной истории; однако было бы ошибкой полагать, что эти соединения постепенно воспроизводят целостную историю, поскольку то, что выигрывает в одном, теряют в другом. История в библиографиях и занимательных случаях — наименее объясняющая,

Между тем, давая подобного рода указания, сами по себе не вызывающие никаких сомнений, Ф. Анкерсмит тут же подпольно «протаскивает» ориентацию на языковое измерение, начиная с момента объяснения, что же происходит в ситуации осуществления исторического опыта, когда он утверждает, что последний вызывает «гештальт-переключение от безвременного настоящего к миру, состоящему из прошлого и настоящего»¹, вводя столь любимое и неотъемлемое для языка противопоставление «прошлого» и «настоящего». В дальнейшем проблема решается совсем в языковом духе, т. е. путем загрузки выбранных Ф. Анкерсмитом противоположных областей смысловыми образованиями так, чтобы их борьба друг с другом явилась причиной порождения каскада вновь и вновь возникающих смысловых вариантов. В данном случае одним из таких «вариантов» становится так называемый «момент утраты», вызванный представлением о «прошлом» как об отдельно существующей реальности, некогда слитой с «настоящим», но в данный момент как бы оторванной от него, а посредством исторического опыта пытающейся преодолеть такую «оторванность» через процесс восстановления «прошлого», характеризуемый Ф. Анкерсмитом как область раскрытия «*возвышенного исторического опыта*»², осуществляющаяся путем необходимости соединения того, что было разделено благодаря помещению в языковое пространство, т. е. утраты «прошлого» и устремления к его восстановлению, сопровождающееся чувством одновременного сочетания удовольствия и боли. Вследствие этого возникает еще одна «полезная» возможность снятия познавательной «зацикленности» на поиске истины, и дело не в том, что такая позиция плоха, но в действительности «плохим» здесь является именно то, что заискивание перед «истиной» всегда, и, как правило, приводит к одному и тому же результату: опыт привлекается в качестве покорного слуги «истины» еще и потому, что данную ситуацию можно охарактеризовать не иначе как интеллектуальный захват «теорией» исторического пространства

но она богаче в плане информативном, так как рассматривает людей по отдельности и подробно описывает нюансы характера, особенности мотивации и этапы размышлений каждого из них. Эта информация схематизируется, а затем исчезает при переходе ко все более *сильным* историям». Цит. по: Вен П. Как пишут историю. Опыт эпистемологии. Москва, 2003. С. 21.

¹ См.: Анкерсмит Ф. Возвышенный исторический опыт. Москва, 2007. С. 29.

² См.: Там же. С 30.

и, как следствие, безвременное установление рационалистической тенденции, имеющей своим истоком трансценденталистскую философию языка, при которой история оказывается в крепостных условиях ситуации *il n'y a pas dehors texte*¹. В связи с этим требуется снятие рационалистской «грубости», произведенной в отношении к истории, и замена интеллектуального прессинга на вполне романтическую ситуацию, способную в данном случае смягчить положение самого исторического опыта, так как «прошлое», по видимому, важнее *чувствовать*, а не *знать*. Как следствие, становится понятной роль, которую Ф. Анкерсмит налагает на категорию «возвышенное»², посредством которой в становлении его представления об историческом опыте осуществляется переход от рационализма к романтизму.

Взгляд на проблему взаимоотношения языка и опыта некоторое время формировался с учетом двух позиций: согласно первой, особо подчеркивалась абсолютная *несовместимость языка и опыта*, поскольку участие языка влекло за собой буквально «уничтожение» опыта, его нивелирование с целью защиты, так как «язык — это щит, ограждающий нас от ужасов прямого контакта с миром, который происходит в опыте»³. Вместе с тем поскольку допускается, что опыт вне языка не имеет своего собственного голоса, но при этом обладает способностью к выражению, в языке, хотя и проявляющемуся, тем не менее лишь сообразно формированию самого языка. Это в итоге приводит не столько к «выражению», сколько к «сказыванию»⁴, что является совсем иным способом формиро-

¹ Нет ничего вне текста (фр.).

² Как отмечает Ф. Анкерсмит, первым, кто ввел категорию «возвышенного» в историческую теорию, был Х. Уайт. Подробнее см.: White H. The politics of historical interpretation: discipline and de-sublimation // The content of the form. Baltimore, 1987. P. 71–75.

³ См.: Анкерсмит Ф. Возвышенный исторический опыт. Москва, 2007. С. 33.

⁴ Согласно П. Абеляру, «сказываться» означает правильное соединение [глагола] «быть» с чем-либо силой высказывания, непосредственного именного сказуемого (*verbum substantivum*). Например, «человек» в качестве именного сказуемого может быть воистину связан с разными [субъектами]. Даже и глаголы, такие как «бежит» и «ходит», обладают при связывании силой именного сказуемого, когда они сказываются о многом». См.: Абеляр П. Логика «для начинающих» // Теологические трактаты. Москва, 2010. С. 168–169.

вания¹ «показывающегося» опыта, поэтому возникает ощущение, что в контексте организации исторического опыта, т. е. в моменте обнаружения определенности в отношении к прошлому, как будто должен существовать некий зазор, предшествующий тому процессу, когда историк, устремив свой взгляд в прошлое, занят лишь тем, что беспристрастно констатирует хронологию фактов, подводя их под идеологический уровень современности.

Таким образом, ясно, что представленные позиции, прежде всего, выявляют несостоятельность «трансценденталистского» взгляда на мир из языкового лона, и с этим необходимо согласиться. В противоположность же данному утверждению следует раскрыть контекст непосредственного контакта языка и мира, открывающегося в аспекте представления о том, что мир как «человеческий» главным образом показывается в языковой плоскости постольку, поскольку язык и есть пространство непосредственного разворачивания человеческой реальности. В этом смысле наиболее подходящим является основоположение Аристотеля о том, что человеческая деятельность представляет собой союз опыта и знания и не только как продукта их взаимодействия, но в том числе в качестве момента овладения прототипическим процессом, или обладания знанием опыта, т. е. когда субъектом достигается формальное (нематериальное) подобие объекту, иными словами, сам процесс оформления является непосредственным поводом демонстрации выражения опыта². При этом если учесть, что, согласно Аристотелю, «душа ничего не испытывает и не действует вне зависимости от тела...»³, и если в этом смысле душа и тело совместно испытывают любого рода ощущения⁴, то, по всей вероятности, поскольку душа

¹ И в этом смысле основой представления о «формировании» следует принять понятие “Bildung” (образование, формирование (нем.)), т. е. если следовать Аристотелю, то производным от “Bildung” является такой «формирующий опыт», который определяет своего субъекта самостоятельно, вне какого-либо дополнительного обращения к «теории», т. е. к языку

² По мнению Аристотеля, «воздействующий [объект] делает его [орган] в его потенциальном состоянии таким, каков объект сам в действительности». См.: Аристотель. О душе (424а). Москва, 1937. С. 72.

³ См.: Аристотель. О душе (403а). Москва, 1937. С. 6.

⁴ Как отмечает Ж. Делёз, «Урок Сезанна, разошедшегося с импрессионизмом, таков: ощущение заключено не в “свободной” или развоплощенной игре света и цвета (не во впечатлениях), а, наоборот, в теле, пусть даже в теле яблока. Цвет —

совмещена с мышлением наподобие того, как мышление связано с воображением, соответственно, мышление соединено с телом так, что данное соединение представляется неким функциональным воплощением, наглядно проявляющимся, к примеру, когда в действительности ничего не происходит, но человек все же впадает в состояние, свойственное боящемуся. Вследствие этого душевные состояния, согласно Аристотелю, есть своего рода материализованные понятия¹, наподобие «зародышей» стоиков², вся суть которых состоит в том, что путь воплощения такой формы осуществляется исключительно через материю и неотделим от нее. Другими словами, поскольку понятие стремится к прояснению формы предмета, но так как известно, что для проявления, т. е. наличия, данная форма способна преодолевать процесс своего раскрытия лишь посредством материи³, то именно в таком действии показывается нечто, что и называется «интеллектуальным опытом». Однако, к сожалению, хотя опыт и есть действие, осуществляющееся как момент «выражения», подхваченный в языке и в нем неизбежно подвергшийся языковой трансформации, в итоге согласуясь с языковыми установками, такой опыт уже не есть «выраженный опыт», но «сказываемый». В этом смысле следует подчеркнуть, что ситуация различения противоположных качеств в аспекте возникновения ощущения является преимущественно дискурсивной. Следовательно, с учетом позиции

в теле, ощущение — в теле, а не в воздухе. Ощущение — вот что пишется на картине. Пишется тело — не в том смысле, что оно изображается как объект, а в том смысле, что оно переживается как испытывающее определенное ощущение». См.: Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. Санкт-Петербург, 2011. С. 50.

¹ Подробнее см.: Аристотель. О душе. Москва, 1937. С. 7.

² Согласно Цицерону, «всякий объект существует в своем роде так, как он действительно существует, и что две и более вещи не могут быть подобны друг другу во всех отношениях? (из этого следует, что вещь такова, какой она проявляется, то есть существует, и в этом не может быть двух подобных друг другу вещей, поскольку в своем существовании каждая вещь индивидуальна (индивидуальность как принцип существования)). От самых сведущих физиков можно узнать, что единичные вещи обладают индивидуальными [т. е. неповторимыми] качествами». Цит. по: Фрагменты ранних стоиков: в 3 т. Т. 2, ч. 1: Логические и физические фрагменты. Москва, 1999. С. 61.

³ Примером может служить следующее высказывание Аристотеля: «...понятие дома таково, что [дом] есть защита от губительных [воздействий] со стороны ветров, дождей и жары, но один на зовет кирпичи, камни и бревна, другой же [усмотрит] в них назначение ради известных [целей]». См.: Аристотель. О душе. Москва, 1937. С. 7.

Ф. В. Й. Шеллинга¹, такое «различие» необходимо полагать в контексте приложения его к интеллектуальной сфере как реализацию способности по разделению противоположных качеств, при которой неотвратимо возникает некое «место», или пространство общей для данных противоположностей актуальности, которой в данном случае и становится некое *«третье»*² пространство, представляющее собой язык. Как следствие, аристотелевское представление о возникновении ощущения как некой средней, находящейся между противоположными качествами плоскости в ее проекции на интеллектуальную область, является моментом ограничения и выявления специфического языкового ракурса³. Таким образом, говоря об опыте и знании, Аристотель не пытается разделить их, но все усилия прилагает на их взаимное соединение, реализуемое субъектом в его стремлении обладать знанием об объекте посредством формального слияния с ним, поскольку непосредственность материального соединения взаимодействующих «субъекта» и «объекта» невозможна. В этом смысле вспоминается аристотелевский пример того, как руки, ощущая внешний предмет, «узнают» его форму, тем самым способ, каким осуществляется внутренняя трансформация нашей души посредством неизменного стремления с ее стороны

¹ Подробнее см.: Шеллинг Ф. В. Й. Система трансцендентального идеализма // Сочинения: в 2 т. Москва, 1987. Т. 1. С. 283–286.

² Интересным является аналогичное представление А. Бергсона о так называемом «среднем образе», неявно указывающем на язык: «...наше восприятие старается закрепить в отдельных образах текучую непрерывность действительности. Когда последовательные образы не слишком значительно отличаются одни от других, мы их рассматриваем, как возрастание или уменьшение некоторого *среднего* образа или же как изменение формы этого образа в различных направлениях. Мы думаем именно об этом среднем образе, когда говорим о *сущности* какой-нибудь вещи или о самой вещи». См.: Бергсон А. Творческая эволюция // Творческая эволюция. Материя и память. Минск, 1999. С. 335.

³ «Поэтому-то мы одинаково теплого и холодного, жесткого и мягкого не ощущаем, но ощущаем их перевес, поскольку ощущение есть как бы некая среда между противоположными качествами, находящимися в чувственных объектах. Благодаря этому ощущающее [начало] устанавливает различия в чувственно воспринимаемом, ибо середине свойственно выделять различия, ведь она становится другою противоположностью по отношению к каждому [члену] пары противоположностей; подобно тому, как необходимо, чтобы долженствующее ощутить белое и черное не было бы ни одним из этих цветов актуально, а потенциально было бы и тем и другим (так и в других ощущениях), и в осязании ощущающее [не должно быть] ни теплым, ни холодным». См.: Аристотель. О душе (424а). Москва, 1937. С. 72–73.

принимать форму воздействующего на нее объекта, и есть тот момент непосредственности, который в его применении к истории дает исторический опыт. Однако данный способ не является языковым, поскольку в этом случае специфика среза — исторического или какого бы то ни было — оказалась бы неважной, так как язык является некой конструкцией, системой (чем и обусловлены его действия), поэтому при любых обстоятельствах язык в своей реализации всегда (или почти всегда) будет направлен на структурирование и схематизирование того, что в него «попадает». Способ, о котором идет речь, может формироваться исключительно с учетом специфики самого действия, дабы иметь возможность не только производить воздействие на душу, но в том числе и вызывать своего рода «отклик» на это «воздействие». Напротив, в языке, как известно, не только «отклик» (если о таковом вообще можно говорить), будет всегда один: проявляющийся в виде системы или структуры; но вместе с тем и воздействие на душу представляет собой интеллектуализированный контакт, по своему воздействию всегда единообразный, наподобие укола иголки, т. е. в виде обычной констатации наличия возможности взаимодействия.

В XVII в. вышеобозначенная аристотелевская традиция опровергается Р. Декартом в угоду необходимости поиска критерия отличия того, что является «истинным», а что — «ложным», тем самым, по сути, окончательно проясняя дискурсивную специфику мышления, выставляя аристотелевскую позицию как ситуацию, бесконечно вносящую лишь контекст беспорядочности в то, что называется «непосредственным взаимоотношением с миром», безусловно, требующим *порядка*, и такое «взаимоотношение» составляет «человеческий» мир, прежде всего настроенный на осмысленное взаимодействие с реальностью, и, как отмечает Р. Рорти, становится возможным лишь в действительности языка, поскольку, по его мнению, мы «никогда не встречаемся с реальностью иначе, нежели как в форме избранного описания»¹. Соответственно, характерной

¹ Цит. по: Анкерсмит Ф. Возвышенный исторический опыт. Москва, 2007. С. 45. Х. Патнэм, поясняя данное высказывание Р. Рорти, замечает: «Главная посылка <...> состоит в том, что должен быть некий интерфейс между нашими познавательными способностями и внешним миром, или, если выразить ту же мысль по-другому, — в идее, что наши когнитивные способности не могут добраться до объектов как таковых». См.: Putnam H. The Dewey Lectures // Journal of Philosophy 91. 1994. № 9. P. 453.

чертой такого рода позиции представляется антирепрезентативизм, т. е. убеждение в том, что «знание» не является отражением реальности, ее репрезентацией. При этом наибольшей силы данное утверждение достигает в критических замечаниях, направленных против традиционных концепций истины, в которых соответствие между языком и реальностью обуславливается наличием некоего общего как для языка, так и для реальности нейтрального основания, присутствие которого является обязательным, поскольку вне его становится невозможно уловить переход от ментальных состояний к материальным вещам. В этом смысле, к примеру, деньги представляются наиболее удачным примером такого перехода, осуществляемого от рассуждения о товаре (реальность) к его стоимости (язык)¹.

Однако в действительности никакого «третьего» не существует, поскольку известно, что есть только язык и реальность, все же остальные конструкции, призываемые для поддержания очередной претензии на истину, дабы ум, возможно, смог бы сам для себя реализовать слова известной басни: «...За что же, не боясь греха, Кукушка хвалит Петуха? За то, что хвалит он Кукушку»², в которой все без исключения действующие лица и есть сам разум. Но какие бы выдумки и схемы он себе не воображал, можно лишь указать ему на ответ Воробья в вышеприведенной басне: «Друзья! Хоть вы охрипните, хваля друг дружку, — все ваша музыка плоха!..»³, и «музыка» действительно «плоха» именно в том смысле, что ее здесь вообще нет...

¹ Подробнее см.: Анкерсмит Ф. Возвышенный исторический опыт. Москва, 2007. С. 46.

² См.: Крылов И. Кукушка и Петух // Басни. Москва, 1978. С. 49.

³ См.: Там же.

ГЛАВА 5

Искусство и «прагматический поворот»

§ 1. Опыт

Прежде всего, необходимо уяснить специфику опытности, в данном случае соответствующую ситуации непосредственного опыта и тем не менее требующую разграничения в ее прояснении, с одной стороны, относительно процесса познания, а с другой — творчества¹, раскрывающемуся в художественном действии². Так,

¹ Удачные теоретические выкладки о связи творчества и сознания, а также об эмпирических исследованиях феномена творчества см.: Деннет Д. По следу Дарвина. Где есмь Я? // Юлина Н. С. Головоломки проблемы сознания: концепция Дэниела Деннета. Москва, 2004. С. 397–427.

² Для полноценного и глубокого осознания важности данного понятия необходимо определить «место», где представление о «художественном действии», по-видимому, достигает адекватного прочтения, и таким «местом», на наш взгляд, является область этнометодологии («Этнометодология — это, прежде всего, метод, позволяющий увидеть то, что “все видели, но не замечали”. Результатом оказывается не теория, а то, что Гарфинкель называет каталогом социологических исследований» (См.: Давыдова И. В. Формирование этнометодологии: влияние Т. Парсонса и А. Шюца на теоретическую позицию Г. Гарфинкеля // Социологический журнал. 2002. № 1)), допускающей возможность вскрытия «художественного действия» исключительно в границах строгой субъективности, хотя и вне учета «художественной» составляющей данного действия, однако в данном случае носителем специфики представляется именно действие. Следовательно, опираясь на воззрения А. Шюца, призывающего к принципиальному различению суждений и форм знания, характерных для повседневного мышления актора, и научной рациональности, в качестве основополагающего следует принять положение, ставящее самого актора в начальную ситуацию «знающего», т. е. не нуждающегося в приобретении знания, поскольку его не интересует поиск истины. Это способствует возможности усиления именно практической части ситуации, направленной на реализацию предсказаний актора, разворачивающихся в контексте повседневной деятельности, обеспечивающей максимальное приближение к опыту. И в этом смысле, как подчеркивает А. Шюц, сам актер «знает» о протекании собственных действий, поскольку «только система мотивов определяет для актора значение конкретного акта, который собирается совершить» (Цит. по: Давыдова И. В. Формирование этноме-

известно, что интерпретирующий взгляд на познание исчерпывается совокупностью следующих философских позиций, вбирающих в себя ряд идеалистических воззрений¹, основывающихся на представлении о действительности как некоей взаимосвязанной и внутренне связанной системе, включающей в себя все объекты и знания о них и являющейся примером становления субъективности как разумной действительности, возделываемой интеллектом. Относительно данной позиции роль «непосредственного опыта» была отчетливо обозначена уже во взглядах Ф. Г. Брэдли, для которого именно «непосредственный опыт» является высшим этапом процесса познания, но одновременно — исходным, так как представляет собой ощущение, взятое не в виде простой эмоциональной реакции, но как непосредственное переживание, т. е. некая данность, к которой обращена процедура восприятия². Это является основанием для того, чтобы усмотреть начальную интенцию брэдлианского «непосредственного опыта» на познание, показывающегося в аспекте *переживания*. И хотя, как утверждает Ф. Г. Брэдли, такое «переживание» неделимо и не имеет внутренних отношений, ракурс его проявления тесно связан с проявлением огромного многообразия, соединенного в некое единство, не выражающее «ни качеств вне отношений, ни отношений вне

тодологии: влияние Т. Парсонса и А. Шюца на теоретическую позицию Г. Гарфинкеля // Социологический журнал. 2002. № 1). И тем не менее следует признать, что даже установление такой ситуации предельного утончения языковой материи, максимально приближающей нас к опыту, не приводит к окончательному снятию языковой монополии — это становится ясно в самом прочтении А. Шюца, и здесь имеется в виду его нацеленность на выражение своей позиции в терминах языка: «система мотивов», «значение... акта». Однако еще важнее представляется умение, так сказать, читать «между строк», в самом моменте прочтения стирая языковую интенцию, оставляя место для настройки на совершенно иную ситуацию, охарактеризованную нами как «опыт языка».

¹ Мы не будем раскрывать суть идеалистических школ, начиная с античности (пифагорейцы, Платон), средневековья, взглядов Б. Спинозы, Дж. Беркли, вплоть до немецких философских учений (И. Кант, Г. В. Ф. Гегель), поскольку нас, прежде всего, интересует дальнейшее развитие идеалистического учения, возрождение которого происходит в Великобритании и Америке, где с новой остротой поднимается проблема «непосредственного опыта».

² Согласно Ф. Г. Брэдли, «непосредственный опыт есть то, что полностью заключено в едином состоянии неделимого восприятия или ощущения». Цит. по: Хилл Т. Современные теории познания. Москва, 1965. С. 37.

качеств»¹. Но заданное именно в познавательных целях такое «переживание» имеет внутреннее намерение выстраивать как определение качеств, так и налаживание отношений между ними.

Согласно Ф. Г. Брэдли, сфера «непосредственного опыта» еще не является познанием, а представляется лишь «местом» непосредственного соприкосновения с реальностью, при этом «мы не можем всегда оставаться на стадии и в пределах ощущения. Чтобы знать, нужно понимать»², следовательно, именно устремленность к знанию становится руководством возделывания той «надстройки», которая способствует способообразованию, выводя на передний план именно язык как наиболее приемлемое и адекватное пространство адаптации знаний и тем самым отводя «непосредственному опыту» лишь начальную роль, ограничивая его действия только схватыванием чувственных ощущений. Их заданность познавательным контекстом, т. е. целесообразностью получения знаний, мгновенно «топит» имманентно присущую опыту подвижность, или *выразительность*³, отводя ей лишь «теневую сторону» кусочка, освещенного светоносным знанием⁴.

¹ Цит. по: Хилл Т. Современные теории познания. Москва, 1965. С. 38.

² См.: Там же.

³ Аналогом «выразительности» может являться такое действие, которое, в частности, Аристотелем мыслилось как конечная цель всякого «препровождения времени», т. е. заполнения свободного времени, которое в древности требовалось реализовывать посредством правильных действий, содействующих «духовному отдохновению» (δραστηριότητα), которое не являлось необходимым для работы или полезным, подобно чтению, но производилось бы человеком ради самого себя. По мнению Й. Хёйзинга, «из всех наших действий к такой конечной цели (τέλος) приближается музыкальное наслаждение, потому что его ищут не ради некоего будущего блага, но ради него самого». См.: Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. Санкт-Петербург, 2011. С. 226.

⁴ Превосходной иллюстрацией тотального поглощения человеческой жизни языковым (познавательным) «монстром» является размышление Д. Кампера о полной и окончательной трансформации человеческого существования, превратившегося в нечто бестелесно-виртуальное: «Человек все более принужден продолжать свою жизнь в качестве бестелесной сущности, как ангел, как бог, как дух, точнее, как наблюдатель исключения своей собственной телесности. У него отшибло не только слух и зрение, но также обоняние, вкус и осязание. А еще требуют согласиться с такой судьбой. К тому же всякое восприятие пропадает из-за подключения к абстрактному миру, который существует в виде моделей, формул, таблиц. Выдуманное почти заменило и уничтожило данное. Произошло прямо-таки совершенное преступление. Нет ни трупа, ни убийцы, ни улики. Ведь все пока здесь, в форме абстрактного дубликата:

Неудивительно также, что Ф. Г. Брэдли приходит к мысли о единичном опыте, который, по его мнению, не способен на свершение познавательного действия, которое в данных обстоятельствах тормозится внутренней акцентированностью индивидуальных ощущений, оттесняющих обязательный для познания факт приложения идеального содержания к чему-то данному. К тому же, отрицая единичный опыт, Ф. Г. Брэдли не допускает самого главного — любой опыт по самой своей природе является только единичным. Это, казалось бы, и должно будоражить, устремляя наш интерес скорее к выразительности, через которую как раз и осуществляется непосредственность единичного исполнения опытности, нежели к «познавательности», продуктом проявления которой (после того как мысль нацелилась на «надстройку» над опытом, организуя применение собственных элементов к «непосредственным данным» преимущественно путем различения) становится, во-первых, огромное разнообразие мельчайших, часто случайных психологических оттенков, крайне неустойчивых и быстро сменяющих друг друга; во-вторых, отношение мысли к собственному объему так, что, к примеру, в мысли о лошади объемом этой мысли, с точки зрения Ф. Г. Брэдли, является конкретная лошадь, о которой мы думаем в этот момент времени, и, наконец, в-третьих, мысль о значении, представляющая собой содержание понятия, ознаменовывающего завершение влияния психологической окраски на мысль¹. В результате происходит полная трансформация «непосредственного опыта» в опыт «опосредованный», где сам опыт, взятый в его обычном, человеческом измерении, как бы вынимается из чувственности, в данном случае выступающей в качестве той непосредственности, которая, в пространстве возделывания познавательной плоскости, занимая место только лишь начального этапа, впоследствии выносятся за скобки, заменяя чувственность объектами рационального действия, безусловно, являющегося «опытным», но демонстрирующего свою поведенческую стратегию так, что результатом ее становится полное нивелирование выразительности прodelываемого действия.

бестелесного образа, бестелесного слова. Ощутимой эта экстремальность становится медленно». См.: Кампер Д. Схватиться за стоп-кран. Искусство в головокружении скоростей // Тело. Насилие. Боль: сборник статей. Санкт-Петербург, 2010. С. 48–49.

¹ Подробнее см.: Хилл Т. Современные теории познания. Москва, 1965. С. 38.

Поскольку познавательное действие также принадлежит сфере опыта, то, без сомнения, выразительность его не покидает, однако в ходе свершения познавательной деятельности претерпевает трансформацию. Все, полученное в ходе познавательной процедуры, уже начиная с перехода на опосредованные «рельсы», т. е. после переработки «непосредственных данных» и при окончательной «переварке» их мыслью, когда свое продление познавательное действие получает уже на уровне господства ситуации: «мыслить вообще — значит высказывать суждения»¹, допускает трактовку в варианте установления «реальности». Иными словами, того, что с учетом продвижения по избранной линии разворачивания именно познавательного способа обнаруживает в качестве собственной специфики некую иную данность — рациональную, обнаруживающую не только отсутствие непосредственности, т. е. прежнего контакта с чувственностью, но, в конечном счете, сталкивающейся с затемнением выразительной способности настолько, насколько вообще о последней возможно говорить во вновь образованных отношениях, обретающих уже характер языковой реализации как границы познавательного поля², где вопрос вовсе уже не стоит о получении удовольствия от действий эстетической составляющей мышления. Но присутствие суждения в таком «поле», скорее, указывает на постановку иного вопроса — об истине, одновременно вводящего вместо непосредственности ощущений и переживаний совершенно иную связь, а именно: выявление и конструирование способа, каким свершается рационализированный контакт³. Это приводит к трансформации воспри-

¹ См.: Хилл Т. Современные теории познания. Москва, 1965. С. 39.

² Как отмечает Ф. Г. Брэдли, процесс суждения возникает на уровне, предшествующем появлению человека и соответственно языка, когда впервые различается «идеальное содержание, которое в то же время есть факт, и идеальное содержание, которое ничем иным, помимо себя, не является». Цит. по: Хилл Т. Современные теории познания. Москва, 1965. С. 39–40.

³ Как выясняется, таким «способом» и является суждение, структура которого раскрывается в моменте отбирания из реальности одной какой-то идеи и последующего отнесения ее к действительности, что свидетельствует о двух сопутствующих образованию суждения состояниях: во-первых, всякое суждение является универсальной, поэтому оно имеет гипотетический характер, поскольку не может дать полной характеристики природы индивидуального явления, отсюда любое суждение опосре-

ятия настолько, что последнее обретает системную и структурную характеристику, притом, что чувственная природа восприятия сохраняется. Однако призма рационального типа контактности пере- воплощает неясность и туманность ощущений и переживаний в *чувствование структуры*, проводя их сквозь способность к различению, которое в итоге становится той рациональной призмой, о которой здесь и идет речь. В результате всякая данность, взятая в качестве отдельного явления, должна теперь характеризоваться как абстракция, извлеченная из целого.

Следует согласиться с Т. Хиллом в том, что рациональный контакт, или способ, разворачиваясь путем рассуждения, начиная с чего-то известного и заканчивая утверждением ранее не известного, в качестве главной характеристики располагает процессом применения принципа тождества, фундирующего всю процедуру умозаключения, связывая выводы с посылками посредством универсалий. Благодаря этому становится возможным введение принципа тождества неразличимых, согласно которому тождественным считается то, между чем не удается обнаружить разницу. Соответственно, особой задачей логики является расположение мысли по содержанию в таком порядке, чтобы можно было обнаружить скрытое за ними тождество.

Следовательно, умозаключение и суждение в своем формальном исполнении олицетворяют собой такой ход разворачивания способа, который обнаруживает и акцентирует рациональную составляющую опытности¹, где движение несет и сохраняет на всем протяжении умозаключения линию тождества как нечто такого, что явля-

довано определенными условиями, которые в него не включены, а во-вторых, суждение приближается к категорической характеристике, так как оно является чем-то большим, чем гипотеза, поскольку всякое суждение своим субъектом имеет не только идею, но и реальность. Следовательно, «непосредственным субъектом большинства суждений является некоторый ограниченный отрезок действительности, такой, как некоторое данное или некоторый индивид, относительно которого процесс суждения пытается установить, характеризуется ли он определенным идеальным содержанием или нет». См.: Хилл Т. Современные теории познания. Москва, 1965. С. 40.

¹ По словам Ф. Г. Брэдли, «умозаключение... есть идеальный эксперимент, который извлекает какой-то результат из данного основания. Этим результатом является суждение, в котором полученное новое утверждается о данном». Цит. по: Хилл Т. Современные теории познания. Москва, 1965. С. 41.

ется выразителем необходимого внутреннего содержания¹. Постоянное присутствие внешней связи каждый раз вносит в сам процесс возделывания цельности новое напряжение, суть которого и есть противоречие. Соответственно, «опыт» как познавательное действие показывается в виде способа, природа данности которого является рациональной и демонстрирующей «такой образ мышления, для которого вся действительность есть система различий, имманентная каждому различию»². Но известно, что умозаключение, являясь механизмом познавательной деятельности, направленным на освоение внешнего мира, в конечном счете, все же, не «справляется» со своим предназначением, поскольку не достигает непосредственного контакта со своей целью, вызывающей в данной форме мышления осуществление движения лишь посредством универсалий, принципиально не способных выражать богатство любого отрезка данной реальности. Следовательно, оно сталкивается с неразрешимой для себя дилеммой: либо умозаключение не дает требуемой процессом познания удовлетворительной картины реальности, либо оно должно отказаться от собственных принципов разворачивания, что невозможно. Как следствие, возникшая ситуация безвыходности заставляет нас отдать должное скорее реальности в ее данности, нежели такой форме мышления³, отводя им место не столько для вскрытия опытной ситуации как таковой, несущей всю полноту опыта, сколько для возможности отнесения к некоему частному действию, не выражаемому, но именно проявляемому, предметом которого становится специфика человеческой способности, осуществляющейся в виде познания. Его внутренняя подвижность, проходя сквозь призму рациональности, подвергается воздействию жесткой кристаллизации со стороны «способа»⁴, в роли которого выступает язык.

¹ «Поскольку умозаключение развивается от известного через внутреннее раскрытие тождества к ранее неизвестному, его можно рассматривать как “саморазвитие” объекта». См.: Хилл Т. Современные теории познания. Москва, 1965. С. 41.

² Цит. по: Хилл Т. Современные теории познания. Москва, 1965. С. 41.

³ «...Если мы спросим, касаясь каждого вида умозаключения, удовлетворяют ли в нем требования идеального саморазвития объекта, то в каждом случае обнаружим столь явное отклонение, что ответ должен быть отрицательным». См.: Хилл Т. Современные теории познания. Москва, 1965. С. 42.

⁴ «Какую бы область наших предполагаемых знаний мы ни взяли, результат один. Они представляют собой комплекс разнообразных элементов, соединенных между собой способом, не удовлетворяющим мой разум, способом, который мой ра-

Однако, как отмечает Ф. Г. Брэдли, существует еще один метод мышления, в котором сам процесс мышления склоняется к простой данности реального, поскольку «вера естественна, а сомнение привносится с трудом»¹, несмотря на то, что в этом случае рациональность страдает за счет нивелирования противоречий, которые теперь мыслятся как случайные, а поэтому должны быть отброшены. И тогда если мысль, обращая собственное любопытство на данное, приходит к чему-то непротиворечивому, удовлетворяясь этим², то, следовательно, такое интеллектуальное удовлетворение³ становится наиболее приемлемым опытным действием, раскрывающим область познания именно с позиции опыта, не подверженного рационализации и не переплавленного в познавательный способ, но исключительно выражающего удовлетворение или удовольствие по поводу произведенного действия и совместно с ним.

§ 2. Телесность

Для деятельности в границах поля «опыта языка» весьма характерным представляется состояние соприкосновения с «Другим», связанное все с той же конфликтностью, позволяющей приводить в действие языковую «махину» посредством выхода к «Иному»

зум не может ни признать, ни воспроизвести как свой собственный, способом, ведущим лишь к противоречию. Так, например, и первичные, и вторичные качества суть вводящие в заблуждение абстракции, наличие которых мы можем признавать при каких-то определенных условиях, но о которых мы ничего не можем сказать, когда эти условия отсутствуют». См.: Хилл Т. Современные теории познания. Москва, 1965. С. 43.

¹ См.: Там же. С. 42.

² См.: Там же.

³ С позиции Э. Кондильяка, лишь удовольствие и страдание являются единственными движущими силами души. Подробнее см.: Кондильяк Э. Б. де. Трактат об ощущениях // Сочинения: в 3 т. Москва, 1983. Т. 2. С. 227.

через отстраненность, как бы делая шаг назад, дабы узреть первооснову, нечто начальное, основное. В качестве «Другого» выступает *место*¹, представляющее собой то, что по самой своей природе не сливается с языком и поэтому способно предоставить ситуацию различения, со своей стороны весьма характерную для языка, но с другой стороны, от него принципиально отличную именно в точке положения, которое у языка и тела различны². Однако для того, чтобы проследить соотношение «языка» и «тела», используя представление о «теле» как ином языковом состоянии, необходимо вписать «тело» в «язык», дабы схватить непосредственность их различения, наподобие того, как это делает Ж.-Л. Нанси, экстериорным образом фиксируя «тело», означивая его, наделяя дешифруемым знаком и тем самым предпринимая возможность его «представимости» и «выписываемости», находящихся «по ту сторону» сигнификации и несущих взаимодействие «языка» и «тела» как возможности своеобразной демонстрации опытности языкового свершения³.

Следует начать с того, что аналогичным примером данной феноменологической позиции, по-видимому, является точка зрения Э. Гуссерля, определяемая как своего рода «коперниканский переворот»⁴, отправной точкой имеющий мысль о разрушении всякой дистанции между самой мыслью, сознанием и предметом

¹ «Место представляет собой пространственную и, следовательно, равнодушную *единичность*, и оно является таковой лишь в качестве *пространственного «теперь»*, в качестве времени, так что место непосредственно равнодушно к себе как к этому месту, внешне себе, является отрицанием себя и неким другим местом. Это *исчезновение* и новое *самопорождение* пространства во времени и времени в пространстве, так что время полагает себя пространственно *как место*, но эта равнодушная пространственность также полагается непосредственно как *временное*, — это исчезновение и новое самопорождение пространства и времени есть *движение*». См.: Гегель Г. В. Ф. *Философия природы*. Москва, 1975. С. 60.

² «...В речи, познании и видении мы обращаемся к знакам и с помощью вербальных знаков сообщаемся с Другим, — что зачастую и нарушает чистоту эгологического собирания, означенного в тематизированном присутствии». См.: Левинас Э. *Диакрония и репрезентация // Интенциональность и текстуальность*. Философская мысль Франции XX века: сборник статей. Томск, 1998. С. 142.

³ Подробнее см.: Нанси Ж.-Л. *Corpus*. Москва, 1999. С. 9.

⁴ См.: Найман Е. А., Суровцев В. А. *От осмысления к чтению и письму // Интенциональность и текстуальность*. Философская мысль Франции XX века: сборник статей. Томск, 1998. С. 6.

и представляющий естественные способности (зрение, осязание, слух), находящиеся в неразрывном единстве с телом и выступающие в качестве «уловителей» смысла, а также средств придания этого «смысла» всему универсуму при осуществлении единой процедуры *понимания*. Таким образом, сознание уже не рассматривается как заключенное в «одинокую камеру» и отрешенное от всего внешнего мира, но представляет из себя лишь интенциональность, поскольку сознание как таковое есть только сознание чего-то, что дает ему возможность быть открытым миру и нераздельным с телом, придавая такому языковому опыту феноменологическую окраску, достаточно ясно выраженную в позиции М. Мерло-Понти, которую можно кратко определить следующим образом: «...единство мира и сознания, обнаруженное в *телесности* (курсив мой. — И. Н.) как “естественном субъекте восприятия”»¹. Следовательно, понятая таким образом «телесность»² становится своеобразным видом «опыта языка» даже в том случае, когда сознание призывается к отчуждению от собственной «внутренней жизни»³, отторгаясь от традиционного включения в поток психических переживаний, когда человеческий опыт провозглашается не чуждым объекту, а вопло-

¹ Цит. по: Найман Е. А., Суровцев В. Л. От осмысления к чтению и письму // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. Томск, 1998. С. 7.

² Нам все же ближе представление о теле Д. Кампера, отталкивающееся от такого специфического качества «телесности» как ее *невидимость*. При этом выводимость данной характеристики предположительно следует из понятия «видимость», или «кажимость», т. е., по сути, чем и является все то, что разворачивается в языке. «Видимость как программа исполняется на протяжении всего Нового времени и, кажется, достигает высшей точки в наши дни. Что не видимо, то и не действительно. Лишь то, от чего имеется образ, имеет реальность. Которая, однако, мертва, как образ. Все другое, все живое: слышимое, имеющее запах и вкус теснится по краю и сверх этого вытесняется за край. Принимая во внимание такое насилие, можно лишь рекламировать невидимость для живых тел. Живое тело сегодня — невидимое тело». См.: Кампер Д. Тело, знание, голос и след // Тело. Насилие. Боль: сборник статей. Санкт-Петербург, 2010. С. 92.

³ Речь идет о ситуации «сворачивающейся дискурсивности», наличие которой отмечает В. Подорога, характеризуя текст Ж.-Л. Нанси следующим образом: «...кроме дискурсивной логики текста в нем существует еще и *другая логика*. <...> Что-то все время происходит со словом-понятием, которое отказывается вступать в союз с риторикой тропа (эллипсы, метафоры, метонимии), последняя замещается уточненной игрой произнесений». См.: Подорога В. Эпоха *Corpus'a?* // Нанси Ж.-Л. *Corpus*. Москва, 1999. С. 172–173.

щенным в теле и мире, слитым с ними¹. При этом феноменологическое пространство, разрушая единый смысл бытия, посредством феномена «интенциональности» вводит своего рода настройки на многообразии различных регионов существования, давая возможность переключения с одного смыслового региона на другой². И именно в «телесности» подводится общая черта под способностью к восприятию всех тел, снимая возможность и всякую целесообразность индивидуального опыта, что также свидетельствует о присутствии языковой константы³.

Напротив, герменевтика обнаруживает несколько иную тенденцию, еще больше заостренную на непосредственность вскрытия языковой опытности и направленную на подчеркивание способности языка раскрываться в собственном опыте множественностью и разнообразием дискурсивных практик, одновременно влекущих за собой окончательное нивелирование «субъективности». Это не способствует снятию языковой установленности, а лишь переносит языковую и текстовую коммуникацию в логическое измерение контекста. И здесь «опыт языка» раскрывается в ином варианте нюансированности, заданной нормативностью самого контекста, являющегося единственным условием стабильности при наступлении крайне разрозненного интерпретативного присут-

¹ «Мир есть только то, каким образом он проявляется через нас в структурах нашего понимания. <...> Если же за счет меня мир открывается, то я несу, по выражению Сартра, груз ответственности за этот мир, будучи его свидетелем. “Я не могу судить мир, ибо мои суждения являются его частью”» (См.: Найман Е. А., Суровцев В. А. От осмысления к чтению и письму // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века: сборник статей. Томск, 1998. С. 8). Конечное высказывание Ж.-П. Сартра в очередной раз свидетельствует о том, что здесь речь идет исключительно об «опыте языка», причем взятом в единоличном его смысле.

² «Смысл интенционального анализа как раз и заключается в описании различных типов актов сознания, наделяющих смыслом и бытием (Э. Левинас)». См.: Найман Е. А., Суровцев В. А. От осмысления к чтению и письму // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века: сборник статей. Томск, 1998. С. 8.

³ «Восприятие не связано с индивидуальным опытом отдельного субъекта, его активностью и является достоянием всех тел, способных к восприятию». См.: Найман Е. А., Суровцев В. А. От осмысления к чтению и письму // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века: сборник статей. Томск, 1998. С. 8.

ствия, поскольку именно отсутствие единого контекста становится причиной постоянной экспликации ситуации «конфликта интерпретаций». В частности, открытость субъектов, доступность в проявлении их множественности достаточно эксцентрично показывается в пространстве философской традиции французской мысли второй половины нынешнего столетия — в текстах Ж. Деррида, Ж. Делёза, М. Фуко, Ю. Кристевой, в которых акцентируется именно эстетическая составляющая языковой опытности, демонстрирующаяся посредством обнаружения и выведения на передний план «серий», позиций, стилей, формализованно сосредоточенных вокруг таких сложных тем, как смерть «метафизики присутствия», сущностной природы человека, целесообразности истории, трансцендентальной концепции истории, подчеркивающих исключительно *деконструктивистскую основу* эстетизации данной языковой практичности, проявляющей авторитарность «способов» и «форм» мысли.

Кроме того, постструктуралисты в унисон с французскими деконструктивистами, не желая открывать последние «истины», принимают условия языковой «игры», просто выступая в качестве заинтересованных участников. В ходе разворачивания своих интерпретативных игр фиксируют еще один аспект языковой опытности — оригинальность языкового движения, позволяющую им втягиваться внутрь самого текста настолько, что они, двигаясь параллельно смысловым линиям, нащупывая и прочитывая внутри-текстовые «следы», подавленные в материальном поле текста, демонстрируют возможность поднятия на поверхность непосредственно самого опытного действия или чтения как процесса «рассеивания» через нарушение авторитета самого текста. Это пролагает им путь к свободе в принципиальном отказе от единой точки зрения и закрытости «знания», но в равной степени и к страху перед возможным крушением мира и языка. При этом наиболее примечательным является чувство такого «страха» именно в подведении языка, или, точнее, выведении его на уровень оригинальности и творческого движения. Как только языковое действие доведено до точки высшей степени творческого накала, индивидуальности и оригинальности, язык начинает таять, вплоть до полного исчезновения. Как следствие, Ж.-Л. Нанси, как Э. Гуссерль, П. Рикёр и другие, озабочен расширением границы «опыта языка» именно путем раскрытия все новых и новых возможностей и нюансов свер-

шения такого «опыта». При этом следует уточнить, что вышеперечисленные исследователи столь же «безусловно» не снимают и не преодолевают этот «опыт», поскольку они всякий раз требуют свершения процесса понимания, а вместе с ним придания всему необходимого для них смысла.

Удачным примером расширения границы языковой опытности становится попытка Ж.-Л. Нанси выявить аспект телесности известным путем осуществления выхода к телу как к чему-то «Другому», при этом сама по себе «телесность» берет на себя роль «Другого»¹. Иными словами, в «опыте языка» телесность просматривается и прощупывается именно в процессе обнаружения, так сказать, языковой зонности (ограниченности), когда звук, имея свой определенный объем, создаваемый за счет некоторой совокупности обертонов, последовательно располагающихся друг за другом, представляет собой не последствие простого удара молоточка о струну, но некое звуковое образование, наполненное звуковой материальностью, т. е. нечто таким, что не является только ударом, производимым «точку», но то, что обладает способностью длиться, оставаясь жить после удара, и в чем собственно продолжает жить звук. Проецируя сказанное на природу «языка», следует заметить, что в этом смысле «телесность» в языке схватывается именно посредством привлечения *указательной* функции языка² и главным образом по причине необходимости и возможности свершения в «опыте языка» такого своеобразного действия, как прикосновение к телу, осуществляемое только через интенциональность обращения вовне, стремящейся указать на нечто иное, «Другое», что само не есть язык, но является непосредственным свидетельством языкового исхода, к которому язык обращается, дабы совершилось действие «опыта языка», но которого на самом деле нет вне языка. Следовательно, оно служит лишь для того, чтобы язык смог обратиться к самому себе и чтобы это «Другое» стало не чем-то существующим помимо

¹ Данный тезис также подтверждается следующим высказыванием Аристотеля: «А что чувственное восприятие возникает в душе посредством тела, ясно и без лишних рассуждений». См.: Аристотель. О чувственном восприятии. Санкт-Петербург, 2004. С. 101.

² «Нам нужна была гарантия, безусловная достоверность некоего *ВОТ*: *вот*, и ничего больше, абсолютным образом, *вот*, здесь, сие — *одно и то же*». См.: Нанси Ж.-Л. Corpus. Москва, 1999. С. 26.

языка, как некое тело «Иного», но это «Другое» и есть тело языка, путь к которому проложен «опытом языка» в виде его указывающей функции¹.

Однако «указание» показывает, что оно не является достаточным основанием для успокоения и признания действительности языковой «телесности», поскольку «телесность» пронизана подвижностью особого рода — *чувственностью*², которая всегда ускользает, рассеивается, и слово не способно до нее дотянуться, а лишь призывает ее, стремится к ней, но безрезультатно в силу катастрофичности «тел». Об этом свидетельствует М. Бланшо, отмечая, что под таким состоянием «тел» следует понимать их светолишенность³, непроницаемость, сжимающую их вплоть до точки. Другими словами, «тело» есть тот же самый свет, но тяжелый, спрессованный под воздействием давления. А если точнее, то мы здесь пытаемся провести мысль о том, что, допуская состояние начальной физической рассеянности, целесообразнее исходить из возможности такой ситуации, при которой световое движение, имея различную степень напряжения, с одной стороны, трансформирует движение вплоть до преобразования его в разумное начало, и разум в таком случае становится «светлым телом», или телом «света», а с другой стороны, само «тело» есть не осветленная темнота, на которой могут быть начертаны рисунки, смыслы, однако «тело»,

¹ «...Мы одержимы стремлением показать *сие* и убедить (себя), что это находящееся здесь *сие есть* то, что невозможно увидеть, к чему невозможно прикоснуться ни здесь, ни где-либо еще, и что *сие есть вот это самое* не просто так, а *в качестве его же тела*». См.: Нанси Ж.-Л. Corpus. Москва, 1999. С. 26.

² По мнению А. Бергсона, «при первом взгляде на мир, еще прежде, чем мы выделили из него *тела*, мы различали в нем *качества*. <...> Каждое из этих качеств в отдельности представляет состояние, которое, по-видимому, устойчиво существует как таковое, пока оно не будет замещено другим. Однако каждое из этих качеств при анализе разлагается на огромное число элементарных движений. Будем ли мы видеть в нем колебание или представлять его себе каким-нибудь другим образом, несомненно одно, что всякое качество представляет изменение. <...> Первоначальная функция восприятия и состоит именно в том, чтобы посредством работы конденсации охватить ряд элементарных изменений в форме качеств или простых состояний. <...> Словом, качества *матери* представляют наши постоянные точки зрения на ее изменяющееся состояние (курсив мой. — И. Н.)». См.: Бергсон А. Творческая эволюция // Творческая эволюция. Материя и память. Минск, 1999. С. 333–334.

³ Подробнее см.: Нанси Ж.-Л. Corpus. Москва, 1999. С. 29.

взятое в этом смысле, есть нечто, способствующее порождению опосредованности, к которому обращен луч света.

По-видимому, именно такая точка зрения является вполне допустимой, в частности, в качестве основания для введения Спинозовской установки на присутствие в мире субстанционального единства, т. е. Бога, или субстанции, которая есть нечто «Одно» и все физическое и духовное в ней также пребывает в единстве, поскольку «существует само в себе и представляется само через себя»¹, не нуждаясь при этом в каком-то ином представлении, ее порождающем, к тому же устремленное к бесконечному многообразию своих проявлений, способных показываться в виде атрибутов² и модусов³. Следовательно, в качестве тела здесь полагается модус⁴, определенным образом выражающий сущность субстанции в случае ее рассмотрения как вещи протяженной⁵. Соответственно, человек не воспринимает никаких других отдельных вещей, кроме тел и модусов мышления⁶. Однако наибольшую важность представляет замечание, которым Б. Спиноза подчеркивает неприемлемость и невозможность очерчивания вещи другой вещью не «одной с ней» природы⁷, причина чего, прежде всего, исходит из конечности вещей, поскольку человек способен иметь о вещах только «конечные» представления в силу конечности своей собственной природы. При этом резонно может возникнуть вопрос или, точнее, недоумение по поводу различия между собой двух вышеобозначенных позиций, трактующих «тело»,

¹ См.: Спиноза Б. Этика // Избранные произведения: в 2 т. Санкт-Петербург, 1999. Т. 1. С. 253.

² «Под *атрибутом* я разумею то, что ум представляет в субстанции как составляющее ее сущность». См.: Спиноза Б. Этика // Избранные произведения: в 2 т. Санкт-Петербург, 1999. Т. 1. С. 253.

³ «Под *модусом* я разумею состояние субстанции, иными словами, то, что существует в другом и представляется через другое». См.: Спиноза Б. Этика // Избранные произведения: в 2 т. Санкт-Петербург, 1999. Т. 1. С. 253.

⁴ См.: Там же. С. 274.

⁵ См.: Там же. С. 289.

⁶ См.: Там же. С. 290.

⁷ Согласно Б. Спинозе, «тело называется конечным, потому что мы всегда представляем другое тело, еще большее. Точно так же мысль ограничивается другой мыслью. Но тело не ограничивается мыслью, и мысль не ограничивается телом». См.: Спиноза Б. Этика // Избранные произведения: в 2 т. Санкт-Петербург, 1999. Т. 1. С. 253.

с одной стороны, как вещь и модус мышления, а с другой — как языковой способ возможности осуществления «опыта языка».

Однако если внимательно присмотреться, то станет понятна тождественность этих двух точек зрения, в которых главным образом акцентируется момент схватывания языковой опытности, т. е. несмотря на то, что тело, согласно Б. Спинозе, есть «иной» модус мышления, а именно протяжение, при том что язык, несомненно, принадлежит мыслящей субстанции, т. е. является «иным» модусом, не способным к совмещению с модусом «протяжения», тем не менее язык, используя свою ассоциативную природу, внутри самого себя проводит параллель, ввергая себя в ситуацию своего собственного определения через «иное». Допускается возможность не языковой «телесности» как отдельно взятой вещи, но ассоциатирующего образования, что для языка вполне доступно. В результате «телесность» как состояние языка есть тот «способ», идея которого становится объектом мыслящей субстанции. Другими словами, если допустить, что все в мире существует либо само в себе, либо через другое¹, то, соответственно, если субстанция представляется сама через себя, то отдельная вещь, такая, например, как «тело», признается существующей, имея своей причиной субстанцию, но не поскольку она бесконечна, а поскольку она составляет другую идею отдельной вещи, причина которой также есть субстанция, и так далее до бесконечности², с неизменным соблюдением одной и той же природы так, чтобы связывание идей стало возможным, т. е. приобрело единый статус языкового связывания.

¹ См.: Спиноза Б. Этика // Избранные произведения: в 2 т. Санкт-Петербург, 1999. Т. 1. С. 254.

² См.: Там же. С. 295.

§ 3. Язык и выразительность

Таким образом, если между телами и имеется нечто, то это «нечто» есть протяженность, которая выступает как ареальная реальность, благодаря которой тела могут быть показаны. Такой «показ» есть образование, т. е. демонстрация данности образов, которые не являются подобиями, своеобразными фантомами или фантазмами, но представляют собой способ (язык), каким тела поднесены друг другу, другими словами — произведены на свет, смещены на край, провозглашены в качестве границы. Как следствие, язык, будучи такой границей, являющейся результатом деятельности эстетической функции мышления, порождающей «образы» в виде своеобразной преломленности движения, «фигуративности», тем самым вычерпывает из опыта многообразие, делая опыт не тем, что он есть в действительности, а именно чистым действием. Соответственно, если и есть связь между опытом и языком, то она существует постольку, поскольку есть движение как чистая деятельность, которая в варианте «опыта языка» становится познанием, представляющим собой своего рода принцип единства, или формы, в свою очередь являющейся именно формальной причиной остановки движения, которая не выражает мир, а задает тот формальный каркас, который возможно описать в терминах языка¹. Поскольку «выражение» ничего не дает нам в пределах языковых границ, потому что оно мгновенно создает отношение «непосредственности», поэтому языковая формальность требует «опосредованности», без которой не может состояться отстранение. Соответственно, с одной стороны, язык предоставляет возможность отстранения стороннего просмотра, а, с другой — препятствует свершению «выражения» как такового, поскольку известно, что хотя предложения и могут изображать действительность, но они не способны изображать то общее, что они должны иметь с этой «действительностью» для того, чтобы смочь ее изображать,

¹ «Указание всех истинных элементарных предложений полностью описывает мир. Мир полностью описывается указанием всех элементарных предложений вместе с указанием того, какие из них истинны, а какие ложны» (4.26). См.: Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. Москва, 2008. С. 106.

и такое «общее» есть *логическая форма*. В противном случае, согласно Л. Витгенштейну, нам необходимо было бы поставить себя вне логики и мира, что невозможно¹. Следовательно, логическая форма в языке именно отражается, показывается², а где происходит «отражение», там не может быть «выражения» — это две совершенно разные по природе функции³, по-разному организующие свою работу с движением, так как если «выразительность» вычерпывает из движения оригинальность и непредсказуемость, то «отражение» и «показ», напротив, обращены к выявлению противоречий в структуре пространства символической демонстрации, устанавливая при этом возможность испытывать чувство «правильной символической картины»⁴, в свою очередь имеющей собственные формальные свойства — свойства структуры фактов, которые относятся исключительно к внутренним отношениям языковой структуры⁵, а поэтому не утверждаются предложениями, но проявляются в них по ходу *изображения* фактов, посредством которых предложения говорят о рассматриваемых объектах. Иными словами, те отношения, которые в искусстве именно «выражаются», не разрушая опыта, не разделяя и не дробя его, являются прозрачными исключительно в самой подаче, т. е. в опытном исполнении самих себя, или, точнее говоря, они и есть само это «исполнение» как опытное действие. Напротив, в языке они не выражаются, но «выражают» себя посредством тех предложений, которые изображают складывающееся положение дел благодаря своим «внутренним» свойствам, поэтому в предложениях мы улавливаем лишь это самое «посредством», нежели саму «выразитель-

¹ См.: Витгенштейн Л. *Логико-философский трактат* (4.12). Москва, 2008. С. 92.

² «Предложение *показывает* логическую форму действительности. Оно выявляет ее» (4.121). См.: Витгенштейн Л. *Логико-философский трактат*. Москва, 2008. С. 92.

³ «То, что *может* быть показано, *не может* быть сказано» (4.1212). См.: Витгенштейн Л. *Логико-философский трактат*. Москва, 2008. С. 92.

⁴ «Теперь нам понятно, почему мы чувствуем, что мы владеем правильным логическим пониманием, если только все правильно в нашей символике» (4.1213). См.: Витгенштейн Л. *Логико-философский трактат*. Москва, 2008. С. 92.

⁵ «Ряды, упорядоченные *внутренними* отношениями, я называю формальными рядами. Числовой ряд упорядочен не внешним, а внутренним отношением» (4.1252). См.: Витгенштейн Л. *Логико-философский трактат*. Москва, 2008. С. 96.

ность», которая в данном случае выполняет прикладную роль побудителя к выбору. Это достаточно ясно можно увидеть, к примеру, в структуре следующего предложения: «Существование внутреннего отношения между возможными положениями вещей выражается в языке внутренним отношением между предложениями, которые их изображают»¹.

Таким образом, ясно, что в языке сам факт того, что нечто подводится под формальное понятие, выступая в виде его объекта, не может быть выражен предложением, но он обнаруживается в знаке самого этого объекта, свидетельствуя о том, что имя исправно *показывает* обозначение объекта, наподобие того, как знак числа обозначает число². Следовательно, признаки и свойства формальных понятий не могут быть выражены функциями, поскольку, как замечает Л. Витгенштейн, «выражение формального свойства есть черта определенного символа»³, и поэтому тот знак, который обозначает признак формального понятия, является характерной чертой всех символов, значения которых всякий раз подводятся под данное понятие. Из этого следует, что «выражением» формального понятия, сохраняющим в качестве устойчивой лишь эту характерную черту, становится пропозициональная переменная, выстраивающая отношение к формальному понятию только в виде его обозначения. В итоге получается, что само по себе проявление такого «обозначения» именуется «выражением», стало быть, действие, которое в языке именуется «выражением», есть не что иное, как языковой результат наделения объекта значением, при котором происходит возведение каждой переменной в знак формального понятия. Однако ясно и то, что сама по себе «выразительность» такого «действия» является избыточной, а поэтому становится причиной порождения, как отмечает Л. Витгенштейн, «бессмысленного псевдопредложения», и поскольку всякое формальное понятие уже представлено совместно или одновременно с объектом, который подводится под него⁴, то, соответственно, бессмысленно вводить

¹ См.: Витгенштейн Л. Логико-философский трактат (4.125). Москва, 2008. С. 96.

² См.: Там же (4.126). Москва, 2008. С. 98.

³ См.: Там же.

⁴ См.: Там же. С. 100.

объекты формального понятия и само это формальное понятие в виде исходных понятий. Подобным же образом, по мнению Л. Витгенштейна, поступал и Б. Рассел, вводивший в качестве исходных понятий одновременно понятие функции и конкретную функцию. По его мнению, это также неприемлемо для варианта введения понятия числа и одновременно определенного числа, из чего следует, что «выразительность» логической символики состоит в том, чтобы прежде ввести обозначение, закрепляющее за собой возможность обозначения, только вслед за которой начинается осуществляться допущение вероятности «выражения», к примеру, следующего общего предложения: « b следует за a ». В связи с этим требуется внедрить общий член формального ряда, который может быть «выражен» только переменной¹.

Таким образом, для свершения языковой «выразительности» нам необходимо определить общий член формального ряда, представляя при этом первый член и общую форму операции, с помощью которой образуется последующий член из предыдущего предложения². В результате прояснение самого действия выразительной способности, актуализирующейся в языковой плоскости, принимая непосредственное участие в выстраивании предложения отвергает нас в своего рода абсурдную ситуацию, поскольку требует предоставления дополнительного удовлетворения вопроса о существовании формального понятия³, в данном случае являющегося абсолютно бессмысленным в силу того, что ни одно предложение никогда не сможет дать на него ответ⁴. Отсюда под языковой «выразительностью» следует понимать такой вариант телесного движения, действие которого вскрывает поведение знака, являющегося телом языка, в процессе функционирования раскрывающим указыва-

¹ См.: Витгенштейн Л. Логико-философский трактат (4.1273). Москва, 2008. С. 100.

² См.: Там же (4.1273). С. 102.

³ «Общий член формального ряда можно выразить только переменной, так как понятие: “член этого формального ряда” является *формальным* понятием» (4.1273). См.: Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. Москва, 2008. С. 102.

⁴ По мнению Л. Витгенштейна, примером установления такой «абсурдной ситуации» может служить следующий вопрос, на который невозможно дать ответ, к примеру: «Есть ли неанализируемые субъектно-предикатные предложения?» (4.1274). См.: Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. Москва, 2008. С. 102.

ющую и опосредующую специфику языковой телесности, прежде всего направленной на осуществление процедуры замещения окружающего мира, данность которого предоставлена преимущественно в виде внешней наличности тел, в языке благополучно замещающейся чем-то *бестелесным*¹. Из этого следует, что «выразительное» действие в языке трансформируется в своеобразную функциональность, опосредованная активностью которой свершается путем отсылки внимания к чему-то, что «выражается»².

¹ Под «бестелесным» (помимо делёзовского определения) можно понимать рождение смысла в заранее установленном знаковом пространстве. О том, что это именно так свидетельствует Д. Кампер: «Согласно этимологии, знаком называется, прежде всего, знамение. В формуле “и были знак и чудо” установлена именно эта связь. Большинство теорий знака, не добравшись до иной сути, сходятся на таком происхождении, хотя не ясно, что это значит. Принять ли в качестве значимого горизонта “пророчество” с толкованием предзнаков или “охотничье колдовство” с магическим предвосхищением встречи со зверем, — любая такая редукция (“место знаков изначально в церемониальном порядке”) под вопросом, поскольку понимание колдовства и магии исключительно конвенциально, то есть сложилось в перспективе Истории, Просвещения, Модерна и состоит в ретроекции смысла». См.: Кампер Д. Знаки как шрамы. Графизм боли // Тело. Насилие. Боль: сборник статей. Санкт-Петербург, 2010. С. 39.

² Языковая выразительность, о которой идет речь, как правило, представляет собой «подсобную» функцию, всецело направленную на достижение языком своего объекта, т. е. всего того, что «существует» вне языка и что язык пытается схватить с помощью знака. Сфера гуманитарных наук зорко следит за «узором», каким разворачивается такое взаимодействие. Наиболее приближенной к данной области взаимоотношений оказывается семиотика, на протяжении всего XX в. усердно расчищающая «место» для демонстрации самостоятельного функционирования собственной деятельности внутри научного пространства. Однако в настоящее время семиотическое наступление на всех фронтах заметно замедлило свой ход, лавинообразное движение которого, как казалось с самого начала, было не так-то просто остановить. Такой процесс повсеместного торможения семиотического действия связан с переключением внимания научного сообщества на кардинально иную область, в научном пространстве занимающую противоположную языковому «месту» позицию, а именно — к опыту. Например, аналогичной точке зрения придерживается Е. Петровская, которая задается следующим вопросом: «Почему в последнее время стали взирать на семиотику с некоторым недоверием или, точнее, почему ее влияние стали сильно ограничивать? Семиотика *читает знаки*, учит нас разбираться в функционировании разнообразных знаковых систем... это тотальная наука знаков, которыми представлена культура и которые мы всегда можем прочитать, расшифровать. Почему такая формула вызывает подозрение? Она подозрительна потому, что есть вещи, которые до конца не расшифровываются: глухие зоны в нашем восприятии то, что называют опытом, — его невозможно ухватить, и нельзя с легкостью о нем поведать». См.: Петровская Е. Теория образа. Москва, 2012. С. 24.

Понятое в таком смысле движение несет в себе показатель *языковой материализации*, благодаря которой языковое движение кристаллизуется в образ выбрасываясь вовне, т. е. как то, что, хотя и имеет непосредственную связь с «телесностью», в равной степени настроено и на мышление, тем самым представляя собой так называемую «тонкую материальность», через которую в итоге мысли и тела воздействуют друг на друга. Иначе говоря, в этом смысле движение является тем соединением, посредством которого такое влияние оказывает трансформирующее действие. Соответственно, если тело, как утверждает Ж.-Л. Нанси, дает «место» существованию¹, а так как решено, что язык — это специфическое «место» свершения «реальности», то применительно к данному случаю само «существование» должно соответствовать своему «месту». Следовательно языковым действием становится именно данное «соответствие», предоставленное в качестве «способа». Поскольку мы, как правило, не пребываем в мире, т. е. в опыте, а чаще всего именно строим с ним отношения, то наиболее приемлемым для нас действительно является пребывание в языке, и лишь иногда — в «опыте языка», и крайне редко, а иной раз и никогда, — в творчестве как непосредственном опытном действии, лишенном функции отношения, или, точнее, поскольку действия такой «функции» можно «запустить», они никогда не будут здесь занимать основополагающего положения, вокруг которого, как это и происходит в языке, будут выстраиваться особые процессуальные ряды, организующие языковую нишу.

Однако главной особенностью движения является его способность принимать самые различные варианты модусов или состояний субстанции. Соответственно, оно являет собой данность такого качества «выраженности», для которого нет разницы, что подлежит выражению. Но существенным представляется именно выраженное движение, переданное опытным путем и способное проникнуть в любые субстанциональные модусы (если о таковых вообще стоит в данных обстоятельствах говорить) с тем лишь условием, что в границах человеческой жизни такую «выразительность» способны эксплицировать люди, находящиеся в ситуации высокого творческого

¹ См.: Нанси Ж.-Л. *Corpus*. Москва, 1999. С. 8.

напряжения. А поскольку «выразительность» является опытом самого «движения», то непосредственно в сам опыт можно проникнуть только через выразительность творческой деятельности так, что «выразительность» восприятий в опыте дается уже не в качестве строительного материала, наподобие того, как это происходит в познании, но именно как движение. Такое «движение» становится здесь носителем индивидуности, характеризующей именно «выразительность» движения, взятого исключительно в разрезе опытной индивидуальности, но не в варианте индивидуального языка, который даже взятый в таком виде есть всего лишь инстинкт единичного высказывания, схваченного в процессе сознаваемого движения, поэтому язык, как отмечает Л. Витгенштейн, только показывает, но не выражает. Как следствие, «выразительность» становится условием преодоления языковых рамок, возможностью выхода за пределы языка и получения иного сорта опыта, нежели только «опыт языка». Язык является таким пространством, в котором попытка соединения двух субстанциональных модусов — «мыслимого» и «протяженного», порождает именно ситуацию их различения. Такая «выразительность» может быть только химерической¹, или функциональной, так как занята в языке исключительно поиском различных знаков-заместителей, не столько раскрывая творческое действие путем его «выражения», — т. е. непосредственного акта «отелесливания», в итоге приводящего художника к рождению своих полотен, в предоставленности которых свершается не опыт «искусства», который в конечном счете есть «опыт языка», но именно художественное действие как опыт, — сколько направляя все внимание исключительно на выбор знаков и их отличительные свойства, приводя языковую «выразительность» к полному истощению в силу вынужденного интенцирования движения в целях различения того, что заложено между знаками.

¹ По словам Б. Спинозы, «химеру (можно назвать. — *И. Н.*) словесным существом, поскольку она не принадлежит ни разуму, ни воображению и может быть *выражена* (курсив мой. — *И. Н.*) только словами. Так, например, можно построить словосочетание “квадратный круг”, но его никоим образом нельзя себе представить и еще менее познать». См.: Спиноза Б. Приложение, содержащее метафизические мысли // Избранные произведения: в 2 т. Санкт-Петербург, 1999. Т. 1. С. 180.

Однако известно, что между знаками есть лишь сравнительная граница, благодаря которой знаки различаются между собой, поэтому именно схватывание такого «различия» становится искомым языковым «выражением». На самом же деле само по себе «различение» в пространстве языка скорее призвано демонстрировать языковую функциональность, нежели выступать в качестве «выразительности» как опытного (творческого) действия.

§ 4. Постижение

Следует согласиться, что все, о чем идет речь, не выходит за рамки познания, поскольку еще раньше было решено, что языковое движение, или «опыт языка», является прямым свидетельством присутствия в нем именно познавательного движения. Однако механизм познания, а значит и языка, неприемлем в отношении их применения к области искусства. К ней наиболее подходящей является такая деятельность, которую еще стоики именовали «постижением», или схватыванием, но не в том слишком широком смысле понимания его как чего-то такого, что помещается «между знанием и незнанием»¹, и вносит статус абсолютной достоверности того, что оказалось схваченным на основе чувственных данных, поскольку именно такое «схватывание» является верным и надежным в силу того, что, как утверждал Хрисипп из Сол, «не упускает ничего из того, что ему доступно»². С позиции Секста Эмпирика *постигающее представление* «отпечатывается от реально наличной предметности и в соответствии с реально наличной предметностью»³, — и с этим, в частности, следует согласиться в связи с учетом вышеобозначенной специфики

¹ См.: Фрагменты ранних стоиков: в 3 т. Т. 1: Зенон и его ученики. Москва, 1998. С. 28.

² См.: Там же.

³ Цит. по: Фрагменты ранних стоиков: в 3 т. Т. 1: Зенон и его ученики. Москва, 1998. С. 29.

непосредственно самой формы «представления», поскольку речь идет о «постигающем» представлении, не только направленном на наличную «предметность», но и на адекватное ее воспроизведение в акте познания, в котором данная «предметность» становится наличной лишь определенным способом, а именно через сказывание об объекте. Воспроизведение такой «наличности» непосредственно связано с переводом наличной «телесности» в бес-телесную «предметность», которая является способом проведения границы тел, поскольку, по мнению Прокла, «границы тел “имеют место лишь в понятии”»¹. Вследствие этого основным свойством именно «постигающего представления» становится его связь с тем, что реально существует даже в силу той непосредственной сцепленности, с какой «постигающее представление» зависит от впечатления, а последнее — от реально наличной телесной «предметности»². Наиболее существенным здесь становится именно характер этой самой «сцепленности», которая в «постигающем представлении» выглядит как причина, «ибо лишь тело может быть причиной в собственном смысле»³, поскольку только оно способно оказать непосредственное воздействие на органы чувств, становясь объектом «чувственного восприятия». Это означает только одно: окончательное установление субъектно-объектного языкового континуума, всецело ориентированного на ощущение языка, сводящееся к внутреннему *согласию*, в свою очередь формирующему среду «соответствия» и «содействия» со стороны индивида, организующего ситуацию «схватывания» индивидуальной «предметности» в ее уникальности «здесь и сейчас».

¹ Цит. по: Фрагменты ранних стоиков: в 3 т. Т. 1: Зенон и его ученики. Москва, 1998. С. 31.

² Совершенно ясно, что мысль и тело связаны друг с другом, и в силу этого память, соединенная с мыслью, в той же степени связана и с телом. Как следствие, Аристотель прав, утверждая, что «воспоминание есть некое телесное претерпевание и поиск в нем образа...» (См.: Аристотель. О памяти. Санкт-Петербург, 2004. С. 150). Причина же того, что воспоминания иной раз не реализуются, по мнению Аристотеля, также непосредственно связана с взаимодействием телесного начала и движения: «...как тем, кто бросает [нечто], [брошенное] уже не остановить своими силами, так и вспоминающий и преследующий приводит в движение некое телесное начало, в котором [он испытывает] претерпевание». См.: Там же.

³ См.: Фрагменты ранних стоиков: в 3 т. Т. 1: Зенон и его ученики. Москва, 1998. С. 32.

Следует подчеркнуть, что постижение трактуется стоиками как действие, которое ничем не отличается от «постигающего представления»¹ и взятое в таком виде является не достаточно корректным при рассмотрении взаимосвязи «постигающего» действия с самой формой «представления», поскольку постижение (схватывание), прежде всего, свидетельствует о производстве непосредственно самого акта опытного действия. При этом сопутствующий ему глагол «схватывание» не обязательно должен означать «схватывание конкретного наличного содержания», особенно если речь идет о «схватывании» как некоем опытном действии или просто опыте, не требующем никакого «послесловия», т. е. выяснения и объяснения того, что именно было «схвачено». Соответственно, «схватывание» приобретает постигающий эффект в своем отношении к представлению, интенционированном к наличной предметности, а поэтому притягивающем и направляющем постигающую силу к этой самой «реальной наличности».

Таким образом, постижение как действие или некая активность, распространяясь, «подключается» к представлению, становясь «постигающим представлением», служа необходимым действием для установления языковой среды, в которой она не ограничивается простым впечатлением, — хотя и обладая специфической способностью обнаружения, как себя самое, так и воздействующего объекта, действия которого и явились причиной появления впечатления, — но, очевидно, что такое «впечатление» вполне может рассматриваться и без вышеупомянутого объекта воздействия, и взятое как таковое, оно по мнению Антиоха Аскалонского, показывается в качестве *самого изменения*, поскольку, как утверждается, «в этом изменении мы имеем дело с двумя вещами: во-первых, с самим изменением, то есть впечатлением, а во-вторых, с тем, чем это изменение вызвано, то есть с видимым объектом»². Это свидетельствует о том, что «впечатление» может свободно подвергаться дифференциации,

¹ По мнению Р. Хирцеля, «в содержательном отношении между “постигающим” представлением и “постижением” нет различия: они относятся друг к другу как потенция и энергия. Но именно в акте “согласия” приводящего к “постижению” “впечатление” окончательно становится разумно оформленным “представлением”». См.: Фрагменты ранних стоиков: в 3 т. Т. 1: Зенон и его ученики. Москва, 1998. С. 30–31.

² См.: Там же. С. 38.

с помощью которой само «изменение» в виде некоей деятельности, природа которой является «постигающей», выделяется из общего впечатления так, что лишь дальнейший переход «впечатления» в «представление» акцентирует внимание в основном на втором пункте изменения. И тогда, как решительно утверждается стоиками, «представление» воспроизводит «воспринимаемый субстрат», безупречно «вылепливая» все его характерные свойства, обладая каждым из них как привходящим¹. Данное «свойство» хотя и отслеживается как изменение, но взятое в таком виде, оно уже привносит собственную специфику, заставляя направлять все внимание не только на реально наличную «предметность», что становится основным условием свершения «постигающего представления», но одновременно на выстраивание с ней отношений по типу «соответствия», поскольку задачей «постигающего представления» является безупречное воспроизведение всех свойств объектов.

Как отмечает Секст Эмпирик, представления проявляют свою «постигающую» функцию постольку, поскольку побуждают нас к согласию и к тому, чтобы предпринять сообразные с ним действия², что в полной мере совпадает с тем, что на этот счет замечал еще Зенон, говоря об «одобрении души». Однако наиболее существенным здесь представляется тот факт, что речь не идет об «одобрении» или «отвержении» непосредственно самого чувственного восприятия, а именно о высказывании, нацеленном на передачу смысла соответствующего «впечатления», что окончательно подтверждает принадлежность «постигающего представления» сфере языка. Коль скоро сама способность «согласия» является реакцией именно на смысловую сторону впечатления, а не на физическую, то, соответственно, «истинным» или «ложным» впечатление либо вообще не может быть, либо может называться в переносном или несобственном значении. Верно, что «проблема “истинности” представлений есть в строгом смысле проблема истинности высказываний (то есть соответствия значения высказывания той реальности, которую оно описывает)»³. Из чего следует, что главным достоин-

¹ Подробнее см.: Фрагменты ранних стоиков: в 3 т. Т. 2, ч. 1: Логические и физические фрагменты. Москва, 1999. С. 40.

² См.: Там же. С. 41.

³ См.: Там же.

ством такого действия, как «постижение», согласно стоическим воззрениям, становится возможность отмежевания еще на уровне «впечатлений» изменения как такового, т. е. такого состояния движения и ситуации, исходя из которой интенционированность органов чувств на реальную наличную «предметность» в итоге приводит к возникновению ощущений, непременно влекущих за собой не только «согласие», но и «схватывание» (представление), поэтому, как утверждает Порфирий, ощущения не сводятся к одному только впечатлению, но ставят его реальность в зависимость от согласия¹, тем самым давая самим ощущениям возможность к проявлению. Это означает готовность и поворот к установлению и утверждению познавательного пространства, а вместе с ним и языковой среды.

Из вышеизложенного следует, что именно ощущение становится тем образованием, которое способно отделить «зрение», «осязание» и «слух», взятые сами по себе и, по мнению Галена, не действующие «постигающим» образом непосредственно от самого «ощущения»², которое действует именно так, т. е. является «постигающим». С этим можно согласиться, но с условием наложения на данное «представление» определенного ограничения, связанного с тем преимуществом, с которым в стоической традиции акцентируется связь «постигающего» действия с «представлением», дабы само по себе постижение, взятое в состоянии «чистой активности», как можно быстрее реализовало бы собственное свершение именно благодаря трансформации «чистой активности» в своеобразное средство усиления контактной области, порожденной желанием осуществления *связи впечатления и реальности*, где «впечатление», преобразовываясь в форму «представления», бесповоротно оказывалось бы в ситуации актера, выбранного на пожизненное исполнение роли узника наличной «предметности». Напротив, постижение, взятое как способность схватывания самого движения, — а не его представительственной оформленности, т. е. схватывания в смысле осуществ-

¹ Подробнее см.: Фрагменты ранних стоиков: в 3 т. Т. 2, ч. 1: Логические и физические фрагменты. Москва, 1999. С. 43.

² «...Слова “нужно видеть, осязать и слушать” и слова “нужно ощущать посредством зрения, слуха и осязания” означают не одно и то же. Дело в том, что [сами по себе] “зрение”, “осязание” и “слух” действуют не “постигающим” образом (μὴ κατὰληπτικῶς), а вот “ощущение” — именно таким образом». См.: Фрагменты ранних стоиков: в 3 т. Т. 2, ч. 1: Логические и физические фрагменты. Москва, 1999. С. 43.

вления принципа «представления», порождающего «постигающее представление», с целью выявления принципа «каталептического представления», или, как точнее судят о нем стоики, впечатления, которое не только есть объект оценивающей инстанции, но уже является полноценным «представлением», — есть такая деятельность «чистой активности», при которой схватывается непосредственно само по себе движение в опыте своего свершения.

Иными словами, схватывается не наличная «предметность», поскольку ни «реальность», ни «наличность», ни тем более «предметность» не являются здесь «целями» в обычном понимании, так как «пробиться» к ним, воспринимая их в качестве необходимых, возможно только в языке. Языковая среда, как известно, прежде может быть установлена только при условии наличия познавательной интенциональности, но очевидно, что при таком варианте реализации постигающей деятельности последняя вынуждена подвергаться трансформации со стороны натиска именно содержательного уровня познавательной деятельности. Это приводит к истощению и даже, возможно, полному нивелированию такого уникального действия, каким на самом деле является «постижение».

Однако в границах художественного действия — и здесь следует помнить о четком различении практической художественной деятельности, о которой идет речь, с теоретическим искусствознанием, возделывающим собственное поле искусства средствами языкового производства, — постижение позволяет оставаться в опыте, не перекидываясь, как это обычно происходит в человеческом познании, в совершенно чуждую для всякого опытного действия сферу языка, и даже несмотря на наличие пограничной ситуации «опыта языка», на которую язык распространяет свою власть. В любом случае присутствие языка не терпит наличия опыта, поэтому — либо язык, либо опыт. Это достигает своего окончательного прояснения лишь на уровне критики художественного действия, требующем непременно установления критического отношения к различного рода языковым механизмам, таким как «схематизм», «системность», «арочный метод» и множество подобных им действий. В противном случае отсутствие критической инъекции автоматически переводит нас в плоскость «познания», естественным

образом нивелирующей непосредственно саму «постигающую» деятельности вышеобозначенным образом, благополучно переводя все мероприятие в сферу языка.

В итоге, дабы преодолеть стоическую интенцию в отношении постигающей способности, — трактующей постижение как действие, призванное на уровне «постигающего представления» притягивать опыт к языку nepoзвoлитeльным образом, т. е. лишая постижение наличия в нем состояния «чистой активности» так, что ненасытная устремленность ко всему, что олицетворяет собою содержательность не позволяет такого рода «подвижности» ни на мгновение удерживаться в собственной активности, тут же переводя ее в режим средства для собирания содержательных элементов (совокупность таких элементов приводит к кристаллизации формы «представления», онтологически связанной с наличной «предметностью», представляющейся в качестве внешнего объекта чувственного восприятия, относительно которого только и возможно высказывание о том, что вступает в определенные отношения с нашей совокупной памятью), — мы вынуждены из среды «впечатлений» путем отстранения и перевода «постигающего» действия на второй план выделять пространство «представительства», устанавливающего языковой вариант интенции, в которой среда «впечатлений» заменяется на пространство «ощущений», т. е. на артикулированный сорт впечатлений. Как отмечают сами стоики, если человек, будучи в нормальном состоянии, всегда чувствует именно то, что он чувствует, — и это есть ситуация, которая и называется «опытом», — то «истинными» или «ложными» могут быть собственно лишь высказывания ($\alpha\lambda\theta\acute{\iota}\omega\mu\alpha\tau\alpha$), которые разум выносит об этом «опыте», но никак не само опытное действие. Поэтому очевидно, что квалификация истинный/ложный может применяться к самим «впечатлениям» лишь в переносном смысле, когда подразумевается, что их содержание выражено в артикулированной форме логического высказывания¹.

Следовательно, постижение подвижного среза реальности настроено не на схватывание ее содержательного аспекта, а прежде всего, нацелено на улавливание и удержание самого движения,

¹ Подробнее см.: Фрагменты ранних стоиков: в 3 т. Т. 2, ч. 1: Логические и физические фрагменты. Москва, 1999. С. 44.

струящегося из «чистой активности», а, точнее, непосредственности ее исполнения, которое в данном случае и есть опыт. Для самого «постигающего» действия совершенно не характерно присутствие «каталептической эссенции», продиктованной со стороны оценочной инстанции в духе стоиков, поскольку задача состоит не в от-рефлексированности постигающего эффекта посредством его оценки, а в «нащупывании» в самом «постигающем действии» некоей слитости, соединенности с присутствующим движением, позволяющим прикасаться непосредственно к самой тенденции «постигающего» действия-выражения, не допускающего свершения, возможно даже естественным образом, присутствующей где-то на «заднем» плане желательности перехода такого «действия» в языковую среду.

Таким образом, выразительность в реализации постигающей способности есть осуществляющийся непосредственным образом человеческий опыт как действенность (движение), через которое совершается включенность человека в жизнь, высшая степень которой есть творчество¹, хотя и способное становиться предметом искусствоведческого экскурса, но лишь с целью создания языковой площадки сканирования художественного действия, в результате чего возникает его языковая копия, известная как искусство.

§ 5. Искусство и выразительность

Природа «опытности» познавательного действия представляет собой такую активность, которая, всецело захватывая наше внимание, направляет его исключительно к объекту, не заботясь о пути

¹ Заметим, что к содержанию данного термина необходимо относиться более чутко, нежели принято, поскольку, как отмечает Ф. Гватари, «во всех трех регистрах — философия, наука, искусство — имеют место творческие процессы совершенно разного качества» (См.: Рыклин М. Что такое философия. Беседа с Феликсом Гватари // Деконструкция и деструкция. Беседы с философами. Москва, 2002. С. 58). Однако в нашем случае речь идет именно о творческом действии как таковом.

своего прохождения и даже несмотря на то, что именно «путь», являясь демонстрацией самого способа проявления такой «познавательной активности», в итоге в познавательной среде становится той опосредованной областью отношения, как к объекту, так и к опыту, способствующей возможности свершения языковой остановки, предоставляющей характеристику самого мыслительного действия в моменте *разделения* и *различения*. Именно фиксация «способа», а не объекта в свершении акта познания, с одной стороны, является наиболее затруднительной в плане неизбежности возникновения трения между спецификой познавательной интенциональности, направленной исключительно на объект, и стремлением удержаться в плоскости осуществления познавательного пути, акцентируя в качестве цели не объект, а сам путь продвижения к нему.

С другой стороны, усиленное внимание к «способу» представляется реальной возможностью обнаружения в его границах не столько специфики познавательного почерка преобладающей в проявлениях особенности изложения «способа» в силу необходимости схватывания данности «способа» именно средствами языка, т. е. через описание его в высказывании, сколько заложенной в «способе» *чистой активности* вне снабжения ее дополнительным техническим инструментарием языкового типа, в дальнейшем призванного использовать и «затачивать» сам «способ» на реализацию исключительно познавательной интенциональности, имеющей четкую цель схватывания объекта с целью окончательного установления субъектно-объектной специфики «способа», придающей последнему статус «познавательного». Данное действие весьма нехарактерно для такой «чистой активности», которая, с одной стороны, являясь для целей формирования познавательной интенции в «способ» неким опытным фоном, схватывается в самом кристаллизирующем действии как нечто такое, что противоположно этому «действию» именно в самой его специфике, показывающейся в разделении опытного пространства на субъект и объект, а также в соответствующем ему образе мысли, впоследствии собирающемся в нечто целое только путем прохождения сквозь разделительную специфику познания.

С другой стороны, «чистота активности», неизбежно присутствуя во всяком «способе», выступает в нем в качестве своеобразного

опытного осадка, или активности, непосредственно черпающейся из внутренней способности к движению, которая, еще пребывая в опыте, есть движение, но в моменте его реализации становится способностью, и, наконец, подвергаясь еще бóльшей активности, трансформируется в «способ», дальнейшее оформление которого лишь частично задействует активность, направленно используя ее только для удовлетворения познания, заданного целесообразностью действия и способного предельно сблизиться с целью своего действия, т. е. с объектом.

Однако о достижении познавательной стабилизации «способа» было сказано достаточно, и нас в бóльшей степени теперь должна занимать оставшаяся часть «способа», сохраняющая в качестве противовеса некую долю активности, обычно скрывающейся в недрах первоначального перехода, преобразующего «способность» в «способ», и остающейся в тени в качестве своеобразного потенциала, представляющего собой такой опытный материал, который, обладая чрезвычайной подвижностью, если можно так сказать, не «пригоден» для удовлетворения целей познания, поскольку он не настроен на такую специфику движения, которая способна к любым преобразованиям и обработке, идущим со стороны познавательного действия. Такое воздействие познавательной функции, подчиняя себе движение так, что некоторая активность «способа», частично претерпевая штурм своего «левополушарного» отдела со стороны кристаллизирующегося познания, требующего уровня декартовской «отчетливости и ясности», выходит на поверхность именно за счет того, что такая «поверхность» есть язык, свидетельствующий о завершенности исполнения кристаллизирующего действия, преобразующего движение путем надления его познавательной интенцией и в итоге получающего факт своего окончательного свершения именно в «опыте языка».

Из этого следует, что необходимо предположить возможность иного аспекта реализации сокрытой активности «способа», ориентировочно представленной как «чистая активность», «чистота» которой свидетельствует лишь о нетронутости и неприобретении такой активностью познавательной интенциональности. Однако это не означает, что данная активность является обделенной, неполноценной или ущербной в плане своей реализации. «Чистую актив-

ность» можно сравнить в некотором смысле с космической «черной дырой», но если последняя, обладая чрезвычайно огромной плотностью, притягивает и втягивает в себя абсолютно все, что приближается к ней на определенное расстояние, не выпуская обратно даже луча света, то «чистая активность», аналогичным образом, имея подобную плотность, сквозь которую тем не менее способно прорваться только определенным образом преобразованное движение, на выходе показывается в виде «способа», т. е. такого организованного действия, одним из которых становится познание такое, что всякое действие в нем есть проявление. Однако «чистая активность» не может показываться посредством проявляющегося действия, поскольку обладает сверхплотной материальностью, отличающейся от легкой и подвижной познавательной материи высокой степенью внутренней напряженности, представляющей собой нечто такое, что мы называем энергией, обладающей полной свободой действия. «Чистая активность» оказывается не способной к проявлению, поскольку всегда остается пребывать в собственной непосредственности, никогда не подвергаясь хотя бы минимальному опосредованию, так как нет ничего более мощного, что могло бы воздействовать на нее.

И тем не менее как было отмечено, познавательные «атомы», соттаив своеобразную «дорожку», показывающуюся в виде познавательной «туманности», покидают именно таким образом «чистую активность» преимущественно за счет легкости и отсутствия достаточной степени напряженности в познавательном движении, наподобие той «познавательности», которая даже в науке, как известно, не обременяет себя ничем серьезным, кроме только того, чтобы облегчить процесс приспособления человека к окружающей среде в ницшеанском духе. Напротив, движение «чистой активности» нельзя ухватить через какое-либо посредство, т. е. через некий вид «способа» как совокупности определенно организованных средств проявления движения или вообще использовать «способ», к примеру, как некий метод или систему, поскольку даже в «способе» такое движение «чистой активности» есть своего рода осадок, т. е. нечто такое, что не показывается посредством «способа» или схемы четко обозначенного действия, напоминающего, например, линию, прочерченную вполне определенным образом. Однако

такой «осадок» показывается лишь в виде движения «чистой активности», которое можно только прочувствовать как силу внутреннего толчка, наподобие того, как человек чувствует содрогание земли в момент землетрясения.

Очевидно, что в этом самом моменте нет места для рафинированности и определенности, четкости и ясности действенной выверенности способа-линии, но есть лишь сметающая все на своем пути мощь творчества. Здесь движение «чистой активности» может восприниматься только как прорыв, не подлежащий никакой упорядоченности и тем более опосредованности со стороны познавательной целесообразности, тотально сдвигающий непосредственно сам порядок мыслительной деятельности таким образом, что на передний план «выталкивается» не задача упорядочить нечто, пребывающее в хаосе, а напротив, ситуация тотальной недискурсивности, способствующая концентрированности на таком состоянии, в котором мышление лишь чувствуется, ощущаясь только как движение, снабженное высочайшей степенью напряженности и плотности. Такое «движение» может прорваться исключительно за счет личной свободы выражения, сосредоточивая в нем всю свою творческую энергию, накал которой не способен удерживаться в качестве «чистой активности», прорываясь в выразительность — не-дискурсивную, не-схематичную, не-различимую, не-систематичную, не-ограниченную, но обладающую сверхсильным скоплением творческой плотности и напряженности, т. е. некой *силы*, не воспринимающейся в акте познания, но способной схватываться лишь в процессе постижения.

§ 6. Творчество

Постановка вопроса о тенденции акта познания к смещению в сторону процесса постижения, безусловно, требует определения не только такого характерного места, которое допустило бы подобного рода «смещение», но в том числе и языковую адаптацию,

т. е. введение адекватной процедуры возможного перевода действий, господствующих в постижении, на знаки нормального языка, поскольку мы способны донести свои мысли о данном процессе только посредством организации высказываний, наподобие того, как это происходило в акте познания. Однако следует уточнить, что если в языке сами высказывания, приобретая фактичность существования в витгенштейновском смысле, заменяют непосредственно сам акт, то в постижении ничего подобного не происходит, поскольку в данной ситуации, связанной с выразительностью и постижением, чрезвычайно важным является именно строгая дифференциация языка и самого творческого движения, вплоть до языковой изолированности. Это, с одной стороны, позволяет сохранить «чистую активность» творческого движения как исключительно опытного действия в его акцентированном положении, а с другой стороны, — применить к такому «действию» языковую обработку, взятую в качестве отдельного инструмента, применимость которого обусловлена лишь необходимостью создания подходящих условий именно для свершения процедуры «понимания», ничего общего не имеющей непосредственно с самим творческим процессом того действия, к которому в конечном счете язык только применяется с целью сотворения провокационной ситуации, вызывающей состояние потребности понимания.

В любом случае такая «потребность» в отношении самого действия, к которому прилагается язык, есть внешняя причина, безусловно, могущая быть продуктом творчества. Однако следует учитывать, что язык хотя и является творческим актом, но в нем самом не способен улавливать действие, к которому применяется, — и это особо важно отметить, поскольку язык в любой форме своего применения в основном представляет собой лишь удобное средство, всецело направленное на описание происходящего. Так возникает необходимость расщепления самой опытной процедуры, во-первых, на опыт «языка», выступающий в качестве наиболее адаптированной человеком форме опыта, и даже чуть ли не единственной опытной форме, в плоскости которой человек вообще способен разворачивать свое жизненное пространство. Однако следует согласиться, что данное представление обладает совершенной безупречностью только при условии его просмотра с позиции познания, вводящей целесообразность языковой подачи любого факта как нечто

такое, что, извлекаясь из опыта и далее отбрасывая этот самый опыт, наподобие змеи, периодически сбрасывающей свою кожу в период линьки, приобретает единственный образ существования, в бергсоновском смысле заключающий в себя всю «жизненность», придавая ей однозначно языковую форму протекания и подчиняя все исключительно языковой целесообразности всякого свершения. Во-вторых, — на опытную область непосредственно самого творческого действия, к которому, как отмечалось, относится и язык, но взятый в ином варианте раскрытия «способа», а именно как «опыт языка». Но очевидно и то, что такое языковое опытное действие является уже *фигуративным*, т. е. оформленным и интенционированным, обретшим познавательность и целесообразность, а потому «опыт» здесь выступает лишь в качестве прикладного, или сопутствующего, призванного поддерживать действие всего языкового процесса.

Иными словами, опыт в «опыте языка» настолько «опустошен», что уже не является тем движением, которое несет в себе две выше-обозначенные характеристики — высокую плотность и напряжение, но, подобно дереву, пустившему сотню ростков, продолжает являться их носителем и источником. Однако в сложившейся ситуации «опыт» уже утрачивает собственность движения, «согласившись» отдать или сообщить его своим росткам, которое теперь можно заметить только в изменении и росте этих самых ростков, но отнюдь не самого дерева, как бы присутствующего при них и поддерживающего только фактичность их существования. Напротив, «опыт творчества», содержащийся в качестве своеобразного эфирного состава в любом действии, — будь это действие, совершаемое человеком, природными явлениями или какими-либо примитивными формами жизни, отличающимися лишь количественным присутствием, т. е. степенью напряженности и плотности подразумеваемого эфирного состава, — всегда пребывает в виде осадка, обращение к которому со стороны обычного человека в его повседневной деятельности стремительно движется к нулю, и даже чаще этого — вообще не готово к какому бы то ни было измерению, поскольку в глазах обычного человека данный творческий «осадок» не представляет никакого интереса в силу крайне дискомфортного состояния, граничащего даже с опасным

для человеческого существования положением, абсолютно противоположным «его величеству» здравому смыслу. Это происходит в связи с тем, что человек, по своей «человеческой сути», является «существом» приспособляющимся к окружающей среде, и любые признаки поведения, связанные с незаинтересованными, непонятными и необъяснимыми поступками, скорее свидетельствуют о «неразумности» того, кто их совершает, нежели о готовности к некоему творческому подвигу.

«Опыт языка» не является единственной человеческой формой опыта, поскольку вполне вероятной представляется возможность его продвижения в сторону получения опыта «чистой активности», проживание которого в границах человеческой жизни можно представить как свершение творческого процесса «возвращения себя»¹. Можно, к примеру, представить форму человеческой активности в виде клубка ниток, который отматывается не посредством слов и предложений, оставляя нетронутой саму суть, т. е. человеческую материю, которая не есть простая совокупность правильным образом выстроенных предложений, но непосредственно через жизнь. Имеется в виду жизнь конкретного человека или целой нации, или народа, или страны, поскольку проникновение в творческий «осадок» начинается именно с особого чувства открытости навстречу жизни. Поэтому открыть себя как такового самой жизни человек способен исключительно самостоятельным образом. Соответственно, опыт «творчества» показывается только как индивидуальный, свершающийся вне какого-либо требования различения себя в таком качестве, поскольку сечение даже минимального различения мгновенно обратит весь опыт в «опыт языка», поэтому столкновение с творчеством в любых его проявлениях всегда оставляет ощущение мощи «единого» или просто огромной мощи, силы, ничего внутри себя не различающей. Вследствие этого неудивительно, что, когда мы, к примеру, слушаем симфонию Л. ван Бетховена или любого другого музыкального гения, поначалу, конечно же, может

¹ Хорошей иллюстрацией, способной внести предельную степень ясности представления о таком «возвращении», может стать подвиг Будды, разворачивание которого свершалось путем «отматывания» жизненной подвижности вплоть до наступления «смерти».

возникнуть ясность бетховенского стиля, по зову которой мы тотчас назовем имя соответствующего композитора, но, совершенно очевидно, что это произойдет только при условии постановки вопроса типа: кто написал данное музыкальное произведение или когда жил композитор, написавший эту симфонию, и к какому стилю его следует отнести — и все в подобном духе социальной опосредованности, дабы определить место творчества композитора с целью возможности свершения «опыта языка». Другими словами, поскольку такое «место» есть язык, то, следовательно, описание творчества является поиском языкового места, в котором такое «описание», а вместе с ним и сам творческий процесс с позиции языкового контекста мог бы занять соответствующее ему положение, т. е. вписаться в языковую канву.

Совершенно очевидно, что ничего подобного не происходит в опыте «творчества» уже в силу невозможности его коллективного свершения, клишеобразности и штампированности, захватывающих всякий процесс, и, прежде всего, посредством переакцентировки внимания с него самого, т. е. с движения на целесообразный результат, тем самым приостанавливая процесс и фокусируясь на его продукте. Следует согласиться, что в моменте внутри опытной дифференцированности может возникнуть ощущение противоречивости и неоднозначности, с какими опыт «чистой активности», или опыт «творчества», отмежевываясь от «опыта языка», создает впечатление лишенности языка всякого творческого аспекта, что невозможно. И в этом смысле необходимо указать на ранее упомянутую способность языка к устройению собственного пространства, при котором «опыт языка», взятый как таковой, всецело обладая творческой нагруженностью, реализуется как «опыт», однако уже лишь проявляясь (имея своим продуктом только явление) как результат обрабатывания и тиражирования языковыми действиями, такими как систематизация, структурализация, схематизация, знаковое закрепление, выстраивание соответствий, выработка значений — словом, всем тем, что лишает опыт первоначального состояния «чистой актуальности», трансформируя опытность или движение так, что оно, обретая фигуративность, становится каким-то определенным, т. е. вполне конкретным, либо полностью прекращается, либо приостанавливается, снимаясь в некоторой определенности,

возникающей в моменте осуществления чисто языковой способности призматического наложения языковой «правильности» на любую сферу. Это является первостепенным именно в применении к области познания, требующей целесообразности, определенности, понятности, объяснимости, соответствия, значения и всего, что с этим связано.

Таким образом, «опыт языка» как творческий процесс освоения языка, прежде всего, следует различать на уровне того естественного чувственного приобщения (солидарности), которое, к примеру, осуществляет ребенок, вбирающий в себя информацию о мире, адаптируя ее в измерении врожденного чувства «различия» и «подобия», по своей природе являющегося исключительно языковым, и которое, с точки зрения М. Бейкера, закладывает основную проблему лингвистики, называемую им «парадоксом шифровальщика». По его мнению, ярким примером этому послужила спровоцированная американскими пилотами во время войны (1943) неразрешимая для японских криптографов ситуация, когда они не смогли расшифровать использованный в качестве связи язык индейцев племени «навахо». Так, в частности, в качестве основного затруднения здесь выступил факт наличия некоторой противоречивости в языке «навахо», вносящей в работу шифровальщиков неопределенность, поскольку, с одной стороны, язык «навахо» должен был сильно отличаться от японского и английского языков, а с другой стороны, должен был быть сильно похож на эти языки, в противном случае шифровальщики не смогли бы точно передать сообщение. Следовательно, в качестве шифра данный язык хорошо подходил именно в связи с присутствием в нем такого странного сочетания взаимоисключающих свойств¹, но вместе с тем — действия в рамках структурного языка, о котором будет сказано чуть позднее. Однако «парадокс», о котором идет речь, является внешним языковым проявлением, непосредственно связанным с удовлетворением понимающей способности языка как шифра, требующего перевода, хотя, возможно, такое внешнее качество языка является универсальным, априорно связанным с любым языком, стремящимся к обязатель-

¹ Подробнее см.: Бейкер М. Атомы языка: Грамматика в темном поле сознания. Москва, 2008. С. 9–10.

ности приложения функции «понимания», но обычно теряющей ее по причине языковой проявленности только лишь в виде «сказываемости», а не выразительности. Это приоткрывает «дверь» для решения данной лингвистической проблемы совсем с другой стороны, которая является еще более сложной, поэтому мы ограничимся здесь лишь констатацией допустимости трактовки языкового факта как предельно противоречивого именно с позиции его естественности, т. е. в силу природной специфики языка поддерживать свое существование за счет нахождения в любом материале, на который проецируется язык, одинакового и разного. Это позволяет нивелировать бейкеровское впечатление парадоксальности как нечто такого, что противоречит внутренней природе языка, поскольку язык, взятый именно в таком контексте, не порождает ни малейшего намека на парадоксальность. Правда, мы согласны принять ее в качестве внешней специфики языкового проявления.

Следовательно, «опыт языка», также принадлежащий общему полю опыта, а стало быть, имеющий подпитку «чистой активности», в пространстве своего творческого свершения обнаруживается через вышеобозначенные естественные языковые тенденции, посредством которых язык, используя свою природную чувствительность к схватыванию состояний «схожести» и «различия», создает своеобразное пространство приложения языкового творчества, прежде всего, как «опыта языка», реализация которого, равно как и любого другого опыта, может быть только единичной. Это скрывает за собой великие сложности, связанные с предельной индивидуацией языка, довольно часто и ясно проявляющейся, к примеру, в попытке овладеть неродным языком, при которой вскрываются все уровни языковой системы, настолько различные, что наложение их друг на друга в совокупности создает практически непреодолимые трудности в реализации данной попытки. Это приводит к возникновению дополнительной сложности языкового поведения, проявляющейся преимущественно в связи с естественной языковой спецификой, выражающейся в его постоянном стремлении к различению и противопоставлению, раскрывающейся в неизбежности внутриопытной дифференциации, с одной стороны, на область «опыта языка», вскрывающей творческий языковой аспект, в свою очередь являющийся невероятно сложным по причине той

«языкорубки», в которую попадает человек, пытающийся непосредственно проникнуть под язык. Свершение такого действия «разрывает» всякое сознание, каким бы гениальным оно ни было уже в силу смежности данного действия с такими вопросами, на которые следует непременно ответить, притом, что ответить на них не представляется возможным. К такого рода невыносимым затруднениям может быть отнесена особенность языка быть глубоко социальным феноменом, а стало быть, преследуемым всеобщими качествами, и не менее глубоким индивидуальным явлением, не допускающим даже понимание собственной феноменальности, т. е. мы не в состоянии «понимать» того, что «говорим», поскольку все это в дальнейшем потребует бесконечно разворачивающегося комментария к предыдущему, и так — до бесконечности, в результате ни к чему не ведя.

С другой стороны, «опыт языка» не принадлежит области тиражирования. Иными словами, всякий раз, пользуясь языком, мы не начинаем с самого начала, т. е. мы не ввергаем себя в «опыт языка» каждый раз, но просто используем накопленные и хранящиеся в памяти языковые заготовки, которые уже предназначены для применения к ним обычных условий структурного языка (систематизация, схематизация, структурализация), проходя сквозь которые данные «заготовки» в дальнейшем подвергаются действию функции «соответствия», а также приобретению «значимости» и «значения». Это уже не относится к языковому опыту, но представляется продуктом трансформативного вовлечения в иную плоскость, хотя в целом вариативно и примыкающую к языковой, но прежде всего свидетельствующую о присутствии в ней неотвратимой взаимосвязи языка и познания, поскольку именно на «структурном» уровне язык приобретает познавательную целесообразность, заинтересованность, в связи с чем, думается, здесь уже не остается ни малейшего внимания для творчества.

Можно говорить о различии между двумя уровнями языка — «опытом языка», демонстрирующим творческий языковой аспект, уравнивающий такой сорт опыта с любым другим, и «структурным языком», представляющим собой противоположность «чистой активности», объясняющуюся присутствием в фиксированной «интенциональности» самого языкового действия, инерционной

специфики, направленной на структурирование всего того, что, попадая в данное поле действия, совмещает в языке оба этих противоположных действия. В качестве подходящего примера демонстрации всего этого может служить само языковое действие, которым руководствовался американский социолог Р. Коллинз при написании своей известной работы «Социология философий». В ней обнаруживается свершение «опыта языка». Это прослеживается на уровне выявления творческого действия своеобразного «способа» языковой переработки, подкрепленного подробным сравнительно-историческим анализом основных традиций мировой философской мысли и представляющего собой новый подход социологии интеллектуальных сетей, раскрывающийся через теорию интерактивных ритуалов, социальную концепцию творчества и становление долговременных репутаций, а также выстраивание модели динамического поведения пространства интеллектуального внимания¹.

Следует признаться, что «опыт языка» здесь осуществляется не привычным путем выявления специфики философских учений, но касается опыта непосредственного вскрытия сети личных связей², распределяя их в плоскости «вертикали», т. е. учитель — ученик, а также в плоскости «горизонтالي», совмещая единомышленников в кружки, соперничающие между собой. В связи с этим «опыт языка», кроме процесса непосредственного выстраивания сети философских взаимосвязей, также просматривается в выявлении как моментов различия, и в этом смысле замечается, что интеллектуальная среда всегда функционирует по-разному, выбирая вовне неповторимые конфигурации творческой потенции, так и всего того, что проявляется схожим образом, поскольку при всем разнообразии, по мнению Р. Коллинза, с интеллектуалами часто происходит «одно и то же» — борьба за пространство внимания, фракциация интеллектуалов, группирующихся с целью

¹ Подробнее см.: Коллинз Р. Социология философий. Глобальная теория интеллектуального изменения. Новосибирск, 2002.

² «...Я утверждаю, что если кто-то способен понять принципы, определяющие интеллектуальные сети, то у него есть объяснение причин происхождения идей и их изменений». См.: Коллинз Р. Социология философий. Глобальная теория интеллектуального изменения. Новосибирск, 2002. С. 40.

производства интеллектуальных ритуалов, обмена культурным капиталом, эмоциональной энергией, формированием выносливых интеллектуальных позиций, способных выдерживать сильное давление соперничающих с ними оппозиций, тем самым завоевывая возможность продолжительной интеллектуальной репутации.

Таким образом, несмотря на различие и уникальность, «опыт языка» совсем в духе собственной природы противостоит «способу», содержащему в своей концентрации специфику и уникальность языковых приемов, принципиально общий состав «ингредиентов» интеллектуального творчества. Кристаллизация интеллектуальных сетей выводит полученный «опыт языка» с уровня «чистой активности» на инерционный уровень нуждающихся в дальнейшей систематизации и структурализации отношений между интеллектуалами¹, применяя к ним технику метода языковой компетентности, суть которого состоит в выявлении структурной составляющей языка интеллектуалов как основы для формирования пространства интеллектуального внимания. Другими словами, проецируя коллинзовский метод социального влияния на процесс конструирования идей, следует допустить присутствие *языковой адаптации* на уровне создания определенного типа пространства, предлагающего, во-первых, использование описательной способности языка в ее применении к определенной области культурного производства; во-вторых, ранжирование интеллектуалов в соответствии с долей внимания, полученной ими в позднейших исторических источниках, и здесь используется исторический метод, раскрывающийся в своей чисто языковой трактовке; и наконец, в-третьих, исследование личных связей между философами², где особо ярко проявляются языковые функции «соответствия» и «значимости».

¹ По мнению Р. Коллинза, «именно сети являются действующими лицами на интеллектуальной сцене. Сети представляют собой устойчивую, длящуюся во времени структуру, или паттерн, связей между микроситуациями, в которых мы живем». Подробнее см.: Коллинз Р. Социология философий. Глобальная теория интеллектуального изменения. Новосибирск, 2002. С. 40.

² Подробнее см.: Там же. С. 32–33.

§ 7. Музыка versus язык

Возвращаясь к разговору о возможности демонстрации мысли через «выразительность», следует отметить, что такая «выраженность» мысли может быть произведена исключительно в языковой плоскости, где сам язык становится границей данной «выраженности». Однако известно, что в языке невозможно что-либо мыслить в качестве нелогического, поэтому нельзя «сказать о каком-либо нелогическом мире, как он выглядит»¹. Как следствие, выразительность мысли, осуществляемая в языке, не тождественна музыкальной выразительности или любой другой, разворачивающейся в акте свершения художественного действия уже потому, что в языковой выразительности следует акцентировать скорее саму область разворачивания, т. е. язык, нежели то, что в нем происходит, поскольку на самом деле все происходящее в языке тут же, теряя свою первозданность, является теперь языковой собственностью и служит исключительно целям демонстрации языковых «закономерностей»².

¹ «Изобразить в языке нечто “противоречащее логике” так же невозможно, как нельзя в геометрии посредством ее координат изобразить фигуру, противоречащую законам пространства, или дать координаты несуществующей точки» (3.031, 3.032). См.: Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. Москва, 2008. С. 50–52.

² Как отмечает Д. Кампер, «Люди никогда не были властителями образов. Как никогда не станут властителями знаков. Средства власти могущественнее того, кто использует их» (См.: Кампер Д. Двуликий Янус медиа. Эстетизация действительности. Возмущение чувств // Тело. Насилие. Боль: сборник статей. Санкт-Петербург, 2010. С. 55). Рассуждая о «машинизации времени с целью ускорения» (См.: Там же), Д. Кампер говорит о языке, а именно, о языковой способности (если не сказать требовании) к экономии, в том числе и времени, неуклонно ведущей к языковому захвату, т. е. к такому отстранению человека от его первичной природы, к которому языковая власть, или так называемая «вторая природа», принуждает человека, становясь его искусственной «реальностью». При этом язык приобретает образ «медиа-стены», т. е. своеобразного «уплотнения» между человеком, или его аутентичностью, и внешним миром («чистой» независимостью). «Непроизвольным *opus magnum* цивилизации стала искусственность в ее фундаментальном смысле. Природа приобретает статус нереализованного товарного остатка, который может быть дешево распродан. <...> Когда возникает тоска от засилия симулякров и потере аутентичности тогда с этим связывают болезненные воспоминания. Все дело в том, что миметические привычки в совокупности с инфантильными иллюзиями о псевдомогуществе заводят мотор самоизнуряющей игры. И хотя, при подробном рассмотрении, абсолютно

Вовлечение искусства в подобного рода ситуацию, в частности, приводит к деятельности по вынужденному навязыванию совсем не требующейся со стороны искусства функции «понимания», якобы необходимой для вскрытия законов развития художественного действия, поэтому не случайно, что в данном контексте имеет место столь нелестная характеристика подобного рода действий, как стремящихся «раззять музыку как труп». При этом таким «трупом» музыка становится именно в языке, поскольку воистину «где заканчивается слово, там начинается музыка»¹. Соответственно, разговор

искусственный мир проявляется как имитация природы, освобождение от природных ограничений заканчивается принуждением воображения. <...> В то время когда вещи теряли основания, воображение сохраняло железную логику. Однако и это соотношение было отменено. Поэтому теперь, в ситуации автономности и самореферентности медиа, ключевым условием становится строгая логика принуждения». См.: Кампер Д. Двухликий Янус медиа. Эстетизация действительности. Возмущение чувств // Тело. Насилие. Боль: сборник статей. Санкт-Петербург, 2010. С. 56–57.

¹ Аналитикам искусства, — и в частности, это касается столь ценной ими искусствоведческой работы по выуживанию всевозможных ассоциативных фигуративностей, связывающих воображаемые структуры со слышимыми или видимыми объектами, — следовало бы прислушаться к мнению Г. Г. Шпета о необходимости четко различать слова и знака, поскольку, как отмечает Г. Г. Шпет, делая акцент на соотношении слова-знака с тем, что они означают, можно прийти к следующему выводу: «слово есть знак *sui generis*. Не всякий знак — слово. Бывают знаки — признаки, указания, сигналы, отметки, симптомы, знамения, *omina*, и пр., и пр. Теории о связи слова, как знака, с тем, что он значит, основанные на психологических объяснениях, — ассоциациях, связи причины и действия, средства и цели, преднамеренного соглашения и т. п., — только гипотезы, рабочая ценность которых, при современном кризисе, доходит до нуля. Связь слова со смыслом есть связь *специфическая*. Она является “родом”, а не подводится под род. Если бы даже оказалось возможным подвести ее под род, или если бы какие-нибудь принципиальные предпосылки допускали такое подведение и требовали его (к примеру, возможность посредством слова выявить смысл конкретного произведения искусства, предполагая, что это поможет вскрыть некую сакральную суть художественного действия. — *И. Н.*), все-таки *методологически* правильнее, безупречнее и целесообразнее, до построения каких бы то ни было теорий, рассматривать названную связь, как специфическую. Специфичность связи определяется не чувственно данным комплексом, как таким, а смыслом — вторым термином отношения — который есть так же *sui generis* предмет и бытие. Только строгий феноменологический анализ мог бы установить, чем отличается восприятие звукового комплекса, как значащего знака, от восприятия *естественной* вещи. Слова-понятия: “вещь” и “знак” — принципиально и изначально гетерогенны, и только точный интерпретативный метод мог бы установить пределы и смысл каждого» (См.: Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты: Своевременные напоминания. Структура слова *in usum aetheticae*. Москва, 2009. С. 8–9). Отсюда между названием «Девушка с волосами цвета льна» и самим звучащим

о музыке в понятиях означает лишь *номинальное* о ней высказывание с целью ее определения. Из этого ясно, что такое номинальное выверение вовсе не представляет собой реализацию некоего запроса с музыкальной позиции, а является именно языковым способом изображения музыкальной «действительности», но согласно Л. Витгенштейну, именно «действительности» самого языка, поскольку «на первый взгляд, по-видимому, предложение — например, как оно напечатано на бумаге — не является образом действительности, о которой оно говорит. Но ведь и ноты тоже не кажутся на первый взгляд образом музыки, и наши фонетические знаки (буквы) не кажутся образом нашей устной речи. И все же эти символики даже в обычном смысле слова оказываются образами того, что они изображают» (4.011)¹. С учетом этого необходимо указать, что образы, по словам того же Л. Витгенштейна, изображают именно смысл, однако только тогда, когда мы вызываем к этому смыслу, а происходит это в вопрошании, т. е. в языке, поскольку именно в языке возникает вопрос, который требует ответа, тогда как ясно, что «действительность» искусства состоит не в поиске смысла, — и это абсолютно очевидно, поскольку глубокое проникновение в произведение искусства в моменте его восприятия никогда не подвигнет слушателя на «раскопки» его смысла, — а в проникновении, воссоединении с самим музыкальным действием, что, быть может, становится возможным лишь в состоянии, подобном акту откровения.

материалом музыкального произведения А.-К. Дебюсси — пропасть. Как кому-то может показаться, мы говорим здесь о давным-давно известных вещах, однако это не так, ведь не устраивает именно то, что продолжает пользоваться поддержкой большинства аналитиков искусства (особенно это касается представителей отечественного искусствознания) — это своего рода неукротимый инфантилизм, или нежелание, наконец, заметить пропасть между языком и опытом, языком и выразительностью, языком и художественным действием.

¹ См.: Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты: Своевременные напоминания. Структура слова in usum aestheticae. Москва, 2009. С. 74.

§ 8. Художественное действие

Социообразующий контекст способен произвести оптимальное пространство возможности выведения «знания» об искусстве в процессуально окрашенных терминах познавательного действия, соотносящегося именно с тем типом процессуальности, которая характерна для того или иного вида искусства. Хотя необходимо признаться, что процессуальность очень плохо поддается передаче в терминах языка, природа которого совсем не предназначена для этого, поскольку понятно, что языковая настроенность, прежде всего, интенционирована на фиксацию, т. е. скорее на остановку, нежели на движение. Это становится существенной помехой для осуществления даже малейшей возможности дискурсивного варианта подачи «процессуальности», в опытном воплощении представляющей собой выразительность, вовсе не являющуюся фактом, т. е. языком в витгенштейновском понимании¹, который есть некое переложение мира на категории языка, демонстрирующее возможность результирующего выявления языковой способности в понятиях протокольных предложений. Заметим, что выразительность, являясь непосредственной характеристикой, предельно приближенной к тому опытному состоянию, в котором искусство, еще пребывая в своем индивидуальном воплощении² — музыка, живопись, архитектура, скульптура — в противовес искусству как состоявшемуся социальному феномену, представляет собой некоторое состо-

¹ «То, что имеет место, что является фактом, — это существование атомарных фактов (2); Атомарный факт есть соединение объектов (вещей, предметов) (2.01)». См.: Витгенштейн Л. *Логико-философский трактат*. Москва, 2008. С. 36.

² В данном случае под «индивидуальным воплощением» следует понимать результат действия природного принципа разнообразия: «В нашем мире естественное разнообразие проявляется тремя способами, которые перекрещиваются: разнообразие видов, разнообразие особей, принадлежащих одному и тому же виду, и, наконец, разнообразие частей, составляющих отдельную особь. Специфичность, индивидуальность и разнородность. <...> Природа должна мыслиться как принцип разнообразия ее творений. Но принцип создания разнообразия имеет смысл только в случае, если он *не соединяет* свои собственные элементы в единое целое. <...> Природа — не определяющее, а соединяющее начало, она выражается через “и”, а не через “есть”». См.: Делёз Ж. *Лукреций и натурализм // Интенциональность и текстuality. Философская мысль Франции XX века: сборник статей*. Томск, 1998. С. 241–242.

ание пребывания в собственной индивидуальности, которое и есть опыт, всегда единожды действительный. Его схватывание, в конечном счете, становится возможно только путем улавливания движения, производящего такое состояние, в котором и показывается «выразительность», т. е. непосредственно само опытное действие, необусловленное никаким иным движением. Такая действенная неприменимость характерна для любого действия в том его обличье, в котором оно не выступает в качестве выявляющего суть или объясняющего само себя в контексте некоей проявленности, а поскольку всякое движение есть опытность, то язык, соответственно, выступая в качестве языкового действия, является «опытом языка», или движением, окрашенным языковым образом, совсем в духе А. Бергсона. Взятое как таковое, данное языковое действие в своей выразительности есть «опыт языка», но не в варианте разворачивания языковой структурности, т. е. на уровне прохождения в терминах языковой опосредованности, где «опыт языка», будучи непрерывным, перетекает в обусловленность со стороны необходимости соблюдения языковой законосообразности, потопляющей языковую опытность, теперь уже только глубинным фоном проходящего опыта, главным образом по причине выведения на передний план формальных языковых образований¹ — «означающего», «означаемого», «смысла», «текста», «контекста», «значения», «значимости». Эти образования перехватывают все внимание, интенционируя его прочь от опыта и концентрируясь на мысленной фигуративности, перетягивающей интерес с самого «пути» на «результат», создавая при этом ситуацию нищеты опытности, но вместе с тем богатство вариаций смысловой фигуративности, т. е. итоговых мыслительных образований, или форм.

Поскольку язык нацелен на выявление как можно большего количества разнообразных вариантов множественности, обличенной в «смыслы» и «значения», то, соответственно, опыт «языка», хотя и остается в качестве непрерывного и сцепленного со всем объемом опыта движения, приобретает некую степень отстраненности от самой «выразительности», вследствие этого непосредственно перетекающей в *сказываемость*, которая, оставаясь в таком качестве,

¹ «Выражение формального свойства есть черта определенных символов» (4.126). См.: Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. Москва, 2008. С. 27.

свидетельствует о претерпевании со стороны опыта трансформации, когда движение начинает насыщаться языковой спецификацией, интенционирующей к формализованной окончательности прочь от выразительности движения, т. е. от погружения в само по себе опытное действие, взятое как таковое¹. Однако необходимо подчеркнуть, что складывающееся положение дел все же позволяет нам при желании и приложении некоторых усилий, но лишь в мгновении схватывать «опыт языка», сознательно отказываясь и отодвигая от себя захватывающие нас в момент попадания в язык состояния языковой сознательности — «предметности» и «определенности», демонстрирующих некую несамостоятельность² и в таких случаях иногда позволяющих нам случайно вспоминать о выразительности, особенно когда мы, вдруг попадая в ситуацию языкового затруднения, спрашиваем себя: «как бы мне это точнее выразить?», стараясь обратиться и воскресить непосредственно некое состояние, к которому можно только подобрать слова более или менее идентичные, подходящие именно к этому состоянию. Однако непосредственно само это «состояние» в языке остается незамеченным. В противном случае язык был бы способен его выразить, что в действительности для него просто непостижимо, поскольку «мы не можем выразить языком то, что *само* выражается в языке»³. Отсюда если и возможно испытывать некоторое подобие языкового «выражения», то в качестве такового выступает лишь употребление знаков⁴, способное только указывать на некоторые состояния языко-

¹ Весьма интересным является замечание Л. Витгенштейна, высказанное им в связи с тем, что язык не способен выражать даже свой собственный смысл: «Только факты могут выражать смысл, класс имен этого делать не может» (3.142). См.: Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. Москва, 2008. С. 54.

² «Если я могу мыслить объект в контексте атомарного факта, я не могу мыслить его вне возможности этого контекста» (2.0121) → «Предмет самостоятелен, поскольку он может существовать во всех возможных обстоятельствах, но эта форма самостоятельности является формой связи с атомарным фактом, формой зависимости (Невозможно, чтобы слова выступали двумя разными способами: сами по себе и в предложении)» (2.0122). См.: Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. Москва, 2008. С. 38.

³ См.: Там же. С. 92.

⁴ «Если я употребляю два знака с одним и тем же значением, то я выражаю это, ставя между ними знак “=”. Следовательно, “a=b” означает: знак “a” заменим знаком “b”» (4.241). См.: Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. Москва, 2008. С. 104.

вого превращения, которые — суть изображения¹. Из этого следует, что допущение языковой «выразительности» может быть сделано в виде формы, которая непосредственно представляет собой *предложение*², направленное на «выражение согласования и несогласования с истинными возможностями элементарных предложений»³. Таким образом, в языке «выразительность» становится некоей формой (предложением) изображения (факта), показывающейся посредством описательного действия, применимого к актуальному знаковому поведению, лишь символически подобранному в целях констатации данного состояния, поэтому вполне очевидным становится деконструирующее действие, неизбежно устанавливающееся в языке в любой момент, когда желание адаптировать художественное действие к нему превалирует над ситуацией тождества, характерной для опыта, т. е. когда преобладание и наполнение чувством ($A=A$) становится удовлетворительным, вернее даже захватывающим, когда не остается места для иного желания, а именно «выразить» словами то, что уже наступило нас и само для себя не требует слов.

¹ «Следовательно, выражения формы “a=b” являются только средством изображения; они ничего не говорят о значениях знаков “a” и “b”» (4.242). См.: Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. Москва, 2008. С. 104–105.

² «Теперь, кажется, можно дать самую общую форму предложения, то есть дать *описание* (курсив мой. — *И. Н.*) предложений *некоторого* знакового языка, так чтобы каждый возможный смысл мог выражаться символом, который подходит под это описание, и так чтобы каждый символ, подходящий под это описание, мог выражать смысл, если соответствующим образом будут выбраны значения имен» (4.5). См.: Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. Москва, 2008. С. 118.

³ См.: Там же. С. 108.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ярким свидетельством утверждения критического взгляда на природу искусства как наиболее корректного и адекватного является отмеченное еще И. Кантом представление о том, что «наш век есть подлинный век критики, которой должно подчиняться все»¹. К тому же именно аналитический взгляд на искусство, — принимая во внимание, что разум *per se* всецело устремлен к прояснению всего наличествующего с позиции применения к нему критического обращения², — безусловно, должен считаться с константностью критического присутствия, поскольку, с одной стороны, это не только не препятствует свершению разумной деятельности в чистоте ее природной заданности³, но и, с другой стороны, становится условием неизбежности обращения аналитиков искусства к своему дискурсивному истоку — немецкой классической философии, позволяющей поддерживать ясность изложения и стабилизировать язык, а вместе с этим и связанную с языком означающую практику посредством применения к нему конструктивистского императива, требующего принимать имманентную философичность в качестве определяющего критерия для всякого языкового действия⁴. Аналогичным образом дело касается

¹ См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 8. Чуть ниже И. Кант поясняет свои слова следующим образом: «*Религия* на основе своей *святости* и *законодательство* на основе своего *величия* хотя бы обыкновенно стоят вне этой критики. Однако в таком случае они справедливо вызывают подозрения и теряют право на искреннее уважение, оказываемое разумом только тому, что может устоять перед его свободным и открытым исследованием», — стоит отметить, что теория и история искусства, соответственно, заботясь о своем положении в научном пространстве, в меньшей степени должны обратить на это особое внимание.

² Безотносительно соответствия такого рода «обращения» временному статусу, оснащеному модой или установкой на коммерческую обусловленность, диктующую необходимость постоянной ориентации на выгодные условия.

³ Сама по себе критическая предзаданность разума, согласно немецкой классической философии, является естественным маркером чистоты ее природы.

⁴ Известно использование такого рода схематики рассуждения П. Наторпом применительно к истории философии, ход аналитического насыщения которой,

искусства в границах теории и истории искусства, не нашедшего адекватного решения тех вопросов, ответы на которые, не только способно, но и обязано предоставить научное сообщество с учетом вышеизложенного, выбрав для этого именно форму *критического*¹ обращения к искусству, не имеющего своей целью расширение самого знания об искусстве, но только исправление его в процессе возбуждения терапевтического влияния, поскольку, по словам И. Канта, «не существует науки о прекрасном, есть только критика прекрасного»², выступающего в роли адекватного инструмента оценки.

В действительности наблюдается совершенно иная ситуация, нацеленная именно на возможность получения *знания об искусстве*, и якобы даже реализующаяся в отдельной научной отрасли — искусствознании. Однако помимо колоритности данное наименование, к сожалению (а может быть к счастью), более ничего не может предложить в силу отсутствия понимания крайней необходимости и целесообразности проведения границы именно в процессе осознания того, что есть «знание», а самое главное — как оно может соотносываться с художественным действием, т. е. с нечто таким, что по самой своей природе не только не является «знанием», но и не нуждается в нем и на первый взгляд вообще не имеет

по его глубокому убеждению, должен сообщать ей исключительно философский характер. В этом смысле имеется в виду, что такая «история философии» не должна понимать себя традиционно, как одна из разновидностей исторической науки, т. е. в плане очередной вариации продуцирования языкового разнообразия, штампа, но обязана исходить из философии как специфической интенции, выразительности, подчеркивающей особенность той позиции, единственно находясь в которой в конечном счете только и возможно творить «историю философии». Подробнее см.: Куренной В. Философия и педагогика Пауля Наторпа // Наторп П. Избранные работы. Москва, 2006. С. 8.

¹ Как известно, И. Кант называет созданную им науку «критикой чистого разума», подразумевая под этим факт свершения исключительно пропедевтического действия к системе чистого разума, подчеркивая, что «такая пропедевтика должна называться не *учением*, а только *критикой* чистого разума, и польза ее по отношению к спекуляции в самом деле может быть только негативной: она может служить не для расширения, а только для очищения нашего разума и освобождения его от заблуждений, что уже представляет собой значительную выгоду». См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 44.

² См.: Кант И. Критика способности суждения // Собрание сочинений: в 8 т. Москва, 1994. Т. 5. С. 145.

никаких точек соприкосновения с ним, поскольку художественное действие есть, прежде всего, творческое действие, всецело принадлежащее эмпирическому уровню, или опыту. Напротив, «знание» является собственностью языка как возможности производства познания¹. Из этого следует, что действительно насущным в данном конкретном случае представляется выяснение специфики той среды, контекст которой позволит нам ответить на ряд следующих вопросов: «Что есть искусство? Что есть художественное действие? На что может надеяться исследователь искусства? Что значит занимать адекватную научно-исследовательскую позицию по отношению к искусству?»

Ни на один из вышепоставленных вопросов так называемое искусствознание не в состоянии ответить, более того, возможность их постановки на самом деле даже не рассматривается данной областью. Таким образом, напрашивается вывод о таком положении дел, которое свидетельствует о скудости разворачивания исследовательских возможностей названной сферы, скорее, порождающей *адискурсивность*, т. е. такое внутренне противоречивое действие, которое, являясь всецело негативным, тем не менее именно в плоскости языка обретает позитивность восприятия, но, как это не прозвучит странно, уже со знаком «минус». Иными словами, наблюдение за внутренней градацией, осуществляющейся в языковом поведении в моменте производства анализа художественного действия, приводит к достаточно странному результирующему языковому эффекту, свидетельствующему о свершении уничижительного обращения с языком через полагание пространства, демонстрирующего продуцирование языка лишь с целью его нивелирования путем установления ниспровергающей языковой практики, направленной на свершение нейтрализации самого языкового действия в духе А. Гильдебранда². В конечном счете становится ясно, что только

¹ По мнению И. Канта, «для познания предмета необходимо, чтобы я мог доказать его возможность» (См.: Кант И. Критика чистого разума. Москва, 1994. С. 22). Хотя, как известно, И. Кант и не занимался философией языка, однако любую из его «критик» можно смело транспонировать в эту область, поскольку познавательная деятельность, которой И. Кант как раз интересовался, является свидетелем языкового присутствия как возможности предметного познания.

² Особенно это касается его теоретических выкладок по поводу формы в изобразительном искусстве и ее зависимости от природы, по мнению А. Гильдебранда,

таким образом данная «практика» способна задать требуемый терапевтический контекст, обеспечивающий внедрение философского действия. Такое действие выводит разговор об искусстве непосредственно на тот уровень, в границах которого он становится вообще возможным, тем самым способствуя наличию хотя бы минимальной языковой стабильности, препятствующей сползанию художественного действия, — свершающегося в любой из известных областей: музыке, скульптуре, живописи, архитектуре, — в дискурсивную сферу путем отождествления последних с языком именно в попытке сообразования самого художественного действия и его описания языковыми средствами, что в итоге и происходит в искусствознании, вменяющем себе в заслугу якобы возможности раскрытия неких сакрализованных образований в плоскости вышеперечисленных отраслей, показывающихся в виде огромного разнообразия знаков и символов («крестов»¹, «арок»). Их адаптация к языковой сфере,

именно в акте восприятия диктующей художнику проблемы, которые, однако, не решаются им в качестве приобретших самостоятельную цельность, способную встать на одну ступень с природой, и именно в этом смысле мóгущую преодолеть возникшую несостоятельность только посредством поднятия уровня подражательного содержания путем доведения его до состояния архитектурного измерения, т. е. целостного выстраивания формы. Сквозь текст А. Гильдебранда язык как будто бы работает на собственное самоуничтожение, производя бесчисленное количество рулад — нельзя сказать, что бессмысленных языковых действий, поскольку определенный смысл внутри этих «рулад» все же возникает, но только для самих же «рулад», следовательно, можно смело утверждать, что поиск и обнаружение данного «смысла» не имеет никакого отношения непосредственно к самому творчеству художника, равно как и к полученному вследствие такого творческого действия продукту — художественному произведению. Подробнее см.: Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. Москва, 1991; Арсланов В. Г. Западное искусствознание XX века. Москва, 2005. С. 48.

¹ Согласно А. Ю. Кудряшову, «процесс рационального проникновения в смысл музыки», как известно, в акте музыкального восприятия допускает участие не только слуха, но в том числе и других органов чувств, например, зрения. Отсюда специфически-барочным проявлением символики в музыке стала так называемая «музыка для глаз» (“Augenmusik”), подразумевающая, что «предмет, на который указывает слово (реально произносимое в вокальных жанрах или воображаемое в инструментальных), воссоздается не только звукоинтонационно, но и в виде своих графических очертаний в нотном тексте. Распространенным случаем Augemusik была четырехзвучная мелодическая “фигура креста”, мысленное соединение первой и последней нот которой образует линию, условно перпендикулярную соединению второй и третьей». См.: Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. : учебное пособие. Санкт-Петербург, 2006. С. 62.

по мнению искусствоведов, способствует раскрытию онтологической перспективы данных областей. Другими словами, утверждая, к примеру, языковую природу музыки или даже объявляя музыку в качестве особого рода дискурсивности, искусствовед, как ему кажется, задает *эмоциональную определенность*, интенционированную на распределение «профанного» и «сакрального» так, что место «сакрального» здесь занимает язык, а «профанного», как это не покажется странным, — непосредственно художественное действие, т. е. сама музыка, что абсурдно, но только с позиции музыканта, исполняющего эту музыку, а не того, кто вынужден о ней лишь рассуждать.

И тем не менее следует обратить особое внимание именно на природу вышеобозначенного деления на «сакральное» и «профанное», имеющего ярко выраженную социальную окраску, конкретика раскрытия которой в поле науки не случайно имеет своим истоком недра *ритуала*¹ как своеобразного гаранта установления не только необходимого условия абстракции², но в том числе и воз-

¹ Огромное значение проблеме раскрытия специфики внутреннего движения в современной живописи придает В. Кандинским. Возможность решения данной проблемы им видится в изучении специфики движений, осуществляемых в ритуальных актах, которые, по его мнению, должны быть тщательно изучены: «Анализ внутренней ценности движения и должен быть поставлен так, чтобы внешняя целесообразность его была при опытах совершенно исключена. Движения, применяемые в нашей обычной жизни и на сцене и вызываемые вольным или невольным желанием выразить в них душевные переживания, слишком известны, чтобы подвергаться исследованию. Но движения, применявшиеся во времена старых, давно ушедших культур с той же целью выразить даже примитивные чувства и забытые нами, должны быть тщательно разысканы в оставшихся от этих времен памятниках, воспроизведены современным человеком и изучены с точки зрения их воздействия на психику. Таковы были движения разных ритуалов. Поучительным примером могут быть в данном случае, например, насколько мне случайно стало известно, древнегреческие религиозные обряды. Некоторые жесты, отличаясь крайней схематичностью, обладают сверхчеловеческой силой выражения». См.: Кандинский В. В. Схематическая программа Института художественной культуры по плану В. В. Кандинского // Избранные труды по теории искусства: в 2 т. Москва, 2008. Т. 2. С. 66.

² «...Ритуал — это не просто присутствие людей в одном месте, хотя это и является необходимым его условием, но еще и дополнительный ментальный момент сосредоточения внимания на одном и том же предмете... люди концентрируют внимание на группе, то есть на ситуациях высокой социальной плотности, которые образуют ритуал, их сознание становится мощным инструментом, направляющим их социальную жизнь». См.: Коллинз Р. Четыре социологических традиции. Москва, 2009. С. 202.

возможности вхождения в научное поле как поле социорациональной языковой практики, сообразующейся с идеей, подобной той, которая, к примеру, находится в центре парадигмы экономических структур, устанавливающей порядок, согласно которому «социальные связи должны быть установлены прежде сделок, относящихся к социальным преимуществам»¹. Наиболее распространенным признается такое вводное, установочное действие, как обмен, в частности, в московском варианте — обмен дарами², который У. Хагстром применяет к науке как системе обмена дарами, отличая взятую в этом смысле науку, к примеру, от коммерческой деятельности именно в пункте того, что в науке знание подлежит свободному обмену и является целью самой по себе. Соответственно, ученые рассматривают себя и свои действия, направленные на получение знания, «чистыми», продиктованными исключительно интеллектуальным любопытством. При этом они отвечают взрывом негативных эмоций на любую попытку применения к их действиям социологических объяснений, что совсем не характерно для искусствоведа, который подобного рода «объяснения» внедряет не столько учитывая их в качестве именно объяснительного действия, сколько используя специфику данного «действия» исключительно в целях доказательства собственной значимости, полезности и необходимости. Акцентирование последних, безусловно, способствует повышению статуса теоретика искусства в его «нелегком деле просвещения народа» посредством конструирования и внедрения «в массы» не столько, как им может казаться, действительных «объяснений» внутренних мотивов и творческих устремлений гения, сколько требования наделяния своих «объяснений» социальным статусом с целью обязательного получения коллективного одобрения своим действиям, где главным становится не само это «объяснение», а именно выгода собственного положения в обществе³. И следует согласиться, что реализация подобного рода «дей-

¹ См.: Коллинз Р. Четыре социологических традиции. Москва, 2009. С. 243. В качестве примера Р. Коллинз приводит идею М. Вебера о том, что прежде чем экономика сможет функционировать, она должна быть организована в соответствии с первыми религиозными и статусными системами.

² Подробнее см.: Дюркгейм Э., Мосс М. Опыт о даре // Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. Москва, 2011. С. 134–285.

³ Аналогичный ход мысли П. Бурдьё является ярким свидетельством вышесказанного: «...меня не покидала мысль, что я иду на что-то смутно саморазру-

ствий» в поле науки точно никак не светится «чистой» помыслов¹. Неудивительно, что «сакральное» в понимании искусствоведа приходится именно на языковую область, т. е. на то, что в конечном счете помогает ему достичь собственной цели, идущей вразрез с целями тех, для кого, согласно Д. Блуру, именно «наука... является сакральным (курсив мой. — И. Н.) объектом в дюркгеймовском смысле: она конституируется ритуалами, которые выделяют ее в самодостаточное сообщество»².

Таким образом, понятно, что искусствовед, — в отличие от музыканта, имеющего своей целью непосредственно само музыкальное произведение, пережитое и переданное публике в моменте его исполнения, оппозиционируя его исключительно как процесс свершения опытного действия, чем и является сама музыка, т. е. опытом, и более ничем, — как раз находится в ситуации неизбежности конструирования дискурса, помимо которого он лишен возможности «зацепить» художественное действие, дабы спровоцировать обращение к нему. Однако такого рода представление является «провокацией», т. е. есть иллюзией, поскольку в результате провоцируется лишь установление языкового заслона. Но главное даже не это, а то, что такой «языковой заслон» в конечном счете в представлении искусствоведа отождествляется с самим художественным действием посредством полагания языковой заданности, направленной на поиск в пространстве художественного действия таких составляющих языка — семантических, семиотических, грамматических, лингвистических, которые, постепенно захватывая все внимание ис-

шительное, принимая на себя вот так — без иллюзий — столь неблагоприятную роль. Поскольку мне приходилось думать и говорить, что позиции, наименее благоприятные социально, часто оказываются наиболее благоприятными научно (и наоборот. — И. Н.), я мог бы сказать себе, что такой ценой, по крайней мере в данном случае, приобретается научное знание». См.: Бурдьё П. Поле литературы // Социальное пространство: поля и практики. Москва; Санкт-Петербург, 2007. С. 366–367.

¹ Подобное тому, что происходит с искусствознанием, можно, найти в следующем размышлении П. Бурдьё: «Однако наука и знания, которые я так или иначе приобрел, обязывают меня признать, что искусство ставить себя в невозможные положения является, быть может, не чем иным, как крайним, немного отчаянным способом выдавать нужду за добродетель». См.: Бурдьё П. Поле литературы // Социальное пространство: поля и практики. Москва; Санкт-Петербург, 2007. С. 367.

² Подробнее см.: Коллинз Р. Четыре социологических традиции. Москва, 2009. С. 246.

кусствоведа, заставляя в процессе осуществляемого им описания руководствоваться исключительно данными языковыми структурами. Наиболее неадекватным является в итоге сам факт нахождения искусствоведами в «художественном действии» всех вышеперечисленных языковых характеристик и уже более чем двухвековое смакование подобного рода несуществующих «проблем», имеющих свое продолжение и даже обоснование в теории познания¹. Это, напротив, является вполне закономерным по причине постепенного разрастания и требования фундаментальности оснований в деле решения подобного рода «проблем», вычерпывая при этом необходимую «фундаментальность», из приобщения таких «проблем» к области познания, поскольку сама проблематика, интенционирована на вскрытие деятельности мышления, мысли, смысла, значения. Словом, всего того, чем всегда занималась эпистемология, всякий раз находя нужные для этого «основания» непосредственно в самом языке, склонном к выявлению многообразия различного рода «привилегированностей»².

Прямым следствием сказанного, свидетельствующим в пользу неизбежности установления языковой негативности везде, где осуществляется попытка определения отношений между художественным действием и его описанием, является констатация искусствоведческого принципа, гласящего: чем менее понятно произведение искусства, тем больше возможности у него считаться великим³. Этот

¹ Свидетельством этому могут быть постоянно используемые в искусствоведческих работах в качестве аргументирующих моментов такие теоретико-познавательные составляющие, как «пространство» и «время», в кантовской «критике» имеющие титул «априорных форм созерцания».

² Подробнее см.: Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. Москва; Санкт-Петербург, 1998.

³ Данная мысль в качестве «исствоведческого принципа» была заимствована автором данного исследования у К. Э. Разлогова во время одной из прочитанных им интереснейших лекций в Омском государственном университете в сентябре 2011 г. Здесь напрашивается аналогия с тем, что имеет в виду П. Бурдьё, когда говорит о внутреннем принципе иерархизации поля с помощью объяснительных факторов, к которым естественным образом всякий исследователь подводит ход своих размышлений. Однако, как отмечает П. Бурдьё, необходимо перевернуть последовательность, обычно характерную для исследователя, и вместо того, чтобы искать ответ на вопрос: «Как тот или иной писатель стал тем, кем он стал?», следует поставить вопрос о том, каким образом, исходя из своего социального происхождения, а также с учетом извлеченных из него социально конструируемых свойств,

принцип направлен на демонстрацию и выявление спецификации языковой активности, пронизывающей поле искусства, где язык по своей собственной природе, будучи действием, прямо противоположным опыту, но вынужденный при этом, находясь в условиях поля искусства, «говорить» об опыте. При этом, как выясняется, сказать-то ему нечего, поскольку, «говоря» об опыте, язык способен лишь прояснить собственную простоту действий, направленную на различение и противопоставление, имея своей непосредственной целью только демонстрацию самого себя — вот и все, а опыт в сложившихся условиях снова вынужден выполнять обычную фоновую роль, так ему знакомую еще с той поры, когда ликующая античность вдруг открыла для себя, что «бытие есть, а небытия — нет». Однако все дело в том, что творчество как исключительно опытная стихия оказалось «не по зубам» языку, поскольку языковой принцип различения в итоге ничего не дает, а лишь отбрасывает любые познавательные усилия «назад к языку», стирая его настолько, что именно в поле искусства язык уже «вопит от боли», разбиваясь о собственное бессилие и избыточность, и все, что мы можем наблюдать, — так это самоуничтожение языка, творимое языком же, когда понимающая способность близится к нулю, герменевтический опыт истощается, перестает питать языковую среду, которая, постепенно истаивая, вынуждает возвращать творчество своему создателю, поскольку о нем нечего сказать, оно — недостижимо, ибо всякое художественное действие — это опыт¹, язык же нашел здесь свою «могилу»².

данный писатель смог занять или произвести уже существующие (или потенциально находящиеся в режиме ожидания своего производства) позиции, предлагаемые определенным состоянием поля, выражая в большей или меньшей степени удачно заложенные в этих позициях манифестации. Подробнее см.: Бурдье П. Поле литературы // Социальное пространство: поля и практики. Москва; Санкт-Петербург, 2007. С. 369–370.

¹ «Ибо обычно мы узнаем о наших силах лишь тогда, когда испытываем их». См.: Кант И. Критика способности суждения // Собрание сочинений: в 8 т. Москва, 1994. Т. 5. С. 17.

² «Смерть» языка Л. Витгенштейн описал совсем в языковом духе: «Правильным методом философствования был бы следующий: не говорить ничего, кроме того, что может быть сказано...» (6.53), и далее: «Мои предложения поясняются тем фактом, что тот, кто меня понял, в конце концов уясняет их бессмысленность, если он поднялся с их помощью — на них — выше их (он должен, так сказать, отбросить лестницу, после того как взберется по ней наверх)» (6.54) (См.: Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. Москва, 2008. С. 218). Тем самым искусство, взятое в качестве

С учетом продиктованной необходимости проставления границы возможного взаимодействия языка и опыта и понимания того, на что может надеяться теоретик искусства, обращающий свой взор к творчеству гения, следует рассмотреть непосредственно саму искусствоведческую деятельность как нечто такое, что может быть положено в основу некоего ограниченного участка, активность которого выступает в качестве *практики* (языковой опытности), позволяющей теоретику искусства производить определенные действия лишь в границах собственной практической деятельности, которые, будучи живыми, вскрывающими практическую, деятельную спецификацию, образуют *поле*¹ искусства. Оно указывает на место, в котором теоретик искусства находится с самого начала, т. е. в моменте осуществления своей миссии, — и таким местом является именно социальный мир, согласно П. Бурдьё, наполненный рядом полуавтономных «полей» (художественных, религиозных и других), «работающих» согласно принципам собственной особой логики, гибко действуя на формирование мнения акторов², распределяющих силу значения, которое для них создает та или иная определенность конкретного «поля»³. В итоге намечающийся в позиции П. Бурдьё поворот к опыту ясно прослеживает тенденцию, соотносящуюся с ситуацией, в которой оказалась целая гильдия теоретиков искусств. Представление о ней опирается на избранные самими теоретиками

языка, как раз и позволяет взобраться выше языка, и в этом смысле, возможно, именно искусство способно преобразовать язык, трансформируя его из образа «лестницы» в живую непосредственность действия.

¹ «Примечательно, что исследователи культуры, придерживающиеся самых разных теоретических и методологических установок и интенций, как правило, обходят стороной само существование социальных пространств, в которые помещены агенты, принимающие участие в культурном производстве, — пространств, которые я называю полями (литературным, артистическим, научным, философским и так далее)». См.: Бурдьё П. Поле литературы // Социальное пространство: поля и практики. Москва; Санкт-Петербург, 2007. С. 367.

² Подробнее см.: Ритцер Дж. Современные социологические теории. Санкт-Петербург, 2002. С. 462.

³ «Литературное (и тому подобное) поле представляет собой поле сил, воздействующих на всех вступающих в поле по-разному, в зависимости от занимаемой позиции (укажем для примера наиболее удаленные друг от друга точки: позиция автора бестселлера или позиция поэта-авангардиста). В то же время литературное поле является еще и полем конкурентной борьбы, направленной на консервацию или трансформацию этого поля сил». См.: Бурдьё П. Поле литературы // Социальное пространство: поля и практики. Москва; Санкт-Петербург, 2007. С. 368.

искусства познавательные формы в целях наиболее тщательного и не лишнего, как им кажется, оригинальности прочтения некой «глубинной» сути описываемых ими произведений искусства и имеющих определенный смысл не столько в мыслях и действиях художников и музыкантов (гениев), а именно в желаниях и мечтах самих теоретиков искусства, которым в действительности жизненно необходимо в целях собственного выживания наладить стабильность воспроизведения той «абсурдной» ситуации, которая, имея в их собственных глазах весьма «туманную» перспективу, должна быть непременно прояснена путем тех языковых руд, на которые всегда так щедра искусствоведческая среда. Встает вопрос: кем же столь сложная «миссия» может быть выполнена, и ответ напрашивается сам собой — конечно же, знатоками искусства, которые знают нечто такое, что должно открыть миру суть художественного действия гения. И речь здесь идет об определенных методах, взращенных в недрах искусствознания, один из которых, к примеру, так называемый *арочный метод*¹. Он «волшебным» образом, с точки зрения теоретиков искусства, способен проникнуть в художественное произведение так, что, демонстрируя всю мощь рациональности познавательной деятельности, сам этот метод, якобы устраивая ситуацию сознательного проникновения в результирующий продукт бессознательной деятельности гения, — что само по себе звучит абсурдно, поскольку ясно, что никто, в том числе и теоретик искусства, не в состоянии адекватно объяснить не только как именно это происходит, но, как вообще это можно объяснить, — указывает на нечто такое, что имеет место не просто как некий фантом, но обладает именно объясняющей функцией.

¹ В среде искусствоведов истоком подобного рода методологической ориентированности принято считать активизацию — особенно во второй половине XX в. — постмодернистских тенденций в культуре, а также волну символизации художественного текста, по глубокому убеждению самих аналитиков искусства, якобы провоцируемую силами самих художников и музыкантов (и это достаточно странно, так как очевидно другое: художникам и музыкантам не требуется понимать самих себя, это является привилегированностью тех, кто как раз не имеет возможности рисовать и сочинять музыку), поскольку, как кажется, посредством «эзопова языка» удобнее (и в данном случае любая ссылка на «удобство» или «экономия» у знатоков лингвистической темы никогда не вызывает сомнений, что разговор идет именно о языке) скрыть личные переживания, а также особо ценную информацию от зорких глаз цензоров.

Однако, как впоследствии выясняется, такого рода «объяснения», прежде всего, обусловлены рациональностью действий обычного языкового механизма. Иными словами, теоретик искусства, наивно полагая, что его личные способности как знатока искусства дают ему преимущество вскрывать запертые в глубине произведений искусства «сакральные» мотивы именно путем производства над всяким художественным произведением неких «магических», или, если это попытаться выразить, например, в терминах Г. В. Ф. Гегеля, разумных действий¹, как будто рациональным образом возможно только «объяснить», а, к примеру, не «предположить» или хотя бы «допустить», тем более вещи, которые очевидным образом не предполагают и не приемлют применения к себе рациональной обработки. Это свидетельствует о странном или, скорее, даже профанирующем отношении теоретиков искусства к предмету своих размышлений, которое они называют, как минимум, «профессиональным». Это происходит, невзирая на отсутствие хоть сколько-то приемлемого для осуществления данного действия аналитического (языкового) инструментария, а также на необходимость осуществления должного понимания специфики того «места», из которого теоретики искусства, гордо взирая на описываемое ими произведение искусства, на самом деле используют выявленную законосообразность поведения естественного языка, особенно многоцветно и многогранно проецирующуюся, к примеру, на музыку И. С. Баха, когда в границах музыкальной символики (мотивной, жанровой, и особенно буквенной и числовой) систематизатор буквально «переводил» музыку в пространство языка путем введения разнообразных принципов, например тех, которые частично были разработаны Веркмайстером², или различных способов воплощения числовой символики в му-

¹ «...Мистическое не есть скрывание тайны или неведение, а оно состоит в том, что самость знает себя *единой* с сущностью и эта последняя, стало быть, сделалась открытой». См.: Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. Санкт-Петербург, 2002. С. 385.

² Например, следующие принципы: «числа» (единица), «вечного слова» (двойка), «меры» (тройка), «гармонии» (четверка), «согласия» (пятерка), «творения» (шестерка), «универсума» (семерка). Подробнее см.: Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва, 1994.

зыке, восходящих к ренессансным музыкально-алфавитным кодам (Г. Дюфай, О. Лассо)¹, при этом без тени сомнения выдавая все сделанное за нечто такое, что, с точки зрения теоретика искусства, должно ввергать всех, как минимум, в изумление и восхищение. К тому же следует заметить, что все это достаточно забавно, к примеру, для учащегося музыкальной школы, но тогда резонно возникает вопрос: какое отношение данные действия систематизатора имеют к науке, поскольку, совершенно очевидно, что ничего оригинального они в себе не несут, кроме того, что и без этого является возможностью самого языка.

С учетом сказанного и со ссылкой на воззрения П. Бурдьё теоретикам искусства важно наконец-то понять, что научная деятельность — это не демонстрация циркового номера, где всякий, владеющий когнитивной сноровкой, посредством наложения на художественное действие рациональных заготовок способен не только внести оригинальность, но даже объяснить то, к чему на самом деле невозможно применить подобное «объясняющее» действие, и не потому, что теоретик искусства не имеет необходимой для этого способности, но главным образом по причине пребывания в дисконтактном состоянии с тем пространством, с которым ему по необходимости приходится «работать», создавая ситуацию несовпадения с границами собственных действий, порождающую непосредственно саму *языковую событийность*². Иными словами, данная ситуация,

¹ Имеется в виду способ зашифровки некоторых латинских слов с помощью суммы порядковых номеров составляющих их букв (А = 1, В = 2, С = 3 и так далее) — с учетом этого, к примеру, числовым эквивалентом фамилии ВАСН становится число 14, а прибавление инициалов дает зеркально-симметричное число 41.

² Разворачивание «языковой ситуативности» в целом по характеристике действия тождественно тому, что, по мнению Г. В. Ф. Гегеля, происходит при поиске «спекулятивной истины», тем более что ее обнаружение возможно исключительно в пространстве языка: «Чтобы выразить спекулятивную истину... к положению прибавляют противоположное положение: *бытие и ничто не одно и то же*. <...> Но тогда возникает еще другой недостаток, а именно: эти положения не связаны между собой и, стало быть, излагают содержание лишь в антиномии, между тем как их содержание касается одного и того же, и определения, выраженные в этих двух положениях, должны быть безусловно соединены, — получится соединение, которое может быть высказано лишь как некое *беспокойство несовместимых друг с другом* [определений], как *некое движение*» (См.: Гегель Г. В. Ф. Наука логики. Санкт-Петербург, 2002. С. 77). Именно специфика такого «движения» является «языковой», мало того, она становится истоком языковой опытности.

пропитываясь логикой, имеющей природу языковой практичности, преобразуется в такой языковой каркас, в котором сама логика вынуждает поддерживать противоречивые значения, которые являются таковыми, т. е. «противоречивыми», только с точки зрения формальной логики, поскольку контекстность ее действий — практическая.

Таким образом, поле искусства представляет собой некую возможность, которая с самого начала заострена на выявление процесса языковой деятельности именно в его социальной трансляции. Другими словами, поле искусства устроено так, что все внимание в нем направляется на извлечение и демонстрацию социальной специфики самого языка, что, прежде всего, является действительным условием адекватного взгляда на искусство, вскрывающего наиболее приемлемый способ налаживания разговора об искусстве через введение «поля искусства» как такой социально насыщенной языковой практики, установка и согласие с которой предполагает наличие у исследователя доразговорного момента понимания имеющегося у него в наличии инструментария, в данном конкретном случае исполняющего роль *границы*. Ее чувствование со стороны теоретика искусства свидетельствует об установлении контекста возможности разворачивания беседы об искусстве именно с научной точки зрения¹. Полагание «научности» любой позиции без опреде-

¹ Согласно П. Бурдьё, чувствование изменений и противоречий, их форм и направлений, по сути, создает необходимую взаимосвязь между исследователем и «состоянием системы», предлагающей конкретику репертуара потенциальных и реальных возможностей, которые предоставляются в определенный момент пространством культурных манифестаций (культовых фигур, школ, наличествующих жанров и форм). Однако наиглавнейшим представляется определение баланса символических сил между агентами и институциями, которые весьма заинтересованы в таких возможностях, которые в их жизни одновременно являются целью и орудием борьбы — для осуществления этого они концентрируют и направляют все свои силы на актуализацию тех возможностей, которые наиболее соответствуют реализации их специфических интересов. Отсюда собственным объектом науки о произведениях искусства является отношение двух структур: с одной стороны, структуры объективных отношений между позициями в поле производства (и между производителями, занимающими такие позиции), а с другой стороны, структурой объективных отношений между манифестациями в пространстве произведений. П. Бурдьё глубоко убежден, что «только разрешив противоречия, оставленные в трудах тех, кто ближе всего подошел к строгой науке о символических системах — русских формалистов и членов пражского кружка, — можно обосновать науку о произведениях культуры, кото-

ления границы ее местоположения в поле науки является недействительным¹. Искусство с самого начала было отнесено нами к языковой сфере, однако взятой не столько в контексте голой языковой структурности, лишенной практического применения, сколько посредством прояснения и отнесения ее к социальному миру, в котором язык, претерпевая существенные преобразования, расширился до искомого нами языкового опыта, тем самым демонстрируя пока единственно возможную ситуацию смещения, позволяющую нам как бы «проговаривать» опыт. Следовательно, кантовский вариант вопроса, но на этот раз относящегося к искусству — «на что мы можем надеяться», находит свой ответ именно в области социологии, позволяющей осуществить «сдвиг» в языковой области путем установления необходимого условия рефлексии. Ее поле применения имеет социальную природу, и надо сказать, что на самом деле такая возможность исходит из самого языка, природа которого социальна уже потому, что язык есть социальная практика².

Из этого следует, что акцентирование языковой практики именно как «полевой», прежде всего, позволяет вывести искусство, — само по себе как раз являющееся такой «языковой практикой» и к тому же, как выяснилось, представляющее редчайший случай самой возможности схватывания «опыта языка», который непосредственно в языке как схематичной и структурообразующей природе не улавливается, поскольку такой сорт «опыта» мы можем лишь фиксировать опосредованно, через его описание в языке, — на уровень конструирования адекватного представления о нем, научно интенционированного, имеющего ясные и отчетливые гра-

рая преодолевает альтернативу внутреннего понимания и внешнего объяснения». См.: Бурдье П. Поле литературы // Социальное пространство: поля и практики. Москва; Санкт-Петербург, 2007. С. 398–399.

¹ «Великое предназначение ученого заключено не в выборе той или иной традиции, преклонении перед авторитетом или мнением, позволяющим считать, что факты состоят в том-то и том-то, и не в том, предаваться фантазиям. Он должен ограничить себя открытым и искренним наблюдением явлений». См.: Пирс Ч. Начала прагматизма: в 2 т. Т. 2: Логические основания теории знаков. Санкт-Петербург, 2000. С. 7.

² Согласно Ф. де Соссюру, язык «есть социальный элемент речевой деятельности вообще, внешний по отношению к индивиду, который сам по себе не может ни создавать язык, ни его изменять». См.: Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. Москва, 2006. С. 39.

ницы, а также вполне конкретное местоположение, в качестве которого выступает социальный мир.

Однако поле искусства становится не только областью преодоления субъективистски-объективистского языкового континуума, способствующего производству смещения внимания в сферу опыта, но одновременно возможностью разворачивания познавательной тенденциозности, провокационная установка которой в конечном счете ожидаемо исходит из общей языковой природы поля искусства так, что отчасти позитивность концентрирования социо-практической языковой деятельности с необходимостью гасится негативным «привкусом» познавательности, вполне законным образом исходящей из языковой активности, поскольку познание в ходе достижения своих целей и задач действует именно как язык. И в этом смысле искусство, «обогащаясь» дополнительной познавательной активностью, тем не менее еще больше отдаляется от художественного действия, к которому оно всегда неизбежно устремлено, хотя и здесь, по-видимому, возможно найти выход, но исключительно путем противопоставления познавательной деятельности — постигающему¹ действию, невзирая на то, что сам момент противопоставления констатирует языковое присутствие. Однако мы ведь и не пы-

¹ Стоическая традиция, в границах которой постигающая способность достигает наивысшей степени понимания и внедрения в общий философский контекст, — и особенно это касается учения Хрисиппа из Сол, — акцентируя такую важную для нас возможность постигающего действия, как способность удерживать всю концентрацию внимания исключительно на волне изменений. Это является безусловной приоритетностью постижения перед познанием, поскольку в постигающем действии на передний план выносятся именно эмоциональная определенность, имеющая своей целью непосредственно саму фактичность движения, которая в познании, напротив, «топится» посредством необходимости производства иного сорта подвижности, по своей природе призванной выполнять, скорее, прикладную роль, концентрирующегося на образовании и установлении таких, к примеру, чисто адаптационно-познавательных сред, как «понятийность» и «предметность», поэтому, для сравнения: если в постигающей деятельности «впечатление есть изменение души» (См.: Фрагменты ранних стоиков: в 3 т. Т. 2, ч. 1: Логические и физические фрагменты. Москва, 1999. С. 36.), то, соответственно, в познавательной деятельности, прежде всего демонстрирующей языковое действие деления и фиксации предметов опыта — впечатление есть род восприятия или перцепции внешнего опыта, согласно Д. Юму, внутренне делящееся на первичные, т. е. внешние ощущения, куда включается телесная боль и удовольствие, а также вторичные — внутренние ощущения, или впечатления рефлексии, в которые входят страсти и другие эмоции. Подробнее см.: Юм Д. Трактат о человеческой природе // Сочинения: в 2 т. Москва, 1996. Т. 1. С. 697.

таемся освободиться от языка всецело, а лишь желаем определить его границы в поле искусства, поскольку понятно, что специфика данного поля пропитана языковой интенциональностью. И тем не менее возникает насущная необходимость снятия познавательного движения, имеющего место в моменте осуществления языком действия, провоцирующего своей активностью поле познания как условия продуцирования особой рефлексивной интенции и накрепко связывающего дальнейшее продвижение непосредственно с языковой структурообразующей силой, тем самым направляя взгляд «прочь от опыта», удерживая и цепляя языковые установки на упорядочивание мира, поскольку иным образом этот мир познать невозможно.

Таким образом, все, на что может надеяться искусствовед в моменте выстраивания необходимого отношения с творчеством гения, т. е. с его художественным действием, так это только на оттачивание своего мастерства в процессе конструирования собственных суждений вкуса, доведения до пронзительности своего общего чувства или рефлексии души так, чтобы удовольствие от подобного рода «действия» захватывало бы его целиком, тем самым обращая все свое внимание на чистоту свершения собственного *искусствоведческого действия*¹, т. е. на совершенствование способности суждения, вместо того, чтобы, находясь в языке, гоняться за «тенью» художественного действия, поскольку «о чем невозможно говорить, о том следует молчать»².

¹ Природу данного «действия» можно проследить в сравнении, которое Аристотель проводит между тем, как «знают» люди «опыта» и люди «искусства», отмечая, что «люди опыта знают, что дело обстоит так-то, а почему так — не знают; между тем люди искусства знают «почему» и постигают причины (курсив мой. — *И. Н.*)». См.: Аристотель. *Метафизика // Метафизика. Переводы. Комментарии. Толкования.* Санкт-Петербург; Киев, 2002. С. 31.

² См.: Витгенштейн Л. *Логико-философский трактат.* Москва, 2008. С. 218.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Абеляр, П. Логика «для начинающих» / П. Абеляр. — Текст : непосредственный // Абеляр, П. Теологические трактаты / П. Абеляр. — Москва, 2010.
2. Адорно, Т. Избранное : Социология музыки / Т. Адорно. — Москва, 2008. — Текст : непосредственный.
3. Андерсон, П. Истоки постмодерна / П. Андерсон. — Москва, 2011. — Текст : непосредственный.
4. Анкерсмит, Ф. Возвышенный исторический опыт / Ф. Анкерсмит. — Москва, 2007. — Текст : непосредственный.
5. Анкерсмит, Ф. История и тропология : взлет и падение метафоры / Ф. Анкерсмит. — Москва, 2009. — Текст : непосредственный.
6. Аристотель. Метафизика / Аристотель. — Текст : непосредственный // Аристотель. Метафизика. Переводы. Комментарии. Толкования / Аристотель. — Санкт-Петербург ; Киев, 2002.
7. Аристотель. О душе / Аристотель. — Москва, 1937. — Текст : непосредственный.
8. Аристотель. О памяти / Аристотель. — Санкт-Петербург, 2004. — Текст : непосредственный.
9. Аристотель. О чувственном восприятии / Аристотель. — Санкт-Петербург, 2004. — Текст : непосредственный.
10. Аристотель. Об искусстве поэзии : Билингва древнегреческо-русский / Аристотель. — Москва, 2012. — Текст : непосредственный.
11. Аристотель. Физика / Аристотель. — Текст : непосредственный // Аристотель. Сочинения : в 4 т. / Аристотель. — Москва, 1981. — Т. 3.
12. Арсланов, В. Г. Западное искусствознание XX века / В. Г. Арсланов. — Москва, 2005. — Текст : непосредственный.
13. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — Ленинград, 1971. — Текст : непосредственный.
14. Асмус, В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века / В. Ф. Асмус. — Москва, 2004. — Текст : непосредственный.
15. Афасижев, М. Н. Искусство как предмет комплексного исследования / М. Н. Афасижев. — Москва, 1983. — Текст : непосредственный.
16. Бейкер, М. Атомы языка : Грамматика в темном поле сознания / М. Бейкер. — Москва, 2008. — Текст : непосредственный.
17. Бен-Дэвид, Дж. Социальные факторы при возникновении новой науки : случай психологии / Дж. Бен-Дэвид, Р. Коллинз. — Текст : непосредственный // Логос. — 2002. — № 5–6 (35).

18. Бенн, С. Одежды Клио / С. Бенн. — Москва, 2011. — Текст : непосредственный.
19. Беньямин, В. Задача переводчика / В. Беньямин. — Текст : непосредственный // Беньямин, В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения / В. Беньямин. — Москва, 2012.
20. Беньямин, В. О программе грядущей философии / В. Беньямин. — Текст : непосредственный // Беньямин, В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения / В. Беньямин. — Москва, 2012.
21. Беньямин, В. О языке вообще и о человеческом языке / В. Беньямин. — Текст : непосредственный // Беньямин, В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения / В. Беньямин. — Москва, 2012.
22. Бергер, П. Социальное конструирование реальности / П. Бергер, Т. Лукман. — Москва, 1995. — Текст : непосредственный.
23. Бергсон, А. Творческая эволюция / А. Бергсон. — Текст : непосредственный // Бергсон, А. Творческая эволюция. Материя и память / А. Бергсон. — Минск, 1999.
24. Бердсли, М. Эстетическая точка зрения / М. Бердсли. — Текст : непосредственный // Американская философия искусства : основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология / под ред. В. Дземидока, Б. Орлова. — Екатеринбург ; Бишкек, 1997.
25. Беркли, Дж. О движении / Дж. Беркли. — Текст : непосредственный // Беркли, Дж. Сочинения / Дж. Беркли. — Москва, 1978.
26. Беркли, Дж. Трактат о принципах человеческого знания / Дж. Беркли. — Текст : непосредственный // Беркли, Дж. Сочинения / Дж. Беркли. — Москва, 1978.
27. Бёдекер, Х. Э. Отражение исторической семантики в исторической культурологии / Х. Э. Бёдекер. — Текст : непосредственный // История понятий, история дискурса, история менталитета : сборник статей / под ред. Х. Э. Бёдекера. — Москва, 2010.
28. Бёдекер, Х. Э. Размышления о методе истории понятий / Х. Э. Бёдекер. — Текст : непосредственный // История понятий, история дискурса, история менталитета : сборник статей / под ред. Х. Э. Бёдекера. — Москва, 2010.
29. Блур, Д. Сильная программа в социологии знания / Д. Блур. — Текст : непосредственный // Логос. — 2002. — № 5–6 (35).
30. Боррадори, Дж. Гарвардский анархист : Роберт Нозик / Дж. Боррадори. — Текст : непосредственный // Боррадори, Дж. Американский философ : Беседы с Куайном, Дэвидсоном, Патнэмом, Нозиком, Данто, Рорти, Кейвллом, МакИнтайром, Куном // Дж. Боррадори. — Москва, 1999.
31. Боррадори, Дж. Между новыми левыми и иудаизмом : Хилари Патнэм / Дж. Боррадори. — Текст : непосредственный // Боррадори,

Дж. Американский философ : Беседы с Куайном, Дэвидсоном, Патнэмом, Нозиком, Данто, Рорти, Кейвллом, МакИнтайром, Куном / Дж. Боррадори. — Москва, 1999.

32. Боррадори, Дж. Ницше или Аристотель? Аласдейр МакИнтайр / Дж. Боррадори. — Текст : непосредственный // Боррадори, Дж. Американский философ : Беседы с Куайном, Дэвидсоном, Патнэмом, Нозиком, Данто, Рорти, Кейвллом, МакИнтайром, Куном / Дж. Боррадори. — Москва, 1999.

33. Боррадори, Дж. Парадигмы научной революции : Томас С. Кун / Дж. Боррадори. — Текст : непосредственный // Боррадори, Дж. Американский философ : Беседы с Куайном, Дэвидсоном, Патнэмом, Нозиком, Данто, Рорти, Кейвллом, МакИнтайром, Куном / Дж. Боррадори. — Москва, 1999.

34. Боррадори, Дж. После философии — демократия : Ричард Рорти / Дж. Боррадори. — Текст : непосредственный // Боррадори, Дж. Американский философ : Беседы с Куайном, Дэвидсоном, Патнэмом, Нозиком, Данто, Рорти, Кейвллом, МакИнтайром, Куном / Дж. Боррадори. — Москва, 1999.

35. Боррадори, Дж. Пост-аналитические перспективы : Дональд Дэвидсон / Дж. Боррадори. — Текст : непосредственный // Боррадори, Дж. Американский философ : Беседы с Куайном, Дэвидсоном, Патнэмом, Нозиком, Данто, Рорти, Кейвллом, МакИнтайром, Куном / Дж. Боррадори. — Москва, 1999.

36. Боэций Дакийский. Сочинения / Боэций Дакийский. — Москва, 2001. — Текст : непосредственный.

37. Бродель, Ф. История и общественные науки. Историческая длительность / Ф. Бродель. — Текст : непосредственный // Философия и методология истории : сборник статей / под общ. ред. И. С. Кона. — Москва, 1977.

38. Бурдьё, П. Поле литературы / П. Бурдьё. — Текст : непосредственный // Бурдьё, П. Социальное пространство : поля и практики / П. Бурдьё. — Москва ; Санкт-Петербург, 2007.

39. Вебер, М. Предварительные замечания / М. Вебер. — Текст : непосредственный // Вебер, М. Избранные произведения / М. Вебер. — Москва, 1990.

40. Вейц, М. Роль теории в эстетике / М. Вейц. — Текст : непосредственный // Американская философия искусства : основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология / под ред. В. Дземидока, Б. Орлова. — Екатеринбург ; Бишкек, 1997.

41. Вен, П. Греки и мифология : вера или неверие? / П. Вен. — Москва, 2003. — Текст : непосредственный.

42. Вен, П. Как пишут историю. Опыт эпистемологии / П. Вен. — Москва, 2003. — Текст : непосредственный.

43. Вен, П. Фуко совершает переворот в истории / П. Вен. — Текст : непосредственный // Вен, П. Как пишут историю. Опыт эпистемологии / П. Вен. — Москва, 2003.

44. Вёльфлин, Г. Классическое искусство / Г. Вёльфлин. — Санкт-Петербург, 1997. — Текст : непосредственный.
45. Вёльфлин, Г. Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вёльфлин. — Москва, 2009. — Текст : непосредственный.
46. Винкельман, И. И. Избранные произведения и письма / И. И. Винкельман. — Москва, 1996. — Текст : непосредственный.
47. Винокурова, О. К. Немецко-русский словарь по искусствознанию / О. К. Винокурова. — Москва, 2005. — Текст : непосредственный.
48. Витгенштейн, Л. Культура и ценность / Л. Витгенштейн. — Текст : непосредственный // Витгенштейн, Л. Философские работы : в 2 ч. / Л. Витгенштейн. — Москва, 1994. — Ч. 1.
49. Витгенштейн, Л. Логико-философский трактат / Л. Витгенштейн. — Москва, 2008. — Текст : непосредственный.
50. Витгенштейн, Л. Философские исследования / Л. Витгенштейн. — Текст : непосредственный // Витгенштейн, Л. Философские работы : в 2 ч. / Л. Витгенштейн. — Москва, 1994. — Ч. 1.
51. Волков, В. В. Теория практик / В. В. Волков, О. В. Хархордин. — Санкт-Петербург, 2008. — Текст : непосредственный.
52. Вольпе, Г. делла. Критика вкуса / Г. делла Вольпе. — Москва, 1979. — Текст : непосредственный.
53. Габричешкий, А. Г. Морфология искусства / А. Г. Габричешкий. — Москва, 2002. — Текст : непосредственный.
54. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер. — Москва, 1988. — Текст : непосредственный.
55. Ганслик, Э. О музыкально-прекрасном. Опыт переосмысления музыкальной эстетики / Э. Ганслик. — Москва, 1895. — Текст : непосредственный.
56. Гартман, Н. Эстетика / Н. Гартман. — Киев, 2004. — Текст : непосредственный.
57. Гарфинкель, Г. Исследования по этнометодологии / Г. Гарфинкель. — Санкт-Петербург, 2007. — Текст : непосредственный.
58. Гегель, Г. В. Ф. Лекции по истории философии : в 3 кн. / Г. В. Ф. Гегель. — Санкт-Петербург, 1994. — Кн. 2. — Текст : непосредственный.
59. Гегель, Г. В. Ф. Лекции по эстетике : в 2 т. / Г. В. Ф. Гегель. — Санкт-Петербург, 2001. — Т. 1. — Текст : непосредственный.
60. Гегель, Г. В. Ф. Наука логики / Г. В. Ф. Гегель. — Санкт-Петербург, 2002. — Текст : непосредственный.
61. Гегель, Г. В. Ф. Феноменология духа / Г. В. Ф. Гегель. — Санкт-Петербург, 2002. — Текст : непосредственный.
62. Гегель, Г. В. Ф. Философия природы / Г. В. Ф. Гегель. — Москва, 1975. — Текст : непосредственный.
63. Гегель, Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук : в 3 т. / Г. В. Ф. Гегель. — Москва, 1975. — Т. 1. — Текст : непосредственный.

64. Гельмгольд, Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки / Г. Гельмгольд. — Москва, 2011. — Текст : непосредственный.

65. Гемпель, К. Мотивы и «охватывающие» законы в историческом объяснении / К. Гемпель. — Текст : непосредственный // Философия и методология истории : сборник статей / под общ. ред. И. С. Кона. — Москва, 1977.

66. Гийом, Г. Принципы теоретической лингвистики / Г. Гийом. — Москва, 2007. — Текст : непосредственный.

67. Гильдебранд, А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / А. Гильдебранд. — Москва, 1991. — Текст : непосредственный.

68. Гоббс, Т. Основы философии / Т. Гоббс. — Текст : непосредственный // Гоббс, Т. Сочинения : в 2 т. / Т. Гоббс. — Москва, 1989. — Т. 1.

69. Гомбрих, Э. Х. О задачах и границах иконологии / Э. Х. Гомбрих. — Текст : непосредственный // Советское искусствознание. — Москва, 1989. — Вып. 25.

70. Греческая философия : в 2 т. / под ред. М. Канто-Спербер [и др.]. — Москва, 2006. — Т. I. — Текст : непосредственный.

71. Гроссетест, Р. О возможности и действительности / Р. Гроссетест. — Текст : непосредственный // Гроссетест, Р. Сочинения / Р. Гроссетест. — Москва, 2003.

72. Грязнов, А. Ф. Аналитическая философия / А. Ф. Грязнов. — Москва, 2006. — Текст : непосредственный.

73. Гумбольдт, В. фон. Лаций и Элада / В. фон Гумбольдт. — Текст : непосредственный // Гумбольдт, В. фон. Избранные труды по языкознанию / В. фон Гумбольдт. — Москва, 2001.

74. Гумбольдт, В. фон. О различии строения человеческих языков и его влияния на духовное развитие человечества / В. фон Гумбольдт. — Текст : непосредственный // Гумбольдт, В. фон. Избранные труды по языкознанию / В. фон Гумбольдт. — Москва, 2001.

75. Гурко, Е. Тексты деконструкции / Е. Гурко. *Differance* / Ж. Деррида ; пер. Е. Гурко. — Томск, 1999. — Текст : непосредственный.

76. Давыдова, И. В. Формирование этнометодологии : влияние Т. Парсонса и А. Шютца на теоретическую позицию Г. Гарфинкеля / И. В. Давыдова. — Текст : непосредственный // Социологический журнал. — 2002. — № 1.

77. Дворжак, М. История искусства как история духа / М. Дворжак. — Санкт-Петербург, 2001. — Текст : непосредственный.

78. Декарт, Р. Начала философии / Р. Декарт. — Текст : непосредственный // Декарт, Р. Сочинения / Р. Декарт. — Санкт-Петербург, 2006.

79. Делёз, Ж. Логика смысла / Ж. Делёз. — Москва, 1995. — Текст : непосредственный.

80. Делёз, Ж. Лукреций и натурализм / Ж. Делёз. — Текст : непосредственный // *Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века : сборник статей / сост. Е. А. Найман, В. Л. Суворцев.* — Томск, 1998.

81. Делёз, Ж. Фрэнсис Бэкон : Логика ощущения / Ж. Делёз. — Санкт-Петербург, 2011. — Текст : непосредственный.

82. Деннет, Д. По следу Дарвина. Где есмь Я? / Д. Деннет. — Текст : непосредственный // Юлина, Н. С. Головоломки проблемы сознания : концепция Дэниела Деннета / Н. С. Юлина. — Москва, 2004.

83. Деннет, Д. Постмодернизм и истина / Д. Деннет. — Текст : непосредственный // Юлина, Н. С. Головоломки проблемы сознания : концепция Дэниела Деннета / Н. С. Юлина. — Москва, 2004.

84. Деннет, Д. Почему каждый из нас является новеллистом / Д. Деннет. — Текст : непосредственный // Юлина, Н. С. Головоломки проблемы сознания : концепция Дэниела Деннета / Н. С. Юлина. — Москва, 2004.

85. Деррида, Ж. Конец книги и начало письма / Ж. Деррида. — Текст : непосредственный // *Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века : сборник статей / сост. Е. А. Найман, В. Л. Суворцев.* — Томск, 1998.

86. Дильтей, В. Герменевтика и теория литературы / В. Дильтей. — Текст : непосредственный // Дильтей, В. *Собрание сочинений* : в 6 т. / В. Дильтей. — Москва, 2001. — Т. 4.

87. Дильтей, В. Построение исторического мира в науках о духе / В. Дильтей. — Текст : непосредственный // Дильтей, В. *Собрание сочинений* : в 6 т. / В. Дильтей. — Москва, 2004. — Т. 3.

88. Дрей, У. Еще раз к вопросу об объяснении действий людей в исторической науке / У. Дрей. — Текст : непосредственный // *Философия и методология истории : сборник статей / под общ. ред. И. С. Кона.* — Москва, 1977.

89. Дубина, В. Из Билефельда в Кембридж и обратно : пути утверждения. «История понятий» в России / В. Дубина. — Текст : непосредственный // *История понятий, история дискурса, история менталитета : сборник статей / под ред. Х. Э. Бёдекера.* — Москва, 2010

90. Дунс Скот, И. Трактат о первоначале / И. Дунс Скот. — Москва, 2001. — Текст : непосредственный.

91. Дьюи, Дж. Реконструкция в философии / Дж. Дьюи. — Текст : непосредственный // Дьюи, Дж. *Реконструкция в философии. Проблемы человека / Дж. Дьюи.* — Москва, 2003.

92. Дюв, Т. де. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность / Т. де Дюв. — Москва, 2012. — Текст : непосредственный.

93. Дюркгейм, Э. Опыт о даре / Э. Дюркгейм, М. Мосс. — Текст : непосредственный // *Мосс, М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии / М. Мосс.* — Москва, 2011.

94. Дюфрен, М. Вклад эстетики в философию / М. Дюфрен. — Текст : непосредственный // Феномен человека. Антология / сост. П. С. Гуревич. — Москва, 1993.
95. Зедльмайр, Г. Искусство и истина : о теории и методе истории искусства / Г. Зедльмайр. — Москва, 1999. — Текст : непосредственный.
96. Зедльмайр, Г. Утрата середины / Г. Зедльмайр. — Москва, 2008. — Текст : непосредственный.
97. Земпер, Г. Практическая эстетика / Г. Земпер. — Москва, 1970. — Текст : непосредственный.
98. Зись, А. Я. Методологические искания в западноевропейском искусствознании / А. Я. Зись. — Москва, 1984. — Текст : непосредственный.
99. Зифф, П. Задача определения произведения искусства / П. Зифф. — Текст : непосредственный // Американская философия искусства : основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология / под ред. В. Дземидока, Б. Орлова. — Екатеринбург ; Бишкек, 1997.
100. Иглтон, Т. Идея культуры / Т. Иглтон. — Москва, 2012. — Текст : непосредственный.
101. Ильина, Т. В. Введение в искусствознание / Т. В. Ильина. — Москва, 2003. — Текст : непосредственный.
102. Ингарден, Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. — Москва, 1962. — Текст : непосредственный.
103. Ионин, Л. Г. Социология как non-fiction. О развитии этнометодологии / Л. Г. Ионин. — Текст : непосредственный // Социологический журнал. — 2006. — № 1–2.
104. Ипполит, Ж. Логика и существование / Ж. Ипполит. — Санкт-Петербург, 2006. — Текст : непосредственный.
105. Исократ. Комментарий к «Протрептику» // Исократ. — Текст : непосредственный // Аристотель. Протрептик. О чувственном восприятии. О памяти. — Санкт-Петербург, 2004.
106. История теоретической социологии : в 4 т. / отв. ред. и сост. Ю. Н. Давыдов. — Москва, 2002. — Т. 2. — Текст : непосредственный.
107. Йоас, Х. Социальная теория. 20 вводных лекций / Х. Йоас, В. Кнёбль. — Санкт-Петербург, 2011. — Текст : непосредственный.
108. Кампер, Д. Знаки как шрамы. Графизм боли / Д. Кампер. — Текст : непосредственный // Кампер, Д. Тело. Насилие. Боль : сборник статей / Д. Кампер. — Санкт-Петербург, 2010.
109. Кампер, Д. Схватиться за стоп-кран. Искусство в головокружении скоростей / Д. Кампер. — Текст : непосредственный // Кампер, Д. Тело. Насилие. Боль : сборник статей / Д. Кампер. — Санкт-Петербург, 2010.
110. Кампер, Д. «Тела-абстракции», антропологический четырехугольник из пространства, поверхности, линии и точки / Д. Кампер. —

Текст : непосредственный // Кампер, Д. Тело. Насилие. Боль : сборник статей / Д. Кампер. — Санкт-Петербург, 2010.

111. Кампер, Д. Тело, знание, голос и след / Д. Кампер. — Текст : непосредственный // Кампер, Д. Тело. Насилие. Боль : сборник статей / Д. Кампер. — Санкт-Петербург, 2010.

112. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. — Текст : непосредственный // Кандинский, В. В. Избранные труды по теории искусства : в 2 т. / В. В. Кандинский. — Москва, 2008. — Т. 1.

113. Кандинский, В. В. Схематическая программа Института художественной культуры по плану В. В. Кандинского / В. В. Кандинский. — Текст : непосредственный // Кандинский, В. В. Избранные труды по теории искусства : в 2 т. / В. В. Кандинский. — Москва, 2008. — Т. 2.

114. Кант, И. Антропология с прагматической точки зрения / И. Кант. — Санкт-Петербург, 1999. — Текст : непосредственный.

115. Кант, И. Критика способности суждения / И. Кант. — Текст : непосредственный // Кант, И. Собрание сочинений : в 8 т. / И. Кант. — Москва, 1994. — Т. 5.

116. Кант, И. Критика чистого разума / И. Кант. — Москва, 1994. — Текст : непосредственный.

117. Кенник, В. Основывается ли традиционная эстетика на ошибке? / В. Кенник. — Текст : непосредственный // Американская философия искусства : основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология / под ред. В. Дземидока, Б. Орлова. — Екатеринбург ; Бишкек, 1997.

118. Козеллек, Р. К вопросу о темпоральных структурах в историческом развитии понятий / Р. Козеллек. — Текст : непосредственный // История понятий, история дискурса, история менталитета : сборник статей / под ред. Х. Э. Бёдекера. — Москва, 2010.

119. Коллинз, Р. Социология философий. Глобальная теория интеллектуального изменения / Р. Коллинз. — Новосибирск, 2002. — Текст : непосредственный.

120. Коллинз, Р. Четыре социологических традиции / Р. Коллинз. — Москва, 2009. — Текст : непосредственный.

121. Кондильяк, Э. Б. де. Опыт о происхождении человеческих знаний / Э. Б. де Кондильяк. — Текст : непосредственный // Кондильяк, Э. Б. де. Сочинения : в 3 т. / Э. Б. де Кондильяк. — Москва, 1983. — Т. 1.

122. Кондильяк, Э. Б. де. Трактат об ощущениях / Э. Б. де Кондильяк. — Текст : непосредственный // Кондильяк, Э. Б. де. Сочинения : в 3 т. / Э. Б. де Кондильяк. — Москва, 1983. — Т. 2.

123. Косиков, Г. К. Ролан Барт — семиолог, литературовед / Г. К. Косиков. — Текст : непосредственный // Барт, Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт. — Москва, 1989.

124. Котарбинский, Т. Элементы теории познания, формальной логики и методологии наук / Т. Котарбинский. — Биробиджан, 2000. — Текст : непосредственный.

125. Кроче, Б. Антология сочинений по философии / Б. Кроче. — Санкт-Петербург, 2003. — Текст : непосредственный.

126. Кроче Б. Теория и история историографии / Б. Кроче. — Москва, 1998. — Текст : непосредственный.

127. Крылов, И. Кукушка и Петух / И. Крылов. — Текст : непосредственный // Крылов, И. Басни / И. Крылов. — Москва, 1978.

128. Кудряшов, А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. : учебное пособие / А. Ю. Кудряшов. — Санкт-Петербург, 2006. — Текст : непосредственный.

129. Купарашвили, М. Д. Сумма трансценденталий : в 2 ч. Ч. 1 : Онтология разума / М. Д. Купарашвили. — Омск, 2002. — Текст : непосредственный.

130. Купарашвили, М. Д. Форматы мышления / М. Д. Купарашвили. — Текст : непосредственный // Вестник Омского университета. — 2002. — № 1.

131. Куренной, В. Философия и педагогика Пауля Наторпа / В. Куренной. — Текст : непосредственный // Наторп, П. Избранные работы / П. Наторп ; сост. В. А. Куренной. — Москва, 2006.

132. Куш, М. Социология философского знания : конкретное исследование и защита / М. Куш. — Текст : непосредственный // Логос. — 2002. — № 5–6 (35).

133. Ладов, В. А. Иллюзия значения : Проблема следования правилу в аналитической философии / В. А. Ладов. — Томск, 2008. — Текст : непосредственный.

134. Левинас, Э. Диахрония и репрезентация / Э. Левинас. — Текст : непосредственный // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века : сборник статей / сост. Е. А. Найман, В. Л. Суворцев. — Томск, 1998.

135. Лессинг, Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Г. Э. Лессинг. — Москва, 1957. — Текст : непосредственный.

136. Либман, М. Венская школа искусствознания / М. Либман. — Текст : непосредственный // История европейского искусствознания. Вторая половина XIX — начало XX века : в 2 кн. / отв. ред. Б. Р. Виппер, Т. Н. Ливанова. — Москва, 1969. — Кн. 1.

137. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар. — Москва ; Санкт-Петербург, 1998. — Текст : непосредственный.

138. Лиссман, К. П. Философия современного искусства. Введение / К. П. Лиссман. — Санкт-Петербург, 2011. — Текст : непосредственный.

139. Лифшиц, М. Искусство и современный мир / М. Лифшиц. — Москва, 1978. — Текст : непосредственный.

140. Лобанова, М. Западноевропейское музыкальное барокко : проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. — Москва, 1994. — Текст : непосредственный.
141. Лосев, А. Ф. Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев. — Москва, 1990. — Текст : непосредственный.
142. Лукач, Д. Своеобразие эстетического : в 4 т. / Д. Лукач. — Москва, 1985. — Т. 1. — Текст : непосредственный.
143. Малевич, К. Декларация прав художника / К. Малевич. — Текст : непосредственный // Малевич, К. Черный квадрат / К. Малевич. — Санкт-Петербург, 2003.
144. Малевич, К. От кубизма и футуризма к супрематизму / К. Малевич. — Текст : непосредственный // Малевич, К. Черный квадрат / К. Малевич. — Санкт-Петербург, 2003.
145. Малевич, К. Форма, цвет и ощущение / К. Малевич. Текст : непосредственный // Малевич, К. Черный квадрат / К. Малевич. — Санкт-Петербург, 2003.
146. Мандельбаум, М. Семейные сходства и обобщение, касающиеся искусства / М. Мандельбаум. — Текст : непосредственный // Американская философия искусства : основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология / под ред. В. Дземидок, Б. Орлова. — Екатеринбург ; Бишкек, 1997.
147. Материалистическая диалектика : в 5 т. Т. 2 : Субъективная диалектика / под общ. ред. Ф. В. Константинова, В. Г. Марахова. — Москва, 1982. — Текст : непосредственный.
148. Моркина, Ю. С. Витгенштейн : социальная теория познания / Ю. С. Моркина. — Текст : непосредственный // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. — Москва, 2009.
149. Нагель, Э. Детерминизм в истории / Э. Нагель. — Текст : непосредственный // Философия и методология истории : сборник статей / под общ. ред. И. С. Кона. — Москва, 1977.
150. Найман, Е. А. От осмысления к чтению и письму / Е. А. Найман, В. А. Суровцев. — Текст : непосредственный // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века : сборник статей / сост. Е. А. Найман, В. А. Суровцев. — Томск, 1998.
151. Нанси, Ж.-Л. Corpus / Ж.-Л. Нанси. — Москва, 1999. — Текст : непосредственный.
152. Ницше, Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / Ф. Ницше. — Москва, 1994. — Текст : непосредственный.
153. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше. — Текст : непосредственный // Ницше, Ф. Сочинения : в 2 т. / Ф. Ницше. — Москва, 1990. — Т. 1.
154. Носина, В. Б. Символика музыки И. С. Баха / В. Б. Носина. — Тамбов, 1993. — Текст : непосредственный.

155. Оккам, У. Метафизика и этика. Сущее, сущность и существование / У. Оккам. — Текст : непосредственный // Оккам, У. Избранное // У. Оккам. — Москва, 2002.
156. Панофский, Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / Э. Панофский. — Санкт-Петербург, 1999. — Текст : непосредственный.
157. Панофский, Э. Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / Э. Панофский. — Санкт-Петербург, 1999. — Текст : непосредственный.
158. Парето, В. Компендиум по общей социологии / В. Парето. — Москва, 2008. — Текст : непосредственный.
159. Петровская, Е. Теория образа / Е. Петровская. — Москва, 2012. — Текст : непосредственный.
160. Пирс, Ч. Начала прагматизма : в 2 т. Т. 2 : Логические основания теории знаков / Ч. Пирс. — Санкт-Петербург, 2000. — Текст : непосредственный.
161. Питц, Э. Исторические структуры (к вопросу о так называемом кризисе методологических основ исторической науки) / Э. Питц. — Текст : непосредственный // Философия и методология истории : сборник статей / под общ. ред. И. С. Кона. — Москва, 1977.
162. Платон. Государство / Платон. — Текст : непосредственный // Платон. Собрание сочинений : в 4 т. / Платон. — Москва, 1994. — Т. 3.
163. Подорога, В. Эпоха Corpus'a?.. / В. Подорога. — Текст : непосредственный // Нанси, Ж.-Л. Corpus / Ж.-Л. Нанси. — Москва, 1999.
164. Рассел, Б. Введение / Б. Рассел. — Текст : непосредственный // Витгенштейн, Л. Логико-философский трактат / Л. Витгенштейн. — Москва, 2008.
165. Рейнгардт, Л. Я. Современное западное искусство. Борьба идей / Л. Я. Рейнгардт. — Москва, 1983. — Текст : непосредственный.
166. Реферовская, Е. А. Философия лингвистики Гюстава Гийома / Е. А. Реферовская. — Москва, 2007. — Текст : непосредственный.
167. Рикёр, П. Кант и Гуссерль / П. Рикёр. — Текст : непосредственный // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века : сборник статей / сост. Е. А. Найман, В. Л. Суровцев. — Томск, 1998.
168. Риккен, У. О соотношении сравнительной истории понятий и сравнительной лексикологии / У. Риккен. — Текст : непосредственный // История понятий, история дискурса, история менталитета : сборник статей / под ред. Х. Э. Бёдекера. — Москва, 2010.
169. Ритцер, Дж. Современные социологические теории / Дж. Ритцер. — Санкт-Петербург, 2002. — Текст : непосредственный.
170. Рорти, Р. Философия и зеркало природы / Р. Рорти. — Новосибирск, 1997. — Текст : непосредственный.

171. Рыклин, М. Медиум и дискурс. Беседа с Борисом Гройсом / М. Рыклин. — Текст : непосредственный // Рыклин, М. Деконструкция и деструкция. Беседы с философами / М. Рыклин. — Москва, 2002.

172. Рыклин, М. Невыносимость непредставимого. Беседа с Жан-Люком Нанси / М. Рыклин. — Текст : непосредственный // Рыклин, М. Деконструкция и деструкция. Беседы с философами / М. Рыклин. — Москва, 2002.

173. Рыклин, М. Что такое философия. Беседа с Феликсом Гватари / М. Рыклин. — Текст : непосредственный // Рыклин, М. Деконструкция и деструкция. Беседы с философами / М. Рыклин. — Москва, 2002.

174. Соколов, М. Границы иконологии и проблема единства искусствоведческого метода / М. Соколов. — Текст : непосредственный // Современное искусствознание Запада. О классическом искусстве, XII–XVII вв. Очерки / под ред. А. Д. Чегодаева. — Москва, 1977.

175. Соссюр, Ф. де. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр. — Москва, 2006. — Текст : непосредственный.

176. Спиноза, Б. Приложение, содержащее метафизические мысли / Б. Спиноза. — Текст : непосредственный // Спиноза, Б. Избранные произведения : в 2 т. / Б. Спиноза. — Санкт-Петербург, 1999. — Т. 1.

177. Спиноза, Б. Трактат об усовершенствовании разума / Б. Спиноза. — Текст : непосредственный // Спиноза, Б. Сочинения : в 2 т. / Б. Спиноза. — Санкт-Петербург, 1999. — Т. 1.

178. Спиноза, Б. Этика / Б. Спиноза. — Текст : непосредственный // Спиноза, Б. Сочинения : в 2 т. / Б. Спиноза. — Санкт-Петербург, 1999. — Т. 1.

179. Тёрнер, Дж. Структура социологической теории / Дж. Тёрнер. — Москва, 1985. — Текст : непосредственный.

180. Успенский, Б. А. Семиотика искусства / Б. А. Успенский. — Москва, 1995. — Текст : непосредственный.

181. Февр, Л. Бои за историю / Л. Февр. — Москва, 1991. — Текст : непосредственный.

182. Фейерабенд, П. Против метода / П. Фейерабенд. — Москва, 2007. — Текст : непосредственный.

183. Фишер, Дж. Оценивание без наслаждения / Дж. Фишер. — Текст : непосредственный // Американская философия искусства : основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология / под ред. В. Дземидока, Б. Орлова. — Екатеринбург ; Бишкек, 1997.

184. Флек, Л. Возникновение и развитие научного факта : Введение в теорию стиля мышления и мыслительного коллектива / Л. Флек. — Москва, 1999. — Текст : непосредственный.

185. Фрагменты ранних стоиков : в 3 т. Т. 1 : Зенон и его ученики / пер. и коммент. А. А. Столярова. — Москва, 1998. — Текст : непосредственный.

186. Фрагменты ранних стоиков : в 3 т. Т. 2, ч. 1 : Логические и физические фрагменты / пер. и коммент. А. А. Столярова. — Москва, 1999. — Текст : непосредственный.

187. Франкастель, П. Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто / П. Франкастель. — Санкт-Петербург, 2005. — Текст : непосредственный.
188. Фреге, Г. Мысль. Логическое исследование / Г. Фреге. — Текст : непосредственный // Фреге, Г. Логика и логическая семантика / Г. Фреге. — Москва, 2000.
189. Фуко, М. Живопись Мане / М. Фуко. — Санкт-Петербург, 2011. — Текст : непосредственный.
190. Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. — Санкт-Петербург, 1994. — Текст : непосредственный.
191. Фюре, Ф. О некоторых проблемах, поставленных развитием количественной истории / Ф. Фюре. — Текст : непосредственный // Философия и методология истории : сборник статей / под общ. ред. И. С. Кона. — Москва, 1977.
192. Хайдеггер, М. Разговор на проселочной дороге / М. Хайдеггер. — Москва, 1991. — Текст : непосредственный.
193. Хёйзинга, Й. Homo ludens. Человек играющий / Й. Хёйзинга. — Санкт-Петербург, 2011. — Текст : непосредственный.
194. Хилл, Т. Современные теории познания / Т. Хилл. — Москва, 1965. — Текст : непосредственный.
195. Хмелевская, Ю. Ю. «История эмоций» в современной историографической парадигме / Ю. Ю. Хмелевская. — Текст : непосредственный // Историческая наука сегодня : Теории, методы, перспективы / под ред. Л. П. Репиной. — Москва, 2012.
196. Хомский, Н. О природе языка / Н. Хомский. — Москва, 2005. — Текст : непосредственный.
197. Шеллинг, Ф. В. Й. Бруно / Ф. В. Й. Шеллинг. — Текст : непосредственный // Шеллинг, Ф. В. Й. Сочинения : в 2 т. / Ф. В. Й. Шеллинг. — Москва, 1987. — Т. 1.
198. Шеллинг, Ф. В. Й. Система трансцендентального идеализма / Ф. В. Й. Шеллинг. — Текст : непосредственный // Шеллинг, Ф. В. Й. Сочинения : в 2 т. / Ф. В. Й. Шеллинг. — Москва, 1987. — Т. 1.
199. Шеллинг, Ф. В. Й. Философия искусства / Ф. В. Й. Шеллинг. — Москва, 1999. — Текст : непосредственный.
200. Шестаков, В. П. Алоиз Ригль : стиль как проблема преемственности и целостности истории искусства / В. П. Шестаков. — Текст : непосредственный // Теория художественной культуры. — 2005. — № 8.
201. Шестаков, В. П. Венская школа истории искусства : генезис и современность / В. П. Шестаков. — Текст : непосредственный // Искусствознание. — 2001. — № 2.
202. Шестаков, В. П. Винкельман и современная западная философия искусства / В. П. Шестаков. — Текст : непосредственный // Эстетика Вин-

кельмана и современность : сборник статей / под ред. В. В. Ванслова, В. П. Шестакова. — Москва, 1994.

203. Шестаков, В. П. Интеллектуальная биография Эрнста Гомбриха / В. П. Шестаков. — Москва, 2006. — Текст : непосредственный.

204. Шестаков, В. П. История истории искусства. От Плиния до наших дней / В. П. Шестаков. — Москва, 2008. — Текст : непосредственный.

205. Шестаков, В. П. История эстетических учений / В. П. Шестаков. — Москва, 2012. — Текст : непосредственный.

206. Шестаков, В. Предисловие / В. П. Шестаков. — Текст : непосредственный // Лосев, А. Ф. Античная музыкальная эстетика / А. Ф. Лосев. — Москва, 1960.

207. Шестаков, В. П. Эрнст Гомбрих и Венская школа истории искусства / В. П. Шестаков. — Текст : непосредственный // Вопросы философии. — 2001. — № 7.

208. Шидер, Т. Возможности и границы сравнительных методов в исторических науках / Т. Шидер. — Текст : непосредственный // Философия и методология истории : сборник статей / под общ. ред. И. С. Кона. — Москва, 1977.

209. Шпет, Г. Г. Внутренняя форма слова : Этюды и вариации на темы Гумбольдта / Г. Г. Шпет. — Москва, 2006. — Текст : непосредственный.

210. Шпет, Г. Г. Эстетические фрагменты : Своевременные напоминания. Структура слова in usum aestheticae / Г. Г. Шпет. — Москва, 2009. — Текст : непосредственный.

211. Шустерман, Р. Прагматическая эстетика : живая красота, переосмысление искусства / Р. Шустерман. — Москва, 2012. — Текст : непосредственный.

212. Эко, У. Шесть прогулок в литературных лесах / У. Эко. — Санкт-Петербург, 2007. — Текст : непосредственный.

213. Юм, Д. Трактат о человеческой природе / Д. Юм. — Текст : непосредственный // Юм, Д. Сочинения : в 2 т. / Д. Юм. — Москва, 1996. — Т. 1.

214. Юнгер, Ф. Г. Слово и знак / Ф. Г. Юнгер. — Текст : непосредственный // Юнгер, Ф. Г. Язык и мышление / Ф. Г. Юнгер. — Санкт-Петербург, 2005.

215. Юнгер, Ф. Г. Язык и вычисление / Ф. Г. Юнгер. — Текст : непосредственный // Юнгер, Ф. Г. Язык и мышление / Ф. Г. Юнгер. — Санкт-Петербург, 2005.

216. Abrahamson, R. E. Art Criticism : The Potential of Conrad Fiedler's ideas for Art Education / R. E. Abrahamson. — Text : direct // Materials of the Annual Meeting of the National Art Education Association (20–24 March, 1991). — Atlanta, 1991.

217. Antal, F. Florentine painting and its social background / F. Antal. — London, 1947. — Text : direct.

218. Bell, J. *What is Painting? Presentation and Modern Art* / J. Bell. — New York, 1999. — Text : direct.
219. Bullough, E. *Psychical Distance* / E. Bullough. — Text : direct // Rader, M. *A Modern Book of Aesthetics* / M. Rader. — New York, 1973.
220. Dickie, G. *Art and the Aesthetic : An Institutional Analysis* / G. Dickie. — New York, 1974. — Text : direct.
221. Elkins, J. *The Domain of images* / J. Elkins. — Ithaca ; New York, 1999. — Text : direct.
222. Feyerabend, P. *How To Be a Good Empiricism* / P. Feyerabend. — Text : direct // Morick, H. *Challenges to Empiricism* / H. Morick. — Belmont, 1972.
223. Fiedler, C. *On judging works of visual art* / C. Fiedler. — Berkeley, 1949. — Text : direct.
224. Geertz, C. *Thick Description : Toward an Interpretive Theory of Culture* / C. Geertz. — Text : direct // Geertz, C. *The Interpretation of Cultures* / C. Geertz. — New York, 1973.
225. Gombrich, E. H. *Art and Illusion* / E. H. Gombrich. — Washington, 1960. — Text : direct.
226. Gombrich, E. H. *Ideals and Idols* / E. H. Gombrich. — Oxford, 1979. — Text : direct.
227. Gombrich, E. H. *New Light on Old Masters : Studies in the Art of the Renaissance IV* / E. H. Gombrich. — Oxford, 1986. — Text : direct.
228. Gombrich, E. H. *Symbolic Images : Studies in the Art of the Renaissance* / E. H. Gombrich. — London ; New York, 1972. — Text : direct.
229. Gombrich, E. H. *The Heritage of Apelles : Studies in the Art of the Renaissance* / E. H. Gombrich. — Ithaca ; New York, 1976. — Text : direct.
230. Gombrich, E. H. *The Preference for the Primitive* / E. H. Gombrich. — London ; New York, 2002. — Text : direct.
231. Gombrich, E. H. *The Sense of Order : A study in the psychology of decorative Art* / E. H. Gombrich. — London ; New York, 1979. — Text : direct.
232. Gombrich, E. H. *Topics of Our Time : twentieth-century issues in learning and in Art* / E. H. Gombrich. — Berkeley ; Los Angeles, 1991. — Text : direct.
233. Greenberg, C. *Art and Culture : Critical essays* / C. Greenberg. — Boston, 1961. — Text : direct.
234. Joos, M. *Readings in Linguistics* / M. Joos. — Washington, 1957. — Text : direct.
235. Harris, J. F. *Against Relativism : A philosophical defense of Method* / J. F. Harris. — Illinois, 1992. — Text : direct.
236. Hatt, M. *Art History : a critical introduction to its methods* / M. Hatt, Ch. Klöckner. — Manchester ; London, 2006. — Text : direct.
237. Hauser, A. *Mannerism : The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art* : 2 vols. / A. Hauser. — London, 1965. — Text : direct.
238. Hauser, A. *The Philosophy of Art History* / A. Hauser. — New York, 1959. — Text : direct.

239. Hauser, A. *The Social History of Art* / A. Hauser. — New York, 1951. — Text : direct.
240. Hauser, A. *The Sociology of Art* / A. Hauser. — Chicago, 1982. — Text : direct.
241. Langfeld, H. S. *The Aesthetic Attitude* / H. S. Langfeld. — New York, 1920. — Text : direct.
242. Mitchell, W. J. T. *Iconology : Image, Text, Ideology* / W. J. T. Mitchell. — Chicago ; London, 1986. — Text : direct.
243. Mitchell, W. J. T. *Picture Theory* / W. J. T. Mitchell. — Chicago ; London, 1994. — Text : direct.
244. Olin, M. *Forms of representation in Alais Riegl's theory of art* / M. Olin. — Pennsylvania, 1992. — Text : direct.
245. Ortner, S. *Theory in Anthropology since the Sixties* / S. Ortner. — Text : direct // *Comparative studies in Society and History*. — 1984. — Vol. 26.
246. Panofsky, E. *Iconography and Iconology* / E. Panofsky. — Text : direct // *Panofsky, E. Meaning in the Visual Arts* / E. Panofsky. — Harmondsworth, 1970.
247. Panofsky, E. *Studies in Iconology* / E. Panofsky. — New York, 1962. — Text : direct.
248. Parker, D. *The Nature of Art* / D. Parker. — Text : direct // Vivas, E. *The Problems of Aesthetics* / E. Vivas, M. Krieger. — New York, 1953.
249. Podro, M. *The critical Historians of Art* / M. Podro. — New Haven ; London, 1982. — Text : direct.
250. Preziosi, D. *Architecture, Language and Meaning* / D. Preziosi. — The Hague, 1979. — Text : direct.
251. Preziosi, D. *Rethinking Art History. Meditation on a Coy Science* / D. Preziosi. — New Haven ; London, 1989. — Text : direct.
252. Preziosi, D. *The Art of Art History : A Critical Anthology* / D. Preziosi. — Oxford ; New York, 1998. — Text : direct.
253. Preziosi, D. *The Semiotics of the Built Environment* / D. Preziosi. — Bloomington ; London, 1979. — Text : direct.
254. Putnam, H. *Minds and Machines* / H. Putnam. — Text : direct // Putnam, H. *Mind, Language and Reality* / H. Putnam. — Cambridge, 1975. — Text : direct.
255. Putnam, H. *The Dewey Lectures* / H. Putnam. — Text : direct // *Journal of Philosophy* 91. — 1994. — № 9.
256. Putnam, H. *What Is "Realism"?* / H. Putnam — Text : direct // *Proceedings of the Aristotelian Society*. — 1976. — Vol. 76.
257. Reckwitz, A. *Toward a Theory of Social Practices : A Development in Culturalist Theorizing* / A. Reckwitz. — Text : direct // *European Journal of Social Theory*. — 2002. — Vol. 5 (2).
258. Soifer, A. *Ramsey Theory. Yesterday, Today, and Tomorrow* / A. Soifer. — Boston, 2010. — Text : direct.

259. Stolnitz, J. *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism* / J. Stolnitz. — Boston, 1960. — Text : direct.
260. Struever, N. S. *The Language of History in the Renaissance* / N. S. Struever. — Princeton, 1970. — Text : direct.
261. Vivas, E. *A Definition of the Aesthetic Experience* / E. Vivas. — Text : direct // Vivas, E. *Creation and Discovery* / E. Vivas. — Chicago, 1955.
262. Vivas, E. *Contextualism Reconsidered* / E. Vivas. — Text : direct // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. — 1959. — Vol. 10, № 2.
263. White, H. *The politics of historical interpretation : discipline and desublimation* / H. White. — Text : direct // White, H. *The content of the form* / H. White. — Baltimore, 1987.
264. Willats, J. *Art and Representation : New Principles in the Analysis of Pictures* / J. Willats. — New York, 1997. — Text : direct.
265. Wollheim, R. *Painting as an Art* / R. Wollheim. — London, 1987. — Text : direct.
266. Wood, Ch. S. E. H. Gombrich's "Art and Illusion : A Study in the Psychology of Pictorial Representation", 1960 / Ch. S. Wood. — Text : direct // *CLI — The Burlington Magazine*. — 2009. — Desember.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абеляр П. — 256, 330
Авиценна — 75
Адорно Т. — 7, 330
Анаксагор — 31
Андерсен Г. Х.¹ — 89
Андерсон П. — 15, 330
Анкерсмит Ф. — 11, 77, 78, 79, 88, 225, 243, 244, 245, 252, 253, 255, 256, 260, 261, 330
Антал Ф.² (Antal F.) — 195, 343
Антиох Аскалонский — 287
Арановский М. — 250
Аристотель — 14, 15, 18, 22, 30, 42, 45, 49, 50, 51, 52, 53, 60, 63, 64, 65, 68, 75, 77, 78, 97, 105, 116, 129, 149, 175, 201, 205, 210, 257, 258, 259, 260, 264, 274, 286, 329, 330
Арсланов В. Г. — 152, 153, 154, 155, 156, 316, 330
Асафьев Б. — 182, 330
Асмус В. Ф. — 127, 330
Афасижев М. Н. — 157, 330
- Баумгартен А. — 47, 125, 126, 127, 128
Бах И. С.³ — 233, 234, 249, 324, 339
Бейкер М. — 301, 302, 330
Бен-Дэвид Дж. — 6, 330
Бенн С. — 253, 254, 331
Беньямин В. — 42, 155, 156, 331
Беранже П. Ж. де⁴ — 218
Бергер П. — 172, 331
Бергман Г. — 12
Бергсон А. — 102, 259, 275, 298, 310, 331
Бердсли М. — 143, 144, 211, 331

¹ Ганс Христиан Андерсен (1805–1875) — датский писатель и поэт.

² Антал Фредерик (1887–1954) — венгерский историк искусства, отметившийся вкладом в исследования социальной истории искусства.

³ Иоганн Себастьян Бах (1685–1750) — немецкий композитор, представитель эпохи барокко, органист-виртуоз, музыкальный педагог.

⁴ Пьер Жан де Беранже (1780–1857) — французский поэт и сочинитель песен, известный своими сатирическими произведениями.

Беркли Дж. — 47, 54, 56, 57, 59, 60, 263, 331
Бетховен Л. ван.¹ — 246, 299, 300
Бёдекер Х. Э. — 8, 87, 107, 194, 196, 219, 220, 331
Бланшо М. — 275
Блур Д. — 198, 199, 200, 319, 331
Бодлер Ш. П.² — 218
Больцано Б. — 112
Бонфельд М. — 250
Боррадори Дж. — 14, 77, 104, 123, 137, 201, 331, 332
Бозций Дакийский — 111, 112, 332
Брайсон Н. — 11
Бродель Ф. — 227, 228, 252, 332
Брунер Дж. — 193
Брэдли Ф. Г. — 263, 264, 265, 266, 267, 269
Будда Гаутама — 299
Буллоу Э. (Bullough E.) — 128, 344
Бурдьё П. — 318, 319, 320, 321, 322, 325, 326, 327, 332
Бэкон Ф.³ — 184, 258, 335

Ван Гог В. В.⁴ — 193
Вебер М. — 209, 217, 218, 239, 318, 332
Вейсманн Ф. — 141
Вейц М. — 137, 145, 332
Вен П. — 15, 142, 195, 201, 204, 205, 207, 209, 210, 213, 214, 216, 217, 218, 225, 226, 229, 231, 237, 238, 255, 332
Веркмайстер А.⁵ — 324
Вельфлин Г. — 11, 153, 156, 333
Вивас Э. (Vivas E.) — 7, 128, 149, 345, 346
Вико Дж. — 222
Винкельман И. И. — 125, 129, 130, 131, 133, 157, 333
Винокурова О. К. — 8, 9, 333
Висс Б. — 11
Витгенштейн Л. — 12, 23, 42, 43, 51, 64, 79, 80, 81, 103, 104, 126, 145, 150, 156, 198, 199, 200, 278, 279, 280, 281, 284, 297, 306, 308, 309, 310, 311, 312, 321, 329, 333

¹ Людвиг ван Бетховен (1770–1827) — немецкий композитор, дирижер и пианист.

² Шарль Пьер Бодлер (1821–1867) — французский поэт и критик.

³ Фрэнсис Бэкон (1909–1992) — английский художник-экспрессионист.

⁴ Винсент Виллем Ван Гог (1853–1890) — нидерландский художник-постимпрессионист.

⁵ Андреас Вермайстер (1645–1706) — немецкий теоретик музыки, органист, композитор, разработавший учение о хороших темперациях.

- Волков В. В. — 199, 333
Вольпе Г. делла. — 157, 333
Вольф Х. — 128
Воррингер В. — 154
- Габрический А. Г. — 157, 333
Гадамер Х.-Г. — 90, 91, 92, 93, 125, 138, 139, 140, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 206, 333
Гален — 289
Ганслик Э. — 180, 333
Гартман Н. — 126, 333
Гарфинкель Г. — 28, 174, 175, 176, 177, 178, 262, 263, 333
Гватари Ф. — 292, 341
Гегель Г. В. Ф. — 10, 51, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 103, 129, 154, 162, 223, 263, 270, 324, 325, 333
Гельмгольц Г. Л. Ф. фон¹ — 19, 334
Гемпель К. — 220, 221, 232, 233, 334
Гераклит — 48, 52, 53
Геродот — 124
Гийом Г. — 100, 334
Гилберт Р. — 177
Гильдебранд А. — 11, 152, 156, 315, 316, 334
Гоббс Т. — 43, 44, 45, 49, 334
Гомбрих Э. Х. (Gombrich E. H.) — 11, 154, 157, 334, 344
Гофман Э. — 27, 28
Гройс Б. — 53, 54, 79, 139, 341
Гроссетест Р.² — 61, 62, 63, 64, 334
Грязнов А. Ф. — 151, 334
Губайдулина С.³ — 211
Губер П. — 195
Гудмен Н. — 78, 122
Гульд Г. Х.⁴ — 173
Гумбольдт В. фон — 83, 84, 85, 86, 112, 147, 334
Гурко Е. — 9, 334
Гуссерль Э. — 139, 270, 273, 340

¹ Герман Людвиг Фердинанд фон Гельмгольц (1821–1894) — немецкий физик, врач, физиолог и психолог.

² Роберт Гроссетест (Роберт Большая голова, Линкольнц) (1175–1253) — епископ Линкольнского собора, канцлер Оксфордского университета, основатель Оксфордской философской школы.

³ Софья Губайдулина (род. 1931) — русский композитор.

⁴ Глен Херберт Гульд (1932–1982) — канадский пианист.

- Давыдова И. В. — 262, 334
Данто А. — 14, 77, 105, 123, 137, 201, 215, 331, 332
Дворжак М. — 153, 334
Дебюсси А.-К.¹ — 308
Декарт Р. — 77, 78, 109, 160, 172, 260, 294, 334
Делёз Ж. — 16, 17, 18, 20, 21, 35, 73, 74, 75, 76, 184, 227, 257, 258, 273, 282, 309, 334, 335
Демокрит — 15, 16, 17, 18, 20
Деннет Д. — 33, 102, 262, 335
Деррида Ж. — 9, 53, 202, 273, 335
Джеймс У. — 123
Джус М. (Joos M.) — 137
Дики Дж. (Dickie G.) — 127, 128, 344
Дильтей В. — 66, 146, 147, 216, 226, 335
Диодор Крон — 54, 55
Дрей У. — 215, 220, 232, 233, 234, 335
Дубина В. — 24, 335
Дуглас М. — 200
Дунс Скот И. — 67, 208, 335
Дьюи Дж. — 121, 335
Дюв Т. де — 213, 335
Дюркгейм Э. — 28, 69, 171, 172, 173, 176, 193, 199, 318, 319, 335
Дюфай Г.² — 325
Дюфрен М. — 157, 336
Дюшан М.³ — 212, 213, 335
- Зедльмайр Г.** — 11, 156, 336
Земпер Г. — 154, 336
Зенон Элейский — 48, 49, 52, 54, 285, 286, 287, 288, 341
Зись А. Я. — 157, 336
Зифф П. — 149, 150, 336
- Иглтон Т.** — 140, 336
Ильина Т. В. — 157, 336
Ингарден Р. — 157, 336
Ионин Л. Г. — 10, 336

¹ Ашиль-Клод Дебюсси (1862–1918) — французский композитор, музыкальный критик.

² Гийом Дюфай (1397–1474) — франко-фламандский композитор, один из родоначальников нидерландской школы.

³ Марсель Дюшан (1887–1968) — французский и американский художник, теоретик искусства, стоявший у истоков дадаизма и сюрреализма.

Ипполит Ж. — 98, 336
Исократ — 75, 175, 336

Йоас Х. — 178, 336

Кампер Д. — 37, 38, 264, 265, 271, 282, 306, 307, 336, 337
Кандинский В. В. — 30, 108, 317, 337
Кант И. — 21, 23, 24, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 46, 47, 64, 83, 85, 86, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 114, 117, 127, 129, 134, 135, 139, 142, 144, 151, 153, 156, 172, 186, 211, 242, 246, 263, 313, 314, 315, 320, 321, 327, 337
Канто-Спербер М. — 16, 17, 19, 20, 22, 334
Кашниц Г. — 11, 156
Кенник В. — 141, 337
Кёллен Л. — 154
Кнёбль В. — 178, 336
Козеллек Р. — 24, 107, 194, 196, 204, 219, 220, 237, 337
Коллинз Р. — 6, 28, 173, 183, 194, 304, 305, 317, 318, 319, 337
Кондильяк Э. Б. де. — 125, 126, 136, 269, 337
Косиков Г. К. — 251, 337
Котарбиньский Т. — 135, 338
Кристева Ю. — 273
Кроче Б. — 79, 205, 206, 207, 208, 212, 213, 214, 215, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 229, 230, 235, 236, 241, 338
Крылов И. — 261, 338
Куайн У. — 14, 77, 104, 105, 123, 137, 201, 331, 332
Кудряшов А. Ю. — 131, 211, 250, 316, 338
Кун Т. — 14, 77, 105, 123, 137, 201, 331, 332
Купарашвили М. Д. — 13, 159, 160, 338
Куренной В. — 314, 338
Куш М. — 6, 338

Ладов В. А. — 183, 338
Левинас Э. — 138, 270, 272, 338
Леви-Стросс К. — 173, 254
Левкипп — 18
Лейбниц Г. — 17, 47, 128, 143
Леонардо да Винчи¹ — 254
Лессинг Г. Э. — 184, 338
Либман М. — 157, 338

¹ Леонардо да Винчи (1452–1519) — итальянский художник (живописец, скульптор, архитектор) и ученый (анатом, естествоиспытатель), изобретатель, писатель, один из крупнейших представителей искусства Высокого Возрождения.

Лиотар Ж.-Ф. — 14, 320, 338
Лиссман К. — 195, 338
Лифшиц М. — 155, 338
Лобанова М. — 324, 339
Лосев А. Ф. — 181, 339
Лукач Д. — 153, 339
Лукман Т. — 172, 331
Лэнгфельд Г. С. (Langfeld H. S.) — 128, 345

Майнонг А. — 76
МакИнтайр А. — 14, 77, 105, 123, 137, 201, 331, 332
Малевич К. С.¹ — 170, 171, 192, 339
Мандельбаум М. — 150, 339
Мане Э.² — 166, 167, 342
Мармонтель Ж. Ф.³ — 254
Медушевский В. — 250
Мелисс — 18
Мерло-Понти М. — 271
Метцгер В. — 28
Мид Дж. Г. — 27
Митчелл Т. (Mitchell W. J. T.) — 11, 158, 345
Мокси К. — 11
Моркина Ю. С. — 200, 339
Мосс М. — 318, 335
Моцарт В. А.⁴ — 176

Нагель Э. — 230, 231, 339
Найман Е. А. — 270, 271, 272, 339
Нанси Ж.-Л. — 173, 270, 271, 273, 274, 275, 283, 339
Наторп П. — 313, 314, 338
Нейгауз Г. Г.⁵ — 131
Николай д'Аутреко — 74
Ницше Ф. — 81, 136, 141, 201, 295, 339

¹ Казимир Северинович Малевич (1879–1935) — русский художник-авангардист, педагог, теоретик искусства, основоположник супрематизма.

² Эдуард Мане (1832–1883) — французский художник, основоположник импрессионизма.

³ Жан Франсуа Мармонтель (1723–1799) — французский писатель.

⁴ Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791) — австрийский композитор, капельмейстер, скрипач-виртуоз, клавесинист, органист.

⁵ Генрих Густавович Нейгауз (1888–1964) — русский пианист и педагог.

Нозик Р. — 14, 77, 105, 123, 137, 201, 331, 332
Носина В. Б. — 249, 339
Ньютон И.¹ — 47, 116
Оккам У. — 58, 59, 68, 340
Олдридж В. — 143
Орландо Лассо² — 325
Ортнер Ш. (Ortner S.) — 5, 12, 345
Оствальд В.³ — 192

Панофский Э. (Panofsky E.) — 11, 155, 340, 345
Парето В. — 69, 70, 71, 72, 340
Паркер Д. (Parker D.) — 6, 149, 345
Парменид — 48, 52
Парсонс Т. — 177, 178, 199, 262, 334
Патнэм Х. (Putnam H.) — 14, 77, 105, 119, 120, 121, 122, 123, 137, 201, 260, 331, 332, 345
Перельман Г. Я.⁴ — 11
Перикл⁵ — 224
Петровская Е. — 282, 340
Пикар Р. — 195
Пирс Ч. С. — 24, 25, 122, 327, 340
Питц Э. — 246, 247, 340
Платон — 52, 53, 87, 88, 90, 97, 156, 173, 191, 224, 263, 340
Плутарх — 19, 20
Подорога В. — 271, 340
Поллок Г. — 11
Порфирий — 289
Прециози Д. (Preziosi D.) — 11, 78, 158, 345
Прокл — 286

Разлогов К. Э.⁶ — 320
Рамсей Ф. П. — 137

¹ Исаак Ньютон (1643–1727) — английский физик, математик, механик и астроном, один из создателей классической физики и математического анализа.

² Орландо Лассо (1532–1594) — франко-фламандский композитор.

³ Вильгельм Оствальд (1853–1932) — немецкий ученый, физикохимик, разрабатывавший научную теорию цвета и цветовых сочетаний.

⁴ Григорий Яковлевич Перельман (род. 1966) — выдающийся русский математик, первым доказавший гипотезу Пуанкаре.

⁵ Перикл (около 494–429 до н. э.) — афинский государственный деятель, один из «отцов-основателей» афинской демократии, знаменитый оратор и полководец.

⁶ Кирилл Эмильевич Разлогов (род. 1946) — российский киновед, искусствовед и культуролог.

Ранке Л. фон — 254
Расин Ж. Б.¹ — 218
Рассел Б. — 103, 151, 281, 340
Рахманинов С. В.² — 246
Рейнгардт Л. Я. — 157, 340
Реквиц А. (Reckwitz A.) — 199, 345
Реферовская Е. А. — 100, 340
Ригль А. — 11, 154, 157, 342
Рикёр П. — 139, 273, 340
Риккен У. — 87, 340
Ритцер Дж. — 175, 176, 322, 340
Рорти Р. — 8, 12, 14, 77, 80, 81, 82, 104, 105, 115, 116, 117, 119, 122, 123, 124,
137, 201, 260, 331, 332, 340
Рыклин М. — 54, 79, 139, 173, 292, 341

Сезанн П.³ — 184, 257
Секст Эмпирик — 285, 288
Селларс У. — 121
Соколов М. — 157, 341
Сократ — 90, 141
Соссюр Ф. де — 225, 226, 238, 327, 341
Софокл⁴ — 224
Спиноза Б. — 29, 39, 206, 263, 276, 277, 284, 341
Стольниц Дж. (Stolnitz J.) — 128, 143, 346
Стросон П. — 81
Стрювер Н. (Struever N. S.) — 202, 345
Суровцев В. А. — 270, 271, 272, 335

Тёрнер Дж. — 177, 341
Тэн И.-А. — 214

Уайт Х. (White H.) — 256, 346
Успенский Б. А. — 157, 341

Фалес — 124
Февр Л. — 178, 341
Фейерабенд П. (Feuerabend P.) — 116, 117, 119, 341, 344

¹ Жан Батист Расин (1639–1699) — французский драматург.

² Сергей Васильевич Рахманинов (1873 — 1943) — русский композитор, пианист-виртуоз и дирижер.

³ Сезанн Поль (1839–1906) — французский художник-постимпрессионист.

⁴ Софокл (496–406 до н. э.) — афинский драматург, трагик.

- Фидлер К. (Fiedler C.) — 11, 152, 153, 344
Фишер Дж. — 144, 145, 341
Флек Л. — 28, 29, 341
Франкастель П. — 125, 164, 165, 166, 168, 179, 180, 185, 186, 188, 190, 191, 192, 193, 342
Франкль П. — 155
Фреге Г. — 18, 73, 99, 342
Фуко М. — 10, 15, 83, 96, 101, 137, 166, 167, 253, 273, 342
Фюре Ф. — 248, 342
- Хагстром У. — 318
Хайдеггер М. — 90, 131, 132, 342
Хайдрих Э. — 153
Хархордин О. В. — 199, 333
Хаузер А. (Hauser A.) — 153, 344
Хейзинга Й. — 8, 140, 264, 342
Хилл Т. — 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 342
Хирцель Р. — 287
Хмелевская Ю. Ю. — 178, 342
Холопова В. — 250
Хомский Н. — 137, 342
Хрисипп — 285, 328
- Цицерон М. Т.¹ — 207, 237, 258
- Чайковский П. И.² — 176, 246
- Шеллинг Ф. В. Й. — 91, 97, 113, 203, 259, 342
Шестаков В. П. — 157, 212, 223, 342, 343
Шёнберг А. Ф. В.³ — 245
Шидер Т. — 228, 239, 240, 343
Шлейермахер Ф. — 146
Шмарзов А. — 154
Шопен Ф. Ф.⁴ — 131

¹ Марк Туллий Цицерон (106–43 до н. э.) — древнеримский политик и философ, блестящий оратор.

² Петр Ильич Чайковский (1840–1893) — русский композитор, дирижер, педагог.

³ Арнольд Франц Вальтер Шёнберг (1874–1951) — австрийский и американский композитор, педагог, музыковед, дирижер, представитель музыкального экспрессионизма, основоположник новой венской школы.

⁴ Фредерик Франсуа Шопен (1810–1849) — польский композитор, пианист-виртуоз.

Шостакович Д. Д.¹ — 180
Шпенглер А. — 237
Шпет Г. Г. — 112, 307, 308, 343
Шульц Х. — 237
Шустерман Р. — 164, 343
Щюц А. — 177, 262, 263, 334
Эко У. — 193, 343
Эль Греко² — 243, 244
Эйнштейн А.³ — 186, 205
Эпикур — 16, 17, 21
Юм Д. — 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 70, 214, 235, 328, 343
Юнгер Ф. Г. — 102, 112, 114, 343
Abrahamson R. — 152, 343
Bell J. — 157, 344
Elkins J. — 157, 344
Geertz C. — 115, 344
Greenberg C. — 157, 344
Harris J. F. — 158, 344
Hatt M. — 158, 344
Klonk Ch. — 158, 344
Olin M. — 158, 345
Podro M. — 158, 345
Soifer A. — 138, 345
Willats J. — 157, 346
Wollheim R. — 157, 346
Wood Ch. S. — 157, 346

¹ Дмитрий Дмитриевич Шостакович (1906–1975) — советский композитор, пианист, педагог.

² Эль Греко (1541–1614) — испанский художник.

³ Альберт Эйнштейн (1879–1955) — физик-теоретик, один из основателей современной теоретической физики.

Научное электронное издание

НЕХАЕВА Ираида Николаевна

ФИЛОСОФСКИЕ ЭТЮДЫ ОБ ИСКУССТВЕ

Монография

2-е издание, исправленное

В оформлении обложки использована картина
П. Клее «Революция виадука»

Редактор
Верстка
Обложка

Н. Н. Юсупхаджиева
И. А. Штоль
Е. Г. Шмакова



Подготовлено к электронному изданию 28.03.2023.
Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 20,81. Заказ 161.

ТюмГУ-Press
625003, г. Тюмень, ул. Володарского, 6
Тел.: (3452) 59-75-34, 59-74-81
E-mail: izdatelstvo@utmn.ru