

# ФИЛОСОФСКИЙ ЖУРНАЛ

НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

2016. Том 9. Номер 4

*Главный редактор:* А.В. Смирнов (Москва)  
*Зам. главного редактора:* Н.Н. Сосна (Москва)  
*Ответственный секретарь:* Ю.Г. Россиус (Москва)  
*Редактор:* М.В. Егорочкин (Москва)

## *Редакционная коллегия*

Р.Г. Апресян (Москва), В.В. Васильев (Москва), Лоренцо Винчигуэрра (Амьен), С.В. Девяткин (Новгород), А.А. Кара-Мурза (Москва), И.Т. Касавин (Москва), Н.И. Лапин (Москва), В.А. Лекторский (Москва), Ханс Ленк (Карлсруэ), В.И. Маркин (Москва), В.Г. Федотова (Москва), Чжан Байчунь (Пекин)

## *Редакционный совет*

А.А. Гусейнов (Москва), Эвандро Агацци (Мехико), В.И. Аршинов (Москва), В.Д. Губин (Москва), И.Р. Мамед-заде (Баку), А.С. Манасян (Ереван), В.В. Мионов (Москва), Н.В. Мотрошилова (Москва), С.А. Никольский (Москва), Том Рокмор (Питтсбург), Ю.В. Синеокая (Москва), В.С. Степин (Москва), М.М. Федорова (Москва), В.В. Целищев (Новосибирск), А.В. Черняев (Москва), Б.Г. Юдин (Москва), А.Ф. Яковлева (Москва)

**Учредитель и издатель:** Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт философии Российской академии наук

**Периодичность:** 4 раза в год. Выходит с 2008 г.

**Журнал зарегистрирован** Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС77-61227 от 03 апреля 2015 г.

**Журнал включен в:** Перечень рецензируемых научных изданий ВАК (группы научных специальностей «09.00.00 – философские науки» и «23.00.00 – политология»); Российский индекс научного цитирования (РИНЦ); Ulrich's Periodicals Directory; Russian Science Citation Index (Web of Science)

**Подписной индекс** в Объединенном каталоге «Пресса России» – 41951

Публикуемые материалы прошли процедуру рецензирования и экспертного отбора

При частичном или полном воспроизведении опубликованных материалов ссылка на «Философский журнал» обязательна. Ответственность за достоверность приведенных сведений несут авторы статей

**Адрес редакции:** Российская Федерация, 109240, г. Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1, оф. 318

**Тел.:** +7 (495) 697-66-01;

**e-mail:** [philosjournal@iph.ras.ru](mailto:philosjournal@iph.ras.ru);

**сайт:** [http://iph.ras.ru/ph\\_j.htm](http://iph.ras.ru/ph_j.htm)

# THE PHILOSOPHY JOURNAL

(FILOSOFSKII ZHURNAL)

2016. Volume 9. Number 4

---

*Editor-in-Chief:* Andrey Smirnov (Moscow)  
*Deputy Editor-in-Chief:* Nina Sosna (Moscow)  
*Executive Editor:* Julia Rossius (Moscow)  
*Editor:* Mikhail Egorochkin (Moscow)

## *Editorial Board*

Ruben Apressyan (Moscow), Vadim Vasilyev (Moscow), Lorenzo Vinciguerra (Amiens), Sergey Devyatkin (Novgorod), Alexey Kara-Murza (Moscow), Ilya Kasavin (Moscow), Nikolay Lapin (Moscow), Vladislav Lektorsky (Moscow), Hans Lenk (Karlsruhe), Vladimir Markin (Moscow), Valentina Fedotova (Moscow), Zhang Baichun (Beijing)

## *Advisory Committee*

Abdusalam Guseinov (Moscow), Evandro Agazzi (Mexico), Vladimir Arshinov (Moscow), Valery Gubin (Moscow), Ilham Mammad-zadeh (Baku), Aleksandr Manasyan (Yerevan), Vladimir Mironov (Moscow), Nelia Motroshilova (Moscow), Sergey Nikolsky (Moscow), Tom Rockmore (Pittsburg), Julia Sineokaya (Moscow), Vyacheslav Stepin (Moscow), Maria Fedorova (Moscow), Vitaly Tselitshev (Novosibirsk), Anatoly Chernyaev (Moscow), Boris Yudin (Moscow), Aleksandra Yakovleva (Moscow)

**Publisher:** Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences

Frequency: 4 times per year

First issue: November 2008

**The journal is registered** with the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology, and Mass Media (Roskomnadzor). The Mass Media Registration Certificate No. FS77-61227 on April 3, 2015

**Abstracting and Indexing:** the list of peer-reviewed scientific editions acknowledged by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation; Ulrich's Periodicals Directory; Russian Science Citation Index (Web of Science)

**Subscription index** in the United Catalogue "The Russian Press" is 41951

No materials published in Philosophy Journal can be reproduced, in full or in part, without an explicit reference to the Journal. Statements of fact and opinion in the articles in Philosophy Journal are those of the respective authors and contributors and not of Philosophy Journal

All materials published in the "Philosophy Journal" undergo peer review process

Editorial address: 12/1 Goncharnaya Str., Moscow 109240, Russian Federation

Tel.: +7 (495) 697-66-01; e-mail: [philosjournal@iph.ras.ru](mailto:philosjournal@iph.ras.ru); website: [http://iph.ras.ru/ph\\_j.htm](http://iph.ras.ru/ph_j.htm)

## **ДОКЛАДЫ И ЛЕКЦИИ**

*Э.Ю. Соловьев.* Философия как критика идеологий. Часть I.....5

## **ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ**

Что такое искусство? Круглый стол

Участники: *И.М. Бакиштейн, Е.В. Барабанов, В.В. Бычков, о. Я. Кротов, Н.Б. Маньковская, Е.В. Петровская, В.А. Подорога*..... 18

## **ПОИСКИ НОВОГО ЯЗЫКА В ФИЛОСОФИИ**

*Анн Сованьярг.* Экология образов и машины искусства.....48

*А.А. Парамонов.* «Стихия чертежа». К топологии трансверсальности.....63

## **ИСТОРИЯ ФИЛОСОФИИ**

*И.А. Патронников.* Является ли *Isagoge* Порфирия введением к «Категориям» Аристотеля?.....80

*А. В. Иванов, И.В. Фотиева.* «Философия мысли» Павла Флоренского.....92

## **ЛОГИКА И ФИЛОСОФИЯ**

*А.А. Крушинский.* Логика Древнего Китая..... 111

*И.А. Герасимова.* Конструктивизм как логический стиль  
и проблема китайской логики..... 128

*Е.Г. Драгалина-Черная.* Выправление имен: от грамматики  
к логике социального софтвера..... 147

## **АНАТОМИЯ ФИЛОСОФИИ: КАК РАБОТАЕТ ТЕКСТ ЦИКЛ «РЕПЛИКИ»**

*Ю.В. Синеокая.* Реплики: философский формат.....158

Русская философия в России и за рубежом

(*М.А. Маслин, В. Меденица, В.В. Сербиненко, Ю.В. Синеокая*)..... 161

Густав Шпет и Лев Шестов: друзья и антиподы

(две интерпретации феноменологии Эдмунда Гуссерля)

(*М. Денн, Б.И. Пружинин, Ю.В. Синеокая, Т.Г. Щедрина*)..... 176

## CONFERENCE PAPERS AND LECTURES

*Erikh Soloviev*. Philosophy as critique of ideologies. Part I.....5

## THEORY AND HISTORY OF CULTURE

What is art? A round table discussion

(Iosif Bakshtein, Evgenii Barabanov, Viktor Bychkov, Yakov Krotov,  
Nadezhda Man'kovskaya, Helen Petrovsky, Valery Podoroga)..... 18

## IN SEARCH OF A NEW LANGUAGE FOR PHILOSOPHY

*Anne Sauvagnargues*. Ecology of images and art machines

(translated into Russian by

*Alexandra Volodina* and *Nina Sosna*).....48

*Andrei Paramonov*. Drafting as elemental force.

Toward a topology of transversality.....63

## HISTORY OF PHILOSOPHY

*Ilya patronnikov*. is porphyry's isagoge an

introduction to aristotle's categories?.....80

*Andrei Ivanov*, *Irina Fotieva*. The 'Philosophy Of Thinking' Of Pavel Florensky.....92

## LOGIC AND PHILOSOPHY

*Andrei Krushinsky*. Logic in ancient China.....111

*Irina Gerasimova*. Constructionism as a style in logic

and the problem of Chinese logic.....128

*Elena Dragalina-Chernaya*. Rectification of names:

from grammar to a logic of social software.....147

## ANATOMY OF PHILOSOPHY: HOW THE TEXT WORKS

### Rejoinders in a dialogue

*Julia Sineokaya*. Rejoinders in a dialogue: the philosophical format.....158

Russian philosophy in Russia and abroad

(*Mikhail Maslin*, *Vladimir Medenitsa*, *Vyacheslav Serbinenko*, *Yuliya Sineokaya*).....161

Gustav Shpet and Lev Shestov: two friends and antipodes

(the two interpretations of Edmund Husserl's phenomenology)

(*Maryse Dennes*, *Boris Pruzhinin*, *Julia Sineokaya*, *Tatiana Shedrina*).....176

## ДОКЛАДЫ И ЛЕКЦИИ

*Э.Ю. Соловьев*

### ФИЛОСОФИЯ КАК КРИТИКА ИДЕОЛОГИЙ. ЧАСТЬ I\*

*Соловьев Эрих Юрьевич* – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник. Институт философии РАН. Российская Федерация, 109240, г. Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1; e-mail: ersolov@yandex.ru

В статье рассматриваются отношения философии и идеологии в условиях информационного противоборства (information warfare). Его характеризует феномен зеркальной идеологической симметрии, когда на обеих сторонах смыслового конфликта используются однотипная софистика и казуистика. Мобилизация массовых аудиторий, обеспечиваемая зеркальной идеологической симметрией, подчиняется двум главным интенциям: (а) предостережение и (б) воодушевление проектом. Эффект предостережения достигается посредством разжигания упреждающего недоверия, создания «образа врага», изобретательного компромата и насаждения культа бдительности. Типовой дискурс идеологических предостережений – это «коллаж из разрозненных информационных вспышек», допускающий потерю логической памяти и логическую бессовестность. Автор предлагает обратиться к самой дискурсивности речи и логической защите сознания и мышления средствами логико-лингвистического анализа. Воодушевляющие проекты достаточно точно отвечают понятию миссии и продолжают и поныне, тая в себе опасность геополитических мифов, межнациональной нетерпимости и возрожденных историцистских спекуляций. По мнению автора, философским ответом на эти идеологические угрозы должна стать культура скептической верификации ожиданий и надежд, строгое различение программы и идеала (целевого ориентира) и дальнейшая разработка концепции открытой истории.

**Ключевые слова:** философия, идеология, информационное противоборство, презумпция недоверия, глобальные миссии, концепции открытой истории, русская идея

---

\* Публикация подготовлена на основе доклада, зачитанного 7 июня 2016 г. на первом заседании Общественного семинара Института философии РАН.

Я пришел в философию шестьдесят лет назад – вскоре после смерти Сталина. В течение всего этого времени я чувствовал себя пребывающим внутри одного и того же, не сменявшегося исторического периода – внутри *оттепели*. Я имею в виду необратимое поступательное освобождение от базисного *общего страха* и властных *социальных обманов*. Моей оттепели не прервали ни Чехословакия 1968 г., ни застой, ни буксующая перестройка, ни круговерть 90-х. Во мне жила стойкая уверенность в невозвратимости сталинского *ледникового периода*.

В самое последнее время эта уверенность поколебалась.

\*\*\*

Вот уже полтора года мы живем в контексте возродившейся холодной войны, которую сопровождает информационное противоборство<sup>1</sup>, снимающее запреты с политической наглости и лживости.

Настоящая публикация – плод горестных раздумий над этой ситуацией. В ней есть воспоминания и исповедальные признания, а некоторые ее фрагменты похожи на открытое письмо. Это ни в коем случае не теория идеологий (занятие *социологическое*). Это ориентирующая схема контридеологической аналитики, которую *философское просвещение*, если оно еще возможно, должно противопоставить нынешнему массивированному наступлению на разумность.

Я «выношу за скобки» вопрос о том, насколько далеко этому просвещению дозволяется проникать в нынешнее «публичное пространство» – в учебные аудитории и учебные пособия. Философия не востребована, и это трудно изменить. Поэтому – будем просто помнить о том, что философия не востребована не впервые и что философское просвещение не впервые в истории осуществляется стоически и даже в режиме «борьбы без надежды на успех».

Я обращаюсь прежде всего к коллегам – российским философам, держу перед глазами *наш* «жизненный мир» и в качестве материала для критики избираю прежде всего отечественную идеологическую продукцию, известную «всем и каждому».

Информационное противоборство удивительно по своей совокупной динамике. Перед нами – превратная диалектика: борьба противоположностей, которая одновременно является их единством; отчужденное и скрытное сотрудничество антагонистов, занятых «общим делом», делом глобального заморочивания голов.

Отсюда – любопытнейший феномен *зеркальной идеологической симметрии*. На обеих сторонах противоборства царит однотипная речевая жестуляция, однотипная софистика и казуистика. Ортодоксы враждующих идеологических верований похожи на людей, которые по тайному сговору то и дело спускают друг на друга духовно родственные компрометирующие тексты.

На мой взгляд, здесь следует вспомнить феноменологическое понятие «эпохе» (*ἐποχή*) и на время воздержаться от какого-либо социально-экономического объяснения информационного противоборства, уйти от вопроса «что и кто за ним стоит?». Попытаться, подобно Виктору Пелевину, трактовать современные СМИ как планетарную *супервласть*, не имеющую ни базиса, ни постоянной геополитической прописки (в государствах или в блоках и коалициях государств). Для ее характеристики

---

<sup>1</sup> Information warfare – информационная война в ее идеологическом аспекте.

достаточно политологических метафор: скажем, метафоры хвоста, который виляет собакой... Важно (и этому опять-таки учит феноменология) правильно описать наблюдаемое, не потеряв из виду то, что с редкой выразительностью дано на поверхности. А это – зеркальная симметрия идейных противоположностей.

Основная цель зеркально-симметричных воюющих идеологий – мобилизация аудиторий, захваченных каждой из них. С обеих сторон эта цель достигается с помощью однотипных информационно-пропагандистских техник, которые отвлекают (отводят глаз) от внутренних, социально-экономических трудностей и с рекламной броскостью прорисовывают глобальный криминал и цивилизационно-исторические напряжения.

Усилие мобилизации имеет два главных выражения: (а) предостережение (в пределе – запугивание) и (б) воодушевление проектом.

*Интенция предостережения* эталонно представлена в агитационно-пропагандистских программах TV. Их умысел – разжигание упреждающего недоверия; их главный инструментарий хорошо известен. Это – «создание образа врага», культ бдительности, искусное использование «теории заговоров» и изобретательный компромат, позволяющий идеологически сцеплять нынешних политических лидеров с позорными фигурами истории.

На публику интенция предостережения выходит в одеянии непримиримой полемики.

Лет пятнадцать назад у нас появилась телепередача с симптоматичным дуэлянтским названием «К барьеру!» (позже его заменили на «Поединок»). По сути своей это *запланированно безрезультатный диалог*, в котором никакая истина не вырабатывается.

В последнее время сделан новый шаг и предпочтение отдано формату *многолюдного* спора. Перед нами риторическое подобие слободского кулачного боя, попросту говоря – свара, которая позволяет заносчивость, ёрничанье, прерывание и зашикивание выступающего. В итоге мы получаем публичную полемику, нацеленную на *скандал*.

«Скандал» – греческое слово. Замечательный философ А.В. Ахутин в одном из последних своих выступлений привлек внимание к тому, что у Гераклита слово это занимает важное место в рассуждениях о непримиримом противоречии<sup>2</sup>. Скандал – не что иное, как дискурс антагонизма.

Как же этот дискурс разворачивается на нынешних телевизионных подиумах с их огромными демонстрационными возможностями?

Прекрасно выразил это А. Рубцов в недавних публикациях, обсуждающих постмодерн в политике и архитектуре. «На публику, – читаем мы, – обрушиваются массив текстов, плохо совместимых логически и легко противоречащих друг другу <...> Логика подорвана или отменена, типовая форма – коллаж из разрозненных информационных “вспышек” и утверждений, многократное повторение которых в разных комбинациях должно гипнотизировать или зомбировать – в зависимости от степени внушаемости. То же во времени: через пару часов можно утверждать прямо противоположное без какого-либо смущения...»<sup>3</sup>.

Потеря логической памяти и логической порядочности – вот предельно краткое резюме выразительной публицистической реплики Рубцова. Делая еще один шаг, Александр Вадимович формулирует инвективу, касающуюся

<sup>2</sup> Ахутин А.В. Внутренняя речь и Скандал. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iSps7Sr-eyg> (дата обращения: 11.07.2015).

<sup>3</sup> Рубцов А.В. Постмодернизм в политике – просто беда. URL: [http://www.ng.ru/stsenarii/2014-03-25/14\\_chaos.html](http://www.ng.ru/stsenarii/2014-03-25/14_chaos.html) (дата обращения: 15.07.2015).

ся мимики современных идеологических диспутантов и их готовности к коммуникации: «Улыбка превращается в оскал, и утрачивается договороспособность»<sup>4</sup>.

Чем же отвечает (или должна ответить) на всё это философия как критика идеологий?

На мой взгляд, борьбой за самую дискурсивность речи и императивом логической ответственности.

Эта установка известна уже Сократу в его противостоянии софистам; известна схоластам, боготворившим аристотелевскую логику.

Новейшим и самым мощным ее выражением является *логико-лингвистический анализ*.

В советское время эта культура *квалифицированной логической защиты сознания* никогда не встречала одобрения. Л. Витгенштейна выдавали за чудака, Карнап, Айер и Поппер были подвергнуты большевистской, диамат-истматовской анафеме. Причем провозглашали ее не только завзятые догматики, но и некоторые пионеры шестидесятнического философского обновления.

В контексте информационного противоборства освоение и как можно более раннее внедрение логико-аналитической культуры в практику образования делается «условием сохранения разума», если прибегнуть к категориальному словарю Канта.

Наши эпистемологические исследования по сей день почти не уделяют внимания логике как средству защиты сознания и мышления. Отрядным исключением является, пожалуй, лишь книга Д.И. Дубровского «Обман», удостоенная в 2011 г. одной из премий за лучшие работы, подготовленные в Институте философии РАН<sup>5</sup>. Обращаясь к проблематике современного информационного общества, Давид Израилевич ставит во главу угла намеренный обман и далее – целенаправленную дезинформацию и логические манипуляции. Должное внимание при этом наконец-то уделяется завоеваниям западного (прежде всего – англо-саксонского) логико-лингвистического анализа. Право, хотелось бы, чтобы книга «Обман» стала настольной для отечественных исследователей, подвигающихся на поприще критической теории идеологий.

Но, пожалуй, еще раньше следовало бы вспомнить о Нине Степановне Юлиной.

Интерес к логико-лингвистическому анализу подцензурно пролагал себе дорогу уже в 70-х гг. минувшего века, но обсуждался он в аспекте совершенствования языка науки и достижения наибольшей научности научных текстов. Мне кажется, Нина Степановна в работах предперестроечного и перестроечного времени первой в нашей стране заговорила о *контридеологическом потенциале* логико-лингвистического анализа – о том, что он представляет собой испытанное оружие для критики информационно-пропагандистских идеологических техник.

<sup>4</sup> Рубцов А.В. Постмодернизм в политике – просто беда. У этого остроумного замечания философско-антропологическая глубина. «Улыбка превращается в оскал», – это заставляет вспомнить об антропогенезе. Улыбка в истоке своем – не что иное, как сдержанный оскал, на который способны только приматы и люди. Сдерживая оскал, гоминид сигнализировал своему агрессивному противнику, что и сам мог бы на него напасть, но нападать не будет. Таково мимическое приглашение к миру – самое древнее из всех возможных (протягивание открытой руки для рукопожатия появится позже). Обратное превращение улыбки в оскал – это регрессия к мимике дикости, не знавшей готовности к договорам.

<sup>5</sup> Дубровский Д.И. Обман. Философско-психологический анализ. 2-е изд., доп. М., 2010.



В американской аналитической философии Н.С. Юлина зорко вычитала проект преподавания философии в школе и более десяти лет с энергией подвижника боролась за его внедрение. При этом в раннем логико-философском воспитании она опять-таки видела не только условие формирования самостоятельно, ответственного, инструментально-подвижного мышления, но еще и заслон, который встает на пути идеологий как концептуальных сооружений, в значительной мере собранных из приобретений верткой, но логически увечной псевдонауки.

Я часто вспоминаю нашу последнюю встречу, состоявшуюся летом 2013 г. в деревенском доме под Наро-Фоминском. Нина Степановна заговорила вдруг об образе мысли, который культивируют нынешние СМИ. Дежурные телепередачи, отчеканила она, не могут не вызывать *логического возмущения*. Вместе с тем в России еще редко встречаются люди, способные глубоко его пережить и публично выразить. И в старшем, и в младшем поколении философов не видно критиков-полемистов, наделенных экспертной страстью и достаточно высокой логико-аналитической культурой. Не хватает, например, понимания того, что разоблачение обмана, выстроенного с помощью логических махинаций, есть действие *самоценное*. Оно является важным интеллектуальным достижением даже в том случае, если обличитель обмана не предлагает своего (правильного, истинного) решения обсуждаемой проблемы или останавливается на горькой констатации, ни у кого не вызывающей воодушевления.

Еще реже встречаются у нас читатели, способные сказать философу-просветителю: «Спасибо за безотрадную, но, по-видимому, неоспоримую истину, которую Вы нам открыли».

Сегодня эти суждения Н.С. Юлиной исключительно значимы для осмысления нашего отношения к идейно-пропагандистским мероприятиям СМИ.

Меня часто спрашивают, почему ведущие сотрудники ИФ РАН, признанные и уважаемые философским сообществом, не подвизаются в страстных и громких телевизионных дебатах. Может быть, робеют; может быть, отстали от времени и комплексуют; может быть, чинят саботаж из-за совсем уж скудного научно-академического жалования? Мой ответ обычно озадачивает вопрошающих.

Я горжусь тем, что не вижу своих коллег, философов, в телевизионных передачах, которыми дирижируют, скажем, Дмитрий Киселев или Роман Бабаян. Я выразился бы некорректно, если бы сказал, что усматриваю в этом неучастии профессиональную *личную заслугу*. Комично ставить в заслугу человеку уклонение от мероприятий, на которые его никто не приглашает. А в случае со средствами массовой информации дело именно таким образом и обстоит: перед нами наглядный пример официальной не востребоваемости философии, о чем мы в последнее время много говорим.

Однако, на мой взгляд, куда более существенна другая сторона проблемы: сама эта не востребованность свидетельствует о *достоинстве* людей нашего интеллектуального цеха. Среди философов, достигших профессионального признания, я, право же, не вижу никого, кто пришелся бы по вкусу нынешним начальникам Киселева или Бабаяна, – никого, кто годился бы в актеры запланированных информационно-пропагандистских скандалов, где отвечают бранью на брань, компроматом на компромат, высокоправдоподобным обманом

на обман менее правдоподобный. Публичное пространство философии (тема, столь пристально прослеженная нами в минувшем году) не может быть пространством информационной войны. И я уверен, что боль-

шинство наиболее уважаемых нами коллег ответило бы отказом на приглашение к участию в этой войне. Скажу больше: многие из них могли бы, пожалуй, нравственно-философски обосновать свой отказ, как бы развертывая своеобразный кодекс *идеологического неучастия*.

Но не означает ли это, что сама критико-полемиическая активность философа ставится под сомнение и даже блокируется? – Думается, что нет. Позиция идеологического неучастия препятствует ангажированию философа в партии, организующие борьбу идей, но вовсе не предполагает, что его выступления как тексты нравственной, политической и социальной критики перестанут быть актуальной публицистикой, сделаются менее непримиримыми, менее острыми, менее травмирующими.

Здесь можно говорить об известном сходстве с концепцией непротivления злу насилием. Последовательный ее приверженец не участвует в работе органов насилия, равно как и в общественных объединениях, нацеленных на насильственное сопротивление насилию. Это, однако, вовсе не мешает ему свободно осуждать любые акции насилия и делать это столь решительно и безоглядно, что в контексте реальной жизни, в паутине материально-экономических зависимостей и карьер, конформистских престижей и обструкций его правдивое осуждение делается подобным физическому удару. Или, если выразиться просто: в стихии правдивого, честно верифицированного слова непротivленец что зверь. По щеке он не ударит, но его выверенное высказывание может оказаться обиднее пощечины и опаснее, чем затрещина, отвешенная медвежьей лапой.

Последнее особенно важно помнить, когда дело касается масс-медиа, опускающихся до насильственного насаждения обмана и имморализма. Вот любопытное свидетельство (мало известное «Не могу молчать!») из эпохи младенчества таких масс-медиа. В дневнике Л.Н. Толстого, в записи, сделанной 24 ноября 1888 г., мы находим следующую реплику, относящуюся к *«зубительству каждодневной печати»*: «Уже давно эта мысль приходит мне: написать обзор одного номера [газеты] с определением значения каждой статьи. Это б[ыло] б[ы] нечто ужасающее. Прощел пас[с]ажем – страшно, как посещение сифилит[ической] больницы»<sup>6</sup>.

Я думаю, Лев Николаевич с безжалостной откровенностью выразил здесь желание, которое обурекает многих людей, осаждаемых *сегодняшней* прессой, радио и телевидением. Уже выборочный критический обзор соответствующей продукции позволил бы рассмотреть неприглядный характер всего образа мысли современных масс-медиа, а далее, мне думается, стимулировал бы профессиональное недовольство политологов, социологов, правоведов, психологов. И, наконец, *логическое возмущение*, о котором говорила Н.С. Юлина. На мой взгляд, именно оно как базисная настроенность должно направлять *философскую* критику идеологий, распоясавшихся на арене информационного противоборства.

Если бы я обладал высокой логической квалификацией, то, отложив прочие дела, рискнул бы «пройти пассажем» по одной из наших известных телевизионных передач (скажем, по нескольким выпускам «Прошу слова!»). При этом свою первоочередную задачу я видел бы вовсе не в том, чтобы опровергнуть аргументы одной из враждующих партий и поддержать аргументы другой, а в том, чтобы, расчленив общий галдеж на отдельные недоговоренные высказывания, выявить и продемонстрировать поразительное сходство в аргументации обеих сторон – софистическую однотипность всей полемики.

<sup>6</sup> Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 50: Дневники и записные книжки 1888–1889. М., 1952. С. 4.

Я, вероятно, был бы рад, если бы в ходе подобной работы мне удалось крутые обвинительные вердикты. Однако в первую очередь я опятьтаки стремился бы вовсе не к ним.

Логическое разбирательство правильнее всего вести в формате горького компетентного недоумения. Это, мне думается, позволило бы довести сколь-нибудь широкую и влиятельную читающую аудиторию до понимания того, что современное ТВ остро нуждается в независимой, непримиримой, но политически корректной научно-академической *экспертизе*<sup>7</sup>.

\*\*\*

Другой важнейшей продукцией информационного противоборства являются, как я отметил, *воодушевляющие проекты* (сплошь и рядом – логически притязательные и продуманные). Ценность воодушевляющих проектов определяется их способностью индуцировать единомыслие, энтузиазм и готовность к лишениям и жертвам.

Воодушевляющие проекты достаточно точно отвечают понятию *миссии*, и дискурс соответствующей агитации и пропаганды может называться «миссионистским». На арене современной идейной борьбы доминируют концепции национальных миссий.

В России конца XX – начала XXI в. воодушевляющие проекты выразительно представлены различными версиями *русской национальной идеи*. В 1995 г. их размножение было стимулировано поощрением президента Б. Ельцина. Многие восприняли его как заказ на построение новой господствующей идеологии, как давно ожидаемое верховное поприще замечательной 13 статьи (пункт 2) Конституции РФ<sup>8</sup>. Миссионистские сценарии то и дело отправлялись прямо на адрес Кремля.

Нельзя отрицать, что тексты русской идеи содержали немало интересного и правильного, особенно – когда речь шла о трагичности переживаемой ситуации или о своеобразии и богатстве отечественного духовного наследия. И все-таки уже в 1997 г. авторитетная экспертная комиссия вынуждена была признать, что проработка русской национальной идеи в прессе не дала результатов, существенно значимых для определения политической и экономической стратегии, установления национального консенсуса и преподавания истории в школе. После этого, насколько мне известно, руководство страны не посылало никаких сигналов, свидетельствующих о существовании госзаказа на национальную идею.

Между тем вера в его наличие по-прежнему не затухает. На свет появляются новые и новые версии российской миссии, адресованные Кремлю. Так, например, утопия «русского мира», или (это, увы, не шутка) русская идея китайского пути развития, или достаточно откровенные мечтания о царстве «сталинизма с человеческим лицом». Стимулированные разными формами ностальгии и превратной диалектикой информационного противоборства, проекты эти приносятся к новым геополитическим страстям и становятся допингом для новых форм нетерпимости.

<sup>7</sup> Нуждается оно и в *образцово доказательных* телепередачах – в хорошо заснятых продуктивных диалогах, методично нацеленных на хотя бы скромный истинный результат. Хочется напомнить об успешной попытке создания такой передачи. Я имею в виду «Философские беседы», организованные в 1988 г. акад. И.Т. Фроловым, а затем в течение короткого времени руководимые В.С. Степиным.

<sup>8</sup> Никогда не упускаю возможности процитировать его текст: «Никакая идеология не может устанавливаться в качестве государственной или обязательной».

\*\*\*

Чем же может ответить на подобные процессы философия как критика идеологий?

Декларации о миссиях – это особый жанр историософии, хотя, как правило, в вульгарном ее варианте. Это род спекуляций (в расхожем, критико-публицистическом значении данного выражения) и реликт романтического образа мысли, вышедшего далеко за предел XIX столетия, где ему полагалось бы оставаться. В XX в. всякая версия национальной миссии замыкается (и не может не замыкаться) на *историцистскую* трактовку общественной эволюции, т. е. – на понимание истории как поступательного прогресса по осмысленному плану. Поэтому общая ориентация критики современных воодушевляющих проектов не может не быть *антиисторицистской*.

Но за антиисторицизмом второй половины XX в. стоит давняя и хорошо проработанная *скептическая культура*.

Важнейшая интенция скептицизма, известная со времени Секста Эмпирика, – это блокирование слабо обоснованных *упований* (благодушных ожиданий и надежд). В жизненной практике именно они прежде всего выбраковываются аргументированным сомнением.

Эта требовательная верификация ожиданий поднимается на высокий уровень в скептицизме Нового времени (М. Монтень, П. Бейль, Вольтер, Д. Юм). Его финальным аккордом можно считать скептико-агностическую философию Канта.

Кант – «величайший скептик Нового времени», справедливо замечал Э.В. Ильенков<sup>9</sup>. Одно из удивительных новаторств Канта заключалось в том, что он поставил под сомнение *благодушный прогрессизм* предшествующего Просвещения. Скажу больше, в эклектичной философии истории, вышедшей из-под пера И.Г. Гердера, Кант сумел расслышать *концепт разумной необходимости в гегелевских его очертаниях*. Поставив этот концепт под отрезвляющую иронию, Кант оказался *упреждающим критиком историцизма*, пришедшим из скептического лагеря. В статье «Идея всеобщей истории во всемирно-гражданском плане» разумная необходимость предзамещена удивительным понятием «высшая задача природы для человеческого рода»<sup>10</sup>. Это ориентир, стоящий перед непредопределенной, открытой, рискованной исторической практикой<sup>11</sup>.

Не менее интересно, что «Идея всеобщей истории...» открыла возможность для наложения на масштабные исторические ожидания важнейшего различения кантовской эпистемологии – различения мира феноменов и мира ноуменов.

Оригинальность кантовского агностицизма (до сих пор не всегда понимаемая) – в его соотнесенности, с одной стороны, с эталоном послегалилеевской опытной науки, а с другой – с вопросом о предметностях веры, как он прорабатывался в напряженной протестантской теологии, не чуждой мысленному эксперименту.

<sup>9</sup> Ильенков Э.В. Философия и культура. М., 1991. С. 116.

<sup>10</sup> Кант И. Идея всеобщей истории во всемирно-гражданском плане // Кант И. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М., 1994. С. 18.

<sup>11</sup> Образ мысли, предьявленный в кантовской «Идее...» родствен антиисторицизму XX в. (Л. Витгенштейн, поздний Тойнби, К. Ясперс, К. Поппер). Благодаря этому сочинению, мы можем увидеть, что концепт «открытой истории» есть один из видов квалифицированной скептической философии.

Кант как никто решительно требует, чтобы знание держалось в границах опыта. Он ставит под сомнение (больше того – под радикальное научное недоверие) всякое сверхопытное умствование, всякую радиофикацию фантазий и грез.

Вместе с тем сверхопытная предметность все-таки понимается им как *умополагаемая и умопостигаемая*. Она подлежит суждению и обсуждению, предполагает разумное целеустремление и оценку. Строго говоря, умопостигаемыми, в отличие от познаваемых, Кант признает лишь реальности *потусторонние* – в экзистенциально-религиозном смысле выражения «потустороннее» – а именно, Бога, бессмертия души и свободу воли. Однако и в некоторых рассуждениях самого Канта, и далее в кантианских и неокантианских концепциях граница между познаваемым и умопостигаемым приводится *внутри посюстороннего мира*. Она (граница) разделяет, например, опыт известной эпохи или периода, известного региона или страны, известного сословия или страты и бесконечно длительный опыт всего человеческого рода (интернациональной планеты, космополиса). В предельном выражении это будет различие *между программой и идеалом* – между *планом*, выстраиваемым на основе исследования, расчета, предварительных опытно-практических проверок, и *ориентиром*, в отношении которого возможен лишь ценностно-нормативный анализ.

О чем идет речь, легче всего проиллюстрировать на примере разделения партийной «программы минимум» и партийной «программы максимум», которое в последней трети XIX в. ввели немецкие и австрийские социалисты. «Минимум» и «максимум» мыслились ими как *принципиально различные времена*; подчеркивалось, что у «максимума» еще недостижимое на практике *интернациональное пространство*; что надо уметь обсуждать его *на дистанции*, избегая исчисления и планирования идеального будущего.

Полной противоположностью этой кантиански-скептической культуры были большевистские двустадийные программы строительства социализма (затем – социализма и коммунизма) в одной отдельно взятой стране. Крушение надежд на мировую революцию привело к удалению интернационализма из идеала и ориентира. Ожидания замкнулись на насущные заботы государства и на его геополитический успех. Достижению последнего подчинилась вся подсобная интернациональная суета. «Минимум» и «максимум» стали трактоваться «фазово» и «этапно». Одобряться любые попытки приближения коммунистического будущего. Повсюду отыскивались и имитировались его ростки, зачатки и провозвестия. Твердая уверенность в достижении «максимума» сделалась мерой лояльности.

Хочу подчеркнуть, что программа построения социализма и коммунизма в одной отдельно взятой стране была не чем иным, как *коммунистическим вариантом русской национальной идеи*, причем *образцовым по определенности, обдуманности и прямоте*.

Упадочная и вульгарная ее версия появилась в 1961 г., когда на XXII съезде КПСС было объявлено, что «нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме». Потребовалось всего 15–20 лет, чтобы партия предстала перед народом как нарушительница своего программного обещания и началось стремительное скукоживание всякой политической веры.

Миссионерские версии русской национальной идеи, наводнившие страну в последнее двадцатилетие, грешат смешением программ и идеала. Их создатели, за редким исключением, не понимают, что у программы и идеала разная темпоральность, что план не может не отличаться от ориентира своим историческим реализмом, а сам ориентир не может и не должен выполнять мобилизационную функцию.

Ответом на нынешнюю ситуацию должна стать культура скептической верификации упований и надежд, непременно акцентирующая открытость истории и опасность прямых регрессий к варварству, вызванных износом и крушением амбициозных, искусственно взвинченных ожиданий.

Эта ответственная задача весьма трудна для России, где философский скептицизм издавна принимался с недоверием. Решая ее, мы можем, однако, вдохновляться тем, что первый выдающийся манифест скептико-стоического антиисторизма был предъявлен миру русским философом А.И. Герценом в его гениальных очерках «С того берега». В последние годы это сочинение неслучайно вызывает повышенный интерес у историков русской общественной мысли.

Я думаю, Институт философии сделал бы большое дело, если бы собрал гуманитариев разного профиля вокруг организуемого им (Институтом) фундаментального критико-аналитического исследования, посвященного двадцатилетнему опыту сочинения национальной русской идеи. Это была бы работа *post festum*, полет совы Минервы, которая отправляется на охоту в сумерках, по прошествии бурного дня. Речь идет о критике, помогающей опомниться, очнуться – выйти из длительного галлюцинаторного состояния нашей философии истории. О критике, которая позволила бы повысить реалистичность проектов, претендующих быть программами, а для идеалов открыла бы формат условной, нравственно обоснованной и вместе с тем эстетически свободной утопии, от которой не исходит никакой угрозы утопизма.

\*\*\*

В ходе информационного противоборства в конфликтующих идеологиях складываются сходные, однотипные представления об организации сознания людей, *о самой идеологии*. Представления эти можно было бы назвать «вульгарной социологией знания» (в том смысле, в каком Маркс говорил о «вульгарной экономической науке»).

В XX в. социология знания была одной из самых живых и плодотворных теоретических дисциплин. В ее разработке участвовали и такие социологи милостью божьей, как Э. Дюркгейм, и исследователи, отмеченные недюжинным философским талантом (как М. Шелер, Х. Плесснер и Т.-В. Адорно).

В последнюю четверть века дисциплина эта находится, однако, в тяжелом состоянии. Как и прежде, не испытывая недостатка в талантах, она вместе с тем представляет собой *говорение без консенсуса* – коллаж оригинальных теоретических мнений, податели которых не только не стремятся к какому-либо критически выверенному единому суждению, но просто не слышат друг друга. Ситуация усугубляется распространением постмодернистских дискommункативных поветрий – режимом перманентного дискуссионного скандала, который блестяще зарисован Александром Рубцовым в недавних публикациях, посвященных постмодерну в политике и архитектуре<sup>12</sup>.

Если консенсус где-то еще и существует, то в *справочных изданиях, пособиях и руководствах по социологии знания*. В этих компендиумах (кстати, совершенно однотипных у нас и за рубежом) и оседают представления, которые я пометил выражением «вульгарная социология знания».

<sup>12</sup> См., например, упомянутую выше работу: *Рубцов А.В. Постмодернизм в политике – просто беда*. URL: [http://www.ng.ru/stsenarii/2014-03-25/14\\_chaos.html](http://www.ng.ru/stsenarii/2014-03-25/14_chaos.html) (дата обращения: 15.07.2015).

Компендиумы по социологии знания задают ценностно-нейтральное восприятие и понимание идеологии. Ее стандартная дефиниция такова: идеология – это так или иначе концептуализированный набор идей, предлагаемый с интонацией обоснованной истины и санкционирующий либо сохранение *status quo*, либо, наоборот, отвержение и радикальную перестройку господствующего порядка. Далее говорится, что представления, входящие в идеологию, могут быть как научными, так и ненаучными; как обоснованными, так и необоснованными; как истинными, так и ложными. В целом же она должна приниматься в качестве образования неистинного и неложного (или – столь же истинного, сколь и ложного). От читателя требуют, чтобы он занял по отношению к идеологии позицию отстраненного наблюдателя и исследователя.

Авторы социологических компендиумов просто отказываются видеть, что феномен идеологии интересует отнюдь не только аспирантов, готовящих соответствующие научные рефераты, но и множество людей, на сознание которых идеологии претендуют и которые уже находятся под воздействием хотя бы одной из них. Весь дискурс этих компендиумов подостлан снобистским равнодушием к социально обеспокоенному рядовому участнику общественной жизни, которого часто называют *субъектом обычного сознания*. За последним признается психологическая сложность, отображающая сложность породивших его повседневных жизненных обстоятельств. Вместе с тем этому психологически трактуемому сознанию по строгому счету отказано в способности противостоять (или наоборот – осознанно следовать) направленному на него все более организованному, все более целенаправленному потоку массовой информации. В отношении к этому потоку обычное сознание есть беззащитная *tabula rasa*. Это сознание «простака, встретившегося с обманщиком» (объяснительная модель раннего Просвещения). Это сознание без самосознания, носитель которого не поднимается до понимания своей вины (или хотя бы совиновности) в отношении разделяемого им заблуждения и неспособен преодолевать его (заблуждение) в качестве *самообмана*.

Вдумываясь в эту ситуацию, я все больше склоняюсь к выводу, что противостоять нынешней дискурсивно расшатанной социологии знания может только *актуализированная классическая традиция*.

Мне нравится формула «модерн – незавершенный проект», которую Юрген Хабермас бросил в ответ на шабаш постмодернистской риторики. И чем чаще я вижу, как размывается, размазывается понятие «постклассического», тем больше мне хочется обсудить возможности «неоклассической позиции».

В теории идеологии (как и в социологии знания в целом) первый из классиков – это Маркс, хотя «Немецкая идеология» и «Коммунистический манифест» были написаны вовсе не для теоретиков, культивирующих в себе ценностно-нейтральный объективно-отстраненный взгляд на социально влиятельные идеи. Маркс ориентировал в идеологии лидеров растущего рабочего движения, или, если угодно, радикальных граждански-социальных активистов тогдашнего обычного сознания.

Прямая актуализация «Немецкой идеологии» (или, скажем, программно-мобилизующей XXIV главы первого тома «Капитала») очевидным образом неэффективна. Карл Маркс – величайший мыслитель XIX в., но именно поэтому трагическая судьба его учения яснее всего обозначила, как объективные, непреодолимые видимости этого века подчиняют себе самую решительную теорию.



Маркс полагал, что имеет дело с капитализмом зрелым, системно завершенным. В действительности он жил и мыслил в эпоху продолжавшегося *генезиса капитализма*. Именно недоразвитость товарно-капиталистических отношений делала эмпирически неопровержимыми такие теоретические декларации Маркса, как

- сводимость всякой тенденциозной искаженности сознания к классово-собственническому интересу,
- закон абсолютного обнищания,
- превращение рабочего класса в класс без собственности,
- понимание свободы от собственности как свободы от идеологических искажений классового сознания (попытка выдать пролетариат за своего рода «святое сословие», которое не подвержено никакой греховной тенденциозности мышления, поскольку экономически «живет не по лжи»).

Уже к началу XX столетия стала видна теоретическая сомнительность этих утверждений. Они были отброшены в революционное движение капиталистически неразвитой России, легли в основу совершенно немислимой для Маркса «пролетарской идеологии», а затем в статусе «марксистско-ленинской идеологии, научной в силу своей революционности и революционной в силу своей научности», активно внедрялись в международное коммунистическое движение.

Эта метаморфоза не отменила ни Марксова материалистического понимания истории, ни такого базисного утверждения его теории идеологии, как зависимость строя идей от строя социально-экономических отношений. Однако после Второй мировой войны актуализация этой теории стала возможной лишь с учетом тех оговорок и поправок, которые успел наметить «поздний Маркс», и тех коррекций и творческих экспликаций, которые предложила неомарксистская и околomarксистская социально-философская мысль.

Давно замеченные ее представители – это Г. Лукач, К. Мангейм, А. Грамши, К. Корш, Э. Фромм, Э. Блох, Л. Альтюссер. Но нам, российским философам, грех было бы не вспомнить о «московском подцензурном неомарксизме» 1950–60-х гг., о тех, кто всерьез продумывая Марксово понимание сознания и мышления, сделали возможной оригинальную «шестидесятническую» редакцию его теории идеологии.

Обстоятельное обсуждение предпринятых ими усилий я надеюсь вернуть во второй части настоящей публикации.

### Список литературы

Ахутин А.В. Внутренняя речь и Скандал. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iSps7Sg-evg> (дата обращения: 11.07.2015).

Дубровский Д.И. Обман. Философско-психологический анализ. 2-е изд., доп. М.: Канон+; Реабилитация, 2010. 336 с.

Ильенков Э.В. Философия и культура. М.: Республика, 1991. 464 с.

Кант И. Идея всеобщей истории во всемирно-гражданском плане / Пер. с нем. И.А. Шапиро // Кант И. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М., 1994. С. 12–28.

Рубцов А.В. Постмодернизм в политике – просто беда. URL: [http://www.ng.ru/stsenarii/2014-03-25/14\\_chaos.html](http://www.ng.ru/stsenarii/2014-03-25/14_chaos.html) (дата обращения: 15.07.2015).

Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 50: Дневники и записные книжки 1888–1889. М.: Худож. лит., 1952. 352 с.

## Philosophy as critique of ideologies

*Erikh Soloviev*

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences. 12/1 Goncharnaya Str., Moscow, 109240, Russian Federation; e-mail: ersolov@yandex.ru

The author brings under scrutiny the relation between philosophy and ideology in the situation of information warfare. It is characterized by the phenomenon of mirror ideological symmetry where both sides of the conflict tend to employ the same type of sophistry and casuistry. This ideological symmetry results in mobilizing the mass audiences which serves two main intentions: (a) admonishing and (b) inspiring them toward a suggested project. The admonition effect is reached by means of stirring up preemptive distrust, creating the 'enemy image', implanting discrediting evidence and propagating a cult of vigilance. The standard discourse of ideological admonition is a 'collage of separate information bits' which sanctions logical impudence and the loss of logical memory. This paper proposes to ground the logical defence of consciousness and of thinking in the very nature of discursivity, by resorting to logical and linguistic analysis. The inspiring projects neatly conform to the notion of mission; they are still afloat, fraught with dangerous geopolitical myths, interethnic intolerance and revived historicist speculations. According to the author, to find a philosophical response to such ideological threats one needs to promote a culture of sceptical verification of social expectations and hopes, to observe a strict distinction between a programme and an ideal (or goal), and to further develop the concept of open history.

**Keywords:** philosophy, ideology, information warfare, presumption of discredit, global missions, 'open history' concept

### References

- Akhutin, A. "Vnutrennyaya rech' i Skandal" [Inner Speech and Scandal]. [<https://www.youtube.com/watch?v=iSps7Sr-evg>, accessed on 11.07.2015]. (In Russian)
- Dubrovskii, D. *Obman. Filosofsko-psikhologicheskii analiz* [Deception. Philosophical and psychological analysis], 2<sup>nd</sup> ed. Moscow: Kanon+ Publ.; Reabilitatsiya Publ., 2010. 336 pp. (In Russian)
- Ilenkov, E. *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and Culture]. Moscow: Respublika Publ., 1991. 464 pp. (In Russian)
- Kant, I. "Ideya vseobshchei istorii vo vseмирno-grazhdanskom plane" [Idea for a Universal History with a Cosmopolitan Purpose], trans. by I.A. Shapiro, in: I. Kant, *Sobranie sochinenii* [Collected Works], Vol. 8. Moscow: Choro Publ., 1994, pp. 12–28. (In Russian)
- Rubtsov, A. "Postmodernizm v politike – prosto beda" [Postmodernism in Politics]. [[http://www.ng.ru/stsenarii/2014-03-25/14\\_chaos.html](http://www.ng.ru/stsenarii/2014-03-25/14_chaos.html), accessed on 15.07.2015]. (In Russian)
- Tolstoy, L. *Polnoe sobranie sochinenii* [Jubilee Edition of Tolstoy's Works], Vol. 50. Moscow: Khudozhestvennaya literature Publ., 1952. 352 pp. (In Russian)

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

### ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО? Круглый стол

*Круглый стол был организован по инициативе первого заместителя Министра культуры Российской Федерации В.В. Аристархова при деятельном участии зав. сектором эстетики Е.В. Петровской и состоялся в Институте философии РАН 19 апреля 2016 года\*.*

#### Участники:

**Бакштейн Иосиф Маркович** – директор. Институт проблем современного искусства. Российская Федерация, 119192, г. Москва, Ломоносовский пр-т, д. 43, корп. 2, офис 707; e-mail: jbackstein@yahoo.com

**Барабанов Евгений Викторович** – искусствовед, почетный доктор теологии. Eberhard Karls Universität Tübingen. Deutschland, 72074 Tübingen, Liebermeisterstr. 12; e-mail: barabanove@mail.ru

**Бычков Виктор Васильевич** – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник. Институт философии РАН. Российская Федерация, 109240, г. Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1; e-mail: vbychkov48@yandex.ru

**Маньковская Надежда Борисовна** – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник. Институт философии РАН. Российская Федерация, 109240, г. Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1; e-mail: mankowskaya.nadia@yandex.ru

**Петровская Елена Владимировна** – кандидат философских наук, заведующая сектором эстетики. Институт философии РАН. Российская Федерация, 109240, г. Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1; e-mail: epetrovs@iph.ras.ru

**Подорога Валерий Александрович** – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, и.о. заведующего сектором аналитической антропологии. Институт философии РАН. Российская Федерация, 109240, г. Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1; e-mail: e-mail: anthropology@gmail.com

**о. Яков Кротов** – публицист, радиоведущий, священник; e-mail: iakovkrotov@icloud.com

---

\* Материалы круглого стола обработаны аспиранткой сектора эстетики Института философии РАН Александрой Володиной.

В материалах круглого стола «Что такое искусство?» предложены различные стратегии философствования о проблемных точках искусства в целом и современного искусства в частности, специфике их бытования и рецепции. Участники круглого стола используют разные методологические подходы, рассуждая как о метафизических основаниях искусства, так и о его социальной роли, а также подробно рассматривают вопрос о том, с помощью какого концептуального аппарата сегодня продуктивнее всего работать с современным искусством: можем ли мы говорить о «прекрасном» и «красивом» или пора изобрести новый аналитический язык? Особое внимание уделяется исследованию ряда произведений искусства XX века (от М. Дюшана и К. Малевича до Дж. Кошута и Р. Хорн), а также предлагаются схемы интерпретации искусства как прямого действия и как события (со-бытия).

**Ключевые слова:** эстетические категории, современное искусство, событие, возвышенное, прекрасное, суждение вкуса, интервенционизм, перформанс

### ***В.В. Аристархов***

#### **Первый заместитель Министра культуры РФ**

Уважаемые дамы и господа! Я хотел бы поблагодарить Институт философии РАН, его руководство и всех его сотрудников, принимающих участие в этой дискуссии, за уделенное время и энергию для сотрудничества с нами. По нашему мнению, необходимость системного сотрудничества между государством и академическим сообществом давно назрела, и я очень рад, что это сотрудничество развивается в том числе и на базе Института философии.

Напомню, что еще в 2014 г. по нашей инициативе в Министерстве культуры был проведен круглый стол по теме «Что такое культура?». И нам очень помогли те мысли и точки зрения, которые были тогда высказаны. Потом был, как вы помните, длинный период обсуждений основ государственной культурной политики, в результате которых вышел указ президента «Об основах государственной культурной политики». В том, что указ вышел именно в этой редакции, есть и вклад Института философии. Потому что главное, что мы поняли по итогам того круглого стола, который был два года назад, – есть разные позиции и разные мнения, которые нам необходимо учитывать, и мы постарались это сделать. Ну а итоговая позиция исходила, скажем так, из пользы государственной.

Должен добавить, что это не единственный нормативный документ, отвечающий на вопрос, что такое культура и почему мы придерживаемся ценностного определения слова «культура» и ценностного наполнения нашей культурной политики. Те же самые тезисы нашли свое отражение еще в одном указе президента, который вышел в конце прошлого года, – это указ «О стратегии национальной безопасности», для нас не менее важный; в нем также закреплена ценностная ориентация культурной политики. Нам хотелось продолжить сотрудничество между нашими структурами, потому что мы понимаем, что точек зрения много и никогда не будет найдено универсальной позиции, устраивающей всех, однако необходимо ясно представлять себе эти разные точки зрения. Мы обратились с просьбой к Андрею Вадимовичу Смирнову и к Абдусаламу Абдулкеримовичу Гусейнову с предложением обсудить тему искусства, потому что сегодня именно она волнует нас больше всего. В нашей ежедневной работе мы обязаны поддерживать творчество, художественное или какое-либо иное. Но когда встает вопрос о том, что это такое, то выясняется, что не существует единого словарного опреде-

ления этого понятия. Вопрос этот очень прикладной, потому что, когда мы произносим слово «искусство», у всех нас возникают совершенно разные ассоциации. И нам хотелось бы найти такой ответ на этот вопрос, который позволял бы нам осознанно поддерживать то, что достойно поддержки и что поддержки заслуживает, и наоборот, не делать ошибок и не поддерживать то, что наносит вред нашему обществу. Хотя, разумеется, критерии вреда тоже требуют определения.

Еще раз большое спасибо всем тем, кто принял участие и примет участие, и я надеюсь на наши дальнейшие взаимный интерес и сотрудничество.

### **В.В. Бычков**

*Что означает вопрос: что такое искусство?*

Он означает одно: показать *сущностные*, т. е. *метафизические* основы искусства, отличающие его ото всего остального духовно-материального пространства человеческого бытия.

*Можно ли ответить на этот вопрос не мимоговорением, не описательными кругами вокруг умонепостигаемого центра, а напрямую?*

Можно.

*Кто может ответить на этот вопрос?*

На него может членораздельно ответить, отвечает и фактически для этого и возникла специальная и относительно молодая, мало кому известная ныне философская дисциплина *эстетика*. И только она.

Другое дело, что и помимо эстетиков, даже и не зная об эстетике, в истории культуры всегда существовало и существует сегодня немало людей, которые *знают*, что такое искусство, но не формулируют этого и, как правило, не могут сформулировать. *Знают* на интуитивном уровне, постоянно общаясь с искусством, живя им. Это многие творцы произведений искусства с древнейших времен до наших дней и некоторые представители молодой науки искусствоведения. Они занимаются своим делом, знают его, но перед ними просто не стоит задача сформулировать, *что такое искусство*. Им достаточно творить его и изучать его эмпирику. А сущность искусства некоторые из них просто чувствуют, и этого вполне хватает для их деятельности.

Только перед досужими философами кто-то с древнейших времен поставил странную задачу: не просто знать, но и *понимать*, но и уметь *вербализовать* свое знание и понимание. Этим они и занимаются до сих пор.

*Так что же такое искусство?*

На основе всего почти трехсотлетнего опыта существования эстетики как науки, которая и занималась по большей части поисками ответа на этот *очень непростой* вопрос, и своей личной полувековой исследовательской работы в этой сфере я хотел бы попытаться дать более или менее членораздельный ответ на него.

Искусство – это *событие* и даже *со-бытие*.

Событие чрезвычайно важное для человека и жизненно необходимое ему. Не случайно оно наряду с зачаточными формами религии возникло фактически на самой заре существования человека как *homo sapiens* и сопровождало его на протяжении всей его истории как существа данного вида. В событии искусства участвуют неутилитарно ориентированный субъект эстетического восприятия и произведение искусства.

Главный смысл этого события заключается в том, что в нем в концентрированном виде *выражается, проявляется и закрепляется эстетический опыт человека* и человечества в целом на определенных этапах его историче-

ского бытия. Оказалось, что этот опыт, как и опыт религиозный, – не случайно они с древнейших времен тесно переплетались – участвовал в формировании человека, его духовно-душевного склада, менталитета, самой Культуры на протяжении многих тысячелетий.

(В скобках замечу, что эстетический опыт не сводится только к искусству, он пронизывает почти все сферы жизни человека, но сейчас мы говорим только об искусстве, где он выражается в концентрированном виде; оно и возникло по сути именно для его выражения.)

Сущность *эстетического опыта* применительно к искусству, т. е. *сущность самого искусства*, может быть сведена к нескольким основным характеристикам или функциям:

1. Искусство *совокупностью художественных средств* своих произведений *выражает* некоторые *жизненно важные* для человека принципиально *невербализуемые смыслы*, которые никаким другим способом не могут быть выражены. Реализуется это выражение, как известно, *образно-символической системой искусства, его художественными языками*.

2. Тем самым искусство выполняет *анагогическую* (от древнегреческого слова ἀναγωγή – возведение) функцию – возводит человека в момент эстетического восприятия им произведения искусства от повседневной жизни в иные, более высокие миры путем погружения его в свое *художественное пространство*.

3. Искусство способствует *гармонизации* отношений человека с самим собой, с социумом, с Универсумом в целом и тем самым приводит его к ощущению *полноты бытия*, осознанию причастности к этой полноте, т. е. своей значимости в Универсуме. Смысл этой полноты бытия заключается в том, что человек с помощью искусства и через искусство реально включается в космоантропный процесс творчества, ощущает себя равноценным соучастником всех креативных сил Универсума. Не случайно Владимир Соловьев и некоторые русские символисты и философы начала прошлого столетия, осмысливая именно этот аспект сущности искусства, выдвинули идею *теургии искусства* – перехода искусства из сферы замкнутого в себе художественного творчества в жизнь для продолжения божественного творения (преображения) мира совместно с Богом по законам искусства, т. е. по эстетическим законам.

4. Искусство, наконец, один из главных носителей *важнейшей ценности – красоты*. Собственно, именно за красоту (или, как говорим мы сегодня, за эстетическое качество) в конечном счете всегда и ценили произведения искусства с древнейших времен. Многие философы с XVIII в. считали предметом эстетики, как известно, именно красоту, а французский мыслитель и ритор Шарль Бате ввел для искусства как эстетического феномена, т. е. выражения сущности искусства, термин «les beaux arts» – «изящные искусства» = «прекрасные искусства». И в этом смысле понятие искусства утвердилось со времен Бате в эстетике, да и в художественном обиходе практически до середины XX века, хотя реально искусство с древности понималось именно так, а для эстетики это понимание не утратило своей актуальности и поныне. Бате удачной словесной формулой просто закрепил то, что человечество европейско-средиземноморского ареала знало еще со времен Древнего Египта и Древней Греции.

Во многом именно благодаря *выражению=созиданию* этой ценности (красоты) искусство и выполняет все свои основные функции, перечисленные выше: *выражение жизненно важных смыслов, анагогическую и гармонизирующую*.

Понятно и всем известно, что исторически искусство вроде бы возникло не для актуализации этой ценности. Оно практически всегда выполняло в Культуре важнейшие внеэстетические функции: культово-религиозные, политические, социальные, нравственно-этические, нарративные и т. п. И за это оно высоко ценилось в обществе, и именно за это прежде всего оплачивалось заказчиками.

Однако все эти функции искусство выполняло только и исключительно с помощью и на основе своей *эстетической сущности*. Только высококачественное, т. е. высокохудожественное, искусство было способно своими чисто художественными средствами эффективно содействовать выполнению тех внехудожественных задач, которые перед ним ставились обществом. Отсюда *художественность*, т. е. *высокое эстетическое качество* произведения искусства, – его *сущностная* характеристика. Понятно, что в истории культуры далеко не все и не всегда (а чаще всего мало кто и редко) понимали, за счет чего искусство так эффективно способствует выполнению религиозных, политических и иных функций, но при этом хорошо ощущали, что без поддержки искусства эти функции выполнить будет трудно. Именно поэтому, в частности, искусство было с древности так активно внедрено в культово-религиозный обиход. Более того, искусство в тех исторически сложившихся формах, каким мы его знаем с древнейших времен практически до середины XX в., *является созданием человека, жившего в пространстве религиозного бытия и сознания, т. е. в пространстве веры в бытие Великого Другого, или Бога*. Этот глобальный факт невозможно игнорировать, размышляя о сущности искусства и о тех глобальных метаморфозах, которые происходят с искусством после отказа креативной части человечества от этой веры (подробнее об этом процессе см. в моих книгах: «Художественный Апокалипсис Культуры», «Эстетическая аура бытия: Современная эстетика как наука и философия искусства»<sup>1</sup> и других работах).

*Художественность*, т. е. эстетическая материя искусства, настолько тонка и неуловима для *ratio*, что человечество, с древности пытаясь осмыслить ее, так до сих пор фактически и не смогло ничего убедительного сказать о ней. И это при том, что на интуитивном уровне в профессиональных сообществах художников, искусствоведов, эстетиков, т. е. людей, обладающих высоким вкусом и постоянно испытывающих эстетические переживания, художественность искусства достаточно однозначно ощущается.

Между тем, почему я говорю об искусстве как о *событии* и даже как *со-бытии*?

Не является ли просто висящая на стене в пустом Лувре «Джоконда» Леонардо искусством?

Нет, не является.

Искусство потому и *событие*, что это особый, *уникальный процесс общения* между реципиентом, произведением искусства и чем-то еще, *за ним находящимся*; особый онтогносеологический процесс личностного *бытия-знания*. Поэтому оно и *со-бытие*.

Для полной реализации *события искусства* необходимы четыре важнейших компонента.

1. *Высокохудожественное* произведение искусства.
2. *Эстетически подготовленный* субъект восприятия искусства, или адекватный реципиент.

<sup>1</sup> Бычков В.В. Художественный Апокалипсис Культуры. Строматы XX в. Кн. I–II. М., 2008; Бычков В.В. Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. СПб., 2016.

3. Установка именно на эстетическое, а не на какое-либо иное восприятие произведения искусства.

4. Соответствующие условия для реализации этого восприятия.

Первый пункт для всех людей, так или иначе связанных с искусством, с древнейших времен (а с Аристотеля и Псевдо-Лонгина уже и на теоретическом уровне) и примерно до середины XX в. был очевиден. Произведение искусства как чувственно воспринимаемый результат творчества художника должно обладать рядом объективных характеристик, которые могут вызвать у адекватного реципиента процесс эстетического восприятия произведения. Не все из них можно описать словами, но они хорошо ощутимы эстетически воспитанным глазом или слухом, например определенные цветовые отношения, графическая ритмика, композиционные построения для живописи и т. п.; они есть для всех искусств.

Другое дело, что наличия высокохудожественного произведения совершенно недостаточно для события искусства. Если в Третьяковке религиозный паломник бросается целовать «Троицу» Андрея Рублева или падает перед ней ниц, то здесь никакого события искусства не свершается. Для него икона великого иконописца – лишь объект религиозного почитания, но не эстетическая ценность, не произведение собственно искусства, не выдающееся живописное произведение, каким она является по существу. Именно поэтому «Троица» Рублева была передана в 1929 г. в художественный музей, а не в исторический или краеведческий. Или же если перед каким-нибудь пейзажем Исаака Левитана останавливается некий дилер от искусства и начинает размышлять о стоимости этого полотна, то никакого события искусства и здесь не происходит. Произведение искусства выступает лишь как коммерческий объект.

Поэтому для события искусства важнейшим, пожалуй, является второй компонент – наличие адекватного, т. е. эстетически подготовленного субъекта. Это означает, что с произведением искусства вступает в контакт человек, обладающий достаточно развитым эстетическим вкусом и владеющий на том или ином уровне художественным языком того искусства, к восприятию произведений которого он приступает.

Я напомним, что категория вкуса была введена в эстетику в XVIII в. для обозначения способности человека воспринимать прекрасное, или – шире – эстетическую ценность. Именно вкус, согласно Иммануилу Канту, осуществляет невербальное эстетическое суждение (в том числе и о произведении искусства) на основе чувств удовольствия/неудовольствия. О вкусе много и почти исчерпывающе было написано крупнейшими европейскими мыслителями XVIII в. Их понимание вкуса остается актуальным и поныне, слегка трансформируясь в работах каждого из крупных эстетиков.

Вкус, конечно, – важнейшая и первейшая характеристика субъекта эстетического восприятия, но существенным является и знание им художественных особенностей языка искусства того или иного исторического периода, того или иного этноса, вида искусства и т. п. Эти языки надо изучать по соответствующей литературе, слушая лекции специалистов, но, прежде всего регулярно общаясь с самими произведениями искусства, ибо знание это особое, не дискурсивное, т. е. фактически не поддающееся вербальной формализации, но формирующееся в процессе рецептивного «тренинга» на самих художественных объектах. Только регулярно общаясь с высоким искусством, живя им и в нем, можно постичь его языки и приобщиться к его мирам.



Для людей, не обладающих определенным уровнем вкуса и специфической натренированностью в общении с тем или иным видом искусства, т. е. не «знающих» (на интуитивном уровне) его языка, *искусства не существует*. Они вроде бы и смотрят произведение искусства, ради этого и пришли к нему, но *не видят* его, и событие искусства в этом случае не совершается.

И, конечно, важны два последних фактора – *установка на эстетическое восприятие* и *возможность* его реализации. Существенно, чтобы реципиент пришел в музей, концертный зал или в театр с этой *установкой*. Она предполагает прежде всего отрешение ото всех обыденных забот и треволнений, от всяческой суеты и ориентацию на *неутилитарное и именно эстетическое созерцание* произведения искусства. Например, чтобы он подходил к «Боярыне Морозовой» Василия Сурикова как к произведению *живописного искусства*, а не как к фрагменту из жизни известной старообрядки. В этом плане вспоминаются прекрасные слова Александра Блока: «Чин отношения к искусству должен быть – медленный, важный, не суетливый, не рекламный»<sup>2</sup>.

*Ситуация* эстетического восприятия включает в себя и соответствующие внешние условия восприятия, что особенно трудно обеспечить сегодня в залах известных музеев с живописными шедеврами, где у каждого из них толпятся жаждущие сделать селфи. Подлинному ценителю искусства в таких условиях вряд ли удастся достичь полноценного события искусства. Он с грустью посмотрит издалека поверх толпы селфиманов на ту же «Джоконду» и двинется в соседние залы, где можно сыскать менее известные, но не менее ценные в эстетическом плане произведения искусства, и предастся их полноценному восприятию, которое требует достаточно длительного и спокойного *созерцания*. «Служенье Муз не терпит суеты», – взывал еще Александр Пушкин.

Главным *показателем* того, что событие искусства состоялось, является удовольствие, духовная радость, *эстетическое наслаждение*, наконец, которые испытывает реципиент в процессе восприятия и *созерцания* (высшая ступень эстетического восприятия) произведения искусства. Наслаждение – не цель искусства, как и любого эстетического акта, но *основной показатель* того, что *событие искусства* состоялось. Однако большинство реципиентов не разбираются в этих тонкостях, они просто стремятся к общению с произведением искусства часто именно ради этого наслаждения, которое в свое время хорошо ощущал еще Аристотель, мудро обозначив его философским термином *катарсис* (очищение).

И подытоживая все сказанное, я хочу, наконец, дать один из возможных вариантов описательного определения искусства как эстетического феномена.

*Искусство* – это *событие* концентрированного исторически данного выражения эстетического опыта в адекватной (т. е. художественно значимой) чувственно воспринимаемой форме некоего произведения. Оно (событие) полностью реализуется только в духовном мире *эстетически* подготовленного субъекта, имеющего *установку* на эстетическое восприятие и в адекватной *ситуации* восприятия им данного произведения. К *художественно значимым* эстетика относит произведения, созданные по принципу *образно-символического отображения или выражения* любой реальности (метафизической, духовной, природной, материальной, рукотворной, социальной, психической и т. п.) и позволяющие реципиенту проникнуть в *смысловые глубины* выражаемой реальности, отображаемого предмета или самого произведения, не доступные для познания и постижения никакими другими

<sup>2</sup> Блок А.А. Искусство и газета // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 474.

средствами и простирающиеся нередко далеко за пределы самого отображаемого явления и выражающих его образов. В процессе этого события реципиент *приобретает новое знание, возводится* на иные, необыденные уровни бытия, в идеале *достигает гармонии* с Универсумом и состояния полноты бытия. Свидетельством реализации события искусства является *эстетическое наслаждение*, испытываемое реципиентом.

Данное определение дано с позиции эстетического реципиента, ибо только в нем в принципе и вершится событие искусства. Художник, т. е. творец произведения искусства, в данном случае понимается как первый субъект восприятия своего произведения в процессе его создания. Именно процесс становления события искусства в художнике и позволяет ему при наличии таланта и свободного владения техникой своего вида искусства создать *высокохудожественное* произведение.

Приведенные здесь очень краткие рассуждения и выведенная на их основе дефиниция искусства имеют, на мой взгляд, универсальный характер, ибо относятся к *метафизической сущности искусства*. Поэтому убежден в бесплодности систематических попыток международной арг-номенклатуры и находящихся под ее влиянием производителей contemporary art нивелировать, ревизовать традиционно сложившееся в художественной культуре и эстетике сущностное понимание искусства как эстетического феномена. Рассматриваемое не с сугубо эмпирических позиций нынешней экспериментально-переходной ситуации в культуре, а под философско-эстетическим (т. е. метафизическим) углом зрения событие искусства имеет свои достаточно четкие очертания и границы, хотя сегодня их и пытаются всячески размывать и стирать.

### ***В.А. Подорога***

Мое сообщение, возможно, будет больше похоже на изнанку предыдущего доклада, обстоятельного и строгого и по-своему замечательного. Докладчик попытался отстоять эстетическую норму классического искусства XVII—XVIII века, лишив ее исторического измерения, а главное – современности. Изменения, которые произошли в последние два-три века, касаются не только искусства и культуры, их можно наблюдать повсюду; эти изменения тотальны. Иногда они выглядят как катастрофы, как невосполнимые потери. Не учитывая этого, строить аргументы на докантовской эстетике и давать определения «прекрасному», а тем более учить «правильному» вкусу, как это делалось раньше, не представляется возможным. Это искажает сегодняшнее восприятие реальности. А оно иное...

За последние пятьдесят лет проделана невероятная по объему вложенного труда исследовательская работа в области истории искусств и теории искусствоведения (тщательно изучены целые эпохи). Теперь произведение искусства находится в широком горизонте интердисциплинарных толкований (в том числе и то, что мы называем *актуальным, modern art*). Новые методы, заимствованные из философских традиций, помогли значительно расширить возможности толкования и изучения великих произведений, а также особенностей современного эстетического опыта. Мы хорошо усвоили, что наши представления о том, что такое искусство, могут меняться и меняются во времени. Вот почему все чаще (с каждым радикальным поворотом) ставится вопрос о том, что *сегодня* можно назвать искусством? Есть ли границы, образцы, нормы для того, что мы называем искусством, наконец? Ни на одном рубеже исторического времени вы не обнаружите какой-либо линии

преемственности без разрывов, торможений и остановок. История всегда с разрывом, но и ее преемственность неустраима. Достаточно вдуматься в то, как задается вопрос о том, *что такое искусство*, и мы заметим следующее. Неявно предполагается, что мы знаем, что такое *сегодня*, что такое *произведение*, что такое *прекрасное*, и задаемся вопросом, лишь чтобы заново сформулировать значение нам уже известных предпосылок. В одном случае мы пытаемся опереться на классические эстетические нормы, в другом, следуя за логикой развития современного искусства, мы пытаемся заново понять «уже известное». Начиная с эстетик Эдмунда Берка и Иммануила Канта, а потом через радикальные движения в европейском искусстве (прежде всего имеется в виду немецкая романтическая школа) эстетическое впервые ставится под вопрос: рождается новая категории опыта – *Возвышенное*. Разрыв между эстетикой *прекрасного* («теориями вкуса») и опытом *возвышенного* становится к концу XX века все более заметным и глубоко травматичным. Если в первом случае акт созерцания, созерцательности был необходимым условием восприятия произведения искусства, то позднее ему на смену приходит шокирующий опыт, который более не имеет привычного катарсиса. Новейшее искусство переходит в область познания (когнитивных процедур) и деятельности как таковой, не ориентированной ни на что вне себя. Искусство начинает испытывать реальность «на прочность». Активная реакция на происходящее, «мгновенный ответ» создает условия, при которых традиционное произведение искусства перестает существовать. Так все великие произведения становятся музейными артефактами, вне музея они – только лишь подделки. И современный художник прекрасно знает об этом: все, что он делает, существует лишь какое-то неуловимое мгновение, и его остановить невозможно, оно тут же стирается, чтобы уступить свое место... Если традиционное произведение искусства существовало в зоне вечности и бессмертия, высшее качество новейшего опыта искусства – *временность*. Никто больше не разрушает «произведение искусства», тем более не борется с его «идеологией», поскольку не знает, что это такое, да и зачем оно? Все в искусстве сегодня заняты частным и необязательным, специальным и неповторимым, случайным и нелепым, никому не нужным, вызывающим недоумение и шок...

На вопрос, *что такое искусство СЕГОДНЯ*, я бы решил ответить так: это *деятельность по исследованию невозможного*. То, что не может случиться ни при каких обстоятельствах, может и должно случиться, а это подразумевает вполне осознанный отказ художника от образцов и традиции. Современное искусство не просто существует *на пределе*, оно постоянно воспроизводит этот предел, каждый раз пытаясь его отменить или превзойти. Это другое чувство высвобождения, которое делает *запрет/предел* (норму, клише, чужой опыт, навыки и привычки) предметом преодоления и стирания. Действие высвобождения – решающая ценность. Большая форма («неведомый шедевр», «философская система», «метод» и т. п.) разрушается и больше не может быть воспроизведена: для этого нет необходимых условий и ресурсов. Многие из наиболее влиятельных дискурсов западной и отечественной философии оставались верными приближенно такой конструкции (отношений):

ПРИРОДА /как/ СИСТЕМА

ПРОИЗВЕДЕНИЕ

КНИГА

БОГ /АВТОР

На ее основе мог быть исчерпывающим образом описан и воссоздан мир (причем удерживаемый в границах отношения человеческого и божественного).

Вероятно, вопрос о том, *что такое искусство*, вызван прежде всего непониманием того, что происходит в обществе и как общество должно вести себя с точки зрения «высокой морали» и «эстетической нормы». Между этим «непониманием» и тем, что происходит в современном искусстве, существует все тот же разрыв: тот, кто ничего не знает об искусстве, не интересуется им, ставит современному художнику в вину нигилизм и «попрание всех человеческих ценностей». Тот, кто делает сегодня искусство, требует для себя воздуха высвобождения, отказа от навязываемых норм и правил, требует *невозможного*... А раз так, раз ты, художник, больше не «творишь» для народа, для победившего пролетариата или доминирующего класса, раз ты не нуждаешься в тех, кто когда-то был «твоим» зрителем, читателем или слушателем, раз твое творчество обращено только к кругу посвященных, то ты вольно или невольно оказываешься «вне закона». Ты теперь под подозрением, некомпетентность будет усиливать свои позиции «непонимания», что политически сулит немалые выгоды.

Однако как только вы, хотя бы вполглаза, пробежите историю современного искусства, вам станут очевидны революционные изменения, что произошло в области мировой культуры начиная с конца XIX века. Вопрос о том, *что такое искусство СЕГОДНЯ*, ставится каждым художником на свой страх и риск. Больше нет вопроса «*что такое искусство?*» – он не релевантен никакой из современных форм эстетического опыта. Вся суть вопроса теперь сосредоточен в одном слове – что такое это СЕГОДНЯ?

Какие можно привести примеры? Скажем, из истории живописи. В области эстетического опыта можно наблюдать, как изменяется отношение к так называемому зрителю или реципиенту – он более не созерцатель, а участник, его вовлекают в то, что он видит, причем максимально пытаясь активировать его способности восприятия. Если ранее еще процветал иллюзионизм, свойственный аристотелевской поэтике, и назначение реципиента было в том, чтобы получать удовольствие «от общения с прекрасным», то начиная с импрессионизма и далее к постимпрессионизму приемы и техника письма художника начали переходить от вещи (изображаемой/изображающей) к тому органу, который воспринимает мир, – к глазу, точнее, к изучению того, как он устроен. Отношение рука-глаз/глаз-рука, которое было основой живописного ремесла, отходит на задний план, теперь с помощью разного рода приемов художник пытается передать не то, *что* мы видим, а *как* мы воспринимаем видимое. Цепочка великих живописцев, используя достижения науки, начинает развивать идею «нового органа зрения» (Эжен Делакруа, Поль Синьяк, Жорж Сера).

Глаз заново учится видеть мир, какое-то время постимпрессионизм еще конкурирует с фотографией и кинематографом, но затем уступает свое место совсем новому искусству – течениям мирового концептуализма. А тот ставит под сомнение непосредственное восприятие, даже самое шокирующее и эффективное. Теперь удовольствие, если оно еще сохраняет какие-то общие черты с прежним эстетическим опытом, полностью сосредоточено на «схватывании» и «производстве» концептов. Современное искусство делает ставку на управление процессами человеческого восприятия и, хотя не добивается этого, упорно следует за новациями в области науки и техники (прежде в области исследования «сознания»). Мозг требует для себя «чистого искусства». То, что у нас в голове, намного ценнее и «эстетичнее» того, что мы видим, – такова ма-

гия концепта. Я бы сказал и так, более грубо: «Эй ты, реципиент, шевели мозгами!». Искусство как деятельность по исследованию невозможного – не для музея, оно свободно от угрозы превращения в нечто сакральное, совершенное, достойное восхищения. И если все-таки дюшановская «Мона Лиза» с усами оказывается в музее, то это явный нонсенс, не имеющий к искусству никакого отношения. Мону Лизу с усами, Мону Лизу перекрашенную или переделанную невозможно ни созерцать, ни признать даже за испорченное «произведение искусства». Оспаривание и осмеяние традиций старого живописного культа становится неизменной темой актуального искусства. Эстетически ценным оказывается опыт отрицания и протеста.

Между тем мировые музеи остаются местами паломничества для туристов всего мира, со времен Наполеона (основателя Лувра) они переполнены шедеврами. Там мы видим действительно великих мастеров, каждый из которых добивался предельного совершенства в своем ремесле – стремился к бессмертию. Например, каждый из них использовал особый состав лака, чтобы сохранить как можно дольше качество краски на холсте (свет и цвета). Перед смертью секрет своего лака он не открывал даже близким ученикам. Именно «лаковое» бессмертие должно было компенсировать великому художнику годы беззаветного служения искусству. Потом начинают появляться новые краски, новый рисунок, новые техники письма. О наступлении эпохи модерна объявляют Эдгар Аллан По и Шарль Бодлер. И тот, и другой отказываются от традиционной категориальной эстетики в пользу новых преобразований возвышенного как универсального опыта искусства. Теперь чувство *возвышенного* рифмуется с *отвратительным* и *жутким*. Эксперимент в искусстве занимает все больше места, границы общепонятного и общепринятого сдвигаются, на первый план выходит непонятное, абсурдное, ненужное – т. е. *отрицательное*. Мир становится все более непостижимым и в какой-то мере *невозможным*...

Однако произведение искусства сохраняет свое назначение, хотя и меняет свой статус и место в культуре. Ему теперь отводится положение «малого объекта» искусства, которому присущи прежде всего декоративность, украшательство, полезность, т. е. *дополнительность*. Это похоже на понятие «сведенной модели» Клода Леви-Стросса и на «монаду» Готфрида Лейбница – бесконечно малую единицу. Другими словами, современное искусство не владеет сегодня опытом больших моделей, в основе которых лежало бы значимое и всемирное Событие («Явление Христа Народу», «Распятие», «Голгофа», «Рай» или «Ад»), – вот почему там, где оно пытается претендовать на что-то подобное, оно легко поглощается современным, чрезвычайно развитым дизайном. Произведением искусства теперь может быть любая вещь, антропологически приспособленная к *потреблению* (например, в качестве необходимого комфорта, гладкости и мягкости, осязания и обоняния, зрительных удовольствий, приемлемой рыночной цены и «моральной» ценности, доступности и невозможности отказа от удовольствия владения). А это значит, что установка на получение удовольствия от прекрасного практически реализуется в дизайне самых различных стилей.

Вывод из всего сказанного, пожалуй, один: без исторической истины ответить на вопрос «*что такое искусство?*» невозможно. Тогда размышлять о том, что такое искусство, надо с учетом времени изменений, старые трактаты о вкусе не помогут. Отрицать же «живучесть» классических образцов категориальной эстетики не приходится, и, естественно, от этого опыта никто не собирается отказываться. Однако подобная эстетика поддерживает и отчасти

объясняет только великие музейные артефакты, но не пригодна к использованию в интерпретациях современного искусства, которое существует по иным правилам. Но что интересно сегодня, так это явление совместимости разных направлений искусства: тех, которые сохранили себя в интерьере большого музея, и тех, которые *никогда* не смогут этого сделать, – и никто никому не мешает. Ограничиваясь в качестве материала только европейским модерном, Теодор Адорно создает великую *отрицательную (негативную)* эстетику: возможна ли категориальная эстетика на основе отказа от *прекрасного*? На этот вопрос он отвечает в посмертно опубликованной работе «Эстетическая теория» (1970)<sup>3</sup>. Современное искусство вышло к границам опыта, который не может быть определен категориально и затем «нормализован», передан в качестве образца для копирования и обучения. Теперь энергия творческого усилия не подымается над собой к высшему и прекрасному, не жаждет бессмертия и Бога. Платоновский мир идей – чужой для современного соцартиста. Новейшее искусство представляет собой безостановочную активность художника (точнее, сообществ художников) в системе массовых коммуникаций и в сетевых взаимодействиях.

### ***Е.В. Барабанов***

Признаюсь, меня восхищает решимость философов отвечать на фундаментальные и одновременно предельно конкретные вопросы. Когда, быть может, в следующий раз им предложат объяснить: «что такое музыка?», «что такое архитектура?», «что такое дизайн?» – они, полагаю, с тем же энтузиазмом ответят и на такие вопросы. Однако попытаемся отступить от инерции готовых ответов, воспроизводящих готовое знание. Сменим оптику вопрошаний, даже если это грозит снижением градуса решимости. Присмотримся к тому, что осталось в тени исходного вопроса. Разве в постановке темы сегодняшнего обсуждения не заявляет о себе некое «подразумеваемое», которое уже давно предзадано всем здесь присутствующим нашей общей культурной ситуацией? И разве это «подразумеваемое» не есть живой нерв действительно занимающего нас вопроса? Конечно, не вопроса о том, что такое искусство как таковое, и не вопроса о том, как должно мыслить феномен искусства. В такой архаично-эссенциалистской постановке эти сюжеты мало кого волнуют. По-настоящему волнующий нас вопрос сводится к другому: что такое *современное искусство*? Искусство это или не искусство? Морочат ли нам голову с тем, что «я тоже так могу», или нет? И чем на самом деле занимаются его представители? Давать ли Министерству деньги на поощрение этого искусства либо, напротив, урезать? И вообще – не похоже ли здесь все на сказку Ханса Кристиана Андерсена про голого короля? И тогда чем плоха инерция готовых ответов и веками проверенных критериев, если она разрывает круговую поруку обмана?..

Согласимся: и в самом деле – никаких наслаждений, восторгов, анафор и тому подобных восхождений и вознесений к прекрасному, о которых учит эстетика готовых ответов, современное искусство не обещает. Здесь мы имеем дело с некоей новой действительностью. И если ее проблематика каким-то образом будет обсуждаться и на последующих круглых столах, то самое время уже сейчас обернуться к теме современного искусства.

Надо сказать, что тема эта болезненна не только для постсоветской России. В 1948 г. Ганс Зедльмайр, крупнейший австрийский искусствовед XX века, выпустил своего рода манифест, который назывался «Утрата се-

<sup>3</sup> Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001.

редины»<sup>4</sup>. Прежде, в 1933 г., он защитил диссертацию, вступил в национал-социалистическую партию, спустя три года возглавил кафедру истории искусства Венского университета, где был продолжателем знаменитой венской школы искусствознания. Как мы знаем, в Германии и в Австрии современное искусство до 1945 г. было поляризовано: на одном полюсе – партийное искусство для народа, на другом – антинародное дегенеративное искусство. Зедльмайр, который продолжил искусствоведческую работу и после того, как его на короткое время отстранили от преподавания из-за пребывания в нацистской партии, в своем манифесте «Утрата середины» обрушился – теперь с позиций убежденного христианина – на искусство модерна как силу, ведущую к уничтожению искусства вообще. Уничтожение это, обусловленное стремлением искусства к автономии, проявилось, по мысли Зедльмайра, в обращении к низшим сферам: к примитивным, варварским, архаичным, неорганичным, механическим, патологическим, хаотическим началам. Причина тому – пренебрежение высшими, духовными, гуманистическими принципами. Оно-то и привело к утрате той смысловой середины, которую занимает человек между низменным и возвышенным, чувственным и духовным.

Конечно, поляризация, о которой говорил Зедльмайр, отличается от той, что господствовала в Германии и Австрии до 1945 г. Однако его диагностика нового искусства, опирающаяся на метафоры болезни и здоровья, не может не насторожить. Уподобление искусства модерна и авангарда душевным болезням (скажем, экспрессионизм – это депрессия; футуризм – маниакально-психотические нарушения; сюрреализм – шизофрения и так далее) невольно побуждает вспомнить знаменитую мюнхенскую выставку «Дегенеративного искусства» 1937 г. И хотя Зедльмайр обошелся без определения, что такое (настоящее) искусство, утверждаемая им дихотомия больного и здорового, конечно же, подразумевала и правильные ответы, и руководящее знание верных дефиниций.

Для чего этот экскурс в недавнее прошлое? Полагаю, если мы хотим ближе подобраться к актуальной проблематике искусства, вопрос о том, «что такое искусство», рассматриваемый в логике идеологических противостояний, вряд ли будет продуктивным – прежде всего потому, что за ним просматривается все та же дихотомия настоящего искусства и псевдоискусства (либо вовсе не искусства), притом в исторической, темпоральной перспективе. Вот там – подлинное искусство, а здесь – его современное иное: неискусство или псевдоискусство. Конечно, дихотомия эта ложная. Однако ложь и мнимость ее обнаруживаются не через эссенциалистские формулы, но в пристальном внимании к миру современного искусства. И упор лучше делать не столько на слове «искусство», сколько на слове «современное». Внимание к «современному» ближе подведет нас к проблематике и, соответственно, к прояснению ситуации с искусством здесь и сейчас.

Понятно: говоря «современное», мы сразу попадаем в пучину смыслов, которые, разумеется, не сводятся к темпоральному измерению. Попробуем предельно кратко, тезисно обозначить лишь некоторые важные координаты последующего движения. Особенность современности, о которой идет речь, – сейчас я не говорю ни о модерне, ни о постмодерне, ни о постпостмодерне, но об одной из примечательных особенностей современного искусства – состоит в том,

---

<sup>4</sup> Зедльмайр Х. Утрата середины. М., 2008.

что эта современность опускает шлагбаум перед той философией и эстетикой, на языке которой издавна принято рассуждать об искусстве. Сегодня кураторская власть философского суда над искусством



утратила свои права, свою легитимность. Для современной арт-системы философия – лишь материал, подспорье: повод, мотив, пример, иллюстрация, упаковка... Перемена знаменательная, симптоматичная. Поэтому искать ответы на вопросы о современном искусстве здесь, в институте философов, – значит обращаться не по адресу. Хотя, разумеется, и здесь есть свои знатоки, однако знание их – в прямой зависимости от причастности к миру современного искусства.

Здесь пора вспомнить эссе-манифест художника Джозефа Кошута под названием «Искусство после философии»<sup>5</sup> (1969 г.). Речь шла о том, что искусство вступило в ситуацию или эпоху *после философии*. Не потому, что философия как академическая дисциплина закончилась, а потому, что само искусство находится в ситуации *после философии как эстетики*. Эстетика в ее традиционных значениях более не применима к современному искусству. Искусство само стало одной из форм философии в лице собственных теорий и практик мысли о мысли: мышления в искусстве и об искусстве средствами искусства. Манифест Кошута, одного из пионеров концептуального искусства, которое является сегодня одним из ведущих течений, – это манифест самого искусства. В том же эссе он говорит: «Быть художником сегодня – означает задавать вопросы о природе искусства»<sup>6</sup>. Казалось бы, это именно то, к чему призваны философы. Но нет: на почве искусства их ответы бесплодны, ведь, как заявляет современное искусство, чтобы задавать вопросы о его природе, нужно самому быть-в-искусстве, быть художником. Готовы и способны ли к этому философы? Напомню: вопрошания современного художника начинаются в замкнутом круге тавтологии, сформулированной известным абстракционистом Эдом Рейнхардтом: «Искусство есть искусство как искусство, а что-то другое – это что-то другое. Искусство как искусство есть нечто, кроме искусства. Искусство не есть то, что не искусство»<sup>7</sup>. И если вы продумаете ситуацию, вы поймете, почему философия «не имеет отношения к искусству» с точки зрения философствующего или теоретизирующего современного художника.

Вопросы, обращенные художником к искусству – это и мыслительные, и дискурсивные практики, которые в пространстве художественного производства принадлежат единству теории-и-практики. Современное художественное произведение – продукт вопрошания искусства, исходящего изнутри искусства и средствами искусства. Художник «после философии» – это не столько философ в его академическом статусе, сколько теоретик, чья теория выступает в оппозиции к традиционной эстетике.

Что же такое теория в современном искусстве? С одной стороны, *θεωρία* – это созерцание, зрелище, все, что изначально присуще искусству, с другой – проблематика, поскольку всякая *θεωρία*, сопряженная с рефлексивным вопрошанием, подразумевает, в соответствии с этимологией слова *πρόβλημα*, нечто «брошенное вперед», «задачу», «спорный вопрос». Поле же проблематики современного искусства огромно и не устает расширяться. Не буду перечислять все сюжеты современности. Среди главных – вопросы о границах искусства; вопросы о том, что такое искусство и не-искусство; как относится антиискусство к искусству; может ли антиискусство быть искусством и может ли оно быть представлено как искусство; является ли оригинальность в искусстве фундаментальным его качеством и что в таком

<sup>5</sup> Кошут Дж. Искусство после философии // Искусствознание. 2001. № 1. С. 543–563.

<sup>6</sup> Там же. С. 548.

<sup>7</sup> Там же. С. 545.

случае означают художественные стратегии апроприации (будь то точное копирование или репродуцирование) и так далее, включая исчезновение автора или самого понятия искусства, и множество других вопросов. И в том же контексте имманентных современному искусству вопросов – регистры других, отсылающих к культурным, экономическим и социально-политическим трансформациям: вопросы, связанные с многообразными проявлениями активизма, с критикой институций, с постколониальными дискурсами, с феминистскими практиками, с новыми технологиями и так далее и так далее, то есть все то многомерное поле актуальности, которое обычно именуется современной жизнью глобального мира.

Ситуация современного искусства – в моей схеме исходных координат крайне упрощенная, на деле же весьма богатая, многослойная, сложная – предполагает, что любое суждение об этом искусстве невозможно без полнокровного опыта вхождения в зону его проблематики и проблематичности. Здесь недостаточно просто «ознакомиться», «однажды увидеть», прочитать хорошее пособие. Не говорю уже о доверии к «суждениям вкуса» – опора на вкус, отлученный от искусства модерна и авангарда, тут мало чем может помочь. Ведь уже на первых подступах к современному искусству такой вкус отстывает перед сигналами предупреждающих реакций.

Первая реакция-сигнал – *«непонятно!»*. Касается это не только «Черного квадрата» Малевича или «Фонтана» Дюшана. Можно привести сотни примеров из искусства XX века и современности, где мысленно либо вслух будет звучать настойчивое: *«непонятно!»*. Вторая реакция – *«бессмысленно», «абсурдно»*. Обе реакции – *«непонятно!»* и *«бессмысленно»* – обычный стимул к построению дихотомических схем, разделяющих искусство на «настоящее» и «мнимое», «здоровое» и «больное», «прогрессивное» и «реакционное»...

Конечно, и *«непонятно!»*, и *«бессмысленно»* – не только сигналы к паническому самоутверждению, не только ламентации по поводу исчезающих ориентиров. Это указания на разные горизонты общей проблематики современного искусства, на этот раз заданные точками зрения зрителей. Этот сюжет чрезвычайно важен для дальнейшего обсуждения, поскольку и зритель, и его позиция также входят в современное искусство, являясь его манифестациями. Произведение искусства, художник, зритель не существуют по отдельности. Зритель, произведение, художник, проблематика, теория искусства, способы репрезентации, способы разговора о современном искусстве, сами дискурсивные практики и прочее, прочее – все это и есть современное искусство в его совокупности, где принципиально ничто не обособливается (однако пристально, неустанным трудом различается). Соответственно, *«непонятно!»* и *«бессмысленно»* маркируют разные позиции и тем самым разные проблемы.

Что значит *«непонятно!»*? Это проблема продолжающейся трансформации искусства, заданная нам по крайней мере XIX веком, если не брать отдельные признаки более раннего времени. Речь идет о перераспределении традиционных функций произведения искусства и, соответственно, ролей художника и зрителя, сформировавших систему современного искусства. Реакция *«непонятно!»* предполагает здесь актуализацию системы, символически представленной балансом трех «К» (вспомним пресловутое определение мира женщины императором Вильгельмом II: *Kinder, Küche, Kirche* – дети, кухня, церковь). Первое «К» – *компетенция*: прочное единство знаний и навыков в области устройства современного арт-мира, его интернациональных и региональных форм, твердое знание истории и состояния

современного искусства, его теорий и проблематики, критическое внимание к новейшим тенденциям и дискуссиям. Второе «К» – *конвенции*: густая сеть соглашений, скрепляющих многоуровневые ряды допущений. Конвенции, в том числе конвенции о пересмотре конвенций, поддерживаются не только институциями арт-мира, но также обществом, общегосударственной и региональной культурной политикой. В этом смысле современное искусство – не столько поле производства художниками-товаропроизводителями на рынке стратегий, сколько сетевые отношения различных инстанций. На конвенции опираются критика, музейная легитимация, частное коллекционирование, различные способы репрезентативных практик, инновационные художественные проекты, системное образование и разнообразные инстанции, определяющие ценности и цены художественного производства. Третье «К» – *капитал*: экономически-финансовая структура арт-мира, актуализирующая различные модусы символического капитала, разнообразные формы арт-рынка и все прочие инстанции, в частности сокращающие временной разрыв между статусами искусства «регионального» и «интернационального», «инновационного» и «устойчивого». При этом экономически-финансовая структура арт-мира демонстрирует такой же системный сетевой характер, что и два первых «К».

Реакция-сигнал «бессмысленно» предполагает еще большую степень актуализации как художественных систем, так и системы искусства. Мы постоянно слышим: «Это искусство бессмысленно, абсурдно». Говорю сейчас о такой точке зрения исключительно «диагностически», без всякого морализаторства. Заметим: о том, что искусство бессмысленно, мы знаем от самого искусства, заявившего об этом в лице дадаистов еще в 1916 г. «Да, искусство – бессмысленно», – не раз повторяли художники и более поздних времен. Но что симптоматично: они говорили и говорят не только о том, что искусство бессмысленно, но – и это крайне важно для нашей разметки координат – они отсылают нас к угрозе всеобъемлющего кризиса смысла, опознаваемого в горизонте всеохватного нигилизма. И здесь оказывается, что постоянная переоценка ценностей современным искусством так или иначе коррелирует с ситуацией нигилизма в современном мире. Действительно, вправе ли мы сказать, что метафоры Ницше – будь то «стертый горизонт» (слепое жизненное пространство), «выпитое море» (безутешная пустота), «оторвавшаяся от солнца земля» (бездонное Ничто), – что все эти метафоры утратили свою актуальность?

Отсюда вопрос Теодора Адорно: могут ли произведения искусства быть носителями смысла в эпоху бессмыслицы? Его ответ – произведения художников авангарда суть выражения фактически существующей бессмыслицы – последней точки в дискуссиях не поставил; спор продолжается и сегодня. И что знаменательно: включение в этот спор христианской теологии вывело на свет прежде скрытую от обсуждения проблематику. Речь идет о том, что кризис доверия к искусству, неустанно подтверждаемый самим искусством, справедливо рассматривать не изолированно, но как следствие общего кризиса доверия, в котором мы сегодня находимся, – кризиса доверия к самой действительности, к ее Перво-смыслу, к ее Смыслу-Основе. Таким образом, проблематизируя себя, современное искусство – вопреки любым декларациям о радикальности своей автономии – выступает вместе со всеми теми, кто вопрошает о самом главном, о том, «что меня безусловно затрагивает»<sup>8</sup>, говоря словами теолога Пауля Тиллиха: о базисном доверии к действительности, то есть о возможности сказать «да» смыслу как основе этой действительности.

<sup>8</sup> Tillich P. *Wesen und Wandel des Glaubens*. Frankfurt; B., 1963. S. 30.

Именно в этой узловой точке – по ту сторону всех «непонятно!» и «бессмысленно» – современное искусство обнаруживает удивительную силу преодоления абсурда утверждением осмысленности движения к новой действительности. Именно здесь – в неотступном утверждении нового – явственно различимы «вечные вопросы»: «кто мы?», «откуда пришли?», «куда идем?». В каждом из них – утвердительное «да» не только плодотворности этих вопрошаний, но также идолоборческому видению прошлого, настоящего и будущего. «Да» – историческому знанию, традиции, переплетениям исторических связей как наследию смысла, но не обожествлению прошлого; «да» – новому отношению к будущему, но без обожествления прогресса и прочих утопий великого обновления; «да» – настоящему, но не абсолютизации «вечной» современности, оторванной от прошлого и будущего...

Что представляет собой новая действительность современного искусства? Как, каким образом кажущееся отсутствие смысла провоцирует его утверждение? Каким образом защитная реакция недоверия прорастает доверием к основе самой действительности и дает почувствовать то, что нас «безусловно затрагивает»?.. Здесь и сейчас эти вопросы мы не решим. Однако в последующих дискуссиях мы могли бы к ним вернуться.

### ***Н.Б. Маньковская***

Я солидарна с положением профессора Виктора Васильевича Бычкова о том, что сущностью искусства является его эстетическое качество, то есть художественность. Это относится и к произведению искусства. В этом плане возникает вопрос: а что лежит за границами художественного произведения и что происходит на самих этих границах? Полагаю, что за этими границами находятся 1) арт-практики, 2) гламур и китч как атрибуты массовой культуры и 3) компьютерное «искусство», хотя их генетическая связь с искусством пока не полностью разорвана, о чем свидетельствуют некоторые пограничные феномены новейшей арт-продукции.

*Арт-практики* характеризует сознательный отказ от художественности, мастерства, эстетического наслаждения в пользу концептуализма, интеллектуального удовольствия. Перформансы, акции, объекты, инсталляции ориентированы не на сущностные для искусства, а на сопутствующие ему функции, как традиционные (коммуникативную, политическую, идеологическую, информационную, познавательную), так и инновационные (процессуальность, интерактивность). Они во многом рассчитаны на эпатаж, шок. Их вектор – стирание границ между искусством и не-искусством. Арт-практики отторгают классические эстетические категории – прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое – либо до неузнаваемости меняют их изнутри. Так, прекрасное ассоциируется с чувственным, безобразное постепенно «приручается» путем размывания его отличительных признаков, возвышенное замещается удивительным, трагическое – парадоксальным, комическое выступает преимущественно в своей иронической ипостаси. Альтернативный же паракатегориальный аппарат радикально отличается от того, что применимо к произведению искусства. Его ядро образуют деконструкция, интертекстуальность, симулякр, абсурд, жестокость, телесность, повседневность, автоматизм, случайность.

Здесь я хотела бы напомнить, что В.В. Бычков еще в начале нынешнего столетия провел серьезный философско-эстетический анализ главных направлений «современного искусства», обозначив его термином «*пост-культура*», и выявил целую систему основных принципов, на которых оно

основывается. Наиболее полно этот материал был опубликован в его фундаментальной монографии «Эстетическая аура бытия», которая только что вышла вторым изданием. Приведенные мною здесь паракатегории арт-практик – только часть исследованных им принципов «современного искусства», по существу отличающих его от того, что эстетика называет *искусством*.

Именно эти принципиальные различия выводят арт-практики за границы собственно произведения искусства. Однако на этих границах, в пограничной сфере наиболее талантливым перформансистам, акционистам, инсталляторам, тяготеющим к присущим подлинному искусству образности, символизации, выразительности, и сегодня удается создавать впечатляющие арт-продукты. Это может быть глубинное исследование своих физических и психических возможностей, как у Марины Абрамович. Существуют и исполненные антинацистского смысла инсталляции, как у Ребекки Хорн в Бухенвальде, где груды старых музыкальных инструментов символизировали уничтоженных евреев-музыкантов, или Янниса Кунеллиса, разложившего потертые музыкальные инструменты между сотен поношенных пальто на полу огромного зала, или Кристиана Болтански, выстроившего ряды каких-то полых, обвисших пальто, производящих жуткое впечатление. Но в силу тиражированности приема их метафизическая наполненность как-то повыветрилась... Как далеко это от тех ассоциаций, которые вызывает знаменитая «Шинель отца» Виктора Попкова – она никогда не казалась пустой.

В целом же арт-практики рассчитаны на узкий круг интеллектуалов, имеющих прямое или косвенное отношение к их созданию, пропаганде и экспонированию; они носят элитарный характер. Их авторы и кураторы претендуют на авангардную новизну, но сегодня их арт-продукты воспринимаются уже как шлейф увлечений прошлого, XX века, века неоклассики.

На противоположном полюсе – *гламур* и *китч* как сугубо консервативные псевдохудожественные явления массовой культуры, также лежащие по ту сторону искусства. Они граничат с ним только в том отношении, что апеллируют к красоте, но продуцируют лишь симулякры красоты, лишенные ее глубинной наполненности, – сугубо внешнюю красоту (от вновь вошедших в моду пресловутых слоников на комодах до увлечения «котиками» в Интернете). По сути, это профанация красоты, ее опошление в угоду неразвитым эстетическим вкусам, развлекательно-коммерческим целям и тенденциям всеобщей шоуизации, характерным для массовой культуры XXI века.

Сложнее обстоит дело с дизайном, который сегодня действительно вошел во все сферы нашей жизни, но он отнюдь не претендует на место высокого, т. е. неутилитарного искусства в культуре, а лишь заменяет то, что в прошлые столетия называлось декоративно-прикладным искусством. Эстетизированную форму дизайн использует исключительно для оптимального выявления утилитарной функции той или иной вещи. Поэтому вряд ли закономерно считать, что эстетическая сущность искусства сегодня перекочевала в дизайн.

Подлинно же инновационным характером отличаются творческие эксперименты с «цифрой» в *компьютерном «искусстве»*. Я заключаю здесь слово «искусство» в кавычки в силу того, что на данном этапе речь идет о самоназвании. Ведь компьютерное «искусство» сегодня, как правило, лишено главного признака искусства – художественности, оно лишь в экспериментальном порядке имитирует, и зачастую весьма упрощенно, уже существующие артефакты при помощи новых технических средств и никак не может претендовать на автономный статус нового вида искусства. Сами его адепты

(программисты, пользователи) прежде всего видят в нем средство коммуникации, информации, а в качестве специфики выдвигают на передний план интерактивность, программируемость, рациональность, когнитивность, множественность, демократичность, массовость. Между тем эти особенности не носят собственно художественно-эстетического характера. На данном этапе еще не выработан оригинальный художественный язык компьютерного «искусства», форма его выражения. Его авторы, как и в случае с арт-практиками, зачастую исходят из того, что здесь важны лишь концепт, содержательная сторона. Однако применительно к искусству содержание не может обойтись без формы выражения, в большинстве случаев в эстетическом плане являющейся приоритетной. Подтверждение этому – компьютерные эксперименты Константина Худякова, в которых присутствуют и динамика, и процессуальность, и программируемость, и интерактивность, но нет эстетического качества, да и просто жизни – его электронные пестрые объекты являют собой пустые, безжизненные муляжи и манекены.

Другое дело – прикладные возможности компьютерной графики и шире – компьютерная организация современного кинопроизводства: в таких блокбастерах, как «Аватар» и «Властелин колец», компьютерные эффекты – морфинг, композитинг, виртуальный монтаж, захват движения и т. п. – привлекают зрителей в кинозалы. Однако цифровые технологии выступают здесь именно как инструмент в руках кинематографиста, как новое средство, способное оптимизировать процесс кинопроизводства. Решение при этом остается за художником, все зависит от того, в чьих руках находятся эти инструменты. Они могут дать возможность достичь художественных результатов, в том числе инновационного плана, а могут и не дать. Конечный же итог их применения зависит именно от таланта того, кто ими пользуется.

Как ни парадоксально, в определенном сегменте современного арт-пространства компьютерные эксперименты смыкаются с китчевыми аспектами массовой культуры. Речь идет о псевдовоспитательных акциях в Центре дизайна Artplay, связанных с популяризацией классики – произведений Иеронима Босха, Винсента Ван Гога, Поля Гогена, Эдварда Мунка, Василия Кандинского, Казимира Малевича и других выдающихся художников – в мультимедийных проектах, при которых на больших экранах меняется масштаб произведений, их колорит, цветовая палитра, персонажи «оживляются», начинают двигаться и т. п. В результате классические произведения высокого искусства полностью искажаются, а у реципиентов, преимущественно молодых людей, просто отбивается вкус к художественным ценностям.

Компьютерному искусству, возможно, еще только предстоит стать искусством в собственном смысле слова. Впрочем, в Сети уже сегодня возможны и некоторые художественные поиски, свидетельство чему – виртуал-арт, а также компьютерные игры, попытки эстетизации которых очевидны. Игровой сегмент Сети, по сути, представляет собой огромный аудиовизуальный гипертекст, созданный на новой технологической основе с привлечением компьютерной 3D-графики, анимации, звукорежиссуры. Перед эстетикой здесь открывается новое поле для исследований – виртуальная реальность, которую изучает новый ее раздел – *виртуалистика*. Существует и гипотеза о том, что в конечном итоге Сеть втянет в себя все художественное пространство.

В свете сказанного встает вопрос о том, каковы *критерии* отличия искусства от не-искусства. На этот счет существует ряд современных концепций, наиболее известные из которых – информационная и институциональная. Первая исходит из того, что специфика искусства заключается в его

послании. Однако «меседж» присущ и газетной статье, и телеобращению, и многим другим средствам масс-медиа. Что же касается институционального подхода 70-х гг. прошлого века, сформулированного Джорджем Дики, согласно которому прерогатива определения того, является ли некоторый артефакт искусством, принадлежит «миру искусства» – кураторам, критикам, галеристам, словом, арт-номенклатуре, – то он был, разумеется, востребован апологетами «актуального искусства», но только исключительно ими.

Так что же, «назад, к классике»? Но ведь это тоже своего рода штамп, отнюдь не гарантирующий успеха. Как представляется, критерием различения искусства и не-искусства, как и во все времена, остается *эстетический вкус*. Именно им отмечены подлинно художественные феномены *постнонклассики*, сочетающие достижения классики и творческие новации. К таким явлениям относятся некоторые современные шедевры, отмеченные глубинной наполненностью и печатью эстетизма. К ним принадлежит, скажем, грандиозный кинопроект Питера Гринуэя «Чемоданы Тульса Люпера», в котором автор проводит инвентаризацию, каталогизацию, систематизацию искусства XX века и делает это средствами самых молодых его видов: в его мультимедийном проекте используются средства выражения кино, телевидения, DVD, компьютерной графики, Интернета. По словам самого режиссера, он создал «Чемоданы» в ответ на вызовы новых изобразительных языков и всего, что они олицетворяют, – и сделал это виртуозно. В этом же ряду – «Вишневый сад» в недавней постановке Льва Додина, театральное творчество Роберта Уилсона.

«На Ренату Литвинову глядячи, / понимаешь, что время ушло, / а читать Подорогу пытаючись, / даже этого ты не поймешь», – находим у Тимура Кибирова. Проблема «кризис или переход?» применительно к искусству не утрачивает своей актуальности. Как известно, в эстетике наряду с понятием искусства существует понятие эстетической деятельности, включающее в себя игру, эстетическое отношение к природе, моду, дизайн и т. п. На наш взгляд, именно к *эстетической деятельности* как форме и способу реализации творческого потенциала человека можно было бы отнести те феномены современной культуры, которые остаются за границами собственно искусства. Неделимое же ядро самого произведения искусства – *художественно-эстетическое*. И оно не зависит от его конкретно воспринимаемой формы, которая может быть и более или менее традиционной, и ультрасовременной. Поэтому разговор о том, что «современное искусство», не подчиняясь никаким эстетическим принципам, остается при этом в поле и границах искусства, представляется мне малопродуктивным.

### ***Е.В. Петровская***

Уже было сказано многое, и, поскольку ожидается свободная дискуссия, я буду говорить тезисами, придерживаясь регламента, – у меня этих тезисов четьре. Конечно, в какой-то мере я буду развивать положения, которые уже прозвучали, но, возможно, сделаю это в несколько ином ключе. Хочу с самого начала солидаризироваться с Евгением Викторовичем Барабановым: действительно, отвечая на вопрос, что такое искусство, мы так или иначе подразумеваем объект под названием «современное искусство», который не перестает нас тревожить. Он не перестает тревожить потому, что мы не понимаем, что это такое, как с этим объектом работать и как его описывать, – такая трудность неизбежно преследует людей, которые сами не занимаются искусством, но пытаются реагировать на него, оставаясь в своих профессиональных средах.

1. Позвольте вернуться к названию нашего круглого стола. При такой широкой постановке вопроса необходимо с самого начала ввести ряд ограничений, и в том или ином виде это уже было сделано. Со своей стороны, я хотела бы предложить такое различие: эстетика – искусство – современное искусство. Как уже отмечалось, современное искусство освобождает эстетику от связи с искусством. Сама эта связь установилась давно, а именно в XVIII веке, и сохранялась вплоть до двадцатого. Конечно, мы должны учитывать все те колоссальные изменения, которые происходят в XX веке, и не только в области искусства. В первую очередь это изменения социальные, и все это вместе влияет на наше понимание происходящих сегодня процессов. Не случайно Виктор Васильевич Бычков в своем выступлении несколько раз доводил хронологию художественных форм до середины XX века. Можно придерживаться нескольких иных вех и рубежей, но то, что в XX веке происходят существенные трансформации, никто не станет отрицать. И, конечно, большую роль в этом играет искусство авангарда, которое не только провозглашает беспредметность, но и связывает само искусство – о чем говорил Валерий Александрович Подорога – с решением внехудожественных задач. Коротко это можно обозначить как связь искусства и революции, искусства и жизнестроительства, а проще говоря – искусства и утопии (эта мысль уже здесь прозвучала).

С другой стороны, если вспомнить традиционную философию искусства, она всегда так или иначе интересовалась формой. Это можно проследить от романтиков с их идеей абсолюта, который проявляет себя в явлениях материального мира, буквально их *оформляя*, до искусствоведческих теорий конца XIX – начала XX века, которые отдают приоритет формальным принципам построения произведения искусства безотносительно к высказываемому им содержанию или общему смыслу. А вот авангард, приходящий на смену подражательным формам искусства, во всю голову ставит проблему бесформенного. И с этим приходится иметь дело уже новым теоретикам, теоретикам новой эпохи.

Но одновременно с теоретической точки зрения происходит встречное движение – я имею в виду кризис так называемой философии представления с характерными для нее категориями тождества, целокупности, ценности и проч. И если вспомнить Канта, которого уже не раз вспоминали сегодня, то можно представить две линии, в том числе и в сфере понимания искусства, которые идут от этого мыслителя. Это линия возвышенного и линия прекрасного. Можно сказать, что философы второй половины XX века первостепенное внимание уделяют именно возвышенному, то есть той проблематике, которая стоит за идеей возвышенного. Это подведение воображения к его границам (правда, Кант делает из этого довольно оптимистичные выводы, утверждая, что человек, следуя своему назначению, способен создавать идеи несмотря ни на что). Однако философов XX века интересует не столько способность к абстрагированию и постулированию неких идеалов, сколько границы познавательных возможностей человека, которые обозначаются при встрече с объектами, превосходящими, по Канту, саму нашу способность представлять, и с которыми мы сталкиваемся уже в практике самого существования, а также в культурной практике в XX веке. Это находит отражение и в более современных языках описания сложившейся культурной ситуации.

В результате сегодня мы имеем дело не только с автономным существованием эстетики и современного искусства, но и с новыми формами самой эстетики, что можно коротко и огрубленно обозначить как *реабилитацию*



чувственного познания как такового, наделение его самостоятельным значением. (Прежде такое познание играло подчиненную роль.) Можно приводить самые разные примеры, но, к сожалению, нет времени углубляться во все новейшие теории. Возьмем, скажем, идею синестезии под знаком пробуждения от тотальной анестезии как чувственной характеристики современного человека. Анестезия, или невосприимчивость к боли, вообще тотальная невосприимчивость – это, согласно многим исследователям, характерная черта человека эпохи промышленной современности, того, что принято называть модернизмом. Однако сегодня можно говорить о таких опытах современного искусства, которые помогают пробудиться от этого чувственного онемения.

Существует также версия эстетики, сформулированная Фредриком Джеймсоном. Речь идет о когнитивном картировании как об эстетическом, то есть чувственном, опыте повседневного существования. А это как раз и является продолжением той линии возвышенного, о которой я упоминала. Есть некоторый повседневный опыт, переживаемый каждым из нас, но он вписан в настолько широкий горизонт, что этот горизонт никто не может охватить. Ведь это горизонт самого глобального мира, и поэтому мы все время наталкиваемся на границы наших познавательных возможностей, иными словами, на необходимость картографировать, то есть восполнять неустранимый разрыв между повседневным опытом и этим отсутствующим целым, что за нас и делает идеология. А вот какую роль может сыграть в этом искусство – это отдельный вопрос. И еще один пример: это введение режимов чувственного, как это сделал Жак Рансьер, что в конце концов приводит к стиранию границ между искусством и политикой.

Но это отдельная большая тема, и я только намекаю на возможность продолжения дискуссии в этом направлении. Перехожу ко второму тезису.

2. Как можно говорить о современном искусстве? Какие можно выделить в нем доминанты? Речь идет о том, как мы наблюдаем и воспринимаем такое искусство сегодня. С моей точки зрения – я говорю о своем персональном понимании вопроса, – это область социального эксперимента и социальной экспертизы. Еще точнее: это область социального вторжения. Не случайно в современном искусстве есть такое понятие, как интервенционизм. Я переведу его и буду придерживаться русского слова «вторжение». Здесь уместно вспомнить размышления современного французского философа Жан-Люка Нанси. У него есть небольшое сочинение, которое так и называется «L'Intrus»<sup>9</sup>. Само это слово можно переводить на русский по-разному: «чужак», «самозванец», «пришелец», «непрощенный гость» и даже «вторженец». Рассуждая о том, что такое «вторженец», и, более обобщенно, о современном сознании тождества, Нанси использует метафору пересаженного сердца. Он описывает его как другое во мне самом, в наиболее близком и «собственном». Поскольку же наше мышление есть мышление тождества, то мы это другое не опознаем и, следовательно, неспособны помыслить. Возвращаясь к предмету нашего разговора, можно сделать следующее утверждение: у нас нет ни инструментов, ни языка для того, чтобы описать, что делает современное искусство, в частности современное политическое искусство, потому что наиболее эффективным сегодня является, конечно, искусство прямого действия.

Валерий Александрович говорил о современном искусстве как о деятельности, но я хотела бы заострить этот тезис и сказать, что это не просто деятельность. Это действие как форма прямого вторжения в социальную

<sup>9</sup> Nancy J.-L. L'Intrus. P., 2000.

ткань. А такое искусство (если вспомнить другого французского мыслителя) требует ни больше ни меньше как абсолютного гостеприимства. Под этим имеется в виду приход другого, или просто – новое. Новое не может быть вписано в горизонт наших ожиданий ни психологически, ни познавателью. Новое – а это то, что и делает искусство, – превосходит нашу проективную способность, наши образы будущего, которые суть проекции настоящего в будущее, как и наши знания. Ведь мы проецируем на будущее знания, которыми располагаем, причем проецируем на то, что, в сущности, остается не(о)познанным. Как говорит Жак Деррида, гостеприимство не должно открывать себя гостю. Это закон без императива, приказа и долга, словом – «закон без закона».

То есть мы должны понимать, что *не знаем*, что такое современное искусство. Современное искусство – это сфера нового, новых типов социальных отношений в эпоху тотального упадка или угасания социального воображения. Но это и область, где по-прежнему что-то может быть изобретено. Есть выражение, принадлежащее Жюльо Делёзу, которым часто пользуются критики: «un peuple qui manque». Его неудачно переводят словом «народ» – «народ, которого нет». Подразумевается, конечно, не народ, а аудитория, которой еще не существует. Это та публика, которую создает – которую может создать – современное искусство. Вот ее и предстоит изобрести.

3. Третий тезис касается того самого прямого действия, о котором я упомянула выше. Прямое действие не нуждается ни в каком удвоении, будь то зрелищность, изобразительность или же, как говорит размышляющий о поступке Михаил Бахтин, род априорной моральной философии. Бахтин называет это «инициативой» поступка по отношению к смыслу. По моему глубокому убеждению, современное искусство становится откровенно и все более незрелищным. Зато, совершенно в духе Льва Толстого, оно взывает к формированию общества и, в сущности, сообщество и проявляет. Поскольку мы назвали наш круглый стол «Что такое искусство?», я позволю себе привести небольшую цитату из одноименной работы русского классика:

Настоящее произведение искусства делает то, что в сознании воспринимающего уничтожается разделение между ним и художником, и не только между ним и художником, но и между ним и всеми людьми, которые воспринимают то же произведение искусства. В этом-то освобождении личности от своего отделения от других людей, от своего одиночества, в этом-то слиянии личности с другими и заключается главная привлекательная сила и свойство искусства. <...>

*Чем сильнее заражение, – заключает Лев Толстой, – тем лучше искусство, как искусство, не говоря о его содержании, то есть независимо от достоинства тех чувств, которые оно передает*<sup>10</sup>.

И здесь мы видим соединение, смычку с современным политическим действием, которое является исходно множественным – в нем участвуют многие, «толпа» – и субъект которого (как субъект прямого действия) ни с какой точки зрения не может быть представлен. Это вызов политическому представительству как таковому, но это также и неизобразимость любых форм прямого участия в политике. Политика становится сегодня синонимом заражения, общения. Если угодно – заражения общением. И это, в определенном смысле, продолжает линию, идущую от Льва Толстого.

<sup>10</sup> Толстой Л.Н. Что такое искусство? URL: [http://rvb.ru/tolstoy/01text/vol\\_15/01text/0327.htm](http://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_15/01text/0327.htm) (дата обращения: 30.05.2016).

4. Наконец, последний – четвертый – тезис. Как подмечено критиками (Валерий Александрович прав в том, что к критикам стоит прислушаться: они высказали немало дельных соображений о современном искусстве), сегодня ситуация такова, что различные виды искусств утратили свои специфические средства выражения. И это касается всех видов искусств, а не только живописи, о которой мы здесь говорили, ссылаясь на Казимира Малевича. Утрачена специфика абсолютно всех языков искусств, включая технические виды искусства, такие как кино и фотография. То есть речь идет не просто об изобразительном искусстве, но и о современных в собственном смысле видах искусств. И задача, стоящая в этих условиях перед современными художниками, достаточно сложна. Они должны создать заново конвенцию по поводу возможных выразительных средств, чтобы сохранить саму *идею* выразительного средства.

При этом язык искусства – что очень важно осознать – становится неспецифическим и, более того, несобственным. Проще говоря, искусство сегодня лишается всякой цеховой привязки, размыкается вовне и фактически заимствует свой язык у массовой культуры и масс-медиа. Но в этом нет ничего упадочного или трагического, поскольку масскульт и масс-медиа – это та область, где проявляет себя сегодня связанность людей, их включенность в систему отношений. Это то, что Валерий Александрович называет коммуникацией, а Виктор Васильевич – со-бытием. И вообще сегодня искусство и интерпретации искусства оставляют в стороне изображение в пользу *отношения*. Многие виды искусства мыслятся сегодня именно как отношение. Это позволяет по-новому взглянуть на природу выразительного средства, а также продолжать делать искусство и размышлять о нем, когда изображение, зрелищность, выставяемость и проч. перестают быть его определяющей характеристикой. А вот если меня спросят, где зрелище, какое место занимает зрелище в этой изменившейся картине, я отвечу: это товар, который целиком и полностью сместился в область арт-рынка.

### ***И.М. Бахштейн***

Сегодня в культуре очень сложная ситуация, и по многим причинам. Художественный мир не изолирован от всего остального мира, и те проблемы, которые стоят перед всеми людьми, стоят и перед художниками. Основная проблема состоит в том, что в мотивации художника сочетаются интерес коммерческий и интерес чисто художественный. Парадокс такого сочетания был неразрешимой проблемой в истории искусств, начиная с того момента, как искусство существует в качестве отдельного самостоятельного института, примерно с XVII века. Художник должен зарабатывать на жизнь и одновременно думать о возвышенном. В этой оппозиции коммерция воспринимается как низменный мотив. Отсюда возникают концепции о месте художника в обществе, о смерти художника, идея вынужденного аутсайдерства. Баланс этих интересов в нашем искусстве сложился еще в 70-е гг. за счет того, что художники независимо жили в состоянии сознательного аутсайдерства, занимаясь исключительно возвышенным. Поэтому было сделано так много замечательного и интересного. Художники зарабатывали на жизнь другими занятиями. И что очень важно, художник жил в условиях стабильной, сложившейся символической системы, которой являлось советское общество и советская культура (официальная или неофициальная – совершенно не важно). Постепенно было осознано одно очень важное обстоятельство: как можно вступать во взаимодействие с этой официальной культурой (поскольку она

была богатой, развитой, многообразной и по сути имела в себе всю полноту функций). Эта культура не имела одной очень существенной функции: она не могла осознать сама себя. Специфическая лживость советской ситуации являлась признаком отсутствия рефлексивности. Поэтому вторая культура – независимая, или альтернативная, – взяла на себя эту функцию. Это было нормальное взаимодействие.

В условиях этого противостояния сложилась идеология неофициального, независимого искусства. Задача тогда упрощалась тем, что понятна была система ценностей – за что и против чего выступает художник. В нормальной эстетической ситуации художник неизменно выступает против чего-то. У него есть свои эстетические ценности, которые он защищает, но он всегда настроен против общества, поскольку любая общественно-политическая система репрессивна. В любом обществе, американском или европейском, всегда существует повод для того, чтобы художник выражал протест, и это очень сильно стимулирует творчество. И вот этот баланс нарушен сейчас по понятным причинам.

Возникает интересный вопрос – может ли художник на собственном языке сказать о чем-то важном для общества? Существуют особые художественные средства, с помощью которых художник может выразить протест метафорическим образом. В этом сила и специфика русского искусства: метафорика протеста в нем была очень четко отработана. Выражение протеста в метафорической форме берет свое начало еще в работах передвижников. Причем протест находил свое проявление в том, что наше искусство было менее визуально и более вербально, чем западное, – своего рода «литературоцентричность». Сейчас же ситуация парадоксальна – нет стабильной, сбалансированной символической системы, контекста, с которым можно каким-либо образом вступать во взаимоотношения. Проблематика и тематика современного искусства утратили самоочевидность, убедительность; самонаправленность жестов довольно невнятна. Поэтому так много появляется работ, которые демонстративно, декларативно вторичны. Если рассматривать это лишь как процесс становления структур и отношений – то наблюдать за ним интересно, но о чисто художественном качестве говорить не приходится. Обратившись к любому отрезку истории искусств, мы увидим, что все-таки требуются идеи радикализма, некая законченность, определенность жеста, его доведение до четкости и прозрачности. Такой радикализм должен быть мотивирован чем-то, а в современной ситуации он не мотивирован. Получается, что раньше художник репрезентировал определенные идеи, интерес определенных групп, своего рода эстетическое инакомыслие. Сейчас же художники репрезентируют самих себя и свой коммерческий интерес. Поэтому помогать художнику нет никакого смысла. Раньше критик помогал художнику, поскольку тот репрезентировал какие-то важные общественные идеи и его работы обладали эстетической, экзистенциальной и политической мотивировкой. В этом была некоторая ясность, а сейчас нужно сделать огромное усилие, чтобы ее обрести и понять, что хочет сказать художник. Задаваясь этим вопросом, мы подразумеваем, что художник представляет нечто большее, чем является сам. Один мой знакомый галерист сказал: «Искусство, чтобы быть проданным, должно быть понято». Акт понимания предшествует акту приобретения. Стандартная ситуация искусства – это сложившийся контекст, с которым возможно как-то рефлексивно взаимодействовать на языке визуального искусства, вырабатывать какие-то метафорические системы. Но баланс между искусством и политикой, например, – вещь очень тонкая. Если

он нарушается, возникает буквальное переложение проблематики, и это подтверждается тем, что политическая проблематика гораздо более аутентично выражается самими политиками.

Современный художник обучается одной важной вещи – не только создавать свои собственные тексты, а еще создавать контекст. Каждый – творец собственного контекста, что гораздо более сложная задача. Проблематика – это один из синонимов контекста, но не единственный. Для того чтобы выработать проблематику, нужно приложить усилия, как-то сосредоточиться. В результате возникает новая проблема – концепция карьеры художника. Выигрывает тот, кто правильно придумал концепцию своей собственной карьеры, и, может быть, наиболее дальновиден тот, кто ставит себя в особое дистанцированное отношение к коммерциализированной ситуации, просчитывает шаги и решает задачу концентрации – но положительных примеров такого рода довольно мало. Налицо ситуация, аналогичная тому, что происходит в экономике: возникает конкуренция как следствие включения русского арт-мира в международный мир. Поскольку западное визуальное искусство не отделено барьером языка, то сегодня нам становятся видны профессиональные трудности и проблема конкуренции идей представляется очень важной.

Нужно сказать, что на самом деле индивидуальные достижения волнуют людей гораздо меньше; важно, чтобы были созданы правильно организованные институты, чтобы сложилась система. Одной из аксиом международной художественной сцены является то, что правильное искусство может быть создано только в правильном месте. Смысл и ценность произведения стали настолько непонятны публике, что публика передоверяет оценку искусства экспертному сообществу. То, что Пабло Пикассо – гений, люди знают потому, что он находится в музеях; таким образом они делегируют права оценки профессионалам. Следовательно, возросли значение и ответственность профессиональных институтов. Покупка искусства в такой-то галерее гарантирует качество, стоимость и ценность. Не важно, насколько ты гениален – главное, чтобы тебя представляла галерея со стабильной репутацией. Поэтому умение художника ориентироваться имеет сейчас первостепенное значение.

Есть масса художников, которые сделали фантастическую карьеру; однако возникает сильное сомнение в эстетической ценности их произведений. Они гениально продумали свой социальный образ, ориентируясь на правильные галереи, правильную критику и совершая модные жесты. Я принадлежу к поколению, которое считало, что есть абсолютные эстетические ценности. Если считать, что все относительно и условно, то все покупается и продается.

Специфика нынешней художественной ситуации имеет два основных момента. Первый, структурный, состоит в том, что новая система искусства и новые институты все еще в процессе формирования. Второй заключается в том, что вместе с этим формируется новая система общественного вкуса (взамен санкционированной государством системы вкуса), которая основана на независимой эстетической базе.

### *о. Яков Кротов*

История как искусство – это не тривиальная «философия истории», «историософия», «методология истории». Искусство как история – это украшение, развлечение и наслаждение для историка и его читателей. Таково по определению искусство, что не означает тождественности искусства и украшений, развлечений и наслаждений.

Искусство по определению антипрагматично и бесполезно. Все, что имеет цель и способствует продлению жизни (огонь, если он согревает, палка, если она копает, нападает, защищает, строит, слово, если оно сообщает) – все это не искусство.

История антипрагматична, поскольку наполняет существование смыслом. Бессмысленное, «животное» существование есть то, с чем борется история, хотя быть скотиной прагматичнее, чем быть человеком. Продолжительность жизни, возможно, короче, но беспокойства намного меньше. Поэтому в истории человечества так мало собственно истории и так много скотства. Иначе антипрагматично искусство. Оно борется со смыслом, и в этом отношении искусство вторично по отношению к истории. Преодоление смысла есть своего рода вторичная возгонка жизни, освобождающая ее от малейших остатков прагматичности. Оказывается, и смысл может быть прагматичен, даже очень прагматичен – ведь продолжительность жизни, которая растет по мере осмысленности существования, все-таки очень недурной довесок, не говоря уж о том, что благодаря смыслу появляется еще и качество жизни, которое животным, видимо, не снилось. Между бессмысленностью искусства и бессмысленностью доисторического существования такая же разница, как между нагим человеком и человеком голым. История – одежда.

Искусство возникает всюду, где человек поднимается над самим собой, не вступает в торги с собою, трансцендирует, преодолевая самый смысл. Жест и танец – это не искусство, это даже не история, это вполне животное поведение, коммуникативное явление. Слово несравненно выше, но тем не менее искусство возможно и в жесте, и в слове, и это абсолютно равновеликое искусство. Танец – явление культуры, замечательное и нужное, но вдруг среди танца у кого-то одного (искусство всегда – от одного) возникнет движение или ритм, которые – искусство. Точно так же в слове – в потоке замечательных слов, вполне культурных, но именно в силу этой культурности ремесленнических, – внезапно у кого-то обнаруживается проблеск искусства. «Обнаруживается», как Америка «обнаружилась» Колумбу. Явление искусства – точно ли «явление» из некоего предсуществующего мира, в который «прорываются», или оно не явление, а создание? Ответить на вопрос иначе, как искусством же – искусством мышления, – невозможно, а где искусство, там любовь, ответ бесконечно сложнее вопроса.

Определить, произошло ли явление (создание) искусства, проще всего по забавному признаку: искусство поддается тиражированию. Найденные (созданные, сотворенные) кем-то жест, слово, песня, танец подхватываются, они становятся популярны. Правда, остается одна нерешаемая проблема: все ли, что тиражируется, искусство, и все ли искусство тиражируется? Легче ответить на второй вопрос: слишком многие люди, которые могли бы творить искусство, не родились, были убиты, умерли преждевременно, просто спились. Наверное, тиражируется не только искусство – иначе пришлось бы попросту отрицать существование зла, которое не только паразитирует на добре, но иногда в лоб уничтожает добро, заменяя его пустотой. Плохо ли тиражирование? Да нет. Николай Бердяев сравнивал творчество (а под творчеством он понимал, безусловно, именно искусство как нечто бесосновное, неотмирное) с извержением вулкана. Взрыв огня, короткий, как сама жизнь, и затем долгое остывание, превращение в черный туф. Но вообще-то человеческая жизнь совершается как раз не в огне, а на туфе.

Угодно считать жизнь, полную смысла, опошлением, паразитированием на запредельном и беспредельном? Но это и есть высшая пошлость, пошлость гностицизма и эпигонов Платона. Искусство в жизни – не как свет во

тьме, не как слово в бессловесности (это – культура). Искусство в жизни – не как смысл во свете (это – вера). Искусство – это возможность человеку преодолеть все искусственное, что постоянно наполняет жизнь. Это всего лишь возможность – но было бы абсурдно, если бы победа была неременной, если бы свобода достигалась непременно, ведь неременность и есть несвобода.

История, конечно, постоянно поглощает искусство, наполняя его смыслом. Появляется «история искусства» – наука вполне людоедская, изучающая формы там, где нет не только форм, но и содержание отсутствует. История искусства есть история тиражирования, репродуцирования искусства. Прежде всего искусство тиражирует сам творец, но, конечно, без эпигонов никуда. Эпигоны – свидетельства качества; чем мощнее извержение вулкана, тем больше всякой дряни потом оседает. Там, где тиражирование, в искусство прокрадывается смысл, инфигируя извержение, превращая вулкан в костер или даже лампочку. Искусство взрывает мироздание, а ценители искусства складывают из обломков мостовую. Тиражирование есть научение и использование, процессы смысловые, противоречащие первичному импульсу искусства.

Искусство делает с человеком то, что история делает с природой: выводит за пределы. Если для природы приобрести смысл – приключение (когда пространство и время становятся осмысленными, т. е. географией и историей), то для человека приключение – не переставая быть человеком, позволить искусству приключиться с собою.

Искусство борется не только с человеком как с явлением, склонным задерживаться в собственной сути. Искусство борется с красотой. Красоты много в природе, не человек ее туда вносит, но человек открывает красоту и развивает ее. Это великое удовольствие – и уже поэтому не искусство. Искусство встряхивает красоту, использует ее как материал, но искусство выше красоты.

Искусство подстерегает человека всюду, начиная с дочеловеческого. «Первобытные формы искусства» – так человек обозначает то, что мог бы сделать и зверь. Разукрасить свою кожу или свое гнездо, использовать свое тело для общения, подачи сигнала – все это может и животное, может и делает. Отпечатки ладоней на стене пещеры – первобытное искусство, т. е. вообще не искусство. Вот изображение медведя на той же самой стене – искусство.

Искусство фальсифицируемо: воспроизводимость и тиражирование как одного произведения, так и – что куда важнее – первичного импульса, «приема» – означают легкость фальсифицирования. Никогда нельзя уверенно сказать, подлинное искусство перед нами или вторичное. Профессионализм искусствоведа не в том, чтобы уверенно судить, а в том, чтобы наслаждаться неуверенно.

Искусство паразитирует на любом явлении человеческой культуры. Кажется, что это не паразитизм, а симбиоз, что искусство добавляет, облагораживает, возвышает. Нет, конечно. Насколько искусство добавляет, настолько оно перестает быть собой, настолько совершает грехопадение в историю, а то и в биологию. Искусство существует не ради искусства, разумеется; искусство ради искусства – такое же кощунство, как вера ради веры, познание ради познания, человек ради человека. Что же говорит язык, когда говорит о каком-то научном свершении, что оно – «на грани искусства»? Искусство все – грань, вспышка, сигнализирующая о приближении к тому, что для животного – бред, для человечества – ненормальность, а для каждого отдельного человека – норма.

Искусство есть преодоление смысла как чего-то обязательного. Не только общеобязательного, но и лично обязательного. Искусство творится личностью, и оно же творит личность как сгусток свободы – бессмысленной не по беспощадности, а по любви. История побеждает биологию, превращая стадо в человечество, искусство побеждает человечество, превращая его в людей. Даже опошление, тиражирование искусства есть тиражирование личного, а не коллективного, для этого и совершается. Конечно, такое тиражирование не есть персонализация, но оно может быть катализатором, камертоном персонализации.

Личность есть лицо, которое перестало быть лицом-для-другого и стало лицом-для-себя. Дом без двери. Вселенная становится в этом дворе внутренним двориком, не более. Другой войти не может. Искусство и есть история-для-себя, наука-для-себя. Можно коллективно слушать симфонию, но от этого она не перестанет адресоваться автору симфонии и только ему, и только благодаря этой абсолютной приватности акта искусства оно с таким восторгом принимается человеком как свое. Другой сказал то, что есть мое, что и есть я, – вот облегчение. Тут искусство приходит на помощь человечности и любви, которые по определению тогда полноценно выходят к другому, когда не нуждаются в другом, когда «посторонним в», причем посторонние – все. В конечном счете взаимообмен именно искусством составляет ту тайную историю человечества, которая одна искупает биологию человечества, бессмысленную и беспощадную, и историю человечества, осмысленную и тем более беспощадную к каждому отдельному человеку.

### Список литературы

- Адорно Т.* Эстетическая теория / Пер. с нем. А.В. Дранова. М.: Республика, 2001. 527 с.
- Блок А.А.* Искусство и газета // *Блок А.А.* Собр. соч. в 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 473–479.
- Бычков В.В.* Художественный Апокалипсис Культуры. Строматы XX в. Кн. I–II. М.: Культурная революция, 2008.
- Бычков В.В.* Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 784 с.
- Зедльмайр Х.* Утрата середины / Пер. с нем. С.С. Ваняна. М.: Прогресс-Традиция; Территория будущего, 2008. 640 с.
- Кошут Дж.* Искусство после философии / Пер. с англ. А.А. Курбановского // Искусствознание. 2001. № 1. С. 543–563.
- Толстой Л.Н.* Что такое искусство? URL: [http://rvb.ru/tolstoy/01text/vol\\_15/01text/0327.htm](http://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_15/01text/0327.htm) (дата обращения: 30.05.2016).
- Nancy J.-L.* L'Intrus. P.: Galilée, 2000. 47 p.
- Tillich P.* Wesen und Wandel des Glaubens. Frankfurt; B.: Ullstein Bücher, 1963. 150 S.

### What is art? A round table discussion

#### *Iosif Bakshtein*

Institute of Contemporary Art. 43 Lomonosov prospect, Moscow, 119192, Russian Federation; e-mail: jbackstein@yahoo.com

#### *Evgenii Barabanov*

Eberhard Karls Universität Tübingen. Liebermeisterstr.12, Tübingen, 72074, Deutschland; e-mail: barabanove@mail.ru



**Viktor Bychkov**

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences. 12/1 Gonchamnaya Str., Moscow, 109240, Russian Federation; e-mail: vbychkov48@yandex.ru

**Yakov Krotov**

Presbyter of the Ukrainian Orthodox Autocephalous Church; e-mail: iakovkrotov@icloud.com

**Nadezhda Man'kovskaya**

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences. 12/1 Gonchamnaya Str., Moscow, 109240, Russian Federation; e-mail: mankovskaya.nadia@yandex.ru

**Helen Petrovsky**

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences. 12/1 Gonchamnaya Str., Moscow, 109240, Russian Federation; e-mail: epetrovs@iph.ras.ru

**Valery Podoroga**

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences. 12/1 Gonchamnaya Str., Moscow, 109240, Russian Federation; e-mail: anthropology@gmail.com

As the outcome of the round table discussion on *What is art*, various philosophical strategies were suggested to address the problems of art in general, and modern art in particular, its mode of existence and ways of reception. The participants used diverse methodologies in their reflections on the metaphysical foundations of art as well as its social role; special consideration was given to the question what kind of conceptual apparatus should work best when dealing with contemporary art: may one still speak of 'beauty' and 'the sublime', or it is time to invent a new analytic language? Particular approaches were tested on a number of works of 20<sup>th</sup> century art from Marcel Duchamp and Kazimir Malevich to Joseph Kosuth and Roni Horn; this resulted in proposing the models of interpreting art where it is regarded either as a direct action or an event.

**Keywords:** aesthetic categories, contemporary art, event, the sublime, the beautiful, judgement of taste, interventionism, performance

**References**

- Adorno, T. *Esteticheskaya teoriya* [Aesthetic Theory], trans. by A. Dranov. Moscow: Respublika Publ., 2001. 527 pp. (In Russian)
- Blok, A. "Iskusstvo i gazeta" [Art and a Newspaper], in: A. Blok, *Sobranie sochinenii* [Collected Works], Vol. 5. Moscow: Goslitzdat Publ., 1962, pp. 473–479. (In Russian)
- Bychkov, V. *Esteticheskaya aura bytiya. Sovremennaya estetika kak nauka i filozofiya iskusstva* [The aesthetic aura of being. Modern aesthetics as science and philosophy of art]. St. Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2016. 784 pp. (In Russian)
- Bychkov, V. *Khudozhestvennyy Apokalipsis Kul'tury* [Artistic Apocalypse Of Culture], 2 vols. Moscow: Kul'turnaya revolyutsiya Publ., 2008 (In Russian)
- Kosuth, J. "Iskusstvo posle filozofii" [Art after Philosophy], trans. by A. Kurbanovskiy, *Iskusstvoznaniye*, 2001, No. 1, pp. 543–563. (In Russian)
- Nancy, J.-L. *L'Intrus*. Paris: Galilée, 2000. 47 pp.
- Sedlmayr, H. *Utrata serediny* [Loss of the Center], trans. by S. Vaneyan. Moscow: Progress-Traditsiya Publ.; Territoriya budushchego Publ., 2008. 640 pp. (In Russian)
- Tillich, P. *Wesen und Wandel des Glaubens*. Frankfurt, Berlin: Ullstein Bücher, 1963. 150 S.
- Tolstoy, L. *Chto takoe iskusstvo?* [What is Art?]. [[http://rvb.ru/tolstoy/01text/vol\\_15/01text/0327.htm](http://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_15/01text/0327.htm), accessed on 30.05.2016]. (In Russian)

## ПОИСКИ НОВОГО ЯЗЫКА В ФИЛОСОФИИ

*Анн Сованьярг*

### ЭКОЛОГИЯ ОБРАЗОВ И МАШИНЫ ИСКУССТВА\*

*Анн Сованьярг* – профессор философии университета Нантерр. 200 Avenue de la République, Nanterre, 92001, France; e-mail: phljrnl@yandex.ru

В данном исследовании автор размышляет о делезианской теории образа, представляющей собой альтернативу знаково-семиотической традиции в трактовке этого понятия, основанной на репрезентативной и психической роли образа. Прорабатывая обширный корпус текстов Делёза, автор статьи фокусируется на исследовании образа-движения, о котором Делёз пишет в работе «Кино», и индивидуации как принципа механики образа. В рамках этого философского подхода образы рассматриваются как действия аффектов и сил, не специфичные для искусства как некоей культурной целостности, а принадлежащие к тому же порядку, что и материя, и обладающие длительностью и протяженностью (в бергсоновском смысле). Кинематографический режим (возможности монтажа и кадрирования) подчеркивает динамический характер возникновения образа в результате индивидуирования материи. Так действие образа может быть описано не через уподобление и схему интерпретации, а через эксперимент и процесс становления. В данной статье получает свое развитие ряд важных направлений делезианской эстетической мысли, а также предлагаются оригинальные интерпретативные решения, разъясняющие ключевые понятия философии Делёза.

**Ключевые слова:** образ, движение, материя, индивидуация, кино

Обращаясь к кино, Делёз разделяет проблематику образа на проблему реальной индивидуации и тип особой области ментальной репрезентации, что обозначает разрыв с более ранними работами, в которых образ размещался в области ментального и понимался как «образ мышления». От «Марселя Пруста и знаков» (1964), где литературные открытия спасают гибельный образ

---

\* Публикуется с любезного разрешения Анн Сованьярг и редактора сборника, в котором издана эта статья, Лоренцо Винчигуэрра: Pouparder. Deleuze entre art et philosophie / Ed. L. Vinciguerra. Reims: EPURE, Presses Universitaires de Reims, 2013.

мышления, производящего жалкую философию репрезентации, до «Различия и повторения» (1968), призывающих к «мышлению без образов», Делёз размещает образ в зоне ментальных проекций, требуя также «нового образа мышления». Но начиная с 1983 г., с работ о кино, образ становится двигателем чувственного различения, действительной индивидуации.

Между этими двумя крайними точками образ, конечно, меняет свой статус и движется в соответствии с проблематикой знака, в которой он исследуется, от интерпретации, рассматриваемой как ментальная в 1964, до экспериментирования с машинами, предложенного Гваттари и придавшего их коллективной работе («Дизъюнктивный синтез», 1970) новое напряжение<sup>1</sup>. Может показаться, что в «Логике смысла» и во втором варианте «Пруста и знаков» (1970) Делёза еще интересовала знаковая интерпретация, но с момента знакомства с Гваттари режим интерпретации определенно занимает место среди множества других режимов знаков, расцветающих пышным цветом из тех семиотик, которые авторы определяют как ризому («Ризома», 1976). Они уже не предполагают никаких преимуществ, ни ментальных (человеческих), ни даже лингвистических. Как и образы, знаки более не имеют ценности в качестве искаженных материальных двойников некой ментальной репрезентации или сигнификации, но развертываются в карты аффектов, в экологической семиотике, в этологии некой территории.

Образ более не понимается через репрезентативную функцию как образ, видимый неким сознанием, а становится эффектом материи, образом-движением. Тем не менее этот образ-движение неуловим на индивидуальном уровне, как нечто отдельное, а также не сводим к эффектам гуманистического искусства или искусства кино. Определяемый через семиотическую индивидуацию, образ-движение подразумевает работу с семиотиками и ритурнелями, которую Гваттари представляет в «Машинном бессознательном» (1979) и впоследствии разрабатывает вместе с Делёзом в «Тысяча плато: Капитализм и шизофрения» (1980). Ибо всякий образ-движение подразумевает среду индивидуации, коллективное взаимодействие при индивидуации, свою экологию образов. Именно на такой экологии образов я бы хотела остановиться подробнее, проследив связи образа в качестве индивидуации с семиотическими ритурнелями.

В такой перспективе искусство становится семиотической социальной техникой и своеобразной политикой, безусловно, заслуживающей внимания, но не обладающей никакими особыми духовными преимуществами по отношению к другим типам образов-движения. В связке устройства, которое индивидуирует (*individue*) искусство в нашей культуре, с этими индивидуированными (*individuanes*) образами, образами-движение и образами-время, заданными Делёзом для кино, экология индивидуированных образов применяется к машине или машинам искусства Запада и не рассматривает искусство как уже заданное эстетическое единство культуры. Напротив, речь идет о том, чтобы изучить сборку «Искусство» и его медленную и неравномерную индивидуацию как особого актора, независимо от культуры, в заданной витально-социальной перспективе, как образ в делезианском смысле, как экологическую семиотику в гваттарианском смысле, как машину искусства.

<sup>1</sup> *Deleuze G., Guattari F. La synthèse disjonctive // L'Arc. 1970. No. 43. P. 54–62; первая сорвместная статья двух авторов, посвященная, как показывает ее название, понятию дизъюнктивной машины письма, которое они разрабатывали.*

### От образа мысли к индивидуации

Как только образ определяется через витальный процесс различения, он более не подлежит рассмотрению в рамках проблематики воспроизведения и подражания модели, не подчиняется условиям, накладываемым оригиналом на копию. Освобожденный от функций репрезентации и воспроизведения, он обнаруживает свою продуктивность. Делёз и Гваттари, оба вместе и каждый по отдельности, всякий знак определяют как такую индивидуирующую встречу (сигнал по Симондону), которая обретает плоть в жизненной перспективе, в *режиме* знаков, в экологической семиотике. В своем диетическом и одновременно политическом значении эти режимы знаков соединяют дискурсивные означающие языка с незначащими материальными, витальными, техническими и социальными кодировками (codages). Эти семиотики всегда множественны, они устанавливают взаимодействие материальных и биологических кодов, функциональных свойств и ассоциированных сред, которые разделяются и обретают многообразие выразительных свойств, характерных для живых социальных образований, коллективных сборок существования.

Эти семиотики задают зоны индивидуации по примеру жизненных миров животных Иксюля, которые растут вокруг сложноорганизованных образований, сингулярностей, отличных, но тем не менее взаимодействующих, ритурунелей знаков, которые достигают экологической плотности. Эти семиотики побуждают нас, как мне представляется, связать гваттарианскую ритурунель из «Машинного бессознательного» и ее повтор в «Тысяче плато» с бергсонинской проблематикой образа, которую Делёз разрабатывает в книгах о кино. Проблема образа более не определяет статус мышления, способного рассматривать эффекты своего использования, как было в случае образа мысли, но касается производства субъективности, проходящей в процессе индивидуации сквозь материю. Вот тот узел, в который книги о кино сплетают бергсонинскую проблематику образа как чувственно-двигательной индивидуации, ощущаемого центра неопределенности, вычерчивающего свою перспективу, раскладывающего свой веер восприятий, действий и аффектов, субъективных и материальных.

Следовало бы говорить не столько о разрыве или радикальном повороте, сколько об усилительном рывке, которым к критике репрезентации и имитации работ 1960-х гг. добавляется цельная аргументация, тщательно разрабатываемая от «Различия и повторения» до «Тысячи плато», от «Кафки» к «Спинозе. Практическая философия» (“Spinoza: Philosophie pratique”), посвященная индивидуации, определяемой как различ(ен)ие, этовость (hesséité), впоследствии образ.

В «Различии и повторении» образ-индивидуация вполне присутствует, поскольку философия различия опирается на философию индивидуации будущего, которая не ставит в центр субстанциализированного индивида, завершённую форму, антропологическую душу или логического субъекта. Эти безличные индивидуации и доиндивидуальные сингулярности, стольким обязанные Симондону, предполагают двойное определение различия: как индивидуации или актуализации, с одной стороны, и субъективации или виртуальной плотности, с другой.

Эти два аспекта различия, обсуждаемые в докладе о драматизации (1976) и «Различии и повторении», чрезвычайно важны для понимания взаимосвязи критики репрезентации и более поздних тезисов об образе как индивидуации.

Различание (*différenciation*) относится к движению актуализации, которое определяет генезис индивидуированных (*individuéés*) форм и устойчивых образований. Эти последние в качестве индивидов предполагают, в свою очередь, виртуальное различие (*différentiation*) интенсивных сингулярностей, которые каждое мгновение случайно возникают в актуальной индивидуированной системе и обуславливают ее идеальную плотность и согласованность. Такова двойственность актуальной индивидуации и виртуальной субъективации, которая определяет различие (*différence*). Мне представляется, что эта двойственность различия, появляющаяся в период «Различия и повторения» в несколько более сложном виде *différenciation* (знак внимания фукольдианскому анализу Раймона Русселя и игре с подменной фонем b/p), придает новый импульс определению индивидуации через этовость в «Тысяче плато» (Делёз и Гваттари, 1980) и «Спинозе. Практической философии» (Делёз, 1981), прежде чем по-новому развернуться в образе-кино.

Это объясняет полную противоположностей историю понятия «образ»<sup>2</sup>: оно обозначает критику репрезентативного мышления, начиная с «Ницше и философии» (1962) и «Пруста и знаков» (1964) до статьи «О Ницше и образе мысли», вышедшей в том же году, что и «Различие и повторение» (1968). Репрезентативное мышление, следовательно, видится режимом мысли, увлекаемым трансцендентностью истины. Ницше и Пруст предложили заменить его спасительным «новым образом мысли»<sup>3</sup>. В «Различии и повторении» «Образ мышления», субстанциализированный прописной «О», затвердевает в качестве преимущественной модели, делаясь ареной противостояния Канту и позволяя утвердить полемическую философию различия как мышление «без образа», то есть критику репрезентативистского разума, лишенную какой бы то ни было трансцендентной иллюзии<sup>4</sup>. То есть образ указывает на процесс репрезентации, от которого мышление должно освободиться.

Когда Делёз и Гваттари в книге «Что такое философия?» вновь начинают использовать выражение «образ мысли», речь тем не менее идет больше не об этом пугале репрезентативистского Разума, но об условиях допущения любой философии. Образ мышления делается, следовательно, трансцендентальным условием разума, а не его репрезентативной трансцендентной иллюзией. Это более не среда ложного мышления, но то конститутивное измерение, которое всякая философская мысль несет с собой и которое каждая великая философия трансформирует. Образ становится условием индивидуации мышления. Список этих образов мышления совпадает с именами главных действующих лиц философии и для Делёза, и для Гваттари: Фуко и Спиноза, Ницше, Маркс, Бергсон названы преобразователями мышления, даже теми, кто предложил новые образы мышления, поскольку они индивидуировали новые теоретические перспективы, создавая новые концепты. Двигатель этой трансформации образа-репрезентации в образ-индивидуацию находится также внутри мышления, так как образ мышления понимается как его единственное и устаревшее допущение в соответствии с этологией мышления, ставящей проблему своей творческой индивидуации.

<sup>2</sup> Ее более полный анализ см. в: *Sauvagnargues A. Deleuze. Empirisme transcendantal*. P., 2011. Гл. III; *Idem. Deleuze et l'art*. P., 2005. Гл. III.

<sup>3</sup> Делёз Ж. Ницше и философия. М., 2003. С. 97; Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб., 1999, последняя глава, а также *Deleuze G. Deux régimes de fous textes et entretiens*, 1975--1995. P., 2003. P. 283.

<sup>4</sup> Делёз Ж. Различие и повторение. СПб., 1998. С. 208.

Это связано с тем, что образ ассоциируется с классической проблемой актуализации и предполагает столкновение с теми решениями, которые метафизика за свою длинную историю предложила для вопросов репрезентации, воспроизведения, имитации или партиципации. Полемичность роли, которая отводится понятию образа в «Низвержении платонизма» (“Renverser le platonism”) или «Различия и повторении», это ясно показывает: используя это слово, Делёз настойчиво пытается выйти из сети, расставленной репрезентацией и онтологическим различием между моделью и копией. Но этому полемическому плану также соответствует творческий уклон новой философии индивидуации, различения (*différenciation*), этовости, образа-движения.

Этовость содержит в себе дуальность различия «Различия и повторения», но также предлагает несубстанциальную философию безличных индивидуаций и доиндивидуальных сингулярностей. Индивид определяется не формой и не функциями, но своей длительностью, сложными связями скорости и замедления и протяженностью, мощными изменениями, способностью действовать и испытывать воздействия. Такая индивидуация через этовость, понятая как модус, в свою очередь преломляется по обе стороны актуального и виртуального, которые и составляют спинозистскую этологию. Актуальное становится длительностью, скоростью и замедлением, а виртуальное – протяженностью и колебанием силы. Тело, орган, субъект определяются этими режимами индивидуации, безличной и несубъектной. Таким образом Делёз и Гваттари совершенно иначе видят связь между знаком и силой, на страницах «Кафки» с убедительностью призывая перейти от морали интерпретации (означивание) к этологии силы (аффект).

Это разделение на протяженность и длительность, которое следует выделению двух сторон различия, индивидуализирующегося различия различания (*différenciation*) и виртуального и субъективирующего различения (*differentiation*), предвещает двойственность образа-кино. Так понимаемый образ развивает симондоновскую этовость и спинозистскую этологию: он предполагает отношение чувственных сил, высвобождаемых аффектом, чья индивидуация совершается без необходимости иметь субстанциальные характеристики, преломляющихся на длительность (скорости и замедления актуализации) и протяженность (колебания виртуальной силы). Следовательно, сила – это не только набор отношений, это образ. Такой образ-индивидуация не является ни образом-объекта до образа-для-сознания, ни психологической данностью или репрезентацией сознания, ни направленностью на объект или репрезентацией вещи. Поэтому образ покидает онтологию репрезентации и ее несказанные высоты, чтобы обосноваться на поверхности, как смысл, в этологии чувственных индивидуаций, образ-движение, который обновляет свою чувственно-двигательную дугу, и образ-время, который растягивает сенсорно-моторную дугу до разрыва в точке виртуальной субъективации.

Этологическая карта индивидулирующихся семиотик, ритурунелей показывает этику аффектов, этологию биосоциальных машин. Семиотика сил (длительности) показывает этику сил (протяженности): так этовость, которая не выкраивает некий класс индивидов или предварительно сформировавшихся существ, но улавливает становления в действии, уже предполагает эту новую философию образа-индивидуации. Ее самое прямое и самое подрывное следствие в отношении философии искусства состоит в том, чтобы перейти от репрезентации, проще говоря, старых онтологий образа, отделявших через противопоставление модель и копию, к философии становления, индивидуации и метаморфоз.

## От метафоры к кругообороту (circuit) интенсивности

Эта новая философия индивидуации через этовость развивается от «Анти-Эдипа» к «Кафке», на материале литературы и из критики интерпретации в психоанализе.

Делёз вслед за Гваттари, который ввел понятие трансверсальности и различие между машиной и структурой<sup>5</sup>, предлагает радикальную критику литературного образа как фигуры слова или метафоры. В том, что касается фигур стиля («солярный анус») и связей между литературным персонажем и реальностью, избитая парадигма подражания отвергается. Поскольку подражание в процессе своего спекулятивного воспроизведения разводит две стороны процесса и понимает их как субстанциальные, автономные и предшествующие отношениям между ними, в то же время предписывая копии невозможную задачу обозначения своей модели, старинная онтология оригинала и репродукции полностью уничтожается в логическом (это имитирующий создает свою модель, читаем в «Ризоме»), биологическом (симбиоз орхидеи и осы, гибридизация растений и животных заменяют воспроизводство подобного) и эстетическом планах (произведения Кафки – машина для экспериментирования, а не интерпретации). То есть образ, в данном случае литературный, в качестве работы бессознательного понимается не как репрезентация, а как реальное производство, производящееся через этовость, становление между осой и орхидеей, литературой и реальным, образом и его моделью. Между двумя сторонами процесса, сводимыми образом в его конституирующем движении до экстремально незначущих величин, устанавливается зона неразличимости через «захват силы»<sup>6</sup>, модуляция между силами и материалами.

Из прекрасного определения искусства как этовости вытекают по меньшей мере два следствия: прежде всего, если имитирующий создает свою модель вместо того, чтобы быть редуцированным онтологическим различием до вторичного произведения, зеркальное отношение имитации в действительности скрывает становление. Оно описывается как минорное становление, которое производит свою мажорную норму, от «Кафки» к «Тысяче плато». Мимесис как процесс имитации, получается, всегда подразумевал становление. Откуда следует, что при попытке произвести вторичную реальность (ре-продукцию), подражая модели, происходит индивидуация через этовость, которая вовлекает стороны процесса в отношение, характеризующееся через становление; и это отношение их перестраивает. Вот что освобождает искусство от любых теорий аналогии и сходства, воспроизводства или структурной гомологии. Гваттари и Делёз, вместе и по отдельности, снова и снова повторяют: нужно перейти от интерпретации к экспериментированию, и это действительно как для лингвистического плана стилистических вариаций, так и для семантического плана индивидуации персонажей и литературных превратностей. «Речь идет уже не о Мимезисе, а о становлении: Ахав не имитирует кита, он становится Моби Диком, переходит в зону соседства, где уже не может отличить себя от Моби Дика»<sup>7</sup>.

Этот переход от интерпретирования к экспериментированию удачно раскрывает переход от образа как репрезентации к образу-индивидуации. Поэтому Гваттари отказывается от всех моделей психоаналитической или

<sup>5</sup> Guattari F. *Psychanalyse et transversalité*. P., 1972, ключевое исследование.

<sup>6</sup> Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. СПб., 2011. С. 72.

<sup>7</sup> Делёз Ж. Критика и клиника. СПб., 2002. С. 109.

литературной интерпретации, низводящих фигуру (литературный образ, симптом) до воображаемой идентификации или структурного соответствия отношения. Но речь ни в коем случае не идет о критике образа, поскольку Делёз вместе с Гваттари заменяют метафору по принципу аналогии на образ-становление, новую индивидуацию, которая создает небывалую это-вость, конституирующий образ, который производит область нового опыта, экологический образ. Следовательно, это еще большая метафора, если метафора предполагает перемещение из области прямого смысла в область переносного смысла, и можно сохранить лексику метафоры, как это однажды сделал Гваттари, при условии ее определения через продолжающееся изменение и становление сил.

Статус образа в искусстве и литературе определяется классической проблемой искусства как подражания, репродуцирования, миметизма в этологии животных, как это видно из известного примера осы и орхидеи. Литературный образ и становление-животным отмечены одной и той же проблематикой перехода от имитации (мимесис) к становлению (миметизм). Такое становление-животным, объект *par excellence* повести Кафки «Преображение», исследует становление, которое затрагивает сущности, персонажей, которыми оперирует литература – в той мере, в какой трансформирует свой стиль<sup>8</sup>. Не воображаемая идентификация и не символическая структура, а реальная трансформация, которая подрывает стиль литературы, ее синтаксические и семантические режимы индивидуации, становление-животным Грегора и становление-малым языка. Образ не охватывается более своим зеркальным двойником, фантазматического (ментальный образ) или символического (структурная гомология) типа, так как он развивается как индивидуация, экспериментирование машины письма, изучающей новые социальные режимы.

С тех пор, как образ делается схватыванием, соседством, интенсивным соединением двух сторон, которые остаются тем не менее различными, он открывает кругооборот (*circuit*), чувственно-двигательную дугу через столкновение и сложение связей, длительности и протяженности без непосредственной, мгновенной рефлексивности. «Больше нет ни обозначения чего-либо посредством имени собственного, ни назначения метафор посредством фигурального, или переносного, смысла. Но вещь, как образ, формирует только последовательность интенсивных состояний <...> Образ – это сам пробег; он становится становлением»<sup>9</sup>.

Устаревшую репрезентативную модель зеркального образа, отделявшую модель от копии и выстраивавшую между ними иерархию в абстрактной мгновенности постоянного противостояния двух классов бытия, заменяет индивидуированная модель образа-становления. Никакая рефлексивность не является непосредственной или мгновенной. Всякий образ раскладывается как путь, и даже между лицом и его отражением в зеркале происходит разворачивание схемы кругооборота, какой бы быстрой она ни была, материальной трансформации, пространственно-временной динамической драматизации, этап за этапом, вибрирующей длительности скоростей и замедлений, варьирующейся протяженности силы.

<sup>8</sup> *Zourabichvili F. L'alittéralité et autres écrits sur l'art. P., 2011.*

<sup>9</sup> *Делёз Ж., Гваттари Ф. Кафка: за малую литературу. М., 2015. С. 27.*



### Индивидуация образа-движения

Образ не является более репрезентацией сознания, ментальным содержанием, маленьким внутренним кино, как говорил Гваттари; он дан как явление индивидуации, как длительность и протяженность, материя и движение. Чтобы перейти от образа в качестве критики репрезентации к образу как индивидуации, потребовалось извлечь его из области психических репрезентаций и поместить в материальную индивидуацию. Отсюда понятно, как именно Делёз переходит от образа мысли как критики репрезентации в 1962 г. к реальному образу индивидуации, движению в материи, а не усеченной репрезентации. Схема, по которой образ уходит из области психических образований, чтобы обрести бергсониянский и симондоновский смысл индивидуации, как я надеюсь, теперь прояснена, и следует обратиться к месту философии кино внутри проблемы индивидуации, которая касается как философии субъекта, так и философии времени.

«Бергсониянское открытие образа-движения» становится отправной точкой философии кино, поскольку запрещает противопоставлять психический образ физическому движению, и вовсе не из-за соскальзывания бергсониянского образа «Материи и памяти» к искусству образов, предположительно находящему свое воплощение в кино. Проблема скорее в экологии, в сенсорно-моторной перспективе индивидуации сквозь материю, через вычитание.

Образ более не является ментальным содержанием, он индивидуируется в себе как материя и как движение. Это первичное определение образа позволяет представить его как блок материи в движении, материальный универсум кино в себе: «Здесь работает не механизм, а “машинизм”. Материальная вселенная, план имманентности является машинной схемой взаимодействия образов-движений. И вот тут-то Бергсон продвинулся поразительно далеко: эта вселенная подобна кинематографу-в-себе, это метакино»<sup>10</sup>. В этом смысле образ как спинозистская субстанция определяет децентрированный (acentré) план тотальности образов-движения, еще без учета их модальной индивидуации. Делёз называет это планом имманенции, неопределенным «материя=образ=движение»: «план имманентности, или план материи, мы можем определить как множество образов-движений, совокупность световых линий или фигур, серию пространственно-временных блоков»<sup>11</sup>. В этом плане невозможно выделить какой-либо индивидуализированный образ, поскольку все реагирует на все. И если в этот момент Делёз приводит философию Бергсона в соответствие со своими исследованиями кино, то это объясняется тем, что модальная индивидуация чувственных образов позволяет рассматривать восприятие и материю строго в этом же плане. В такой системе, действительно, вещь и восприятие вещи составляют один и тот же образ, одну и ту же реальность, но связанную с одной или другой системой референции, универсум как метакино, блок образ-движение-материя, или индивидуированный образ как чувственный промежуток, зазор, который прокладывает сквозь материю свою близорукую перспективу.

Однако – и здесь случай кино играет решающую роль – проблема восприятия может быть исследована, только если отталкиваться от децентрированного плана блока образов-движений, а не от воспринимающего субъекта, которому образ является в соответствии с парадигмой подражания «модель/копия», которую в конце концов принимает феноменология вместе с интен-

<sup>10</sup> Делёз Ж. Кино. М., 2004. С. 111.

<sup>11</sup> Там же. С. 113.

циональностью. Потребовалось техническое изобретение кино, чтобы восприятие проявилось (в фотографическом смысле) как экологическая индивидуация Образа-движения.

Образ-движение не значит ничего другого, кроме сенсорно- (образ) моторной (движение) дуги. Образ в обычном смысле индивидуированного образа-движения есть такая множественная индивидуация дифференцированных движений, которые составляют текущие комплексы, сила-потенция которых меняется. Такой мodus индивидуации, как это было видно в случае с этовостью, не предполагает никакого устойчивого единства или тождественности, но состоит из отношения сил материальных и преходящих. Индивидуация определяется не через единство и не через тождество, но через разрез (*coupure*), который выделяет в неустойчивом универсуме сил временное соотношение скоростей, замедлений и аффектов. Такие образы индивидуируются и отделяются от децентрированного универсума материи через выбор, пренебрегая всеми теми другими образами, которые их не интересуют. Иными словами, восприятие осуществляется через кадрирование и вычитание, вытягивающее из движущегося универсума материальных сил неполные образы, соотносимые с данным конкретным образом. Это объясняется тем, что движущийся образ – точно того же порядка, что и материя, и не нуждается ни во вторичной копии, ни в психологическом переводе. Восприятие есть индивидуация. Во-вторых, индивидуированный образ появляется в кинематографическом режиме, через кадрирование и монтаж, складывание и интериоризацию. Законченный перцептивный образ, технико-социальный или витальный, возникает из нескончаемого децентрированного движения благодаря этой витальной операции изымающего кадрирования. Для определенного образа (органического тела или кинематографической машины без каких-либо преимуществ, отдаваемых живому или человеческому) воспринимать – это подслеповато прокладывать диагональ сквозь другие образы. Производство кинематографического образа, как и какого-либо витального образа – человеческого, животного, технического или растительного, – определяет этот «отрез» (*coupe*) среди других децентрированных образов-движений. Образ субъективируется, раскладывая свою сенсорно-моторную дугу, переходя от образа восприятия к образу-действию через образ-аффектацию. Эти три состояния материи соответствуют одновременно генетике субъекта и семиотике кино. Можно сказать, что так изобретаются кинетика или кинематография субъекта и в то же время физика кино.

В соответствии с этими двумя аспектами кино не только играет решающую роль, но действительно является необходимым условием учета дифференциальной индивидуации образов. Это связано со способом, которым оно предъясвляет свою техничность, открывая нашему человеческому восприятию привлекательный доступ к видимому. Видимое более не соотносится с посредничеством человеческой руки или глаза, предположительно принадлежащих художнику. Камера умело настраивает этот децентрированный доступ к образу-индивидуации и приглашает нас пройти кругооборот, который отличает и привязывает наше человеческое зрительское восприятие к образу-движению. Образ кажется нам децентрированным потому, что он не производится промежуточной инстанцией человеческого восприятия и не берется в заложники сознанием художника.

Происходит переход от лишнего центра универсума Образа-движения (кинематографического универсума) к субъективированному телу вторичных образов, ни на мгновение не оставляя плана имманенции сил. Этому

кино обучает нас лучше, чем любое другое искусство этого времени. Потому что оно предлагает нам обзреть организованные нечеловечески состояния материи, восприятия газообразные или жидкие, а также потому, что оно вырезывает или высвечивает свои объекты не вполне человеческим способом. Лучше, чем другие искусства, кино выводит на свет экстраиндивидуальный аспект, социальный или технический, всех других образов искусства, визуальных и звуковых, и показывает, что они не добавляют еще один слой спиритуализации к обычному человеческому восприятию, но совершенно иначе выкраивают в материи зону субъективации, привязанную к материалу. Пример кино оказывается, следовательно, необходимым для определения статуса этих образов, сразу и индивидуированных образов и образов искусства, потому что эти фотографические и кинематографические образы индивидуализируют свои технические перспективы, не нуждаясь в (человеческом) сознании для своего появления. Относительно децентрированные, они не нуждаются в привязке к человеческому субъекту, который начал бы их испытывать, и, как следствие, нет никакой необходимости представлять их копиями объекта, который они стремились бы репродуцировать. Именно таким образом фотография устанавливает, как говорил Бергсон, восприятие в материи.

Такая встреча кино и индивидуации не дает, однако, никаких преимуществ кино, позволяющих ему брать верх над другими искусствами из-за наиболее тесного воплощения Образа-движения. Но нужно представить себе это столкновение кино, восприятия и искусств в контексте истории западного искусства, чтобы оценить технический и индустриальный кризис, который кино, следуя за фотографией, вносит в панораму искусств конца XIX в. Благоприятно ежась от неприязни к массовому промышленному воспроизводству, объясняя свое техническое невежество напыщенным определением свободных искусств (*beaux arts*), они подверглись с приходом фотографии и кино дикому и механическому надругательству. Но этот поворот не означал никаких технических преимуществ кино и не относился ни к чему, кроме западноевропейского представления об искусствах, которое отдает предпочтение художественному сознанию с его прибавочной остротой чувственности, восприятию в высшей степени, апогею, возвращаемому мистическому апофеозу естественного восприятия.

Камера более наглядно, чем язык, кисть, тело или музыкальный инструмент, надевает свою индустриальную маску на дискредитированного художника, машинизируя операторский глаз. Это придало кино, как и фотографии, двусмысленный статус механической воспроизводимости, отделенной от искусства из-за неспособности к духовной репрезентации и приговоренной к вульгарному удвоению реальности. В «Человеке с киноаппаратом» Вертов уже опровергает этот эстетский раскол, делая видимым кино-глаз, индивидуацию механического образа к социальной материи наших городов, небывалый сенсорно-моторный пузырь, вибрирующий новыми способами действовать и испытывать воздействия.

Ретроспективно это же относится ко всем другим искусствам, коли они понимаются как схватывание сил, а не как гениальное исключение, наделяющее духовностью обычное восприятие. Малейшее изображение пальцев, музыка ног, стучащих о землю, уже предполагает эту экологическую зону визуального, в которой неотличимы техническое, витальное и социальное, эти индивидуации образа-движения. Поскольку индивидуация не понимается более как индивидуация субъекта и не определяется ни универсальной логикой вида, ни антропологической субстанцией восприятия и не подчер-

кивает эстетического оформления художественным гением, то все образы, от органического до социального, от витального до технического, следует понимать, как убедительно выразил это Гваттари, в плане окружающей среды, социальной и ментальной экологии<sup>12</sup>. Таким образом, все искусства предполагают эти режимы индивидуированных образов, дифференцированных и специфических, в сердцеvine материи проносящих материальные и социальные семиотики. Определение образа как этовости, длительности образов-движений, протяженности Образа-времени происходит на примере кино. Однако эти понятия применяются вовсе не исключительно к кино как виду искусства или к искусству как специфической индивидуации в человеческих культурах, но действительны для всякой индивидуации. Эти понятия применимы к истории искусства, как показывает Томас Киссер, говоря об Образе-времени по поводу Тициана или Ватто, или Грегори Флакман, задающийся вопросом о длительности истории перспективы<sup>13</sup>. Но также это способствует установлению связей между проблематикой образа и экологическими семиотиками ритурнели, в отрыве от большинства идеалистических предпосылок эстетических теорий, представляющих искусство как антропологически универсальное архи-восприятие.

### Экология образов, ритурнели и машина искусства

Определение образа как витального процесса дифференциации, создающей свою чувственную перспективу, полностью переформулирует вопрос искусства, а вместе с тем и вопрос машинного появления кино. Подобный реализм образа видит историю искусства в связи с биологическим диспозитивом монтажа витального образа: во-первых, глаз как орган восприятия не имеет никаких преимуществ перед камерой. Отсюда вытекают два следствия: витальное и техническое не смешиваются друг с другом, но между ними более не выстраивается иерархия онтологически разных уровней. Монтаж в материи такого органического диспозитива, как глаз, ставит в реальности ту же проблему, что и монтаж камеры в ее социально-технической среде индивидуации. В обоих случаях речь идет об индивидуации центрированного образа, который разворачивает в материи свою сенсорно-моторную дугу. И наоборот, камера как человеческий артефакт более не вырывается из режимов органической визуальности, и над природой не надстраивается прибавочная духовная стоимость, верхний технологический слой человеческой культуры.

И во-вторых, связь между органической визуальностью и визуальностью технической или социальной выстраивается на фоне искусства. Но само искусство как диспозитив возникает из такого коллективного процесса индивидуации, который соответствует сети очень сложных и длительных социальных семиотик, которые объединяются под именем традиции. Иными словами, вопрос связей глаза и камеры ставится в рамках индивидуации искусства в нашей культуре, и то обстоятельство, что кино полагали недостойным вхождения в возвышенную область искусства, ничего не меняет. Скорее напротив, образ-кино заставляет принять свою машинную индивидуацию, свой

<sup>12</sup> Ср.: *Guattari F. Les trois écologies. P., 1992; Guattari F. Chaosmose. P., 1993*

<sup>13</sup> *Flaxman G. Gilles Deleuze and the Fabulation of Philosophy: Powers of the False. Vol. 1. Minneapolis; L., 2012; Kisser Th. Visualität, Virtualität, Temporalität // Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800. München, 2011; см. также: Kisser Th. Carnation et incarnation. Logique picturale et logique religieuse dans l'ouvre tardive du Titien // Revue Appareil. 2012. No. 9.*

вне-человеческий образ, созданный механическим воспроизведением, и по этой причине считается недостойным Искусства тогда, когда его определяют в терминах прибавочной стоимости человеческой духовности, как гениальное индивидуальное преобразование обыкновенного восприятия. В рамках данной статьи для нас важно то, что само измерение искусства обнаруживает в этой индивидуации поли-сенсорных образов культуры машину искусства.

Перспектива экологии образов не предполагает никакого единства искусства, которое предшествовало бы его появлению в качестве специфического действующего лица культуры в европейском сознании. Соответственно, нет необходимости в установлении качественного скачка, освященного веками духовного разрыва между монтажом машины органического визуального (глазом), таким технико-социальным аппаратом, как камера, и индивидуацией эстетической системы человеческой культуры, соответствующей, например, эмансипации искусства со времен Ренессанса. В Европе именно в эту эпоху складывается практика селекции в области производства артефактов тех способов производства, которые обосновывались во все более избирательно унифицированном поле – поле искусства. Эстетический диспозитив, с помощью которого осуществлялся этот отбор, более не связан ни с историей духовного прогресса человечества, ни с порогом изысканной цивилизованности, который европейцы переступили раз и навсегда, притом для всего человечества. Этот неоднородный культурный диспозитив продолжительного действия следует, напротив, осмыслить как машину искусства, сингулярную и определяющую, контингентную, даже если она устанавливает для всей планеты порог мировой истории искусства.

Таким образом, в этой статье представлена попытка применить к истории искусства аргументацию, которую Делёз и Гваттари развивают в книгах «Что такое философия?» и «Тысяча плато» (глава «Геология морали»). Принято связывать историю чудесного происхождения европейской философии в Греции с подъемом европейского капитализма, с его отождествлением с моделью несомненно античной, греческой или римской, понятой как идеал, позволяющий охарактеризовать европейское Возрождение и утвердить его господство над другими известными цивилизациями в качестве вершины культурного развития. Разумеется, в искусстве, как и в философии, эта античная модель, которую каждое поколение от Декарта до Ницше, от Альберти до Винкельмана или Шиллера стремится заново определить, служит точкой опоры для утверждения универсалий Разума или Искусства, Свободы или Науки. Эту черту Европы Гваттари, а вместе с ним и Делёз объясняют притязанием определить человека вообще, то есть политикой универсализма, которую они связывают с развитием капиталистической Европы, не устанавливая, однако, прямой причинной связи между базисом и надстройкой, но скорее подвешивая множественную историчность семиотик и определяя таким образом капиталистическую семиотику<sup>14</sup>.

Философия занимает свое место в конструировании европейского сознания, которое включает и историю капитализма, и первенство, достигнутое европейскими народами в завоевании других областей земного шара и укрепившее фантазм Разума, вышедшего из Греции, чтобы распространиться в дальнейшем по во всей Европе. Так же и искусство явилось одной из стрел в колчане западного превосходства над неевропейским человечеством, которое считали иррациональным, лишенным истории, обделенным техникой и неспособным выделить искусство как независимую сферу культурной

<sup>14</sup> Guattari F. L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse. P., 1979.

деятельности. Это имеет значение и для большого мифического нарратива, с помощью которого Запад делает из искусства изящный культурный диспозитив, тонкий европейский деликатес и одновременно – антропологическую универсалию. Это мистическое рождение в Греции, омытое солнцем разума появление математики, философии, демократии и искусства, открывает телеологическую и колониальную концепцию всеобщей истории, рассматриваемой с европейской точки зрения.

Искусство с большой буквы, оцениваемое как ключевое движение на пути поступательного развития культуры, вписано в этот большой нарратив и с трудом маскирует под раздувшимся идеализмом возвышенных ценностей искусства историю завоеваний европейских народов.

Но искусство является не выражением человеческого гения вообще или животного порыва, а семиотической территориализацией, активным синтезом обживания, который продолжает пассивный синтез привычки. Там, где образ-движение стягивает силы, которыми подпитывается или с помощью которых функционирует (пассивный синтез привычки), возникает активный синтез обживания, ритуурнель. Речь идет об активном конституировании среды на территории, которое не следует рассматривать только в плане индивидуального тела, но как некую индивидуацию, которая предполагает свою ассоциированную среду. Ритуурнель означает сразу и план индивидуированных тел, и их схемы взаимодействий при индивидуации, биологический вид, социальное пространство. Подобно тому как машины социальны и ментальны прежде, чем быть техническими, биологические тела определяются в пространстве окружающей их среды как экологические машины. Там, где есть индивидуация, есть образ-движение, то есть активное конституирование среды на территории и сингулярное двигательное выражение. Ритуурнель, некий блок, включающий в себя «все материи выражения в целом, расчерчивающие территорию и развивающиеся в территориальных мотивах, в территориальных пейзажах»<sup>15</sup>, есть, следовательно, семиотический, политический и витальный коррелят всякого образа-движения. Так как есть ритуурнели двигательные, жестовые, оптические и акустические или те, которые ассоциируются полностью или частично с этими чувственными образами, понятие ритуурнели не следует сводить к анализу искусства или музыки, оно действительно для всех социальных семиотик, как показывает Гваттари своим анализом капиталистических ритуурнелей в «Машинном бессознательном». Проблема ритуурнели в «Тысяче плато» состоит в рискованной индивидуации «хрупкого и неопределенного центра» и несомненно лучше, чем лексика образа-движения, показывает, что эта индивидуация всегда политична и технична, социальна и субъективна до процесса индивидуации, или самотрансформации.

Перевод с французского: *А.В. Володина, Н.Н. Сосна*

**Александра Владимировна Володина** – аспирант. Институт философии РАН. Российская Федерация, 109240, г. Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1; e-mail: sasha.volodina@gmail.com

**Нина Николаевна Сосна** – кандидат философских наук, старший научный сотрудник. Институт философии РАН. Российская Федерация, 109240, г. Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1; доцент Факультета гуманитарных наук. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». Российская Федерация, 101000, г. Москва, ул. Мясницкая, дом 20; e-mail: phljrnl@yandex.ru

<sup>15</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург; М., 2010. С. 538.

## Список литературы

- Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения / Пер. с фр. А.В. Шестакова. СПб.: Machina, 2011. 176 с.
- Делёз Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ad Marginem, 2004. 624 с.
- Делёз Ж. Критика и клиника / Пер. с фр. О.Е. Волчек и С.Л. Фокина. СПб.: Machina, 2002. 240 с.
- Делёз Ж. Ницше и философия / Пер. с фр. О. Хомы. М.: Ad Marginem, 2003. 392 с.
- Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки / Пер. с фр. Е. Соколова. СПб.: Алетейя, 1999. 190 с.
- Делёз Ж. Различие и повторение / Пер. с фр. Н.Б. Маньковской, Э.П. Юровской. СПб.: Петрополис, 1998. 384 с.
- Делёз Ж., Гваттари Ф. Кафка: за малую литературу / Пер. с фр. Я.И. Свицкого. М.: Ин-т общегуманитар. исслед., 2015. 112 с.
- Deleuze G. Deux régimes de fous textes et entretiens, 1975–1995. P.: Editions de Minuit, 2003. 236 p.
- Deleuze G., Guattari F. La synthèse disjonctive // L'Arc. 1970. No. 43. P. 54–62.
- Flaxman G. Gilles Deleuze and the Fabulation of Philosophy: Powers of the False. Vol. 1. Minneapolis; L.: University of Minnesota Press, 2011. 432 p.
- Guattari F. Psychanalyse et transversalité. P.: Maspero, 1972. 230 p.
- Guattari F. Les trois écologies. P.: Galilée, 1992. 74 p.
- Guattari F. Chaosmose. P.: Galilée, 1993. 142 p.
- Guattari F. L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse. P.: Editions recherches, 1979. 339 p.
- Kisser Th. Visualität, Virtualität, Temporalität // Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800 / Hrsg. Th. Kisser. München, 2011. S. 74–85.
- Kisser Th. Carnation et incarnation. Logique picturale et logique religieuse dans l'œuvre tardive du Titien // Revue Appareil. 2012. No. 9. P. 134–147.
- Sauvagnargues A. Deleuze et l'art. P.: PUF, 2005. 288 p.
- Sauvagnargues A. Deleuze. Empirisme transcendantal. P.: PUF, 2011. 446 p.
- Zourabichvili F. L'alittéralité et autres écrits sur l'art. P.: PUF, 2011. 256 p.

## Ecology of images and art machines

*Anne Sauvagnargues*

University Paris-Nanterre. 200 Avenue de la République, Nanterre, 92001, France; e-mail: phljml@yandex.ru

The present paper takes into consideration Gilles Deleuze's theory of image conceived as an alternative to the semiotic approach to this notion where it is regarded as based on a certain representational or psychic function. Of all Deleuze's vast output of work, the author singles out the analysis of 'movement-image' expounded by the philosopher in the eponymous book *Cinema*, and the idea of individuation as the principle of image mechanics. Within this philosophical approach, images are viewed as a result of the impact of forces and affects which is non-specific for art as a particular cultural continuity but rather belonging to the same order as matter with its properties of duration and extension (in Bergsonian sense). The cinematographic regime, with such resources as cutting and framing at its disposal, brings forward the dynamic nature of the nascent image which emerges in the process of highlighting, or individuating, matter. The effect of an image, therefore, can best be described not by assimilating to a model or imposing an interpretation pattern, but through experiment and the process of becoming. The paper aims to develop some important elements of Deleuzian aesthetics and to suggest new solutions to the problems which arise with respect to understanding certain controversial notions in Deleuze's thinking.

**Keywords:** image, motion, matter, individuation, cinema

## References

- Deleuze, G. *Deux régimes de fous textes et entretiens, 1975–1995*. Paris: Editions de Minuit, 2003. 236 pp.
- Deleuze, G. *Frjensis Bjekon: Logika oshhushheni* [Francis Bacon : Logic of Sensation], trans. by A. Shestakov. St. Petersburg: Machina Publ., 2011. 176 pp. (In Russian)
- Deleuze, G. *Kino* [Cinema], trans. by B. Skuratov. Moscow: Ad Marginem Publ., 2004. 624 pp. (In Russian)
- Deleuze, G. *Kritika i klinika* [Essays Critical and Clinical], trans. by O. Volchek and S. Fokin. St. Petersburg: Machina Publ., 2002. 240 pp. (In Russian)
- Deleuze, G. *Nicshе i filozofija* [Nietzsche and philosophy], trans. by O. Khoma. Moscow: Ad Marginem Publ., 2003. 392 pp. (In Russian)
- Deleuze, G. *Prust i znaki* [Proust and Signs], trans. by E. Sokolov. St. Petersburg: Aletejja Publ., 1999. 190 pp. (In Russian)
- Deleuze, G. *Razlichie i povtorenie* [Difference and repetition], trans. by N. Man'kovskaya and E. Yurovskaya. St. Petersburg: Petropolis Publ., 1998. 384 pp. (In Russian)
- Deleuze, G., Guattari, F. “La synthèse disjonctive”, *L'Arc*, 1970, No. 43, pp. 54–62.
- Deleuze, G., Guattari, F. *Kafka: za maluju literaturu* [Kafka: Towards a Minor Literature] / trans. by Y. Svirsky. Moscow: Institut obshhegumanitarnyh issledovanij, 2015. 112 pp. (In Russian)
- Flaxman, G. *Gilles Deleuze and the Fabulation of Philosophy: Powers of the False*, Vol. 1. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2011. 432 pp.
- Guattari, F. *Chaosmose*. Paris: Galilée, 1993. 142 pp.
- Guattari, F. *Les trois écologies*. Paris: Galilée, 1992. 74 pp.
- Guattari, F. *L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*. Paris: Editions recherches, 1979. 339 pp.
- Guattari, F. *Psychanalyse et transversalité*. Paris: Maspero, 1972. 230 pp.
- Kisser, Th. “Carnation et incarnation. Logique picturale et logique religieuse dans l'oeuvre tardive du Titien”, *Revue Appareil*, 2012, No. 9, pp. 134–147.
- Kisser, Th. “Visualität, Virtualität, Temporalität”, *Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800*, Hrsg. Th. Kisser. München: Fink, 2011. S. 74–85.
- Sauvagnargues, A. *Deleuze et l'art*. Paris: PUF, 2005. 288 pp.
- Sauvagnargues, A. *Deleuze. Empirisme transcendantal*. Paris: PUF, 2011. 446 pp.
- Zourabichvili, F. *La littéralité et autres écrits sur l'art*. Paris: PUF, 2011. 256 pp.



*А.А. Парамонов*

## «СТИХИЯ ЧЕРТЕЖА». К ТОПОЛОГИИ ТРАНСВЕРСАЛЬНОСТИ

*Парамонов Андрей Альбертович* – кандидат философских наук, научный сотрудник. Институт философии РАН. Российская Федерация, 109240, г. Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1; доцент Факультета гуманитарных наук. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». Российская Федерация, 101000, г. Москва, ул. Мясницкая, дом 20; e-mail: andrei-paramonov@yandex.ru

В статье поднимается вопрос о статусе пространственных образов и рисунков в философском тексте. В качестве исходного текста исследования были выбраны недавно опубликованные архивные материалы М.К. Мамардашвили, представляющие собой подготовительные заметки к его лекциям по Прусту 1981–1982 гг. В центре внимания графические схемы-рисунки и пространственные образы, которые используются в заметках. Предложена наглядная модель так называемого понимающего топоса или трансверсального пространства как структурного принципа исследовательского подхода Мамардашвили. На основании предложенной модели высказано предположение о структурном подобии подходов М.К. Мамардашвили и Ж. Делёза к анализу романа Пруста «В поисках утраченного времени».

**Ключевые слова:** стихия чертежа, топология, трансверсальность, понимающий топос, ноогенная машина, сетка Мёбиуса, преобразование Мёбиуса

Когда-то американский математик Тристам Нидхем в своей ставшей знаменитой книге “Visual Complex Analysis”<sup>1</sup> сравнил современную математику с неким государством, в котором, несмотря на всяческое побуждение его граждан к изучению музыкальных произведений, а некоторых даже к сочинительству, музыка не получает широкого развития. Дело в том, что в этом государстве существует запрет на исполнение и прослушивание музыкальных произведений. Столь же странным, по мнению Нидхема, выглядит негласно утвердившийся в математике отказ от использования визуальных построений

---

<sup>1</sup> *Needham T. Visual Complex Analysis. Oxf., 1997.*

в доказательствах и признание допустимыми лишь формально-логических аргументов. Существует, считает он, опасность утраты математики «геометрической интуиции», опираясь на которую еще в недалеком прошлом математики получали фундаментальные результаты, о которых теперь принято рассуждать на языке абстрактных символов.

На первый взгляд, опасения Нидхема ограничены областью математики или даже только геометрии. Касаются ли они других областей знания? Какую роль, например, может играть пространственный образ в области аналитического суждения или в философском тексте?

Ответ на этот вопрос не столь очевиден. Разве не на примере проявления своего рода геометрической интуиции Сократ, если следовать Платону, «показывает» Менону, что душа бессмертна?

Конечно, пространственные и даже геометрические образы и метафоры широко используются в философских рассуждениях. Но не предполагают ли они за собой существования определенной пространственной структуры или даже особого пространственного измерения, уникального топоса? А если предполагают, можно ли это реконструировать?

В качестве исходного материала исследования мы выбрали недавно опубликованные архивные материалы М.К. Мамардашвили к его известным лекциям 1981–82 гг. по роману Пруста «В поисках утраченного времени»<sup>2</sup>. Это подготовительные заметки к лекциям – немногим более сорока страниц, пронумерованных римскими цифрами, что, вероятно, подчеркивает их особый статус. Некоторые заметки датированы. По всей видимости, они составлялись по мере чтения курса, накануне предстоящей лекции, но иногда в них можно встретить автокомментарий к уже прочитанной лекции. Возможно, на основе этих заметок автор предполагал в дальнейшем написать вводную главу к планируемой им книге по Прусту. Ни один из опубликованных фрагментов нельзя назвать завершенным: почти на всех страницах разноформатные, сделанные от руки дополнения, которые к тому же оказываются не финальными уточнениями написанного, но лишь поводом к дальнейшим размышлениям и в свою очередь обрастают новыми комментариями. Своего рода *work in progress*, как бы предполагающая постоянное перепрочтение автором уже написанного, отражает характерное отношение Мамардашвили к своим текстам<sup>3</sup>. Это рабочий материал, который автор обращает к себе, своего рода пространство предварительной сборки, в котором постепенно складывается наработанные когда-то мыслительные ходы, конструкции, образы для последующего разворачивания и использования на лекциях. Поэтому обращение при чтении этого текста к другим работам Мамардашвили оказывается не только оправданным, но диктуется характером этого пространства. И, конечно, самая важная в контексте нашего рассмотрения особенность текста – его наполненность пространственными образами и метафорами. Есть и рисунки<sup>4</sup> – относительно простые, выполненные карандашом или шариковой ручкой, иногда повторяющиеся, как бы рисуемые заново.

Попытаемся в качестве первого шага уточнить возможный статус рисунков в тексте, который мог бы предполагаться автором. Что заставляет нас отложить текст и начать рисовать?

<sup>2</sup> Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. Т. 1. М., 2015. С. 727–770.

<sup>3</sup> В предельно заостренной форме, хотя и в несколько абстрактных образах это отношение Мамардашвили выразил в следующих словах: «...если я вижу, читаю, произношу математическую формулу без того в ней, что обязано в ней только мне или в ней только от меня, то я не существую в ней, мертв, – точно так же мертво, убито мной то, что я вижу, произношу, чем оперирую» (там же. С. 738).

<sup>4</sup> В статье будет представлена графическая реконструкция рисунков Мамардашвили.

## Стихия чертежа

Быть может, наиболее непосредственно эту тему Мамардашвили затрагивает в лекциях по античной философии, которые он читал в Москве в Институте кинематографии в 1980 г., на примере античного геометрического доказательства. Так, именно на примере геометрического доказательства он демонстрирует то, что называет «устойчивой мыслью» греков, а именно «мысль о существовании особой категории явлений, где нечто умное, или истинное, в то же время явлено самим составом явления». Именно в таком контексте звучит вопрос: «Чем занимается геометр, когда он рисует чертеж, проводит линию? К чему относится его доказательство? К тому, что он нарисовал, к тому, что он начертил, построил и выполнил? <...> Что он делает?»<sup>5</sup>.

Рисуя фигуру, проводя прямую линию, замыкая кривую в окружность, геометр, полагает Мамардашвили, экспериментирует с возможностями порождения эмпирического события – «наглядно расположенного понимания»<sup>6</sup>. Можно сказать, что в пространстве создания рисунка происходит процесс доказательства теоремы, и когда в этой «стихии чертежа», некоей «организирующей ткани», на конечных элементах которой, как своего рода органах чувств, возникает понимание, в этот момент рождается геометр, способный доказать теорему, но все уже доказано, чертеж построен. Почти в таких же формулировках в этих же лекциях Мамардашвили говорит и о романе Пруста: «Роман <...> кончается появлением персонажа, который может написать этот роман, уже написанный. Утраченное время обретено, и теперь можно рассказывать. А уже все рассказано»<sup>7</sup>.

И это подводит нас к вопросу о названии лекций по Прусту «Психологическая топология пути». Разъяснение Мамардашвили в подготовительных материалах звучит достаточно герметично, но в нем просматривается созвучность, которую мы и попытаемся раскрыть, с тем, что говорилось выше о «стихии чертежа»: «Топология есть геометрия сродства (Сродство частей к целому. Attractions [притяжения (фр.)]), особого рода “одновременности” (“избирательное сродство” у Гёте<sup>8</sup>), особого рода протянутости. Протянутость как особое условие событий знания и понимания, реализаций (когда есть разделение источников изменением и необходимость “понимания” для “случая”)»<sup>9</sup>.

### Тема пути. Топологическая идея сферы

На первых страницах выбранного нами архивного документа наше внимание привлекают несколько тем, которые Мамардашвили задает, опираясь на образы и символы главным образом из Данте. Конечно, в романе Пруста дантовские аллюзии не редкость, но дело тут не в ««ссылочной» организации мышления». По мнению Мамардашвили, это знак выполнения дела «на полную катушку», когда в итоге «путем соответствий или *correspondances* <...> то, что есть на самом деле, выразится само»<sup>10</sup>.

<sup>5</sup> Мамардашвили М.К. Лекции по античной философии. М., 2009. С. 119.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же. С. 85.

<sup>8</sup> Отсылка к роману Гёте «Избирательное сродство» (1809 г.), котором законы химического родства выступают своего рода пространством понимания человеческих страстей.

<sup>9</sup> Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. Т. 1. С. 752.

<sup>10</sup> Там же. С. 34.

Одна из таких тем – это тема Пути. Путь, о котором пишет Мамардашвили, не просто литературный образ или прием, он наделен особой размерностью, проходя в интервале «Я = Я живущих»<sup>11</sup>. На этом Пути «весь мир, как опознанный обман-Герион, всплывает всей своей массой»<sup>12</sup> (у Пруста: с гулом)<sup>13</sup>. Здесь же сразу же помечен ответом вопрос о том, что мы должны сделать, чтобы двинуться в эти глубины, и чем мы можем вытянуть из себя, опознать обман? – «искусством под знаком Вергилия (золотая нить смерти) – веревкой в тьму (двойной!)»<sup>14</sup>.

Одновременно Мамардашвили придает этому Пути определенный геометрический образ. Так, движение внутри обозначенного интервала «Я = Я» совершается «туннельно», по некоторой «дуге», «параболе» или даже по сфере. Для представления этого движения он обращается к другому произведению Данте, «Новой жизни»: «В одном образе можно связать и дугу над разорванными частями “Я” (соединение которых и есть вечный *смысл*), и нашу топологическую идею сферы – это те “непонятные слова”, что в гл. XII “Новой жизни” (неслучайное название!) говорит Данте явившийся ему во сне Амур»<sup>15</sup>.

Разбирая в лекциях этот эпизод, Мамардашвили замечает, что Амур это не только символ любви, но он еще и Эрот, одухотворяющий, согласно Платону, людей на поиск истины, т. е. символ познания. А его слова – призыв к Данте вступить на путь познания себя и мира, на котором все равны и равноудалены от божественного взгляда<sup>16</sup>. Но условие такой равноудаленности и, соответственно, начала пути – расставание с образом себя, со своим «Я».

В подготовительных материалах есть относящийся к этому эпизоду рисунок (Рис. 1) с комментарием: «Сфера внутри *интервала* Я = Я. То есть того “Я”, единство сознания которого было в классике условием атрибуции, объективации. Изменения себя, необратимость, [иначе. – А.П.] весь мир уже прибежал и стал тобой в виде привычки “мира” языка и логики и ошетинился психологическими механизмами страха и лени, надежды и привычки...»<sup>17</sup>.

<sup>11</sup> Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. Т. 1. С. 727.

<sup>12</sup> “Я видел – к нам из бездны, как пловец, / Взмывал какой-то образ возраставший, / Чудесный и для дерзостных сердец; / Так снизу возвращается нырявший, / Который якорь выпростать помог, / В камнях иль в чем-нибудь другом застрявший, / И правит станом и толчками ног» (Данте Алигьери. Ад. XVI, 130–136). «И образ омерзительный обмана, / Подплыв, но хвост к себе не подобрав, / Припал на берег всей громадой стана» (там же. XVII, 7–9).

<sup>13</sup> Мамардашвили обращает внимание на аллюзию прустовского образа с приведенными выше строками из Данте, в которых речь идет об образе обмана. В романе так описывается впечатление героя романа Марселя, которое внезапно вызвал у него вкус размоченного в липовом чае пирожного «мадлен»: «...в то самое мгновение, когда: глоток чаю с крошками пирожного коснулся моего неба, я вздрогнул, пораженный необыкновенностью происходящего во мне. <...> ...Я чувствую, как во мне что-то трепещет и перемещается, хочет подняться, снимается с якоря на большой глубине; не знаю, что это такое, но оно медленно плывет вверх; я ощущаю сопротивление, и до меня доносится рокот пройденных расстояний [*la rumeur des distances traversées*]» (Пруст М. В сторону Свана // Пруст М. В поисках утраченного времени. СПб., 2000. С. 78–79).

<sup>14</sup> Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. Т. 1. С. 729. Мамардашвили не раз возвращается в лекциях к образу двойной веревки (в другом месте это «золотая нить ткани – веревочка Вергилия»), которую Вергилий швыряет в бездну. Этот образ, который получает несколько толкований, задает, в частности, еще одну особенность Пути – его «двухшаговость»: движение от «Я» к смерти и вновь к новому рождению «Я», которое оказывается возможным благодаря «искусству».

<sup>15</sup> Там же. С. 730.

<sup>16</sup> Там же. С. 50–51.

<sup>17</sup> Там же. Подобный рисунок мы находим и в так называемых «Тетрадах», где Мамарда-

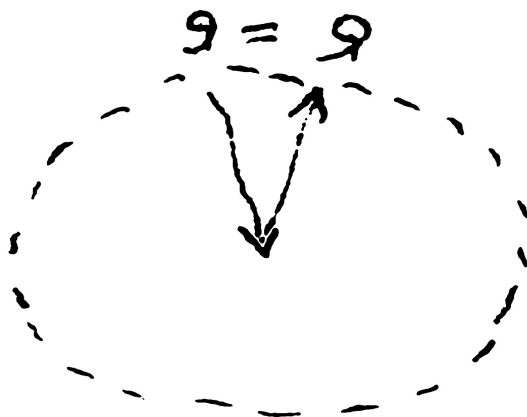


Рис. 1.

«Это классическое философское равенство, – продолжает он тему единства “Я” в лекциях, – тождество человека, или индивида, с самим собой <...> в тождестве, мы знаем, не остается свободного пространства, потому что “Я”=“Я”, но мы должны воображением растянуть его так, чтобы поместить в этот интервал целый мир»<sup>18</sup>.

Мамардашвили соединяет возникший у Данте образ сферы с древним символом полноты бытия как бесконечной сферы, центр которой везде, а окружность или окраина – нигде<sup>19</sup>. И тем самым движение по сфере становится соотносимым с любой точкой мира, с любым самым удаленным источником. Движение по сфере – это собирание себя вокруг некоего центра, но он – везде, нет выделенного места. Однако для конечного существа любой путь движения может быть только конечным. Поэтому дантовская сфера, даже вмещающая целый мир, должна быть в этом смысле соразмерна человеку<sup>20</sup>. Но если такой путь собирания себя возможен, каков структурный механизм этой соразмерности?

### Понимательный топос

В своей более ранней, но так и оставшейся незавершенной работе «Стрела познания»<sup>21</sup> Мамардашвили вводит представление о «понимательном топосе». Этот образ возникает у него в контексте с обсуждения вопроса возникновения нового знания. Упрекая «унаследованную теорию познания»

в

швили собирал материалы, связанные с его работой по Прусту. См.: там же. С. 772.

<sup>18</sup> Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. Т. 1. С. 52.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Этот момент в явном виде в материалах не обсуждается, но символический ответ на него просматривается в уже описанном жесте Вергилия, бросающего в пропасть веревку. Этой веревкой, символизирующей, по Мамардашвили, двухшаговость пути, был первоначально опоясан Данте – она соразмерна ему.

<sup>21</sup> Мамардашвили работает над ней во второй половине 70-х. Впервые она была опубликована в 1996 г.: Мамардашвили М.К. Стрела познания. Набросок естественно-исторической гносеологии. М., 1996.

неспособности воспроизвести имеющимися средствами реальный процесс научного познания<sup>22</sup>, в том, что она ухватывает лишь содержания событий знания, но никогда сами события, он предлагает расширить «основной набор номенклатурных единиц», добавив в него представление об особом странстве событий знания или «понимательном топосе».

Это пространство он определяет как «трансверсальную развертку»<sup>23</sup> к «пространству трех прилеганий»<sup>24</sup>. Под последним Мамардашвили понимает пространство так называемого гносеологического описания, в котором события мира описываются как бы в трех измерениях: в терминах физического смысла, субъективного восприятия и представлений из идеального мира сущностей. Понимательный топос, по мысли Мамардашвили, «трансверсален» или поперечен гносеологическому пространству трех прилеганий и открывается лишь в малом промежутке между двумя состояниями мира: между миром в одном состоянии и тем же миром, в котором произошло нечто необратимое – событие знания. Это «телесная ткань» или «сеть», «сплетающая нас вместе в “божественной среде”, в которой развязаны связи из естественного ряда, – в ней нужно создать себя (как бы заново родиться, ср.: Декарт)<sup>25</sup> и тем самым как бы заново породить пережитый мир, т. е. создать, чтобы испытать, понять, чтобы пережить»<sup>26</sup>. В книге мы встретим множество образов-представлений понимательного топоса: «пазухи», «временные сумки», «сферы-небеса», «пространственно-временные складки», «глубины», «полости конечной протяженности». Все эти складки-топосы оказываются закрыты для внешнего (гносеологического) наблюдателя, «разглажены на плоскости в точку» – «развитие (“интервал”) свернулось в субъекта и не видно взгляду, разглаживающему [складку] в плоскость прямого и

<sup>22</sup> « В унаследованной манере писания истории, где сам факт истории мысли парадоксален, интеллектуально непонятен и скандален (ибо если мысль – чистая воля понимания, оперирующая универсальной логикой и всеобще обозримыми содержательными аргументами, то почему же нельзя было тут же и обо всем договориться?), пришиваются два подправляющих бантика: зияющая пустота сознания, заглагывающая все новые и новые факты и укладывающая их в пирамиду по оси времени, или же “искажающие” (социальные и прочие) факторы. А уже простым переворачиванием этого получается культурно-исторический релятивизм (замкнутые цельные типы мышления) и антропологизм» (там же. С. 63).

<sup>23</sup> В это время Мамардашвили знакомится с книгой Жюль Делёза «Пруст и знаки», где в последней главе «Антилогос» появляется термин «трансверсальность» со ссылкой на работу Феликса Гваттари. (См.: *Deleuze G. Proust et les signes*. P., 1970. P. 162.) Однако следует заметить, что к прилагательному “*transversal*” нередко обращается в своем романе и Пруст, например, для описания особой связности между удаленными друг от друга событиями или персонажами, которая, возникнув, не нарушает их взаимной отделенности. Мамардашвили пользуется этим термином лишь в «Стреле познания», достаточно часто, но как бы испытывая его. Связь с книгой Делёза можно видеть и в том, что несколько достаточно обширных своих комментариев, оставленных им на полях книги Делёза, Мамардашвили переносит слово в слово в подготовительные материалы к лекциям о Прусте. Но эти и другие его пометки в книге Делёза свидетельствуют скорее о пересечении путей мысли философов, о *correspondances*, чем о заимствованиях.

<sup>24</sup> Мамардашвили М.К. Стрела познания. С. 125.

<sup>25</sup> «...Для того, чтобы сохраняться во все мгновения своей продолжительности, субстанция нуждается в той же силе и в том же действии, которые были бы необходимы для ее порождения создания сызнова, в том случае, если бы она еще не существовала...» (Декарт Р. Метафизические размышления // Декарт Р. Избр. произведения. М., 1950. С. 367).

<sup>26</sup> Мамардашвили М.К. Стрела познания. С. 38.

повторимого опыта»<sup>27</sup>. Внешний наблюдатель видит лишь тождество одной и той же точки: Я = Я, ближайшая естественная причина определяет следствие, мир есть продолжение свойств предметов мира и т. д.

---

<sup>27</sup> Там же. С. 38, 39, 41, 53.

В этих «временных сумках», пространствах «отсроченного действия» располагается то, что Мамардашвили называет «ноогенными машинами» или «машинами-произведениями», «порождающими артефактами», «третьими вещами» или «*opera operans*»<sup>28</sup>. Задача этих генераций «создать, чтобы испытать», породить «конечные (и дискретные) связности, “вязкости”», удерживающие своей актуально данной конечностью бесконечную полноту мира. Самое трудное, замечает Мамардашвили, это «чувственно-телесное одевание таких генераций»<sup>29</sup>.

В «Стреле познания» он приводит рисунок временной сумки с ноогенной машиной (Рис. 2): «Во временной “сумке” отсроченного действия, которую я рисую, мы должны <...> расположить машину времени, “ноогенную машину”. Это, так сказать, в сумке с несомкнутым верхом и видимости прямого (абсолютного) контакта (он затем у нас сомкнется в смысле недоступности того, что внутри) внешнему наблюдению, которое прямо видит воздействие объекта (удваивая мир)»<sup>30</sup>. Однако этот рисунок не сообщает нам никаких структурных условий или принципов работы ноогенной машины, за исключением «несомкнутости» временной сумки и ее конечности.

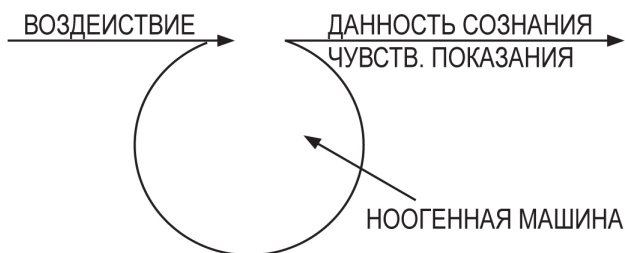


Рис. 2.

В этом же тексте упоминается, хотя и мельком, еще одно представление понятельного топоса – «сетка Мёбиуса». Этот термин несколько раз проскальзывает и в подготовительных материалах к лекциям по Прусту, встречается он и в других рабочих бумагах Мамардашвили. Но изображение обозначаемой этим термином модели и объяснение причин ее упоминания мы находим лишь в одной лекции по античной философии.

В девятой лекции курса по античной философии Мамардашвили в качестве иллюстрации своего философского рассуждения об «онтологической абстракции порядка» у Платона приводит чертеж, или, как он его называет, «математический пример», который он рисует на доске. Этот пример нетрудно реконструировать по описанию.

<sup>28</sup> Мамардашвили М.К. Стрела познания. С. 83.

<sup>29</sup> Там же. С. 230.

<sup>30</sup> Там же.



Представим себе множество точек, хаотично разбросанных на некоторой плоскости. Так можно представить себе нашу психическую жизнь: рассыпанные по бесконечной пространственно-временной плоскости точки-события. Такой образ мы встречаем, например, у Паскаля<sup>31</sup> или у более близкого к нам по времени Мандельштама<sup>32</sup>.

Как упорядочить это множество точек и тем самым придать ему смысл? Допустим, можно попытаться внести в него порядок, установив закон перехода от одной точки к другой. Проблема, однако, заключается в том, что позади каждого события на нашей плоскости лежит бесконечное число других таких же точек-событий, впереди – тоже бесконечность, и каждая точка равноценна любой другой. Все наши попытки установить закон перехода от одной точки к другой оказываются лишь бесконечным воспроизведением все той же ситуации неопределенности.

Но представим, предлагает Мамардашвили, что нашему плоскому (двухмерному) пространству придано еще одно измерение: разместим под нашей плоскостью сферу, касающуюся нашей поверхности в какой-то одной точке. Для получившейся фигуры установим правило, по которому каждой точке плоскости будет соответствовать определенная точка на сфере. Например, это можно сделать, соединяя попарно точки на сфере и на плоскости с помощью луча, исходящего из нижнего полюса сферы (точка  $Z$ ), как если бы в точке  $Z$  располагался источник света (Рис. 3). Построенная по такому правилу проекция бесконечной плоскости на сферу получила в математике название сферы Неймана<sup>33</sup>. Сеткой Мёбиуса, к которой обращается Мамардашвили, называется наглядное представление такой проекции в виде отображения на сферу прямоугольной координатной сетки, лежащей на плоскости<sup>34</sup>.

Что принципиально важного для нас содержится в этой конструкции, предложенной Мамардашвили? Такая система позволяет оперировать с отрезками бесконечной длины, расположенными на плоскости, представляя их дугами конечной длины, лежащими на сфере. Фактически перед нами структурное пространственное выражение принципа работы ноогенной машины или «третьих вещей», порождающих непосредственную данность бесконечного в конечном.

В нашей реальной жизни такими упорядочивающими свойствами, считает Мамардашвили, могут обладать – и в этом смысле играть роль понимаемых топосов – вполне материальные образования. Например, небо, в

<sup>31</sup> «Какие были у природы причины назначить мне именно такой предел и выбирать эту, а не другую точку в бесконечности, если у выбора нет оснований и ни одна точка не предпочтительнее другой» (Паскаль Б. Мысли. М., 1995. С. 130–131).

<sup>32</sup> «Движение бесконечной цепи явлений без начала и конца есть именно дурная бесконечность, ничего не говорящая уму, ищущему единства и связи, усыпляющая научную мысль легким и доступным эволюционизмом, дающим, правда, видимость научного обобщения, но ценою отказа от всякого синтеза и внутреннего строя» (Мандельштам О.Э. О природе слова // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. М., 1991. С. 242).

<sup>33</sup> См.: Чеботарев Н.Г. Теория алгебраических функций. М.; Л., 1948. С. 233–234. Такая проекция была предложена в свое время для разрешения проблемы, с которой столкнулись математики при представлении комплексных чисел в виде точек на плоскости. При таком представлении комплексных чисел бесконечности соответствовала не какая-то удаленная точка, как это имеет место для последовательности действительных чисел, а неопределенная совокупность точек. Использование вместо плоскости ее сферической проекции решало эту проблему, бесконечность оказывалась спроецирована в точку (точка  $Z$  на нашем рисунке).

<sup>34</sup> Такое представление проекции плоскости на сферу часто используется в картографии при составлении географических карт.

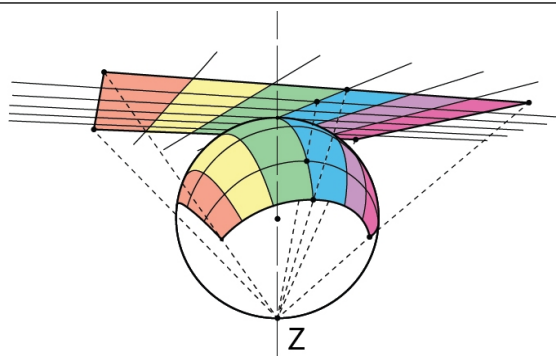


Рис. 3.

том смысле, в каком о нем рассуждали греки (в качестве «идеального астрономического тела», материального носителя гармонии), выполняет функцию такого «телескопа», «наблюдение которого <...> производило в наблюдающем <...> упорядоченность души»<sup>35</sup>. «...В жизни, в мире есть какая-то абстрактная ткань (“мёбиусные” точки), – комментирует этот рисунок Мамардашвили, – она есть организирующая ткань: на ней собираются точки нашей бесконечной, беспредельной в пифагоровском смысле жизни, то есть жизни хаоса, распада. <...> Мы называем это структурами, а Платон именно это называл идеями»<sup>36</sup>.

### К топологии трансверсальности

Вернемся вновь к подготовительным материалам по Прусту. Проведенный беглый анализ топологических образов, к которым обращается Мамардашвили, позволяет говорить о дантовской сфере как о своего рода понимаемом топосе и, соответственно, понимать Путь в интервале «Я = Я» как движение в этом топосе. Но как перейти в этот топос? Как оказаться «внутренним наблюдателем»?

Заглянуть за «сторону листа» несложно: «истина проста, – читаем в заметках, – нужно узнать “*divinité*” (“божество” (*фр.*) – *А.П.*) (то, что нами уже принято и чему мы преподносим “*offrande*” (“дары” (*фр.*) – *А.П.*), гипостазирував воображаемый фокус<sup>37</sup>)». Это происходит лишь «случайно и неизбежно»<sup>38</sup>, замечает Мамардашвили, словно вторя Делёзу<sup>39</sup>, и появление возможности вхождения в трансверсальное «вертикальное» пространство передает метафорой обращения к нам чего-то невидимого, иного, которое приковывает нас к своему образу<sup>40</sup>, «вспучивая» поле видения заворачивающими нас

<sup>35</sup> Мамардашвили М.К. Лекции по античной философии. С. 156.

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. Т. 1. С. 732.

<sup>38</sup> Там же. С. 746.

<sup>39</sup> «...Философскому понятию “метода” Пруст противопоставляет двойное понятие – “неотвратимость” [*contrainte* – *А.П.*] и “случайность” [*hasard* – *А.П.*]. Истина зависит от встречи с чем-то, что вынудит нас думать и искать правду. Случайность встреч и давление неотвратимости – две фундаментальные прустовские темы» (Делёз Ж. Пруст и знаки. М.; СПб., 1999. С. 41).

<sup>40</sup> «...Мы попадаем в поле некоего взгляда, который нас приковывает» (Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. Т. 1. С. 62).

фигурами. Здесь можно вспомнить и сон Данте о плачущем Амуре, и прустовские образы произвольных воспоминаний, вызванные, казалось бы, случайными впечатлениями (вкус печенья, жесткий край накрахмаленной салфетки, шум радиатора отопления), или образы завороченности Марселя вечной ускользящей Альбертиной, Сен-Лу – своей возлюбленной Рашелю. Но они лишь возможность вхождения в топос, лишь знак окликанья нас чем-то иным, невидимым, знак того, что «истина уже есть, будущее уже зашло в пережитое прошлое, и его нужно лишь высвободить как прошлое...»<sup>41</sup>. И в то же время это вызов для нашей идентичности.

Заблуждения и пафосы, приношение им «даров» в страстном кружении вокруг «гипостазированного» ими фокуса – даруют неизменность нашей идентичности, замыкая ее на предметностях кристаллизаций, в которых свернулась бесконечность причин и следствий нашей жизни. Их невозможно разложить «*впрямую, в лоб*». Однако, замечает Мамардашвили: «всегда есть точка, к которой нельзя прийти прямо <...> и в свете ее, по отношению к ней выступает точка равноденствия, после которой – все изменения». И далее: «Переключение пафосов на “высокое” за “предметным” – свобода <...> И если сзади есть “история” пафосов, то впереди есть “встреча” и освобождение (поэтому и обидчика любим: он открыл нам, любим его болезненной любовью и можем себя тратить и расставаться, вырываясь из крючков *несправедливого* к нам любимого, ибо открыли то, что есть)»<sup>42</sup>.

В «Подготовительных материалах» Мамардашвили иллюстрирует прохождение Пути героем романа Пруста двумя конусообразными воронками, выталкивающей и втягивающей, которые возникают в точках «вспучивания», которые он называет также сингулярными. «Воронки напряжения – сопряжения сил и канализации по “*lignes aimantées*” [“магнитным линиям” (фр.)]»<sup>43</sup>.

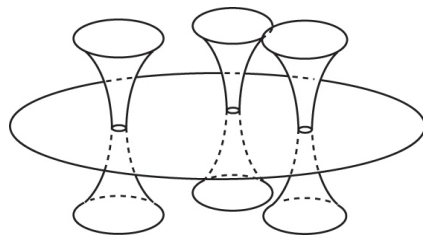


Рис. 4.

Итак, есть сингулярные точки, в которых к нам обращаются вещи, но не как объекты наблюдения, а как сообщения, как знаки иного события (вспомним у Пруста: «словно первые или последние аккорды некоего загадочного торжества») <sup>44</sup>, как возможность воссоединения с собой, со своим «живым» Я. Эти точки, начало движения по внутреннему колодезю, который есть колодезь страданий, что, расширяясь во времени, стягивает груз пережитого на нас и, лишая возможности опереться на прошлое, выталкивает в точку «равноденствия» (Рис. 5). Все «тяжести» знания, все богатства не весят больше ничего, «весь наш мир – внутри малюсенькой точки»<sup>45</sup>. Это точка начала расширения

<sup>41</sup> Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. Т. 1. С. 746.

<sup>42</sup> Там же. С. 740.

<sup>43</sup> Там же.

<sup>44</sup> Пруст М. В поисках утраченного времени: У Германтов. СПб., 2005. С. 232.

<sup>45</sup> Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. Т. 1. С. 67.

нашей души. Подобно Данте, ведомому Вергилием, мы должны совершить в ней переворот. Нужно перевернуть фигуру, комментирует рисунок Мамардашвили, «чтобы получить пространство реализации (актуализации многомерной) процессов и событий, со-стояний и со-бытия. Но повернулись вокруг мнимой оси. И начали транскрипцию»<sup>46</sup>.

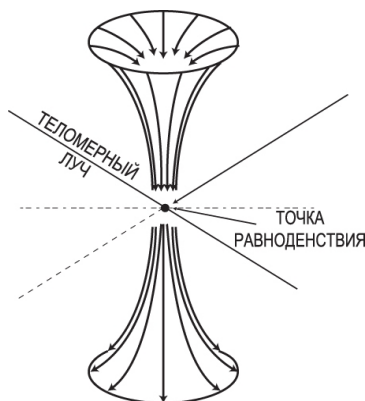


Рис. 5.

Нельзя, однако, не заметить, что предлагаемая топология сходящихся и расходящихся воронок не раскрывает осуществимости предполагаемого перехода, оставляя структурную необходимость и возможность «поворота» и «транскрипции» лишь на уровне слов. Вероятно, в поисках ускользающего решения Мамардашвили вновь и вновь возвращается к разным вариантам изображения этой схемы. Такого рода наброски мы встречаем не только в комментируемом документе, но и в других подготовительных материалах и к первому, и ко второму циклам лекций о Прусте.

В то же время он находит определение для этих воронок: индуктивные. В тетрадах есть даже набросок рисунка, на котором сужающаяся и расширяющаяся воронки представлены по аналогии с тем, как изображают напряженность магнитного поля, индуцированного витком электрического поля<sup>47</sup>. В образе индукции, как представляется, он видит метафору принуждения к движению по сужающимся и затем расширяющимся траекториям (вдоль «магнитных линий»<sup>48</sup>). Мамардашвили словно пытается наполнить мыслительное пространство образами понятных нам, «умных» вещей. Вместе с тем он явно находится в поисках топологической формы «переворота» и «транскрипции».

Возможность построения топологии события переворота и транскрипции, на наш взгляд, существует. Более того, для этого практически весь необходимый инструментарий у нас уже есть.

Это рассмотренная нами ранее структурная связка сферы и плоскости (см. Рис. 3). Вернемся вновь к упоминавшемуся уже сюжету из «Новой жизни», в котором явившийся во сне ангел пожелал Данте встать в его круг. Как мы помним, в интерпретации Мамардашвили этого образа речь идет о призыве начать движение по пути, ведущему к подлинному «Я», к «Я живущих», по сфере внутри интервала Я = Я.

<sup>46</sup> Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. Т. 1. С. 756.

<sup>47</sup> См.: там же. С. 774.

<sup>48</sup> Там же. С. 740.

Призыв ангела к Данте – знак начала Пути. В нашей топологической структуре это точка «Я», место встречи с завораживающим предметом, в случае с Данте это пафос любовной страсти, в котором независимо от нас и нашего желания мы уже есть, мир уже включил в себя нас и наше «понимание» этого предмета. «Уже любя, не можем вспомнить обстоятельств “полюбления”, и то, что нужно вспомнить, “мы того никогда не узнаем”»<sup>49</sup>, – приводит Мамардашвили в заметках слова Пруста.

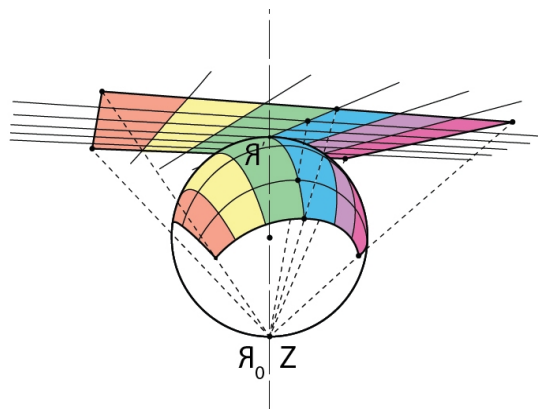


Рис. 6.

Но если ушли «в сдвиг вбок от повторения в последовательности», то можем оказаться в «точке равноденствия». В нашей топологии ей соответствует нижний полюс (точка  $Z$ ) нашей сферы (Рис. 6), в которой веером сходятся лучи проекций-отражений всех точек плоскости, всего бесконечного пространства-времени, это топологический образ дантовской «середины», «где сходятся всех тяжестей поток». Это место полноты сознания. «Борьба со временем, стояние, *т. е. геометрия* (сознание – то, что стоит против времени)»<sup>50</sup>, – предложит Мамардашвили топологическую характеристику точки равноденствия. Она одновременно и точка смерти, и начало «новой жизни», в котором открывается возможность перехода от сознания к смыслу<sup>51</sup>, от знания к пониманию. Но оказавшись в точке равноденствия, мы можем прервать движение, вернуться назад и продолжить себя прежнего, погрузившись во «внешнюю цепь» причин и следствий своих пафосов, лишь на мгновение испытав зачарованность или потрясение от открывшегося<sup>52</sup>. И в этом смысле «умереть к себе самому»<sup>53</sup>.

<sup>49</sup> Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. Т. 1. С. 957.

<sup>50</sup> Там же. С. 752.

<sup>51</sup> «...Конец сознания, начало смысла» (там же. С. 756). Заметим, что Мамардашвили и Пятигорский в совместной книге «Символы сознания» называют то, чем они занимаются, «борьбой с сознанием». См.: Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символы сознания. М., 2009. С. 22–23.

<sup>52</sup> Мамардашвили пересказывает сюжет из Пруста: «...художник, выйдя к точке обмена своей души на универсальную душу, или к точке прерывистого пребывания в абсолютной истине, может или заболеть, или отвлечься, или отложить труд своей жизни, или истратить свою эмоцию на полуобморочные восклицания: “Ах, как красиво!”, “Ах, какие очаровательные люди!” – на эти первые эссе, первые опыты природы» (Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. Т. 1. С. 406).

<sup>53</sup> “...*Et l'esprit meurt à soi-même...*” (Proust M. À la recherche du temps perdu. Т. III. P., 1954. P. 905). См. также: Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. Т. 1. С. 531.

Воспользуемся опять образом из Данте. Именно движение по дуге сферы выбирает Мамардашвили в качестве топологического образа «искусства под знаком Вергилия». Оно, собственно, и есть «поворот», движение на «плечах опознанного обмана», увлекающее за собой сознание мира, которое открылось нам в точке равноденствия: «двинуться по линиям времени в сфере (петляющим, соединяющим поверх территории разнородное, разрывающим и связывающим, см. стр. 24 “Пруст и знаки”<sup>54</sup>)»<sup>55</sup>.

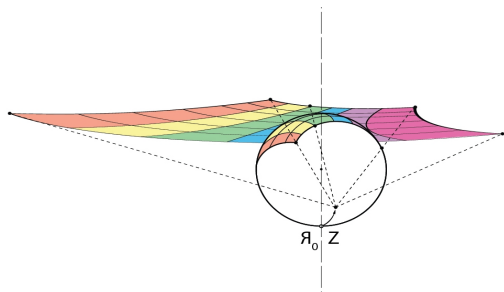


Рис. 7.

Предложенная сферическая топология позволяет представить это движение в виде вращения сетки Мёбиуса по сфере. При этом мы можем сохранить представление Мамардашвили об индуктивности процесса, сохранив правило первоначального построения сетки Мёбиуса, согласно которому соответствующие пары точек плоскости и сетки и при повороте сетки лежат на луче, выходящем из точки  $Z$  (Рис. 7). В этом случае поворот по сфере сетки Мёбиуса влечет за собой инверсию плоскости, подобно вихрю индуцируя новую форму «мира»<sup>56</sup>. Двигаясь по дуге из  $Я_0$  в  $Я''$  (если воспользоваться обозначениями Мамардашвили), неся на своих плечах тяжесть «знания» мира, мы по дороге «перевертываемся» вокруг невидимого центра (*divinité*) и оказываемся вновь в точке нашего «входа» в сферу, но на другой стороне «интервала» под другим «небом» над головой (Рис. 8). Бесконечно далекое стало близким. Произошло «растворение» первоначальной кристаллизации или пафоса.

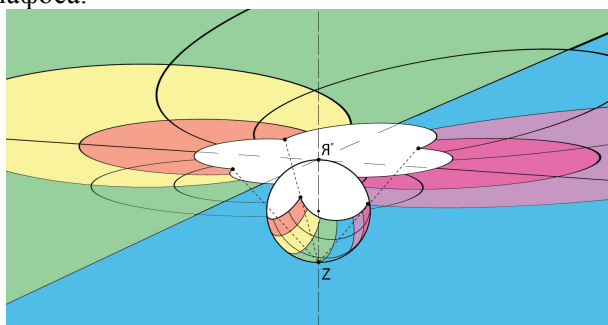


Рис. 8.

<sup>54</sup> Вероятно, отсылка к следующей фразе из книги Делёза о Прусте: «Каждый род знаков участвует в нескольких линиях времени, каждая линия смешивает различное количество знаков» (*Deleuze G. Proust et les signes. P., 1970. P. 24*).

<sup>55</sup> Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. Т. 1. С. 746.

<sup>56</sup> Фактически речь идет о наглядном представлении преобразования Мёбиуса. См.: *Arnold D.N., Rogness J. Möbius Transformations Revealed // Notices of the American Mathematical Society. 2008. Vol. 55. No. 10. P. 1226–1231*. Рисунки, представленные в указанной работе, послужили основой для создания представленных здесь изображений преобразования Мёбиуса.

Но не ведет ли это лишь к новой кристаллизации, очередному «Я»? В этой связи Мамардашвили замечает: «Одно дело – кристаллизация *identity* (и воспроизводство себе подобного) вокруг неделимого пафоса страсти (всегда утилитарно и контекстуально осмысленного), другое дело – вокруг абсолютного (невидимого, непрерывно становящегося), вокруг “высших” объектов (состояний). Лишь последнему открыта реальность и законы. Открыты в метафизическом и экзистенциальном самостановлении и самопознании. Но тогда *identity* уже будет в пространстве экстазиса, вне-себя-бытия, там-бытия»<sup>57</sup>. Новая форма, в свою очередь кристаллизуя процессы, выступает условием нового опыта.

\*\*\*

Топологическому образу сферы и связанным с ним «сферически-сдвиговому» движению Мамардашвили, хотя и не давая достаточно развернутого топологического представления<sup>58</sup>, придает предельно динамический характер, непосредственно соотнося его с состоянием полноты жизни: «...жить! Жить, смещаясь, как центр, который везде, а периферия которого нигде, и все это отсутствует во внешнем пространстве наблюдения, ибо продолжено в нас, в нас проросло и переплелось подземными путями, “туннельно”. *Versus* предметный бег описания и эрудиции. На волне-пилоте, втягивающей из своей точки-пертурбации включения весь мир»<sup>59</sup>.

«Ходить вдоль и поперек», продолжает Мамардашвили эту мысль в другом месте, нам мешает «метафорический элемент», связанный с нашим воображением. Но тогда, заключает он, «лучше “прожить”<sup>60</sup> метафору, чем быть ею. Порванная нить жизни должна быть завязана, завязана в точки роста. Там, где крайняя опасность, там и спасение»<sup>61</sup>.

Предложенное нами топологическое представление дополнительного «трансверсального» измерения при всех, казалось бы, различиях в используемой авторами терминологии и эстетики интонирования обнаруживает структурную общность подхода Мамардашвили и представленного в уже упоминавшейся книге «Пруст и знаки» подхода Делёза к роману Пруста.

Эта структурная общность отчетливо просматривается в метафорических образах, к которым обращается Делёз в заключительной главе книги «Пруст и знаки», озаглавленной «Присутствие и функция безумия. Паук»<sup>62</sup>. Его внимание привлекает настойчивость, с какой Пруст изображает героя-рассказчика лишенным естественной способности видеть, воспринимать, осязать. Рассказчик (Марсель) в представлении Делёза оказывается буквально лишенным органов чувств, он предстает словно одно «огромное тело без органов».

<sup>57</sup> Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. Т. 2. М., 2014. С. 894.

<sup>58</sup> В различных текстах Мамардашвили можно найти отдельные фрагменты представления, например: «...развертка в смысл есть развертка (которой мы индивидулируемся) в нас или нами. И есть вывернутое представление поверхности, “сети” Мёбиуса, есть свернутое движение» Цит. по: Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. Т. 2. С. 777.

<sup>59</sup> Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. Т. 1. С. 893.

<sup>60</sup> Отсылка к образу «прожитой метафоры» у Эзры Паунда. См.: Paund E. Canto LXXXII // Cantos of Ezra Paund. N. Y., 1996. P. 546. (Рус. пер.: Малявин В.В. Китайские импровизации Паунда // Восток-Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1982. С. 274.) См. также: Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. Т. 2. С. 398.

<sup>61</sup> Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. Т. 1. С. 1017.

<sup>62</sup> Эта глава появляется лишь в последней редакции книги Жюль Делёза «Пруст и знаки». По всей видимости, Мамардашвили с ней не был знаком.

Что же это такое, тело без органов? Паук также ничего не видит, не воспринимает, не вспоминает. Но на краю своей паутины он улавливает малейшие вибрации, которые распространяются по телу интенсивными волнами и заставляют его ринуться в нужное место. Не имея глаз, носа, рта, паук отвечает исключительно на знаки, мельчайший знак, который напыливает на его тело, как волна, пронизывает его и побуждает бросаться на добычу. «Поиски» построены не на манер собора или платая, это – паутина... Несмотря на свою крайнюю чувствительность и фантастическую память, нарратор не имеет органов, поскольку лишен произвольного и систематического использования своих способностей... Это – тело-паук, шпион, полицейский, ревнивец, истолкователь и непомерно требовательный человек является безумцем, универсальным шизофреником, который протягивает одну паутину к параноику-Шарлю, а другую – к эротоманке-Альбертине, протягивает, чтобы превратить их в марионеток своего безумия, интенсивных сил его тела без органов, профилей его сумасшествия<sup>63</sup>.

Топологическая структура, предлагаемая здесь Делёзом, так же как и у Мамардашвили, образована поверхностью, размеченной знаками по линиям времени и пространства, поперечно которой, вне ее, в пространстве иного измерения, происходит постоянное, порождаемое малейшими колебаниями на поверхности знаков перемещение некоторой сферической формы. Это движение, в свою очередь, приводит к разрыву, перегруппировке и снова сшивке потоков видимых знаков поверхности. Делёзов паук в такой топологической конструкции оказывается своего рода существом или воплощением «Пифагоровой сферы», которое у Мамардашвили противопоставляется существу поверхности, «существу Пуанкаре»<sup>64</sup>.

Можно сказать, что Делёз и Мамардашвили открывают посредством романа Пруста «трансверсальное измерение», «трансверсальность»<sup>65</sup>, «дополнительный акт жизни, а не наблюдение»<sup>66</sup>.

### Список литературы

*Данте Алигьери.* Божественная комедия / Пер. с ит. М. Лозинского. М.: Наука, 1967. 628 с.

*Данте.* Новая жизнь / Пер. с ит. М.И. Ливеровской. Самара: Тип. Штаба 4-й армии, 1918. 95 с.

*Декарт Р.* Метафизические размышления / Пер. с фр. В.В. Соколова // *Декарт Р.* Избр. произведения. М., 1950. С. 319–408.

*Делёз Ж.* Пруст и знаки / Пер. с фр. Е.Г. Соколова. М.; СПб.: Алетея, 1999. 190 с.

*Малявин В.В.* Китайские импровизации Паунда // Восток-Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1982. С. 246–277.

*Мамардашвили М.К.* Лекции по античной философии. М.: Прогресс-Традиция; Фонд Мераба Мамардашвили, 2009. 248 с.

<sup>63</sup> *Deleuze G.* Proust et les Signes. P. 218–219. Цитата приведена в пер. с фр. М.К. Рыклина по: *Рыклин М.* Стратегии паука (сознание и сингулярность) // *Рыклин М.* Свобода и запрет. Культура в эпоху террора. М., 2008. С. 125–126. (Перевод исправлен. – А.П.)

<sup>64</sup> *Мамардашвили М.К.* Психологическая топология пути. Т. 2. С. 907.

<sup>65</sup> На странице книги «Пруст и знаки», где Делёз дает образную характеристику трансверсальности у Пруста, как то, в частности, «что обеспечивает передачу луча от одной вселенной к другой, столь же разных, как астрономические миры» (*Deleuze G.* Proust et les signes. P. 162), Мамардашвили оставляет карандашом комментарий: «У меня сдвиговое движение сферы сознания несёт эти лучи». И ниже: «Сдвигом соединяемая с бесконечной длительностью “любимых” и других» (цит. по архивному экземпляру книги).

<sup>66</sup> *Мамардашвили М.К.* Психологическая топология пути. Т. 1. С. 775.



*Мамардашвили М.К.* Очерк современной европейской философии. М.: Прогресс-Традиция; Фонд Мераба Мамардашвили, 2010. 584 с.

*Мамардашвили М.К.* Психологическая топология пути. Т. 1. М.: Фонд Мераба Мамардашвили, 2015. 1072 с.

*Мамардашвили М.К.* Психологическая топология пути. Т. 2. М.: Фонд Мераба Мамардашвили, 2014. 1232 с.

*Мамардашвили М.К.* Стрела познания. набросок естественно-исторической гносеологии. М.: Яз. рус. культуры, 1996. 304 с.

*Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М.* Символы сознания. М.: Прогресс-Традиция; Фонд Мераба Мамардашвили, 2009. 288 с.

*Мандельштам О.Э.* О причине слова // *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. М., 1991. С. 241–259.

*Паскаль Б.* Мысли / Пер. с фр. Ю.А. Гинзбург. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1995. 480 с.

*Пруст М.* В поисках утраченного времени: Обретенное время / Пер. с фр. А. Смирновой. СПб.: ИНАПРЕСС, 2000. 384 с.

*Пруст М.* В поисках утраченного времени: У Германтов / Пер. с фр. Н.М. Любимова. СПб.: Амфора, 2005. 670 с.

*Пруст М.* В сторону Свана / Пер. с фр. А.А. Франковского // *Пруст М.* В поисках утраченного времени. СПб., 2000. С. 27–538.

*Рыклин М.* Стратегии паука (сознание и сингулярность) // *Рыклин М.* Свобода и запрет. Культура в эпоху террора. М., 2008. С. 125–126.

*Чеботарев Н.Г.* Теория алгебраических функций. М.; Л.: Гостехиздат, 1948. 396 с.

*Arnold D.N., Rogness J.* Möbius Transformations Reveled // *Notices of the American Mathematical Society.* 2008. Vol. 55. No. 10. P. 1226–1231.

*Cantos of Ezra Paund.* N. Y.: New Directions Publishing Corporation, 1996. 824 p.

*Deleuze G.* Proust et les signes. P.: Qardrige; PUF, 1998. 220 p.

*Deleuze G.* Proust et les signes. P.: PUF, 1970. 198 p.

*Needham T.* Visual Complex Analysis. Oxf.: Clarendon Press, 2000. 592 p.

*Proust M.* À la recherche du temps perdu. Т. III. P.: Gallimard, 1954. 1319 p.

### **Drafting as elemental force. Toward a topology of transversality**

*Andrei Paramonov*

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences. 12/1 Goncharnaya Str., Moscow, 109240, Russian Federation; National Research University Higher School of Economics. 20 Myasnitskaya Str., Moscow, 101000, Russian Federation; e-mail: andrei-paramonov@yandex.ru

This article investigates the problem of the status spacial images and drawings may have in a philosophical text. The source of the present study are the recently published preparatory notes for the lectures on Proust held by Merab Mamardashvili in 1981-82. Mamardashvili papers abound in schematic sketches which graphically convey spatial images. In his interpretation, Dr. Paramonov suggests a model of the so-called topos of understanding, or transversal space, as the structural principle of Mamardashvili's intellectual manner. Application of such model leads to the conjecture about the structural similarity between the approaches to the analysis of Proust's novel *In Search of Lost Time* used by Mamardashvili and Gilles Deleuze.

**Keywords:** drafting as elemental force, topology, transversality, topos of understanding, noogenic machine, Möbius grid, Möbius transformation

## References

- Arnold, D.N. & Rogness, J. "Möbius Transformations Reveled", *Notices of the American Mathematical Society*, 2008, Vol. 55, No. 10, pp. 1226–1231.
- Cantos of Ezra Paund. New York: New Directions Publishing Corporation, 1996. 824 pp.
- Chebotarev, N. *Teoriya algebraicheskikh funktsii* [Theory of Algebraic Functions]. Moscow; Leningrad: Gostekhizdat Publ., 1948. 396 pp. (In Russian)
- Dante Alighieri. *Bozhestvennaya komediya* [La Divina Commedia], trans. by M. Lozinskij. Moscow: Nauka Publ., 1967, 628 pp. (In Russian)
- Dante Alighieri. *Novaya Zhizn'* [La Vita Nuova], trans. by V. Liverskya. Samara: Shtab Chetvertoj armii Publ., 1918. 95 pp. (In Russian)
- Decart, R. "Metafizicheskie razmyshleniya" [Méditations], trans. by V. Solov'yev, in: R. Decart, *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow: Gospolitizdat Publ., 1950, pp. 319–408. (In Russian)
- Deleuze, G. *Proust et les signes*. Paris: Qardrige; PUF, 1998. 220 pp.
- Deleuze, G. *Proust et les signes*. Paris: PUF, 1970. 198 pp.
- Deleuze, G. *Prust i znaki* [Proust et les signes], trans. by E. Sokolov. Moscow; St. Petersburg: Aletejya Publ., 1990. 190 pp. (In Russian)
- Malyavin, V. "Kitajskie improvizacii Paunda" [Chinese Improvisations of Ezra Pound], *Vostok-Zapad. Issledovaniya. Perevody. Publikacii* [East-West. Investigations. Translations. Publications]. Moscow: Nauka Publ., 1982, pp. 246–277. (In Russian)
- Mamardashvili, M. *Lekcii po antichnoj filosofii* [Lectures on Ancient Philosophy]. Moscow: Progress-Tradiciya Publ.; Fond Meraba Mamardashvili Publ., 2009. 248 pp. (In Russian)
- Mamardashvili, M. *Oчерк sovremennoj evropejskoj filosofii* [Essay on Contemporary European Philosophy]. Moscow: Progress-Tradiciya Publ.; Fond Meraba Mamardashvili Publ., 2010. 584 pp. (In Russian)
- Mamardashvili, M. *Psihologicheskaya topologiya puti* [Psychological Topology of the Way], Vol. 1. Moscow: Fond Meraba Mamardashvili Publ., 2015. 1072 pp. (In Russian)
- Mamardashvili, M. *Psihologicheskaya topologiya puti* [Psychological Topology of the Way], Vol. 2. Moscow: Fond Meraba Mamardashvili Publ., 2014. 1232 pp. (In Russian)
- Mamardashvili, M. & Pyatigorskij, A. *Simvoly soznaniya* [Symbol and I 5 Consciousness]. Moscow: Progress-Tradiciya Publ.; Fond Meraba Mamardashvili Publ., 2009. 288 pp. (In Russian)
- Mandelstam, O. "O prichine slova" [About the Nature of the Word], in: O. Mandelstam, *Sobranie sochinenij* [Collected Edition], Vol. 2. Moscow: Terra Publ., 1991, pp. 241–259. (In Russian)
- Needham, T. *Visual Complex Analysis*. Oxford: Clarendon Press, 2000. 592 pp.
- Pascal, B. *Mysli* [Pensées], trans. by Yu. Ginzburg. Moscow: Izdatel'stvo imeni Sabashnikovyx, 1995. 480 pp. (In Russian)
- Proust, M. *A la recherche du temps perdu*, t. III. Paris: Gallimard, 1954. 1319 pp.
- Proust, M. *V poiskah utrachennogo vremeni: Obretennoe vremya* (A la recherche du temps perdu: Le temps retrouvé), trans. by A. Smirnova. St.Petersburg: INAPRESS Publ., 2000. 384 pp. (In Russian)

## ИСТОРИЯ ФИЛОСОФИИ

*И.А. Патронников*

### ЯВЛЯЕТСЯ ЛИ *ISAGOGE* ПОРФИРИЯ ВВЕДЕНИЕМ К «КАТЕГОРИЯМ» АРИСТОТЕЛЯ?

*Патронников Илья Андреевич* – аспирант. Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова. Российская Федерация, 119991, г. Москва, Ленинские горы, д. 1; e-mail: [patrilya@gmail.com](mailto:patrilya@gmail.com)

Статья посвящена известной работе Порфирия – знаменитому «Введению», *Isagoge*, с которой со Средневековья знакомились студенты, приступающие к изучению философии. Элементарная работа, посвященная базовым терминам аристотелевской логики (к ним относятся пять терминов: *genus*, *differentia*, *species*, *proprium* и *accidens* – благодаря чему трактат был также известен под заголовком *Quinque voces*, собственно «Пять терминов»). Проблема, которой посвящена статья, касается замысла трактата: Порфирий не уточняет, введением во что является его работа. Ряд античных авторов (например, Боэций, написавший к ней два комментария), видя здесь явную недосказанность, предполагали, что *Isagoge* было задумано как введение в «Категории» Аристотеля. Эта точка зрения стала чрезвычайно популярной, что, однако, не делает ее самоочевидной. Действительно, если вынести за скобки авторитет Боэция и некоторых других комментаторов и обратиться к самому тексту, связь *Isagoge* и «Категорий» окажется под вопросом. В настоящей статье демонстрируется, что содержательно эти две работы далеки друг от друга: категории Аристотеля – это, если пользоваться средневековой терминологией, *praedicamenta*, т. е. предикаты, в то время как пять терминов Порфирия – это *praedicabilia*, предикабилии. Иными словами, оба трактата посвящены объектам разного логического статуса, следовательно, *Isagoge* не содержит в себе ничего, что делало бы его введением в «Категории». Одной из правдоподобных альтернатив является гипотеза, согласно которой *Isagoge*, вместо того чтобы быть введением к какому-либо трактату, является введением в логику в целом.

**Ключевые слова:** Порфирий, Аристотель, *Isagoge*, *Топика*, категория, предикат, предикабилия, античная логика

Название работы Порфирия, о которой пойдет речь в настоящей статье, звучит как «Введение» (*Isagoge*); этот жанр, включающий в себя элементарные работы, вводящие в ту или иную проблематику, был достаточно распространен в Античности<sup>1</sup>. Не вызывает сомнения, что *Isagoge* Порфирия принадлежит к их числу, что видно из слов самого автора, который обещает воздерживаться «от более глубоких изысканий», излагая «в кратких словах, как бы в качестве введения»<sup>2</sup>, аристотелевское учение о категориях. Обыкновенно работы этого типа<sup>3</sup> имеют целью уточнить предметную область, введением в которую служит соответствующий трактат. Проблема заключается в том, что, в отличие от них, заголовок Порфирия не содержит подобного уточнения, и остается только догадываться, введением во что является его сочинение.

Многие авторы (в их числе такие авторитетные философы, как Боэций<sup>4</sup> и Аммоний<sup>5</sup>) придерживаются той точки зрения, что работа Порфирия является введением в «Категории» Аристотеля. В русском издании *Isagoge* так и называется – «Введение к “Категориям” Аристотеля»<sup>6</sup>; во введении к современному французскому переводу утверждается, что «*Isagoge* является не чем иным, как введением в “Категории”»<sup>7</sup>. Тем не менее совсем не очевидно, что дело обстоит именно так. Некоторая связь между *Isagoge* и «Категориями», безусловно, имеется, но достаточно ли ее, чтобы продемонстрировать, что *Isagoge* было задумано как введение в аристотелевские «Категории»?

Настоящая статья содержит развернутый ответ на этот вопрос; если отвечать на него кратко, то ответ отрицательный: *Isagoge* не является введением в «Категории».

Однако прежде чем приступить к аргументации в пользу этого тезиса, кратко остановимся на доводах тех, кто склонен давать положительный ответ на этот вопрос.

В самом начале Порфирий утверждает, что его трактат будет необходим εἰς τὴν τῶν παρὰ Ἀριστοτέλει κατηγοριῶν διδασκαλίαν<sup>8</sup>. Возможны два варианта примерного перевода этой фразы: «для изучения аристотелевских категорий» и «для изучения аристотелевских “Категорий”»<sup>9</sup>. Барнс справедливо замечает<sup>10</sup>, что оба варианта дают примерно одинаковый смысл, поскольку изучение аристотелевских категорий предполагает ознакомление с его одноименной работой.

<sup>1</sup> У самого Порфирия есть еще две работы этого жанра: «Введение в астрономию» и «Введение в астрологию Птолемея»; Диоген Лаэртский упоминает две работы Хрисиппа: «Введение к двусмысленностям» и «Введение к рассуждению о лжеце»; этот список можно продолжить.

<sup>2</sup> Здесь и далее «Введение» цитируется по изданию: Porphyrii *Isagoge et in Aristotelis categorias commentarium* / Ed. A. Busse. В., 1887 (Commentaria in Aristotelem Graeca IV, 1), перевод всех цитированных фрагментов выполнен автором статьи.

<sup>3</sup> См. уже упомянутые работы Порфирия и Хрисиппа или трактат Никомаха «Арифметическое введение».

<sup>4</sup> Anicii Manlii Severini Boethii in *Isagogen Porphyrii commenta*. Vienna, 1906. P. 4. 12–14.

<sup>5</sup> *Ammonius*. In Porphyrii *Isagogen sive V Voces*. В., 1891. P. 20. 15–21; 22. 23–24.

<sup>6</sup> *Порфирий*. Введение к «Категориям» Аристотеля // *Аристотель*. Категории. М., 1939. С. 53–83.

<sup>7</sup> *Porphyre*. *Isagoge* / Éd. par A. de Libera, A.-P. Segonds. P., 1998. P. XIII.

<sup>8</sup> Porphyrii *Isagoge et in Aristotelis categorias commentarium*. P. 60.

<sup>9</sup> Среди переводчиков есть сторонники обоих вариантов. Боэций переводит эту фразу следующим образом: ad eam quae est apud Aristotelem praedicamentorum doctrinam, что делает его сторонником первого варианта; к числу сторонников первого варианта относятся также Барнс и Кубицкий. См. *Porphyry*. Introduction / Trans., with a Comment., by J. Barnes. Oxf., 2003. P. 25. Второй вариант перевода можно найти у Спэйда: *Spade P.V. Five Texts on the Mediaeval Problem of Universals: Porphyry, Boethius, Abelard, Duns Scotus, Ockham*. Indianapolis (IN), 1994.

<sup>10</sup> *Porphyry*. Introduction / Trans., with a Comment., by J. Barnes. P. 26.

Далее, Порфирий только усиливает подозрения читателя, что *Isagoge* будет тесно связано с «Категориями», когда замечает, что он «попытается показать, как с логической точки зрения (λογικώτερον) древние (παλαιοί), в особенности перипатетики, рассматривали эти предметы [роды и виды]»<sup>11</sup>. Указание на логический характер сочинения (λογικώτερον), а также упоминание перипатетиков подталкивают к нужному выводу: *Isagoge* является введением к «Категориям», трактату, открывающему корпус логических сочинений Аристотеля «Органон».

Дополнительным аргументом может служить история создания *Isagoge*. Из комментария Аммония, посвященного порфириевскому «Введению», мы знаем, что оно было написано на Сицилии, то есть после 268 г.<sup>12</sup>; поскольку продолжительность пребывания там Порфирия неизвестна. Можно задаться вопросом, почему «Введение» было написано именно в этот период его жизни, который был ознаменован отъездом из Рима и отдалением (физическим и, возможно, интеллектуальным) от своего учителя, Плотина. Саффрэ<sup>13</sup> связывает его отъезд с жесткой критикой, которой Плотин подверг аристотелевскую теорию категорий в трех своих трактатах «О родах сущего» (Περὶ τῶν γενῶν τοῦ ὄντος), написанных примерно в это время<sup>14</sup>. Порфирий был не согласен с этой критикой, следствием чего становится его отъезд; «Введение», согласно этой гипотезе, является порфириевским ответом на критику и, таким образом, апологией «Категорий».

Последний аргумент представляется довольно шатким: «Жизнь Плотина» содержит другую версию событий, согласно которой Порфирий отправляется в Сицилию по совету Плотина, чтобы излечиться от своей «меланхолической болезни»<sup>15</sup>, чуть не приведшей его к самоубийству, и нет серьезных оснований ставить эту версию под сомнение.

Важность «Введения» для «Категорий» трудно отрицать, но это не является решающим аргументом. Действительно, для понимания того, что собой представляют аристотелевские категории, являющиеся наиболее общими родами, необходимо, по крайней мере, понимать, что такое род и составляющие его виды, а *Isagoge* посвящено уточнению в том числе и этих понятий. Однако на это можно возразить, что понятия рода и вида важны не только для «Категорий», но и, например, для аристотелевской метафизики и силлогистики, что еще не делает *Isagoge* введением в соответствующие работы.

По этой причине более серьезную аргументацию в пользу тесной связи (или ее отсутствия) «Введения» и «Категорий» следует строить на сопоставлении содержания двух трактатов. В средневековой традиции сочинение Порфирия имело заглавие *Quinque voces*, что можно перевести как «Пять терминов (слов)». Такой заголовок очень точно передает содержание работы: она посвящена пяти базовым для средневековой логики (базовыми они стали благодаря Порфирию) терминам: *genus*, *differentia*, *species*, *proprium* и *accidens*. Проблема, таким образом, состоит в том, чтобы разобраться, как соотносятся между собой десять категорий Аристотеля и пять терминов Порфирия.

<sup>11</sup> *Porphyry*. Introduction. P. 60.

<sup>12</sup> В пятнадцатый год царствования Галлиена, как сказано в «Жизни Плотина»: *Порфирий*. Жизнь Плотина // *Диоген Лаэртский*. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1979. С. 464.

<sup>13</sup> *Saffrey H.D.* Pourquoi Porphyre a-t-il edite Plotin? // *Porphyre*. La vie de Plotin. P., 1992. P. 31–64.

<sup>14</sup> Порфирий в «Жизни Плотина» в хронологическом порядке перечисляет трактаты, которые были написаны Плотиним до его отъезда в Сицилию, и последними (не считая трактата «О вечности и времени») действительно оказываются три трактата «О родах сущего». Впрочем, неизвестно, сколько времени прошло с момента их написания до отъезда.

<sup>15</sup> *Порфирий*. Жизнь Плотина. С. 467.

### Quinque voces и категории

«Категории», если оставить в стороне некоторые тонкости, – это трактат о предикции. Латинские авторы переводили название этой работы как *Praedicamenta*, и это вполне соответствует тому значению, которое Аристотель вкладывает в глагол  $\kappa\alpha\tau\eta\omicron\rho\epsilon\acute{\iota}\omega$  и производные от него формы<sup>16</sup>.  $\tau\omicron\ \text{A}$   $\kappa\alpha\tau\eta\omicron\rho\epsilon\acute{\iota}\tau\alpha\ \kappa\alpha\tau\grave{\alpha}\ \tau\omicron\ \text{B}$  – техническое выражение аристотелевской силлогистики (зачастую сокращаемое до  $\tau\omicron\ \text{A}$   $\tau\omicron\ \text{B}$ ), которое означает, что термин *A* предикруется термину *B*. Таким образом, термин *A* – предикат, или категория. Конечно, было бы ошибкой утверждать, что десять категорий Аристотеля – сущность, качество и т. д. – ничем не отличаются от любых других предикатов (человек, белое и прочее). Между ними существует очевидное различие, состоящее в том, что сущность – это наиболее общий предикат, а, например, человек (или быть человеком, или «быть человеком», пунктуация зависит от ответа на вопрос, чем являются предикаты – терминами или вещами) – нет. Однако здесь важнее всего то, что с точки зрения логической структуры высказывания «*A* есть сущность» и «*A* есть человек» идентичны, поскольку в них идет речь о предикции некоторого свойства некоторому подлежащему.

Итак, категории – это наиболее общие предикаты, десять категорий – это десять смыслов, в которых нечто предикруется чему-то. Быть белым, быть четным – примеры одного смысла, или способа, предикирования; в этом случае мы имеем дело с предикированием качества, и т. д.

Теперь рассмотрим *quinque voces* из «Введения». К ним относятся: род ( $\gamma\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma$ ), видовое отличие ( $\delta\iota\alpha\phi\omicron\rho\acute{\alpha}$ ), вид ( $\epsilon\acute{\iota}\delta\omicron\varsigma$ ), собственное<sup>17</sup> ( $\acute{\iota}\delta\iota\omicron\nu$ ) и привходящее ( $\sigma\upsilon\mu\beta\epsilon\tau\eta\kappa\acute{\omicron}\varsigma$ ). Что же такого особенного в этих пяти терминах, что Порфирий специально вынес их на обсуждение в отдельной работе, которая вдобавок стала обязательной для изучения на многие века вперед? Удивительно, но нигде во «Введении» Порфирий не пытается ответить на этот вопрос. «Введение» начинается с характеристики – где-то излишне подробной, а где-то слишком краткой – каждого из пяти терминов в порядке, в котором они перечислены выше (за тем исключением, что вид предшествует видовому отличию, что, возможно, связано с тем, что род и вид – тесно связанные понятия и одно необходимо для характеристики другого); затем Порфирий, в указанном выше порядке без оговорок, сравнивает каждый из терминов с четырьмя другими, указывая на общие черты и различия. То, что работа носит вводный характер и не претендует на полноту изложения, можно понять из заключительной ремарки: «Есть и другие общие присущие им [пяти терминам] свойства. Но и этого достаточно, чтобы различить эти предметы и выявить, что у них есть общего»<sup>18</sup>.

На протяжении всей работы Порфирий ни разу не пытается объяснить, чем являются эти пять терминов, взятые в совокупности, например как они соотносятся с десятью категориями. Порфирий упоминает «Категории» всего один раз, когда обсуждает вопрос существования общего для все видов рода. Существование такого рода, в соответствии с логикой «Категорий», отрицается: бытие, или свойство «быть существующим», предикруется разным типам объектов в разных смыслах, род же сказывается о подчиненных

<sup>16</sup> Barnes J. Truth, etc.: Six Lectures on Ancient Logic. Oxf., 2007. P. 114.

<sup>17</sup> Под «собственным» Порфирий понимает свойство, которым обладают только представители данного вида, и никто, кроме них (сейчас мы бы сказали, что экстенционалы этих терминов совпадают). Например, свойством «уметь смеяться» обладают только люди.

<sup>18</sup> Porphyrii *Isagoge* et in Aristotelis categorias commentarium. P. 60.

ему видах в одном и том же смысле, синонимично, следовательно, бытие не может быть родом. Далее он утверждает, что бытие распадается на «десять наиболее общих типов предметов»<sup>19</sup>, которым подчинено конечное количество менее общих; количество единичных вещей, в свою очередь, может быть бесконечным. На этом прямые отсылки к «Категориям» заканчиваются. Но, возможно, в тексте можно найти не прямые?

Ответ на этот вопрос будет зависеть от интерпретации статуса пяти терминов. Может быть, пять терминов – это еще один способ классификации объектов, наряду с имеющимися у Аристотеля десятью категориями? В другой своей работе «О “Категориях” Аристотеля» Порфирий предлагает четырехчастную классификацию, согласно которой все предметы делятся на единичные сущности, единичные акциденции, универсальные сущности и универсальные акциденции<sup>20</sup>. Любая из десяти категорий включается в одну из четырех перечисленных таксономических единиц: Сократ относится к единичным сущностям; человек – к универсальным сущностям; белизна в Сократе – к единичным акциденциям; белизна – к универсальным акциденциям.

Можно ли предположить, что пять терминов и десять категорий соотносятся похожим образом? Это предположение неверно; такое сопоставление невозможно в первую очередь потому, что категории и пять терминов принадлежат к разным типам логических сущностей, или к разным логическим категориям (во избежание стилистической неуклюжести в дальнейшем будем использовать термин «предикаты» вместо термина «категории», тем более, как мы уже установили, оба принадлежат к одной логической категории).

Надо признать, что понятие логической категории далеко от совершенной прозрачности. Пожалуй, оно не вызывает вопросов в случае формализованных языков, как, например, язык логики предикатов. В нем определенному типу символов соответствует определенный класс языковых выражений: переменным  $x, y, z$  соответствуют множества индивидов, символам  $P, Q, R$  –  $n$ -местные предикаты и т. д. Если правила подстановки языковых выражений на место символов нарушить, на выходе получатся бессмысленные фразы, не являющиеся предложениями данного языка: «Для всякого больше чем некоторый  $x$ »; «Неверно, что существует деревянный, такой что  $y$ » и прочее. Беря за образец подобные формализованные языки, можно попытаться дать определение логической категории. Логическая категория – это определенный класс языковых выражений, которые, если подставить их в осмысленное предложение на место языковых выражений другого класса, дадут бессмысленное предложение. Это определение, разумеется, нуждается в уточнениях, и первое из них должно касаться понятий осмысленности и бессмысленности. В формализованных языках понятие осмысленности задается индуктивно через перечисление правильных типов предложений (формул) данного языка, все прочие предложения, не входящие ни в один из перечисленных типов, не являются предложениями данного языка, или, проще выражаясь, являются бессмысленными.

Естественные языки не могут похвастаться такой безошибочностью в распознавании осмысленных и бессмысленных предложений. Критерия грамматической правильности недостаточно (в некоторых случаях можно усомниться, является ли он необходимым: «Подъезжая к остановке, с меня

<sup>19</sup> Porphyrii Isagoge et in Aristotelis categorias commentarium. P. 83.

<sup>20</sup> Porphyry. On Aristotle Categories / Trans. by S.K. Strange. L., 1992. P. 53. Порфирий использует термины «единичная сущность», «единичное привходящее», «всеобщая сущность», «всеобщее привходящее». Эта классификация восходит к аристотелевскому различию между нахождением в подлежащем и сказыванием о подлежащем.

слетела шляпа»), чтобы считать предложение осмысленным. «Зеленые идеи яростно спят» – образец грамматически правильного предложения, которое не несет, как кажется, никакого смысла. Попытка сформулировать критерий осмысленности языковых выражений, который работал хотя бы в большей части случаев, – слишком трудоемкая и сложная задача, но в общих чертах идея представляется ясной. В естественном языке существуют разные классы языковых выражений, и при попытке заменить выражение одного класса выражением из другого класса мы получаем бессмысленное предложение. Например, если в предложении «По улице гуляли десять собак» конкретное существительное «собака» заменить абстрактным существительным «знание», получившееся предложение «По улице гуляли десять знаний», как кажется, не будет иметь буквального смысла. Эта идея идет в русле стратегии различения категорий, которая была предложена в свое время Гилбертом Райлом: «Две составные части пропозиции (proposition-factors) относятся к разным категориям, или типам, если существуют такие схемы предложений (sentence-frames), что выражения, соответствующие этим частям пропозиции, будучи подставленными в один и тот же пробел (gap sign) одной и той же схемы, в одном случае дадут значимое (significant), а в другом – бессмысленное (absurd) предложение»<sup>21</sup>. Райл, понимая, что предложенный им тест зависит от трактовки понятия бессмысленности, закончил свою статью словами: «Но что является тестом на бессмысленность?»<sup>22</sup>.

Попытаемся применить этот подход для сопоставления предикатов и пяти терминов. Если они относятся к одной и той же логической категории, они должны пройти райловский тест. Для этого рассмотрим следующие предложения.

Человек – это вид.

Человек – это животное.

Кажется, что термины «вид» и «животное» взаимозаменяемы в данных контекстах: после перестановки в обоих случаях получаются истинные предложения. Теперь попробуем построить силлогизм с этими предложениями в качестве посылок:

Сократ – это человек.

Человек – это животное.

Следовательно, Сократ – это животное.

Перед нами, если поменять посылки местами и квантифицировать все предложения, силлогизм правильного модуса *Barbara*, позволяющий получать истинные заключения из истинных посылок. Теперь заменим посылку «Человек – это животное» посылкой «Человек – это вид»:

Сократ – это человек.

Человек – это вид.

Следовательно, Сократ – это вид.

Форма силлогизма осталась прежней<sup>23</sup>, однако в этом случае истинные посылки дали ложное заключение. Означает ли это, что мы опровергли силлогистику и нашли такую интерпретацию терминов, при которой силлогизм

<sup>21</sup> *Ryle G. Collected Papers. Vol. II. N. Y., 1971. P. 181.*

<sup>22</sup> *Ibid. P. 184.*

<sup>23</sup> На это можно возразить, что посылка «Человек – это вид» не является общеутвердительной («*Всякий человек – это вид*»), поэтому указанный силлогизм не относится к модусу *Barbara*. Это верно, однако верно и то, что эта посылка не является частноутвердительной



Barbara при истинных посылках приводит к ложному заключению? В действительности, подобные «контрпримеры» были найдены еще в Античности (в частности, этот пример взят из комментария Порфирия на «Категории»<sup>24</sup>), и тогда же был предложен способ их нейтрализовать. Для этого комментаторы<sup>25</sup> различали два способа предципирования: сущностное и акцидентальное (которые восходят к аристотелевскому различию между сказыванием о подлежащем и нахождением в подлежащем). В первом силлогизме термин «животное» предципируется термину «человек» в сущностном смысле (поскольку «быть животным» входит в определение «быть человеком»), во втором «вид» предципируется «человеку» акцидентально. Правильные силлогизмы строятся на посылках, содержащих сущностную предикацию; второй силлогизм нарушает это правило, поэтому он не является контрпримером.

Различие между сущностным и акцидентальным предципированием само по себе выглядит подозрительно<sup>26</sup>, поскольку неясно основание, по которому одни свойства предмета классифицируются как сущностные, а другие – как акцидентальные. Но даже если допустить, что основание найдено, это не решит проблемы с указанным контрпримером, потому что силлогистика, как и любая дедуктивная система, абстрагируется от содержательных аспектов рассуждения (в данном случае – от характера предципирования), принимая во внимание лишь логическую форму суждений. Так, совершенно корректен следующий силлогизм:

Сократ – афинянин.  
Афиняне – греки.  
Следовательно, Сократ – грек.

Никто не будет спорить, что быть афинянином – случайный факт в жизни Сократа. Если вдруг станет известно, что Сократ на самом деле был рожден не в Афинах, а, например, в Коринфе, а потом тайком был перевезен в Афины, он по-прежнему останется тем Сократом, о котором мы знаем из работ Платона и Ксенофонта. Тем не менее, пока посылка «Сократ – афинянин» является истинной, истинным будет и заключение силлогизма.

Значит, проблема второго силлогизма не в том, что «вид» предципируется «человеку» не в сущностном смысле. На самом деле, его проблема заключается в том, что высказывания «Человек – это животное» и «Человек – это вид» имеют разную логическую форму, и это, хотя и в других терминах,

---

(«Некоторый человек – это вид»), что наводит на мысль о том, что термин «человек» употребляется здесь в каком-то ином смысле, нежели в суждении «Человек – это животное». Причина, по которой смысл термина меняется при переходе от одного суждения к другому, заключается в том, что термины «вид» и «животное» принадлежат к разным логическим категориям, что меняет структуру самих суждений, в которые они входят. Однако это именно тот тезис, который я хочу доказать; для этого я использую доказательство формы *reductio ad absurdum*: я исхожу из того, что эти суждения имеют одинаковую структуру, и указываю на неприятные последствия, которые влечет за собой это допущение.

<sup>24</sup> *Porphyry. On Aristotle Categories. P. 66.*

<sup>25</sup> *Ibid. P. 66.*

<sup>26</sup> Предложение свести это различие к различию между общеутвердительной и частноутвердительной предикацией, то есть обосновать его исключительно в экстенциональных терминах, как мне кажется, не работает, поскольку в этом случае свойство «уметь смеяться» окажется сущностным для человека (допустим, что суждение «Все люди есть существа, умеющие смеяться» верно); однако умение смеяться не входит в определение человека.

отмечал Филопон в своем комментарии на «Первую аналитику»<sup>27</sup>. Он пишет, что в суждении «Человек – это вид» термин «человек» означает τὸ ἐνοεῖδές

τοῦ ἀνθρώπου, единый вид человека, рассматриваемый в этом высказывании как единое целое. В греческом языке об этом сигнализирует употребление определенного артикля ὁ перед ἄνθρωπος (в этом отношении греческий определенный артикль выполняет ту же функцию, что и английский определенный артикль the в похожих контекстах). В свою очередь, в предложении «Человек – животное» термин «человек» употребляется, как бы мы сейчас сказали, дистрибутивно, то есть в отношении каждого отдельного объекта из множества людей (об этом сигнализирует квантор «всякий», πᾶν). Следовательно, записанные в правильной форме, эти предложения будут иметь следующий вид: (1) Всякий человек – это животное. (2) Человечность<sup>28</sup> – это вид.

Переписанное в таком виде, второе суждение не будет образовывать силлогизма с суждением «Сократ – это человек», и тем самым блокируется очевидно ложно заключение «Сократ – это вид».

Теперь применим райловский тест к суждениям (1) и (2). Получим следующие предложения.

Человечность – это животное.

Всякий человек – это вид.

В таком виде они больше похожи на бессмысленные, чем на ложные, высказывания, а это означает, что термины «животное» и «вид» принадлежат к разным логическим категориям.

<sup>27</sup> Barnes J. Truth, etc. P. 150.

<sup>28</sup> За неимением определенного артикля в русском, приходится в качестве аналога ho anthros писать «человечность».