

Загурская Н.В.

СВЕРХЧЕЛОВЕК-ЦИРК И СУПЕРМЕН-КОМИКС: ПОВТОРЕНИЕ ИЛИ РАЗЛИЧИЕ?

В европейской культуре отождествление онтологии и людологии происходит настолько часто, что выглядит уже даже не устоявшимся, но банальным. Декларация того, что наша жизнь всего лишь игра давно потеряла своего автора и стала неким вскриком, вздохом, если не междометием. Оно подобно многозначному вскрику «я-люблю-тебя» (о нем идет речь у Р. Барта) и может звучать как «что-наша-жизнь-игра». Вероятно, что под жизнью здесь понимается именно бытийная или даже экзистенциальная ее составляющая, потому что речь идет о непредсказуемости экзистенциального выбора индивида, играющей судьбы, в конце концов, божественной игре.

Однако в отличие от субъектно-предикатной определенности «я-люблю-тебя» позиции в «что-наша-жизнь-игра» остаются мобильными, что естественным образом коррелирует с семантикой. Из наиболее спорных вопросов в этой связи можно выделить два:

1. Кто играет? Крайние позиции ответа: я (говорящий) играю (интенционально манипулирую) жизнью и жизнь играет (хаотически) мною (говорящим). В принципе эти позиции характеризуют экстернала и интернала и в купе с экстравертностью или интравертностью, а также особенностью их интеграции дают нам некую достаточно обширную психологическую типологию (несколько дополняющую типологию К. Г. Юнга), где индивидуальная психика представлена в виде точки в трехмерной системе координат. Не вдаваясь в подробности, обозначим некоторые крайние варианты. Скажем, того, кто успешно интегрирует экстернальность и интравертность назовем гением, а кому это удастся с трудом или не удастся вообще — шизофреником. В свою очередь, успешно интегрировавший интернальность и экстравертность предстает героем, а тот, кто с этим не справился — невротиком.

2. О какой именно игре здесь идет речь? Нет необходимости перебирать все многообразие значений этого концепта, однако ясно, что если судьба иногда и играет не в кости или шахматы (выбор, в принципе, зависит от личностных особенностей индивида, от того, насколько упорядоченными кажутся ему внешний и внутренний миры), а на фортепианах, то это, в принципе, уже, не онтология, а метафизика или, скорее, эйдетика. Хотя, конечно, можно и свести вопрос о том, в какую именно игру играет судьба к вопросу о том, какие склад и технику она предпочитает. Если в кости — то какофонию (деструкцию, архаику), если в шахматы, то — полифонию (конструкцию, высокую культуру). Снова не углубляясь в проблему, примем в качестве аксиомы, что судьба вольна выбирать ту или иную игру и сейчас она склоняется к картам, а изменчивая музыка сфер все чаще колеблется между додекафонией (деконструкцией) и гармонией (органикой). На общекультурном уровне это хорошо проявляется в актуальности взаимодействия авангарда и масскульта.

В связи же с необходимостью обозначит особенности пространства Игры удобнее воспользоваться не аналогией с игрой в настольные игры или на музыкальных инструментах, а аналогией с игрой актерской.

Нововременная эпистема в лице У. Шекспира дает однозначный ответ на вопрос о том, что представляет собой пространство игры, когда провозглашает, что это — театральная сцена. В таком случае «весь мир театр и люди в нем — актеры» или «жизнь — только тень, она — актер на сцене». Можно, конечно, считать эти высказывания синонимичными, если понимать «жизнь» как индивидуальное бытие. Но если «жизнь» в данном случае — это некая энергия, направление движения мира и т. д. (возможны



варианты, но в любом случае речь идет о чем-то глобальном), то тогда получается, что в полсерения У. Шекспира попадают обе игровые позиции, о которых уже шла речь, что подтверждает вневременность предложенной трехмерной психологической типологии. Однако в любом случае, остается неизменной модель представления: пространство игры включает в себя сцену и актеров, которые вызывают к необходимости созерцания.

Таким образом, можно предположить наличие некоего зрительного зала, но предположение это остается только предположением: поскольку о наличии и публике зала не говорится ничего, то можно сделать вывод о том, что новоевропейская антропологическая модель — это *театр без зрительного зала*. Выраженный идеализм данной модели очевиден, потому что вряд ли возможна реализация такого проекта, в рамках которого каждый индивид сможет реализоваться в качестве субъекта метафизики присутствия. Однако в рамках общей проективности нововременной европейской культуры эта модель смотрится весьма естественно, и актуальность свойственная западу, здесь абсолютизируется. Тот, кто не играет и (по возможности) не выигрывает, тот вообще не живет, а вероятно и не существует.

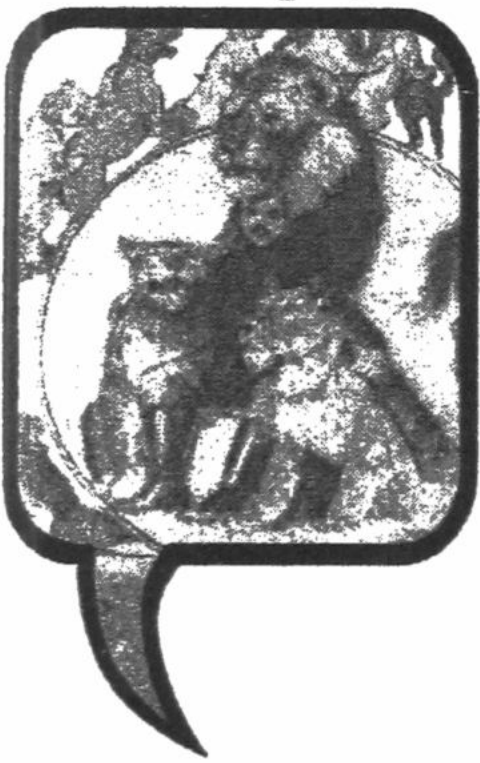
Постсовременная же культура предлагает нам несколько другую модель игрового пространства. Театр постепенно (проходя через стадию перформанса) мутирует в хэппенинг, когда не вся жизнь выталкивается на сцену, а сцена просачивается во все аспекты жизни. И очевидность этой ситуации уже мало у кого вызывает сомнение. Но то, что при этом театр перестает быть театром, обычно ускользает от того, чтобы быть обозначенным. Конечно, театр сам по себе также не перестает существовать и развиваться, однако хэппенинг как таковой куда ближе не театру, а цирку. Ведь там не «актеры играют», а «артисты выступают» во всей многозначности этого словосочетания.

С одной стороны, ставки снижены: быть гением а) невозможно, в) опасно, б) неприлично. Так что величие и изощренность традиционных театральных жанров сменяется кичевостью и кичевостью цирка. С другой стороны, ставки повышены: скука и пресыщенность культуры мертвых» провоцирует распространение захватывающих дух зрелищ, чтобы хоть как-то привлечь скучающую публику. Она напряженно ждет: а вдруг акробат сорвется с трапеции или лев откусит голову дрессировщику?

Парадоксально, но такого рода ожидание во многом соотносимо с трепетом театрала, следящего не за перипетиями давным-давно знакомого классического сюжета, а за мельчайшими нюансами игры актера, все так же напряженно выжидая, а вдруг актер настолько войдет в образ, что до конца выйдет из себя и станет Клеопатрой или маркизой де Помпадур, а сам зритель наконец-то действительно ощутит себя жителем Древнего Египта или барочной Франции и участником сюжетной интриги? И такому зрителю совершенно неинтересно, что такой выход из себя обернулся бы для актера духовными и психологическими последствиями, соотносимые с физическими ощущениями акробата, сорвавшегося с трапеции.

Но современному человеку, по-настоящему скучающему и жаждущему сильных ощущений, этого, конечно же мало сопричастности и сопереживания, мало остроты привычной реальности. Ему необходимо не *ощущать* себя героем действия, а *быть* им. Он хочет сорваться с трапеции и того, чтобы лев откусил ему голову. Причем, по возможности, одновременно.

По сравнению с уличными шапито современный рафинированный цирк пользуется куда более скромной популярностью именно из-за того, что из действия практически исключена трагическая случайность. Но даже если она бы там присутствовала, все равно это не спасло бы положения и зритель, сидящий в бархатном кресле не переставал бы зевать, в ожидании того, когда закончится представление и можно будет взять (часто тоже зевающего, шуршащего фольгой шоколада, болтающего с приятелями) ребенка и повести его в Настоящий Цирк. Ведь



именно там реализуется Великое Без-различное игры, там «игра — играет, и суть этой игры — в самом игре» [6, 37].

Цирк же маркированный в качестве такового, напротив часто оказывается прибежищем самой что ни на есть нормальности. Эта идея красной нитью проходит в черно-белом кинофильме «Уродь». Главные герои этого фильма — исключительно артисты цирка и большинство из них не просто уродливы, а обладают явно выраженными физическими и психическими отклонениями. Вид некоторых из них невыразимо отталкивающ и вызывает омерзение, а некоторых — леденит кровь от ужаса. А если некоторые из них и выглядят более или менее благообразно, то вызывают не весьма приятные чувства в силу других причин.

Так, например, в фильме присутствует некая полуженщина-полумужчина, *гермафродит*, всем своим видом демонстрирующий свою двойственность: например, одна половина ее/его головы коротко подстрижена, другая — украшена длинными волнистыми волосами. Естественно, это сделано в угоду зрителям, приходящим в цирк, с целью выражено маркировать роль этого персонажа. Однако это вполне вписывается в ее/его внутреннюю двойственность: когда женская половина стреляет глазами в сторону понравившегося ей мужчины, мужская может ощущать приступы агрессивности к нему, или, может быть, даже ревности, по сути дела, самого себя. Понятно, что тут, в общем-то, не идет речь об андрогине, обретшим самость и гармоничность. Скорее это — гермафродит со всей его болезненной демонической раздвоенностью и психологической уродливостью, таким, собственно, и выглядит андрогин в свете современной массовой культуры, к продуктам которой, несомненно, можно отнести и «Уродов». «Когда дух утрачивает способность улавливать метафизическое значение символа, этот символ воспринимается во все более и более грубом плане» — пишет по этому поводу М. Элиаде, замечая далее, что «дело оказывается не в полноте, существующей благодаря синтезу полов, но в изобилии эротических возможностей» [8, 157]. Но дело-то как раз и состоит в том, что без полноты в вышеупомянутом контексте и, шире, осознания самости, невозможна и реализация изобилия эротических возможностей, которые в таком случае остаются лишь потенциальными, поскольку все силы гермафродита оказываются отданными борьбе с самим собой.

Вся эта галерея уродов в разных смыслах этого слова дополнена несколькими вроде бы «нормальными» акробаткой и силачом. Однако, во-первых, они также ненормальны в своей гипернормальности: акробатка патологически красива и гибка, силач — патологически маскулинен и мускулист, а также патологически туп. А, во-вторых, по ходу развития сюжета оказывается, что они еще и патологически безнравственны по сравнению с остальными персонажами, уродливыми «всего лишь внешне».

Так получается, что неотъемлемая черта циркача — уродство как аномальность, как культивирование непохожести любой ценой, как гипертрофия индивидуальности в ущерб гармоничности. В цирке даже совершенство уродливо, поскольку чрезмерно. Гибкость *акробата* — атрибут совершенной телесности, в каком-то смысле даже хатха-йогической телесной культуры, но кто признает нормальным «гуттаперчевого мальчика»? То же самое можно сказать и про *силача*, переставшего быть человеком и превратившегося в «гору мускулов», только аналогии здесь можно проводить не с восточной, а с западной телесной культурой, особенности которой в данном случае гипертрофируются. Вопрос о том, не является ли склонность к гипертрофии и инфляции изначальным свойством новоевропейской культуры, аналогичным проективности мы здесь оставляем открытым.

С культурой йогинов, кстати говоря, косвенно соотносится и другой цирковой персонаж — *фокусник*. Однако еще П. Успенский обращал внимание на диаметрально различие между



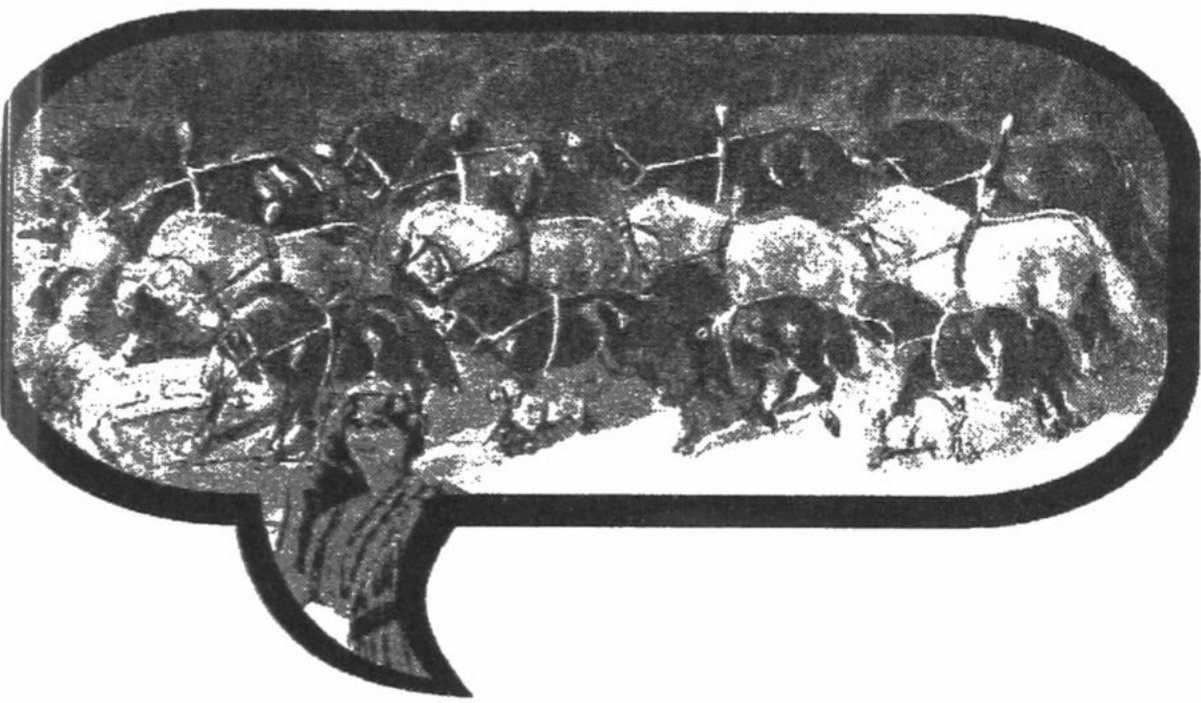
факиром и йогином: «то, что достигается хатха-йогинами с определённой целью, которую они точно понимают, становится у факиров самоцелью. Поэтому факиры начинают с самого трудного [...] этот путь не имеет ничего общего с путём хатха-йоги» [7, 262—263]. Так что мы вполне можем определить фокусника как уродливого йогина, поскольку у него, в отличие от йогина «обычного», телесное и духовное не образуют гармоничного целого.

Другой полюс циркового мира — *опасные животные*. Уродливость этих животных состоит не в гипертрофии их брутальности, а в ее извращенности: ну что это за лев, который не кусывает положенную ему в пасть голову, а еще и прыгает через кольцо? Лев-извращенец, лев-пазохист? Он оказывается подвешенным в раме кольца, сквозь которое прыгает, и все это вместе образует некий портрет, могущий быть обозначенным в качестве апофеоза *suspens'a*. Такая подвешенность максимальной брутальности может быть рассмотрена как максимальной выраженной извращенность, уродство.

И она резко отличается от брутальности, подвешенной в квадратной раме клетки зоопарка, где ее пленили, но не покорили. Ведь лев даже в зоопарке остается львом, жестоким и неистовым: стоит слишком далеко протянуть руку с угощением или голову с насмешливой примасой и тут же наглец лишится протянутого. А положить голову ему прямо в пасть не решится даже пользующийся особыми «привилегиями» служитель зоопарка. Круглая же рама «причесывает» льва, символически кастрирует его львиную натуру, извращает и уродует саму идею «львиности».

Нечто подобное можно сказать и о других опасных животных в цирке — тигре, удаве, крокодиле и пр., а также о животных, традиционно плохо поддающихся дрессировке, но тем не менее покоренных — тюлене, кроликах и пр. Отличие здесь состоит в том, что их брутальность пассивна и выражается не в агрессии по отношению к дрессировщику, а в игнорировании его приказов. В таком случае, балансирующие с мячом на носу тюлени столь же уродливы как и акробаты, прыгающие сквозь кольцо.

Другую группу животных-артистов цирка составляют животные домашние, традиционно сопровождающие человека и более или менее охотно исполняющие его волю: «собачка»,



«котиках», «лошадках». Даже сами их уменьшительно-ласкательные названия говорят об особенной любви и нежности, которую испытывает к ним человек. В чем же, в таком случае, состоит их уродство? Опять же в гипертрофии специфических качеств, а именно, дрессируемости и артистизма. Если, скажем, тюленя может научить обращаться с мячом только опытный дрессировщик, то играющий в домашний «волейбол» пес — обычное явление.

Итак, мы видим, что цирк представляет собой кунсткамеру самых разнообразных «уродств». Уродство в данном случае понимается в двух основных значениях:

1. Как максимально выраженная индивидуальность, максимальное выпячивание имманентно присущих свойств («гуттаперчевые» акробаты, непроходимо заросшие мускулатурой силачи и др.).

2. Как извращение имманентно присущих свойств или комбинация этих свойств со свойствами прямо им противоположными (опасные животные, гермафродиты и др.)

Специфическая же гармония циркового искусства, возможно, заключается в том, что все эти разного рода уродства собраны под круглым куполом и не просто собраны, а составляют его в целом, будучи подогнанными друг другу подобно частичкам некой круглой головоломки. Круг, *circle* (англ.) — этот образ всегда был символом гармонии, целостности, самости. В отличие от бинарной оппозиционности традиционного театра.

С другой стороны, как уже было сказано по поводу «Уродов», именно уродство зачастую оказывается конечной точкой поисков себя для того или иного персонажа, поскольку ярко представляет его уникальную самость. Ведь именно наиболее уродливые по тем или иным критериям персонажи оказываются наиболее цельными в общем смысле.

Тема гармоничности, специфической красоты ужасного, отвратительного, уродливого, конечно же, не является тесно связанной исключительно с цирком. В постсовременной культуре она уже даже не является выражено маргинальным направлением. И если, скажем, в прошлом столетии так называемые «poite maudit» (франц.), проклятые поэты, да и продолжатели их традиции в веке нынешнем (Л. Селин, Ж. Жене и др.) выглядят как персонажи сугубо маргинальные, то постсовременная массовая культура эту маргинальность редуцирует. Всякого рода уродцы, как то пришельцы, вампиры, мутанты и т. д. и т. п., во-первых, далеко не всегда маркированы как герои отрицательные, а во-вторых, одним своим количеством редуцируют исключительность собственного уродства.

Это веский аргумент в пользу того, что сегодня в жизнь просачивается не сцена, но цирковая, круглая арена. Цирк или, скорее, цирковой перформанс становится невероятно адекватной метафорой постсовременной культуры. Английское слово (или даже концепт) *freak* — урод, фрик, каприз природы — уже давно потерял свое негативное значение и стало интернациональным. Теперь оно служит эпитетом для человека, обладающего яркой индивидуальностью, особенно внешней, но без выраженной шизофреничности. С другой же стороны, нельзя ли сказать, что весь мир состоит исключительно из «капризов природы», настолько неговторимы и своеобразны все ее творения.

Особенно яркая иллюстрация того, как цирк проникает в жизнь — кинокомикс «Возвращение Бэтмена» Т. Бертон. Основная интрига фильма — то, что шайка цирковых уродов, возглавляемых человеком-пингвином, задумали похищение детей с целью сделать их цирковыми уродами также. Цирк здесь предстает как однозначно злое и уродливое явление, подобно тому как настоящий комикс — явление сугубо де(кон)структивное и маргинальное: в рамках господствующей субкультуры он перестает быть самим собой.

Сюжет фильма, в принципе, отнюдь не нов: похищение детей бродячими цыганами или циркачами с целью воспитать их в своем духе достаточно часто служит началом комедии или трагедии положений. Это один из вариантов архетипического сюжета, по ходу которого главный герой извлекается из лоно семьи, после чего с ним происходит некоторое количество судьбоносных событий, самое драматическое из которых ждет его по возвращении домой [подробнее см., напр., 4]. Одним из вариантов воплощения этого сюжета является миф об Эдипе и именно этот вариант особенно акцентирует то, что тут в значительной мере используется также и сюжет о «смерти-возрождении».



Однако человек-пингвин не может рассчитывать на перерождение путем возвращения в лоно семьи после долгих странствий, потому что он не был украден или потерян, родители, испугавшись проявившегося с младенчества злого гения героя, сами выбросили его. Значит, человеку-пингвину не суждено переродиться и тем самым преодолеть болезненность своей раздвоенности: хладнокровие пингвина в сочетании с человеческой психикой образуют смертоносный коктейль. Такого же рода гремучие коктейли представляют собой также женщина-кошка (сиротство которой достигает метафизических масштабов), женщина-дикий плющ и ледяной человек. Последние двое — персонажи следующей серии кинокомикс-сиквела («Бэтмен и Робин») — немного освежают сюжет о сочетании человеческого и животного неким разнообразием вариантов (растение, вещество). Все эти персонажи суть иллюстрации идеи о том, что переживание смерти-перерождения и получение дополнительных нечеловеческих свойств не всегда способствует обретению самости, а может, напротив, усилить как внешнюю так и внутреннюю дисгармоничность персонажа. Это, впрочем, может быть рассмотрено как

одна из стадий обретения самости же за счет углубления переживания ее отсутствия, однако в фильме этот аспект практически не акцентируется и описанное состояние выглядит как болезненно-сатанинское.

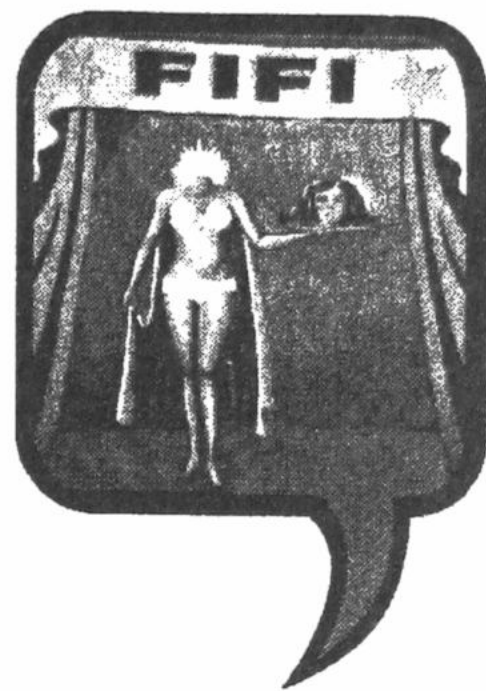
Итак, интрига фильма конкретизируется и теперь может формулироваться как вопрос о том, разорвет ли раздвоенность самого человека-пингвина изнутри или же ее деструктивная энергия уничтожит благородного бэтмена. А то, сколь велика и опасна эта энергия видно на примере эпизода, в котором человек-пингвин на расстоянии управляет бэтмобилем с находящимся в нем бэтменом. Он, в свою очередь, представляет собой пример того, как человек и летучая мышь могут уживаться в пределах одного тела не только не принося вреда его хозяину, но порождая его невероятные физические и умственные способности, а также немыслимую моральную стойкость. Сами же по себе летучие мыши, присутствующие в фильме, олицетворяют собой исключительно злое начало, к тому же они несообразительны, тупы и могут нанести бэтмену вред только собираясь в большую стаю. Этот эпизод может интерпретироваться как противостояние сверхчеловека и масс. Причем масс не только brutальных, но и человеческих, поскольку жители города, где разворачиваются события, не очень-то доверяют бэтмену. Это роднит бэтмена с ницшевским сверхчеловеком, одна из целей которого — выдавить из себя по капле как слишком человеческое, так и brutальное, которое Ф. Ницше признавал плоским в негативно-аксиологическом смысле этого слова [5, 676]. Но то, что бэтмен побеждает именно благодаря наличию диаметрально противоположных свойств, выводит его за пределы ницшевского концепта. А точнее, дополняет этот концепт дополнительным содержанием. О характере этого содержания можно судить, обратив внимание на ориентальные пути обретения самости через обогащение нечеловеческими свойствами. В качестве примеров можно назвать многочисленные биоморфные и, шире, натуроморфные асаны хатха-йоги (поза лотоса, павлина и др.), упражнения цигун («небо хватает земного тигра», «цепь гор ладоней» и др.).

Кстати говоря, соединение сугубо натурального и человеческого в бэтмене не единственный параметр его раздвоенности. По мере развития кинокомикс-сиквела о нем становится ясно, что он — еще и андрогин. Его отношения с женщиной-кошкой двусмысленны и это метафоризируется тем, что он отчасти мышь, хотя и летучая. Но его нередкие препирательства с бэтгёрл на фоне странной привязанности к «младшему бэтмену» — Робину, часто капризному и претенциозному, совершенно необоснованы. Однако все это, снова же, отнюдь не мешает бэтмену, а только усиливает его сверхъестественные способности.

Подобного же рода раздвоенность человека-пингвина понимается как «уродство», не лишенное, однако, все той же сверхчеловечности и выражается с помощью метафоры зонтика. Его символическая фигура обычно понимается как «гермафродитическая шпора фалла, стыдливо укутанного в свои покровы — одновременно агрессивный и апотропейный орган, который угрожает и/или подвергается угрозе» [1, 123]. Такое понимание предлагает нам Ж. Деррида в работе «стилях» Ф. Ницше. И тут речь идет именно о гермафродитизме, а не об андрогинии как предикате самости.

Дело осложняется еще и тем, что в фильме фигурирует целых три зонтика различной окраски, которые выполняют разные функции. Сам человек-пингвин и женщина-кошка пользуются черным зонтиком, который в числе прочего, может служить в качестве летательного аппарата и огнестрельного оружия. Украденных детей он вводит в транс с помощью черно-белого оп-артового зонтика, что выглядит вполне естественным в свете психоделичности оп-арта как такового. Решающую же схватку с бэтменом он проигрывает из-за того, что использует в качестве оружия не черный зонтик, а совсем не агрессивный разноцветный.

Последние слова побежденного человека пингвина таковы: «Я должен убить тебя, потому что ты притворяешься. Я настоящий урод, а ты только носишь маску... Все сводится к тому, кто держит зонтик». Нужно заметить, что схватка эта происходит на фоне всеобщего карнавала, в то время как герои первый раз за весь фильм снимают маски (как в прямом, так и в переносном



смысле этого слова). Цирк все же проник на улицы, но уроды остаются таковыми на любом фоне. Но уродство их различно: бэтмен может выглядеть как обычный житель города, человек-пингвин, несмотря на свои многочисленные способности — нет. И именно в силу того, что сверхъестественное в его натуре не сочетается с тривиальным, он оказывается нежизнеспособным. А бэтмен, которому присуще это сочетание, может стать героем оставаясь уродом, то есть объединить самость и предельную индивидуацию.

Возвращаясь к предложенной нами психологической типологии можно сказать, что бэтмен располагается в нулевой точке системы координат. Ведь сочетание героизма и уродливостью совмещается с колебанием степени их интеграции. Его способности велики, но не безграничны, однако это компенсируется тем, что в критический момент ему всегда сопутствует удача.

Положение бэтмена в индивидуальной типологии тождественно положению комикса в типологии текстуальной. Постсовременный комикс находится где-то на грани между элитарной авторской (в Европе) и анонимно-массовой (в Америке) литературой [2, 432], а равноправием текстуальной и визуальной составляющих характерно комиковому жанру в целом. О комиксе можно сказать то же самое, что и его старшем и более претенциозном братце — конкретнее в визуальном тексте: «слово, стих [здесь] уже буквально превращается в предмет» [3, 253], к тому же крайний минимализм сочетается с крайним же максимализмом как текстуальным, так и визуальным (последнее отчасти сглажено в кинокомиксе).



Не случайно В. Ерофеев провозглашает, что «Бог умер — родился [нет, не сверхчеловек, а — Н. З.] комикс» [2, 432]. Бэтмен, супермен и другой главный герой комикса как бы вбирает в себя комикс в целом. В самом деле, кто, кроме фанатиков и исследователей будет засорять память многочисленными второстепенными героями «умственной жвачки». Они как правило, весьма мало выразительны. Это не касается персонажей олицетворяющих зло, но они, как правило, гибнут в конце каждой «серии». Кроме того, бэтмен, супермен и прочие сами себе и добро, и зло. Скажем, злое начало в натуре бэтмена содержится в его бэт половине. А вот, почему летучие мыши здесь воплощают негативность, уже шла речь выше.

Примерно в том же духе можно рассуждать и о ницшевском сверхчеловеке, но он вмещает в себя не комиково-цирковой перформанс, а цирк сам по себе. Он — факир и силач, опасное и домашнее животное, андрогин и жонглер. Особо следует сказать об акробате, который может быть уподоблен канатному плясуну Ф. Ницше. Он, как составная часть сверхчеловека-цирка, представляет в нем собственно человеческое балансирующее на канате, протянутом между обезьяной и сверхчеловеком.

А поскольку комикс является в своем роде цирком в кармане, цепочка рассуждений замыкается и мы продолжаем брести по краю арены, ведь «весь мир суть цирк и мы в нем акробаты». Но нет не только акробаты, не только брести, а скакать и кривляться, творить чудеса и класть голову в пасть льва, жонглировать и иногда поднимать тяжести. Тогда лучше переформулировать У. Шекспира так: «весь мир суть цирк, мы в нем — сверхчеловеки» или (последний раз) так: «весь мир суть цирк, но каждый — цирк отдельный». Микрокосм заглядывает в совершенную бездну макрокосма и видит там себя же. И наоборот.

Литература:

1. Деррида Ж. Шпоры: стили Ницше. — Философские науки. — 1991. — № 3. — С. 111-129.
2. Ерофеев В. Комиксы и комиксовая болезнь. / В лабиринте проклятых вопросов: Эссе. — М.: Союз фотохудожников России, 1996. — С. 430-447.
3. Кулаков В. Визуальность в современной поэзии: минимализм и максимализм. // Новое литературное обозрение. — 1995. — № 16. — С. 253—254.

4. Кэмпбелл Д. Герой с тысячью лицами. — К.: София, Ltd., 1997. — 336 с.
5. Ницше Ф. Веселая наука («La gaya scienza»). // Ницше Ф. Соч.: В 2-х т. — М.: Мысль, 1997. — Т.1. — С. 491—719.
6. Сватко Ю. Великое Без-различное (введение в философию игры). // Философия языка. — Харьков, 1999. — [т. 3—4.] — С. 33—95.
7. Успенский П. Д. Новая модель вселенной. — СПб.: Издательство Чернышёва, 1993. — 560 с.
8. Элиаде М. Мефистофель и андрогин. — СПб.; Алетейя, 1998. — 374 с.

Лубенец Н.В.

СУБЪЕКТ В ПОСТМОДЕРНИЗМЕ

В данной статье представлена попытка проанализировать специфику понимания субъекта в постмодернистской и постструктуралистской философии.

Понятие субъекта в истории философии претерпевало различные изменения. У Аристотеля понятие субъекта обозначало носителя свойств, состояний и действий и в этом отношении было тождественно понятию субстанции. Декарт разделил субъект и объект, наделив субъекта активностью в познавательном процессе, сделав тем самым возможным обоснование достоверности знания и исследование особенностей процесса познания. Начиная с этого времени субъект определяется как носитель предметно-практической деятельности и познания, источник активности, направленной на объект. «Человек объективно выступает (и, следовательно, изучается) в бесконечно многообразных системных противоречивых качествах. Важнейшие из них - быть субъектом, т.е. творцом своей истории: инициировать и осуществлять изначально практическую деятельность, общение, познание, созерцание и другие виды специфической человеческой активности, творческой и нравственной» [2, с. 3].

Понимание субъекта традиционно связывалось с наделением человеческого индивида способностями быть активным, самостоятельным, автономным и самотождественным. Субъект - творец собственной жизни, распорядитель душевных и телесных способностей. Человек как субъект способен превращать свою жизнь в предмет практического преобразования, относится к самому себе, оценивать способы деятельности, контролировать ее ход и результаты, изменять ее методы. С точки зрения классической философии субъект изнутри формирует свои потребности, конституирует себя как самопричину собственной деятельности.

Постмодернистская и постструктуралистская философия направлена на критику западной метафизики, в том числе ее центральных понятий, в частности понятия субъекта. Необходимо сказать о первичных (если здесь возможно говорить о первичности) теоретических установках, мотивирующих критическую направленность постструктуралистских и постмодернистских воззрений, в том числе представлений о субъекте. Поскольку основные постструктуралистские идеи, являющиеся теоретической основой постмодернизма, возникли и развивались в специфической атмосфере Франции конца 60-х, они в той или иной мере отмечены революционной и антибуржуазной направленностью.

Содержательной инвариантой этой революционности, при всем разнообразии ее конкретных воплощений у разных философов, является противопоставление любым авторитарным претензиям во всех сферах, которые рассматриваются как продукты «воли к власти». Это в частности касается основных принципов, тенденций классической метафизики как явлений культуры неразрывно и взаимно связанных с любыми проявлениями эпохи капитализма. Суть этой связи состоит в том, что классическая метафизика, являясь продуктом этой эпохи и ее социальных и экономических реалий, осуществляет легитимацию существующих отношений, способствует их поддержанию и продолжению.

С другой стороны постмодернизм как полемика с предшествующим модернизмом, связываемым Ж.-Ф. Лиотаром с двумя основными метадискурсами: Нарративом Просвещения и Нарративом Духа; можно представить как совокупность разнообразных критик этих нарративов, утративших на данный момент свои легитимирующие потенции. Все эти критики объединяет ирония и скепсис относительно проекта Просвещения, составляющих его тем и образов и относительно претензий «метасубъекта» - нарратора в нарративе Духа.

Итак, субъект, одно из центральных понятий классической метафизики, подвергся критике как продукт и, одновременно, орудие «буржуазного» сознания и как основное действующее начало основных проектов модерна. Постструктурализм и философия постмодернизма осуществили критику классического понимания субъекта, опираясь на представления о текстуальности культуры и сознания. В работах таких философов как Ж.

Деррида, Ж. Делез, Ф. Гваттари, М. Фуко субъект был последовательно «децентрирован», лишен автономности и самооснования, и представлен функцией внешних ему (биологических, социальных, текстуальных) сил.

В постмодернистской интерпретации реальность изначально процессуальна, изменчива. Любая метафизика как построение систем, репрезентирующих эту реальность стабильной, целостной, неизменной, ставшей, пытается её тем самым ограничить, «связать», поместить в рамках замкнутых систем, свести её гетерогенность и процессуальность к метафизическим бинарным оппозициям, что позволяет ей (метафизике) диктовать реальности собственную волю. Постмодернизм отклоняет подобные претензии на соотнесение текстов культуры, каковым является и метафизика, с реальностью поскольку последняя всегда воспринимается и переживается как система различий, постоянных отсылок к чему-то другому, т. е. как текст. В этой перспективе и человеческое сознание предстает как «некоторая сумма текстов в той массе текстов различного характера, которые составляют мир культур» [3, с. 21].

С другой стороны, метафизика, как описание фундаментальных законов реальности, в силу фундаментальности этих законов должна была быть защищена от любых серьезных изменений, однако история философии представляет собой историю именно таких изменений.

Текст, рассматриваемый как модель всех явлений человеческого мира, - мира культуры, с неизбежностью прививает им всем, в том числе и сознанию субъекта, все свои имманентные свойства, в частности, процессуальность, подвижность, незавершенность, изменчивость с одной стороны, и с другой стороны, неотменяемую ничем историчность как невозможность быть вне истории, вне какой-либо эпохи или «эпистемь». Т.е. текстуализация сознания лишает субъекта самотождественности, независимости, детерминируя последнюю мыслительными (языковыми) стандартами его времени, лишает субъекта авторства по отношению к его так называемой «внутренней» и практической жизни.

Авторство как институт и как позиция было разрушено в работах Р.Барта («Смерть автора», 1968). Барт на материале истории литературы демонстрирует историческую и идеологическую природу инстанции автора, которая наряду с мимесисом является основной опорой идеологии института Литературы. Кроме мифа об универсальности данного мира, который присущ буржуазному обществу, «другой ритуальной частью классической литературы является повествование от третьего лица, благодаря которому авторские «я» сжимаются до размеров неподвижной точки, из которой ведется наблюдение за действиями другого, контролируемого «эго»(...) Сам факт появления третьего лица предстает не как исходная точка истории, а как результат, увенчивающий известное усилие управлять миром, представляя свой частный интерес как всеобщий» [1, с. 332].

О такой же идеологической природе авторства говорит и Фуко («Что такое автор?», 1969). Фуко критикует автора как сознательного и суверенного творца собственного произведения: «автор не является бездонным источником смыслов, которые заполняют произведения; автор не предшествует своим произведениям, он всего лишь определенный функциональный принцип, посредством которого в нашей культуре осуществляется процесс ограничения, исключения и выбора(...) автор - идеологическая фигура, с помощью которой маркируется способ распространения смысла» [Фуко пит. по 3, с. 89].

Эти концепции «смерти автора» - как литературоведческий вариант общей для постструктурализма и постмодернизма, идеи о «смерти человека»-децентрировали субъект, лишили его принадлежащего ему центра, организующей и определяющей его мышление и практику инстанции, вынося её за пределы сознания субъекта.

Человек, как специфическая форма человеческого существа, каковой он является, будучи предметом т.н. гуманитарных наук, оказывается моторизован, лишен какой бы то ни было универсальности, по сути «недавнее изобретение», возникшее лишь полтора века назад как продукт «основных установок знания», и с изменением этих установок «человек изгладится как лицо, нарисованное на прибрежном песке» [7, с. 404].

С другой стороны, обусловленность человека как нетрансцендентального образования, демонстрирует концепция того же Фуко, согласно которой человек - спекулятивный элемент особого режима власти, сформировавшегося в западном обществе и господствующего в

настоящий момент, - биовласти. Этот режим функционирует посредством различных практик, имеющих своей целью «управлять жизнью», тогда как прежние формы власти действовали, опираясь на свое право «лишать жизни».[6, с. 238- 260].

Эти специфические практики - исповедальные и дисциплинарные, - возникавшие параллельно с гуманитарными науками, вместе с последними осуществляют «очеловечивание» человека. Именно посредством этих практик утверждается идея индивидуальной самости, требующей познания и самопознания.

Кроме текстуальных, дискурсивных, и дисциплинарных детерминант человеческого сознания в философии постмодернизма тематизируются и биологические, витальные силы, создающие человека, движущие им, подрывающие очередной раз его претензии на автономность и возможность рационального установления какого-либо порядка внутри или вне его сознания. Таково понятие «желания», развиваемое в работах Ж. Делёза, Ф. Гваттари, Р. Барта, Ю. Кристевой.

Для Ж. Делёза и Ф. Гваттари функционирование всех «псевдоструктур» (термин авторов): человека, семьи, общества, государства, представляют собой деятельность так называемых «желающих машин». Машинообразность этих образований состоит в бессознательном характере их деятельности, определяемой динамикой пульсирующей энергии желания, которое, с одной стороны, в одной своей фазе из мелких, фрагментарных элементов бессознательного случайным образом формирует некоторые структуры («агрегаты»), которые затем с неизбежностью разрушаются теми же самыми частичными объектами.

Схожая картина динамики бессознательного желания описана в работах Ю. Кристевой. Тот же пульсирующий, «дерганный», неупорядоченный ритм энергии либидо, создаваемый первично разнородными, гетерогенными по своей природе импульсами образует некий слой, в котором живая энергия либидо тормозится, застывает в «стазах», формируя непостоянную подвижную целостность, которую Кристева называет «хора», и которая представляет собой «предпороговое состояние» перехода бессознательного в сознательное. И здесь те же разнородные неорганизованные импульсы, каждый из которых способен реализоваться и как соединения гетерогенного в нечто связанное, могущее привести в конечном счете к образованию символического «сверх-я» (т.е. участвовать в становлении субъекта, в его социализации), и к разрушению, распаду всякой цельности.[4, с. 256-275]. В такой перспективе субъект, его внутренняя жизнь, предстаёт как изначально расколота, расщепленная и порождённая этим расколом, крайне нестабильная, возможно способная случайным образом сформировать некую целостность, то однозначно на конечный промежуток времени.

В этой ситуации Ю. Кристева, позицию которой из всех представителей постструктурализма выделяла её заинтересованность в необходимости поиска свободного места для субъекта, находит возможным говорить о последнем как о «субъекте-в-процессе», который противопоставлен единству трансцендентального эго. Кристева рассматривает субъекта как череду постоянно изменяющихся, сменяющих друг друга идентичностей, по выражению Пола Смита «контролируемых и связуемых только лишь произвольным положением патернального закона» [П. Смит, цит. по 3, с. 142-143].

Схожим образом анализируется статус субъекта, раскрываемый в опыте трансгрессивного текстуального действия П. Клоссовски. «Я» может существовать как субъект лишь внутри логически структурированного языка социальных институтов. «Из языка институтов я узнал, - замечает Клоссовски, - что тело, в котором я есть, моё» [5, с. 166]. Трансгрессивное текстуальное действие направлено на преодоление языка институтов, который поддерживает в человек субординацию жизненных функций. В результате этого действия возникает некое новое тело. «...Можно говорить о его неспецифичности: по-настоящему «моё» здесь —это тело другого», настоящее «я»- это всегда другой.[5, с. 167] Клоссовски приходит к выводам сходным взглядам Кристевой: «индивидуальная структура личности оказывается множеством психосостояний, несводимых и не идентичных друг другу.»[5, с. 167].

Возникает вопрос, каким образом поток сменяющих друг друга идентичностей объединяется в субъективном переживании чувства самотождественности. Американские психологи Слутский и Гинзбург предложили вариант формирования единой стабильной

идентичности: посредством саморассказа личности о себе. Человек, описывая себя, создает автонарратив, стабильность которого «поддерживается стабильностью системы социальных связей индивида с обществом, к которому он принадлежит» [3, с. 97].

Таким образом, в перспективе постструктуралистских и постмодернистских размышлений существование абсолютного единого субъекта выглядит весьма проблематичным. Единственно возможное рассмотрение субъекта определяется тем- субъектом чего он является (и от чего он вместе с тем зависит)- дискурса, желания, социального института или экономического процесса. Иллюзия самооснования, автономности и целостности субъекта создается и поддерживается конституирующими его техниками и институтами, формируя стабильную персональную и социальную идентичность, воплощающуюся в саморассказе субъекта.

Литература:

1. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. - М., 1983.
2. Брушлинский А.В. Проблема субъекта в психологической науке // Психологический журнал, 1991. Т 12, №6.
3. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. -М., 1996.
4. Кристева Ю. От одной идентичности к другой // От Я к Другому. -Мн., 1997.
5. Рыклин М.К. Террорологии - Тарту- Москва, 1992.
6. Фуко М. Воля к истине - М., 1996.
7. Фуко М. Слова и вещи - СПб, 1994.

Шелковая Н.В.
О ПРИРОДЕ ЧЕЛОВЕКА:
РАЗМЫШЛЕНИЯ, МЫСЛИ, АФОРИЗМЫ

Люди любят сильных и счастливых, так как рядом с ними они чувствуют себя сильными и счастливыми. Люди любят веселых, так как рядом с ними весело. Люди любят спокойных, так как рядом с ними спокойно и хорошо. Люди любят чистых, так как рядом с ними они чувствуют себя более добрыми и чистыми. Это естественно. Ибо человек всегда хотел быть сильным, счастливым, радостным. Человек тянется к тем, с кем ему по складу ума и характера хорошо.

И наоборот, люди избегают слабых, несчастных и грустных, излишне эмоциональных, злых, "грязных", ибо с ними неуютно, плохо, трудно.

* * *

С миром (жизнью) надо не бороться, а принимать таким, как он есть и не переделывать мир (так как он поворачивается к нам тем лицом, которое мы заслуживаем), а переделывать себя в случае ситуации своего неприятия (претензий) к миру. Ибо если ты борешься с миром, то он борется с тобой.

Представьте, что каждый начал бы приводить *себя* "в порядок". Нужно ли было бы тогда приводить "в порядок" мир?

Все, что человеку надо в данное время и в данных обстоятельствах, он имеет. И для него, такого, как он есть в данное время это наилучшее. Если он этого не понимает, то это *его* проблемы, а не Существования, которое дает ему все, что ему нужно в данное время. И причина "недополучения" счастья не в Существовании, а в человеке. Он сам - кузнец своего счастья. И все претензии к Существованию и Сущностям - это претензии к себе.

Космос делает все, чтобы каждый человек был гармоничен, а, следовательно, счастлив. Причина счастья - Сущее и Существование, причина несчастья - в нас самих.

* * *

Для счастья надо очень мало: любить все сущее, хотеть быть счастливым и верить, что ты им обязательно станешь.

* * *

Счастье для обычного человека - это ответная реакция на внешний мир, счастье для мудреца - это внутреннее состояние души, осознание радости самого бытия и бытийствования.

* * *

Все хотят купаться в лучах славы, но никто не хочет мокнуть в ливне горя. Поэтому слава многолика, а горе одиноко.

* * *

Счастье отдавай другим, а груз несчастья неси сам.

* * *

Слезы - это оплакивание себя, своего эго.

* * *

Чтобы подняться, надо упасть.

* * *

Для материально-социального типа человека самые большие испытания: славой, сытостью и властью. Для духовного человека главными испытаниями являются: красота, ум и духовность.

* * *

Хвалить человека так же вредно, как и ругать. Хула рождает комплексы, похвала - это искушение. Любящие же берегут любимых и стремятся их не искушать.

* * *

Природная типология людей:

- "Глубоководные люди" имеют всегда тишину, ясность и покой в глубине, как бы не бушевала буря на поверхности.
- "Мелководные люди" изменчивы в своих состояниях и любая зыбь на поверхности приводит в смятение всего человека до самого "основания".
- "Железные люди" не гнутся, прочны, непробиваемы, сильны, выносливы, но в них не "пробивается" ни боль, ни радость, ни Тьма, ни Свет. Их дух железен, а душа закрыта железным панцирем.
- "Дубовые люди" сильны, как дуб, вынесут все, но если уж сломаются, то не восстановятся.
- "Травяные люди" гибкие, как трава, ива, гнутся от малейшего "ветерка", но потом вновь восстанавливаются как ни в чем ни бывало. Их легко пригнуть, но сломать невозможно.
- Люди растительного типа - это люди, которые растут (духовно), цветут (душевно), тянутся к Солнцу (Свету, Истине, Добру, Красоте) и дарят во вне красоту и радость.
- Люди животного типа - это люди, которые охотятся, нападают, грызутся, борются за выживание, соперничают, живут для того, чтобы есть, пить и размножаться.

* * *

Феномен монашества. Почему монах уходит (бежит) из мира, от женщин? Он боится их? Почему? Если он чист, они его не "запачкают", если не чист, то одиночество его не спасет.

Почему общение с женщиной "пачкает" мужчину? Почему она "грязная"? Почему Христос не боялся "запачкаться"? Он очищал всех, в том числе падших женщин. Если ты чист, то очищаешь других, а не пачкаешься от них.

Если каждый видит мир *сквозь* клише своей ауры, то какова аура мужчин, презирающих ту, которая дала им жизнь, свой исток, считающих ее "грязною" (несовершенною, "ниже" мужчины). Но если грязный исток (женщина), то грязный и ручей (мужчина). Для "чистого" мужчины женщина не только "чистая", но и благословенна, ибо она дала ему жизнь не только как биологическому существу. И вообще, как менее совершенное может порождать более совершенное?

* * *

Садизм людей - это "перевернутая духовность", это не животное проявление, а анти-духовное качество, ибо для физиологии человека мучения других не нужны. Это "для души".

* * *

Если не теряешь сам свое достоинство, то и другие его не попирают.

* * *

Если существо не уважает себе подобное, то оно не уважает себя. Например, человек, который не любит людей; женщина, которая не любит женщин.

* * *

Как это ни парадоксально звучит, но мы больше в жизни должны ценить (не любить, а ценишь!) людей, которые причинили нам боль и страдания, ибо лишь пройдя "школу страданий", человек осваивает "уроки" жизни, поднимается на новую (часто более высокую) ступеньку на пути духовного совершенствования, мудреет, осознает лучше свое "Я" и "Я-других", постигает смыслы бытия.

Если человек не понимает роли боли и страдания в его жизни, он не извлекает выводов, уроков Бытия, более того, часто деградирует как Личность и как Человек.

* * *

Алмаз груб по сравнению с бриллиантом. В процессе превращения алмаза в бриллиант происходит его шлифовка, он становится все более прекрасным, хотя ему при этом "больно" и он, наверно, не только не в восторге, но и может возненавидеть своего шлифовщика.

Так и человек. Жизнь (Бог) его "шлифует", ему при этом больно, но он постепенно превращается в "бриллиант". Если же человек сопротивляется "шлифовке", то так и остается грубым "алмазом". Бог нас сотворил и продолжает совершенствовать: сначала тело, затем душу.

Человек рождается первый раз телесно, с потенциальной духовностью. Если он благодарен Богу и с любовью воспринимает его "шлифовку", как бы болезненна она ни была,

он рождается второй раз - духовно. Он превращается из грубого камня, алмаза, в драгоценный бриллиант, сияющий всеми гранями своей бытийности и своего бытия.

* * *

То, что мы называем плохим часто просто не привычно для нас, а хорошее - это часто привычное. Нет плохого или хорошего, а есть привычное или непривычное для нас, благоприятное или неблагоприятное для нашего тела, психики и духа (сознания).

* * *

- Способ понять других: изучение себя и понимание того, что все люди - наши зеркала, поэтому все они наши учителя.

- Способ изменить других: изменить себя.

* * *

Человек биологического, материального типа - "зеркало" природы и вещей, человек социального типа - "зеркало" социума, человек духовного типа - "зеркало" Духа, Космоса, Бога.

* * *

Ненависть другого - это ненависть себя;
любовь к другому - это любовь к себе;
злость на другого - это злость на себя;
обида на другого - это обида на себя;
претензии к другому - это претензии к себе;
унижение другого - это унижение себя.

* * *

Страх - неуверенность в себе и недоверие к Существованию (Богу);
лживость - страх правды, трусость;
грубость - маска слабости;
стремление привлечь внимание, возбужденность -
вампиризм, нехватка энергии, неполнота;
спокойствие - уверенность в себе, полнота.

* * *

1. Чем больше люди о чем-то говорят, тем меньше *это* в них присутствует.

2. Чем больше человек в ком-либо что-либо осуждает, тем больше *это* присутствует в нем самом.

* * *

Ненависть - проявление слабости.

Любовь - проявление силы.

* * *

Закон любви: Количество слов о любви обратно пропорционально ее качеству.

* * *

Мудрец, слушая человека, думает: "*Почему он так говорит?*" Человек, не достигший мудрости, думает: "*Что он говорит?*"

* * *

Мысль: "На все воля Божья" ведет к росту сознания и самосознания, ибо заставляет человека каждый раз думать: "Почему это произошло?"

* * *

Идти к Богу можно через страдания, боль, испытания, но встретиться с Ним можно только через любовь и радость.

* * *

Один из главных критериев прихода к Богу - чувство благодарности за все.

* * *

Большинство не живут, а занимаются "рукоделием". Редкие люди живут в сейчас, живут настоящей жизнью, завязывая и развязывая кармические узелки прошлого и будущего.

* * *

Ничего в жизни не бывает слишком рано или поздно. Все бывает вовремя. События происходят тогда, когда мы "созрели" для них.

* * *

Тот, кто постиг иллюзорность бытия (майю), молчит об этом, ибо понять ее нельзя, ее можно только почувствовать *самому*, прожить ее *самому*, ибо об истине не спорят, к истине приходят.

* * *

Представьте себя микроскопом. Как вы видите мир? Мир стал другим? Нет. Изменилось ваше восприятие мира. Таким образом, то, что мы видим - лишь видимость, кажимость.

* * *

Нельзя идти к Истине по дороге Лжи.

* * *

Человек, который знает, что он *знает* истину - остановился; человек, который знает, что *не знает* истину и хочет узнать ее - движется до тех пор, пока будет знать, что знает.

Но что есть Истина? Истина есть Бог (либо Божественный замысел). Может ли человек *знать* Бога или *Его* замысел? Если да, то это уже не человек, а Бог. Таким образом, либо человек является лже-Богом, в случае, когда он говорит: "Я знаю Истину", либо он по-след-ователь Бога (идет "по следам" Бога), когда он ищет, идет к Истине.

"Я знаю", - говорит лже-Бог, маг, высокомерный человек, говорит его гордыня.

"Я знаю лишь одно, что ничего не знаю", - говорит мудрец, ибо он смог постичь бесконечность всего, а можно ли *знать* бесконечность?

ТЕЛЕСНОЕ И ДУХОВНОЕ В МЕТАФИЗИКЕ ЛЮБВИ

Тайна любви притягивает любого, кто ощущает себя человеком. Любовь считается ограничительным моментом человеческого бытия (животные не любят). Но в этом утверждении причинно-следственные связи меняются местами. Истина не в том, что в животном мире нет любви, а в том, что будучи людьми и испытав это чувство в человеческом воплощении, мы отказываем в нем остальному живому (Чтобы так чувствовать, чтобы переживать такое надо быть человеком). Любовь и человечность оказываются в соединении, где вопрос о производности теряет смысл. Почему самопознание человека не может обойтись без обращения к любви? Любовь нуждается в объекте, чтобы быть пережитой, до этого она неясное томление, будоражащее самость, не достигшую зрелости. Моментом созревания есть возможность воплощения в другом. До тех пор, пока это не происходит, жизнь любви не полноценна. Объект любви не есть по необходимости любое иное – "не я". Он избирателен и задан "я" в той степени, в которой произошло оформление "я", схватывание его в некой данности, как тела бытия. Понятно, что здесь речь идет не о физическом теле, а о теле понимания, возникающем в сознании при условии оформленности какого-то состояния. Объект любви не может быть гносеологическим, он онтологичен. Любовь не рациональна, она скорее представлена субстанциальным актом. Об этом писал и П. Флоренский, размышляя о различии любви и знания: "...любовь есть субстанциальный акт, переходящий от субъекта на объект и имеющий опору - в объекте, тогда как знание и радость направлены на субъекта и в нем – точка приложения их сил" [1, с. 287]. Рационалистический подход к любви замыкает её на субъекте, делает её способностью сознания. И любовь уже не является переживанием, она становится осмыслением. Рефлексивная любовь – есть проявленность допущения автономии субъекта, являющегося условием собственной возможности. Идеальный вариант такой модели представляют собой лейбницевские монады. Не имея окон и дверей, они не способны на реальное взаимодействие, а значит, обращенность к другому есть внутреннее состояние.

Рационализм в любви формирует отношение к объекту любви как к вещи. По мнению П. Флоренского отношение к вещи может породить не любовь, а вожделение. Любовь же возможна лишь к лицу. Существенное отличие основополагающих понятий он видит в том, что "вещь характеризуется через свое внешнее единство, то есть через единство суммы признаков, тогда как лицо имеет свой существенный характер в единстве внутреннем, то есть в единстве деятельности самопостроения, - в том самом самоположении "я", о котором говорит Фихте. Следовательно, тождество вещей устанавливается через тождество понятий, а тождество личностей – через единство самопострояющей или самополагающей ее деятельности [1, с. 289].

Идея личной любви имеет особое место в философских построениях Н. Бердяева. Он сопоставляет её с родовой любовью. Поскольку личное и родовое воспринимаются им как "два враждебные метафизические начала", постольку родовая и личная любовь находятся в состоянии противоборства. Объясняется это тем, что родовая любовь – проявление природной необходимости, в которой половое поведение человека не отличимо от такового в животном мире. Для продолжения рода и животные и люди вступают в определенные отношения полов, но сам пол у животных отличен от такового у человека. Пол животных – проявление всё той же естественной необходимости. Две плоти, имеющие физиологические отличия, объединяются, чтобы дать начало новой жизни. С необходимостью этот процесс осуществляется вновь и вновь. Но человек стремится к другому человеку только ли для продолжения рода? Только ли физиологические отличия мужчины от женщины толкают его к соединению? И как тогда быть с однополрой любовью? Для Бердяева очевидно, что "пол имеет природу духовную и плотскую, в нём скрывается метафизика метафизика духа и метафизика плоти. Пол – не физиологической и не эмпирической природы, в нём скрыты мистические глубины" [2, с. 241]. Трагическая разорванность ощущается Человеком именно благодаря проблеме пола. Тяга к противоположному полу, попытка разрешить душевные терзания физиологическим путем, не

приносят результата, потому что изначально человек отличается от остального животного мира. Пренебрежение этим отличием не упрощает, а осложняет жизнь. По Бердяеву, родовая жизнь человека – дробление совершенной, вечной индивидуальности. Вечное и совершенное не нуждается в продолжении. Для такого идеального состояния категория времени утрачивает смысл. Неосуществимость же этого состояния порождает необходимость "вечного возвращения". В родовой любви пол никогда не утрачивает своей физиологической детерминанты. Только личная любовь освобождает пол, предоставляет возможность его метафизическому осмыслению. Не отрицание пола, не аскеза дают возможность его преодоления, а реализация имеющихся возможностей, их выявление в деятельности Человека как полового существа. Именно так, в извечной борьбе Афродиты земной и небесной, Афродита земная получает свое оправдание. Любая любовь - есть прекращение уединенности, и в этом смысле, шаг за пределы "я" к "ты". И пусть, на первых порах, это телесное влечение, где тело отягощено своей природностью, но в будущем физическое соединение тел становится не целью, а средством достижения высшего проявления Любви.

Анализируя три типа любви - к женщине, к брату по духу, к каждому человеческому существу, Бердяев подчеркивает, что, на самом деле, это конкретизация и индивидуализация единой любви к Богу. Но, при этом, высшей формой, в которую другие входят как составляющие части, он считает индивидуальное половое избрание. На первый взгляд может показаться, что это обедняет любовь, так как в сознании укоренены стереотипы - чем шире, всеобъемлюще величественнее, тем ближе к Истине. Но в том то и особенность бердяевского подхода - не абстрактно-всеобщее, а чувственно-конкретное, не бестелесное, а телесно запечатленное в поле становится высшим проявлением любви. Не случайно именно индивидуализированную любовь Бердяев называет Эросом и считает ее самым тонким продуктом мировой культуры. Живой, конкретный человек поднимается до высочайшего уровня, но это становится возможным только в результате напряженной работы духа, сверхприродной силы соединения, противоположной природной необходимости.

Литература

1. Флоренский П. Столп и утверждение истины // Русский Эрос, или Философия любви в России. - М., 1991. - С.284-306.
2. Бердяев Н. Метафизика пола и любви // Там же. - С.232-265.

Бурова О.К.

ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ВАРИАЦИИ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Время торжества масс — это время всего колоссального, начисто лишённого того, что называют «высокой дисциплиной духа», время, в которое меняется направленность человеческой энергии, и из «культурной» ориентации вовнутрь она переходит в «цивилизованную» вовне. Феномен массовой культуры мог возникнуть как «средство соблазнения на дальнейшую жизнь» (Ф.Ницше), дополняющее и завершающее технический эксцентризм эпохи. Благодаря «стагнации» нравов технический прогресс получает новый облик, предстаёт как единственная надёжная ценность, как высшая инстанция нашего общества; тем самым получает оправдание весь строй производства. В такой поли-, пара-, гипер- и метафункциональной зоне массовая культура начинает доминировать. Однако это вовсе не означает исчезновения высших этажей культуры, просто изменились приоритеты, перетасовались места в культурной иерархии. При этом, конечно, изменилась и качественная составляющая новой доминанты, но главный вопрос в том, что спровоцировало смену приоритетов, небывалый рост многоцветья, пестроты, приведший массовую культуру из эпохи модерна, где она впервые была теоретически осознана у Шпенглера, а более всего — у Ортеги, в постмодерн.

Завершение эпохи модерна сопровождалось небывалым ростом психологического дискомфорта человека. Если «ego cogito ergo sum» придавало ощущение уникальности и достоинства, возвышения над миром, в том числе, и другим человеком, короче, субъектная позиция вполне удовлетворяла его претензиям, то современный мир с его угрозами и опасностями радикально меняет качество человека. Генрих Белль считает, что если человек не кончает самоубийством перед лицом этих угроз, он продолжает автоматически жить дальше, «движимый идиотским оптимизмом», подобным тому, который источают, скажем, часы, продолжающие тикать, либо он должен обладать каплей юмора, которая хотя бы на время освобождает его от чувства собственной значимости. Весь узел проблем, с особой силой потрясших традиционные устои в культуре начала столетия, можно определить как кризис веры в рациональное устройство мира. Теряет силу «довольство и радость теоретического человека» (Ф.Ницше). Смерть субъекта вызывает к жизни его пост-форму с потрясающим воображение чувством одиночества. Самостояние невозможно для большинства. Есть один путь — искать спасительное плечо. Его роль исполняет массовая культура. Дело в том, что она по самому своему определению дионисична. Вспомним теорию аполлонического и дионисийского искусства, разработанную Ницше. Она обозначает, по сути, те принципы творчества, которые выступают стержневыми в художественной истории и представляют собой универсалии художественного сознания, действующие в разных эпохах и культурах. О дионисийском «основании» можно говорить там, где налицо признак колоссальности, безмерности. Так безмерность ума Эдипа (что наказано силами судьбы) — свидетельство его дионисийской компоненты. Безмерная любовь к людям Прометея (за что он также наказан в культуре, ибо аполлоническое, хотя и связано с дионисийским, не терпит его) — выражение скрытого дионисизма под «маской» героя — Прометея. Безмерный страх и безмерная растерянность, безмерное одиночество, безместность, неукорененность человека XX века «излечиваются» массовыми формами культуры, где индивидуальность наркотически растворяется в коллективных стихиях, обретая «дионисийскую мудрость и метафизическое утешение» (Ф.Ницше). Терапия здесь в том, что в наиболее монументальных формах, человек может быть захвачен стихией экстаза, где переживается восторг и блаженство самозабвения (т.е. забвения собственной боли и страха) и выхода из размеренного и узаконенного мира. Для последнего в безмерности и бесконечности есть привкус небрежности. Однако вспомним как

говорил Ф.Ницше: « В пении и пляске являет себя человек сочленом высокой общины; он научился ходить и говорить и готов в пляске взлететь в воздушные выси». И если добавить к этому, что Ф.Ницше считал необходимым « рассматривать состояние индивидуации как первооснову всякого страдания, как нечто само по себе достойное осуждения», станет понятно, почему дионисийское искусство оказывается наиболее адекватным: оно способно снять противостояние объективного и субъективного, дает возможность пережить сокрытые сущностные состояния, не спрямляя их в мифологемах аполлоновского типа. Оно не силится структурировать то, что ежечасно расплзается в неконтролируемых порывах, не стремится представить мир через некую художественную формулу. И не нужно думать, что за подобный восторг общности взыскующий ее платит потерей свободы. В постсовременной ситуации она слишком тяжела для него, он хочет избавления от, по словам Андрея Битова, «своего сольного, собачьего, тоскливого, безнадёжного одиночества». Массовая культура с успехом выполняет функцию терапии. И именно здесь скрывается серьезнейшая проблема «качества человека», лежащая в основании любого общества. Вполне ясны и очевидны экзистенциальные интенции постсовременного человека, или пост-субъекта. Аполлоническая индивидуация, если использовать метафору Э.Гуссерля, - отоснившийся сон на всем европейском (помимо американского) пространстве. Дионисийское утешение таково, что государство, общество, вообще все пропасти между человеком и человеком исчезают перед превозмогающим чувством единства. Однако есть различие между единством избираемым и объединением навязываемым.

Массовая культура в области художественной деятельности резко меняет старую художественную механику. Я имею в виду роль зрителя, из которого делают не только созерцателя, но и соучастника события - пост-ауратический вариант дионисизма. Для современного искусства понятие подвижности, даже текучести, ситуационности зрителя стало вообще одним из неперенных элементов. И. Кабаков считает, что «в инсталляции человек должен отслоиться от самого человека, который смотрит инсталляцию... Происходит разлом зрителя. Зритель расщепляется на себя как действующее лицо (персонаж) и свое персонажное «тонкое тело». Процедура создания персонажности позволяет превращать контекст в интротекст. Это представляется совсем необычным, новым, если в качестве фона иметь в виду интенции модернистского искусства - возгонку индивидуальных чувствований в общечеловеческие ценности, сопровождаемую эстетической оценкой, т.е. субъектной деятельностью. Центром теперь становится не Картина, не Пластика, не Живопись или что-то еще, а сама художественная деятельность. Здесь у феномена «художественная деятельность» свои законы: ритуальный по всем фронтам - протест и эпатаж, артификация быта и стиля поведения, развитое игровое начало, шокинг, ставший нормой жизни, метафизический интерес к повседневности.

Одним из ярких и симптоматичных жанров массовой культуры является поп-арт, особенно в той его части, где возникают ready made. Поп-арт как движение входит в контекст послевоенного авангарда (с сер.50-х гг.), а затем как один из истоков и в пост-ауратическое искусство, составляющее элитарный сегмент массовой культуры. Сегодня понятие «массовая» не совпадает с «низким» или «некачественным», а обозначает, в частности, что касается искусства, интенцию опрощения, когда искусство покидает Олимп, входит в самую гущу жизни, обращается к заурядным, банальным, даже, подчас, вульгарным мотивам, принимает концепцию «открытости» тривиальностям окружающей среды. Главный нерв поп-арта обнаружился в игровом сопоставлении натурального и искусственного, реально существующего и изображенного. Сопоставляя искусство и жизнь, поп-арт смешивает эти планы. Для изобразительных «акций» используется принципиально нехудожественный реквизит - вполне конкретные и даже интимно-бытовые вещи. Параллельно с классической картиной, сотворенной, созданной художником, начинает новую жизнь мир обычных вещей в весьма необычных контекстах. В этом смысле специфическое использование в поп-арте ready-made имеет ярко выраженную антирекламную направленность. В самом деле, индивид, способный противостоять как риторическому, так и информационному рекламному дискурсу о достоинствах товаров, остается слабым и чувствительным к «скрытым мотивам защищенности и

лар», в той заботе, с которой, - как отмечает Бодрийяр, - «другие» его убеждают и уговаривают, в безусловном сознании знаку того, что есть некая инстанция (в данном случае социальная, но прямо отсылающая к образу матери), которая берется информировать его о его собственных желаниях...». Добавим, что реклама, это воплощение оптимизма цивилизации, сообщает вещам такое сугубо современное качество, как особая любовь к потребителю, персональная нацеленность на него. В условиях цивилизационного товарного вихря, провоцируемого, в том числе, и рекламой, поп-артистская нацеленность на ready-made «задерживает» вещи для «опознания», привлекая внимание их необычностью, существованием в материалах-нонсенсах: использование в поп-арте вещей – изделий серийного производства вместо органических и неорганических природных прототипов традиционных художественных образов – ироничное развенчание чрезмерной самоуверенности человека. «Метафизика заурядности – это очень интересно», - убежден концептуалист Илья Кабаков. Позиция художника становится ничем иным как нарушающей нормы провокацией. Он входит в роль мистификатора, создателя симулякров, вписанных в ландшафт не природы, но технической реальности.

Если желание пользоваться ready-made имеет истоки в художественной лексике модернизма, то обращение поп-артиста к социально отверженным вещам – тенденция последней трети XX века. Пробуждается интерес к таким ready-made, готовность которых далеко не очевидна, и только художник угадывает, «произносит» ее в первый раз. Типологический диапазон вещей, *Alma mater* которых – банальная свалка, необычайно широк: это вещи – одноразовки, предназначенные для одноразового использования, вещи-уроды, инвалиды с рождения, производственный брак. Структурированные в образ, такие «отверженные» являются реальными обитателями нашего мира. Вытесненные на свалку – это зазеркалье производства – они не становятся менее очевидными, менее достоверными, чем «позитивы», однако, в отличие от тех, предстают явно ущербными, лишенными основного смысла производства – утилитарности. Это и привлекает поп-артиста, здесь он находит «естественного» союзника. Поп-артист нарочито использует формы традиционного языка цивилизации, словно и не замечая катастрофического несоответствия, выпадения подобных вещей из устоявшегося набора визуальных образов мира, давая им имена-архетипы: «стол», «лодка», «часы» и т.п. Как бы реализуя призыв Ж. Делеза к тому, чтобы не смешивать смысл со значением, художник «борется» с отождествлением значения и смысла через расширение рамок имени, разрушение привычных границ значений. П.Валери призывал уметь смотреть, т.е. забывать названия вещей. Художник, напротив, дает названия, вызывающие в представлении такие образы, которые вступают в конфликт с реально видимым, т.е. симуляция оказывается условием перехода вещи в статус творения.

Еще один важный момент, который хотелось бы отметить. Речь идет о связи массовой культуры с феноменом урбанизации. Город может быть назван символом упорядоченного, калькулируемого пространства, контролирующего все другие внешние ему, периферийные пространства. Здесь умирает традиционный, почвенный фольклор и расцветает массовая, травмированная урбанизацией, культура. Травма связана с возникновением без-местного человека. И это парадоксально, поскольку именно в городском пространстве властвует гений, Дух Места. Индивидуальность для своего существования нуждается в «приватном месте», той «частной доле мира» (Х.Аренд), что принадлежит только данному человеку. Человек, стремящийся к целому миру, ищет «границы», «стены», «преграды», т.е. условия, где «жизнь может защищаться» (О.Больнов). «Место» включено в «интерьер» пространства. «Я есть я и мое окружение», - утверждает Ортега в «Кихотовских размышлениях». Услышим двусмысленность в словах Ж.-Л.Нанси: «Бытием является бытие-в-месте, никогда не будучи всеобщим». Словом *Dasein*, или «присутствие», М.Хайдеггер называет «такое, в чем впервые только и можно иметь опыт места». «Не-у-местное» же местоположение всего пребывающего он классифицирует как «опасность». Опасностью называет О.Шпенглер свертывание мира в некую точку, город, где «вместо являющегося многообразие форм, сросшегося с Землей народа – новый кочевник, паразит, обитатель большого города, чистый, оторванный от традиций, возникающий в бесформенно флуктуирующей массе человек фактов, иррелигиозный,

интеллигентный, бесплодный, исполненный глубокой антипатии к крестьянству». «К мировому городу принадлежит не народ, а масса — пишет О.Шпенглер в «Закате Европы». Ее бестолковость по отношению ко всякой традиции, означающая борьбу против культуры, ... ее превосходящий крестьянскую смышленность острый и холодный ум, ее натурализм, совершенно нового пошиба..., опирающийся во всем, что касается сексуального и социального на первобытночеловеческие инстинкты и состояния... все это знаменует по сравнению с окончательно завершённой культурой и провинцией некую исключительно новую, позаную и бесперспективную, но вместе с тем и неизбежную форму человеческой экзистенции». Конечно, с момента написания этих строк прошло немало времени, однако многие положения Шпенглера лишь подтверждаются и усиливаются. Архитектоническая власть города набрасывает геометрическую сеть на иные пространства, не поддающиеся организованному планированию. Ж.Делез утверждает, что системе «окно-пленэр» противопоставляется пара «город - информационная таблица». Всему живущему в нем город — захватчик, город как монумент власти навязывает легко управляемое нормативное тело. Как результат травмы урбанизации, как мечь за заброшенность и беспомощность возникает феномен советских городских тел, «сконструированных» из вчерашних крестьян, оторванных от своих истоков, забывших деревню и земледельческий ритуал, постоянно натыкающихся на городские стены и перегородки, истощенных в «слишком тесных для их земледельческих фантазий пространствах» (М.Рыклин) и создающих своеобразный урбанистический фольклор, который М.Бахтин назовет «площадным». Масса, подвергшаяся травме урбанизации, рождает традицию пренебрежительного, даже враждебного, отношения к месту, здесь процветает дух всеобщей порчи, «открывающий» пространства и места лишь как «ресурс» индустриализации, пассивный предмет «поставы». Частности воспринимаются как досадная мелочь в ауре феномена «антиместа», т.е. такой ситуации, где все втянуто в круг общего, единого публичного Места. Каток индустриального домостроения с главным архитектором — подъемным краном — завершает дело по стиранию многообразия облика мест. Безместность в конечном счете эквивалентна безбытийности. Там, где правит бал сугубо утилитарное считывание окружающего, где традиционно пользование количественными характеристиками, восприятие места, переживание его ценности отнюдь не является распространенным признаком сознания. Отягощение драмы Места связано с тем, что выросли и возмужали безместные поколения людей, что до недавних пор монополярная схема представления о среде оперировала двумя категориями: население и территория, т.е. существовала, да и существует, казенная структура владения пространством.

И еще один сюжет в развитие темы статьи - соотношение «человек-машина». Нет никаких сомнений, что современная техника — необходимое и достаточное условие существования массовой культуры. Мы видим, что последняя чутко реагирует на бурные события техники, скорость развития которой фантастична. Можно говорить о клиповом характере всей массовой культуры сегодня: ее формы и жанры нужно успеть не столько заметить, сколько заменить. По словам Ж.Бодрийяра, мы живем в «шизофункциональном мире». Неотехническая среда в высшей степени насыщена риторикой и аллегорией. И не случайно именно барокко с его пристрастием к аллегории, с его новым дискурсивным индивидуализмом (избыточность форм и поддельные материалы), с его демиургическим формализмом, — именно барокко открывает собой современную эпоху, в художественном плане сочетая в себе все мотивы и мифы технической эры, в том числе и доведенный до идеала формализм детали и движения. Что прежде было лишь милой причудой и индивидуальным неврозом, ныне, на серийно-индустриальной стадии, становится непрерывной деструкцией бытового сознания, смятенного или же взвинченного обилием деталей. Эта ситуация ирреальности, символической пустоты нашей технической мощи, несоразмерной человеку, его телу, имеет глубокие психофизиологические последствия: прерываются многие бытовые ритмы, основанные на телесных движениях. Последние становятся дискретными, составляют ряд скудных жестов, жестов-знаков, в них стерта ритмичность. Спроецировав себя в связную структуру, человек сам оказывается дисфункциональным. Отныне он — пустая форма, открытая для любых функциональных мифов и любых фантазматических проекций, связанных с

ошелушительной эффективностью внешнего мира. На место стиля приходит комбинаторика и вещи, и человека. Именно в такой нестехнической шизофункциональной ситуации и мог возникнуть маскультурный феномен хэппенинга, который дионисически заряжен: его можно охарактеризовать как оргиастический сеанс разрушения и уничтожения техномонстров, как ритуальное всесожжение, где пресыщенная цивилизация празднует свой полный упадок и гибель.

И последнее, о чем хотелось бы сказать. Человек XX века зачастую выступает как совокупность разнообразных, друг друга исключающих ролей. Такой бытийный «фристайл» утомителен и требует снятия напряжения с помощью различных способов, в том числе и «восхитительного обмана искусства» (Ф.Ницше). Однако последний может быть «восхитительным» для человека массы, если в постмодернистское ироничное настоящее привести, и это было сделано в 80-90-х гг., то, что принято называть «новой сентиментальностью». Речь идет о том, чтобы кичевую гибридность представить не просто в объективированных, засушенных формах, заимствованных из разных эпох, а добавить в нее сильный чувственный фермент. Можно назвать популярные массовые произведения, где наблюдается тенденция к освобождению инстинктов, культ телесности, «рай немедленно», в которых плюрализм вкусов и культур, манипулирование любыми персонажами в итоге образуют некий «художественный фристайл», адаптированный к массовым формам современного художественного сознания. Художественный «фристайл» постмодернизма, находит яркое выражение в механизмах подгонки классических сюжетов к их «диснейлендовским» версиям, в опыте римейков произведений разных видов искусства, превращенных в телевизионные сериалы, в тиражировании культурного наследия, когда автор может дописывать свои сочинения, продолжать чужие, либо пристраивать собственные тексты к классическим. В литературе «новая сентиментальность» стимулирует неограниченные возможности языковой игры, концепции писательства и созидания как инстинктивного, самоценного, незавершенного живого творчества, подобного незавершенности самой жизни. Ситуация, в которой нагромождаются приемы художественного заимствования, экспериментов, поисковости, иронии - показательный и неперенный атрибут лабораторного состояния современной культуры.

Євтушенко С.В.

“PRIMITIF”: ДО ЛЕКСИКОЛОГІЧНОГО АСПЕКТУ (КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ІНТРОДУКЦІЯ)

Пропонуємо в цій статті невеличкий екскурс (може, навіть, свого роду “проект” віртуального майбутнього дослідження) до історії “акліматизації” у культурологічному лексиконі дуже добре знаного нині терміна, з моменту припустимо, першої літературно-писемної апробації котрого наприкінці цього тисячоріччя минає 600 років [1,87]. Йдеться про “примітив” (франц. “Primitif”; англ. “Primitive”). При цьому, підкреслимо, що, як на нашу думку, вивчення даного предмета не може бути справою лише вузько спеціалістів-лінгвістів. Фігура культуролога у такого роду розшуках здається нам ледве не більш “бажаною”, принаймні, тому, що маються на увазі за своїм смислом історико-культурологічні лексичні зміни, мовні модуляції на широкому та вельми складному тлі різноманітних етнічних традицій...

Але зміст цієї публікації зводиться головним чином лише до першопочатку “пропагуємого” вивчення. Зокрема, до проблемного аспекту Начала-Архе, з яким, на наш погляд, найтісніше співвіднесена історія знаходження популярної нині лексики до новоевропейських мов. Справа в тому, що словникові видання показують: примітив – словоформа, створена від оригінального латинського “primitivus”, означаючого “перший, найраніший” [2,330; 3,1071].

Зрозуміло, у ситуаціях щодо появи неологізмів з’являються, передуючи усьому іншому, як здається, два досить глобальні питання. По-перше: чому створено нову словоформу, – невже мова не мала інших, які б несли саме той зміст, що відбив неологізм? По-друге: наскільки “актуальна”, злободенна у загально-етичному масштабі (загально-культурологічному та тощо) потрібність у новій словоформі в часи, “прикрашені” її народженням? Чи не є вона справою випадку (подібно, наприклад, до російських “мокроступов”, хоча й вони були свого роду “відповіддю” на насущні запити епохи), акцією поодинокого прояву особистих бажань та прагнень однієї творчої персони?

Латинь, як відомо, була основною та головною мовою всієї хоч якось письмений середньовічної Європи. Та першою й головною вдвічі – для освічених сучасників доби. Цією мовою писані й хроніки абата монастиря Сен-Мартен де Турне, що у Фландрії, Жілля Ле Мюїзі (показово відомого також під латинізованим ім’ям Aegidius Musidus). Лише вставки, так би мовити, віршовані фрагменти його рукописів, зроблено французькою (причому, цікаво, справжнім французом абат не був; за національністю він , скоріш, валлон [4,628]). Так з якою метою було потрібно абатові ставати тим, кому, згідно дослідженням, повинні ми вдячити за першу літературно-письмову фіксацію французького терміна “primitif”, якщо не за пряме “авторство” цієї лексики? Що бажав сказати світові монастирський письменник XIV сторіччя (народився між 1272 та 1275 – помер біля 1352 [4,628; 5,869]) своєю лексичною новацією?

Питання тим більш цікаве, що у загальнопоширеній середньовічній латинській лексиці (що свідчиться на рівні XVIII сторіччя, наприклад славнозвісною “Енциклопедією” Дідро та Д’Аламбера [6, 389-401]) не малося “недостачі” у лексемах, котрі (за “прикладом” “primitif’a”) сходять до латинського “primus”.

Частково на це питання відповідає фундаментальний “Латинско-русский словарь” І.Х.Дворецького [7]. Він чітко підтверджує, що латинський дійсно були відомі такі словоформи, як “primigenius”, “primigenus” (за І.Х.Дворецьким, “першонароджений; першопочатковий”, “primordium” (“початок; першопочаток; основа”), “primitiae” (“перші початки; початок”), “primogenitalis” і “primogenitus” (“первак”), “primordialis” (“першопочатковий”), “primigenes” (“першонароджений, первісток”), “primo-creatus” (тобто “первозданний”) [7, 809-810]. Але серед них немає тої, що могла б упевнено фігурувати в сенсі, котрий фіксує у середині XVIII ст. автор відповідно присвяченої французькому “primitif” словникової статті з “Енциклопедії” Дідро та Д’Аламбера цитуємим (у нашому перекладі з французької – С.Є.): “Це слово (мається на увазі

“*primitif*”. – С.Є.) – створено від латинського “*primus*”; але ДЕШО (виділено нами. – С.Є.) додає до смислу його першоджерела... *premier* (*primus*) називають те, що з’являється вершиною ряду, який починає; тоді як *primitif* називають те, що починає ряд, який від нього (себе) від “примітиву”. – С.Є.) виникає” [6, 400]*.

Після цієї цитати з’ясовується, що більш за все до характеристики французького терміна підходить латинське “*primordium*”, хоча у сенсовому плані, все ж таки, недостатньо. Помітимо, що в природній латині, – знов-таки за І.Х.Дворецьким, – мала, поряд з “*primitivus*”, до котрого зводять “*primitif*” Ле Мюїзі, й друга словоформа також із значенням “перший, найраніший”. Йдеться про “*primoris*”, зафіксований, наприклад, у такого видатного автора I ст. н.е., як Пліній Старший [7, 810].

Таким чином, для відбиття сенсової “фігури”, яку окреслив у своїй статті автор французької енциклопедії, “старій” латинській мові (природно, вважаємо, це повинно було виправдовуватися відносно всієї давньоримської ментальності) дійсно не вистачало власної лексеми. “Ніша”, яку займав термін, назавжди пов’язаний з ім’ям турнеського абата, інакше кажучи, виявляється нічим до того не “окупованою”. Принаймні, з такою ж “надійністю”.

Друге глобальне питання – чи не була ця лексема-неологізм реалізацією вузько-особистих “примх” талановитого поета Ле Мюїзі (у 1882 році бельгійський дослідник К. де Леттенхове опублікував двотомне видання римованих творів цього свого співвітчизника з XIV століття [8, 126]; на жаль, авторів даної публікації не довелося торкнутися сторінок указанного бібліографічного раритету)? Як на наш погляд, відповідь на це питання дає значна “ангажованість” задовго до XVIII ст. в науковій лексиці – математичній, лінгвістичній та іншій різноманітній – словоформи, апробованої вперше(?) у Ле Мюїзі. Таке “датування” підтверджують, принаймні, все та ж “*Encyclopedie...*” та славнозвісний “Великий Лярусс” XIX століття [6, 400; 9, 150]. Одностайно з ними засвідчує почесне місце терміна – у англійській мові – стаття з Словника Семюела Джонсона [10, “*Primitive*” **].

У своєму відомому “Кишеньковому філософському словникові” використовує поняття “*primitif*”, до речі, сам Вольтер (у словосполученні “*veritēs primitives*”***, зокрема). Він же, – якщо обпиратися також на “Великий Лярусс”, – свідчить письмово, що перша номінація, яку отримали від сучасників (у середині XVII ст.) члени квакерської секти, виникнувши у Англії, – було саме “*PRIMITIFS*” (примітиви)... [9, 150]. Зрозуміло, що французька науково-лінгвістична традиція, – рівно як і англійська, – породили досить багато словникових видань, які потенційно спроможні дати ще більш багату інформацію про побутування терміна навіть і на більш ранніх етапах існування. Але, на жаль, і вони, – подібно до двотомника поезій турнеського абата, – залишилися недоступними авторів цих рядків. Ось чому, зокрема, дана стаття розглядається ним лише як перший, “курсорний” погляд на тему, ось чому вона схожа на інтродукцію до дослідження...

Кілька міркувань з приводу суто культурологічного “супроводження” лексичної “новації Ле Мюїзі”. Причому, обираємо шлях викладання, так би мовити, живим “ілюстративним матеріалом”.

Отже, як підкреслювалося, тема “примітиву” нерозривно пов’язана з темою “Начала/Початку”, тобто з так званою філософською проблемою Архе. Досить відомий у своїй галузі дослідник О.В.Лебедев у словниковій статті “Архе” (для вид.: “*Философский энциклопедический словарь*” (М., 1989), – перекладаючи цю давньогрецьку лексему як “початок, принцип”, пише, що вона знаменувала “у попередфілософському слововживанні (починаючи з Гомера): 1) відправну точку, початок чого-небудь у просторовому чи часовому сенсі; 2) початок як зачин, причину чого-небудь; 3) початок як...владу”. “Архе як “первоначало, принцип”, не *initium*, але *principium*..., – додає Лебедев, – виникнув у 4 ст. до н.е.” [12, 42].

* Пер. с франц. наш. – С.Є.

** У виданні відсутня пагінація; вперше словник С. Джонсона побачив світ у 1755-му.

*** “Первозданні істини” (у нашому перекладі з французької. – С.Є.) [11, 502].

І.І.Срезневський, в свою чергу, у “Материалах для Словаря древнерусского языка”, спершу безпосередньо вказує на злиття давньоруського “Начало” з грецьким “Архе” [13, 348], а потім підкреслює, що та ж давньоруська словоформа має значення 1) “такого, що положило початок”, 2) “основи”, 3) “влади”* [13, 348]. До того ж, і давньоруське “Причина” симптоматично тлумачиться у Срезневського як саме “НАЧАЛО (виділено нами. – С.Є.), почин”*[13, 1494]. Із того, принаймні щодо епохи самого Срезневського (1812-1880), цілком логічно зробити висновок: поняття давньоруського “Начало” мало такий же аспект “причинності” (чи “причини”), який був притаманним і давньогрецькому “Архе”.

С.І.Ожегов у знаному “Словаре русского языка” вказує на наявність у російській лексемі “Начало” слідуючих значень: “1. Перший момент... дії... 2. Вихідний пункт, точка... 3. Першоджерело, основа, основна причина... 4. Основні положення, принципи... 5. Способи, методи здійснення чого-небудь”. Ожегов наводить також – з пометою “застаріле” – таке значення лексеми, як “влада” (“Під началом чийм чи у когось... – [бути] у підлеглості в кого-небудь”)* [14, 320].

Тим самим, – якщо сходити від Срезневського, – у давньоруській “екстенціонал” значення лексеми “Начало” досить повно відповідав “екстенціоналові” значення грецької лексеми “Архе” (обпираючись на сказане про останню О.В.Лебедевим). Мабуть, за винятком лише такого “суто” філософського семантичного відтінку, як “начало логізації”. Але на часовому рівні С.І.Ожегова, – що цей останній дослідник і зафіксував, – такий семантичний аспект лексеми, принаймні, вже мала. Щодо англійської та французької мов, – якщо покладатися на висновки російських лексикографів**, – схоже на те, що навіть нинішній стан цих двох мовних традицій не виявляє тотожної (тобто рівнозначної щодо “екстенціоналу” – давньогрецького “Архе” чи російського “Начало”) повноти сенсів: ані у випадку сучасних французьких “commencement” чи “origine”, ані у випадку сучасного англійського “beginning”, ані, – нарешті, – у випадку сучасного німецького “anfang”[15;16;17]-

Значення французького “primitif”, – як його описує “Encyclopedie” Дідро та Д’Аламбера, – це поєднання “часового” та “генетичного” аспектів, чи поєднання значень “першого” та “оригінального”, тобто “першооригінальність”, але й ще ускладнена відтінком “творчої сили”. Таким чином, на наш погляд, поповнення російськомовної лексики цим “французько-англійським” неологізмом “примітив” повинно було суттєво відрізнитися від однотипової ситуації у Франції й Англії XIV століття, бо і час запозичення терміну для Росії був іншим, і умови зовсім не тотожними до західноєвропейських. Тому й наслідки “асоціювання” нової лексеми російською мовною традицією настільки парадоксальні. Маємо на увазі різке розходження наукового та “загальногромадянського” тлумачення “примітиву”, що красномовно фіксує просте порівняння спеціально-наукових публікацій про примітив та відповідних словникових статей “Примитив” і “Примитивный” в згаданому “Словаре русского языка” С.І.Ожегова... [14, 483].

До речі, й французько-англійський матеріал також демонструє суттєві розбіжності. Так, сучасник XVIII ст. славетний англієць Джон Мільтон застосовує у 5-й пісні свого “Втраченого Раю” словосполучення “our primitive great sire”, яке не менш знаний француз Шатобріан у своєму неримованому перекладі мільтонівської поеми передає словосполученням “notre premier pere” [18, 350-351] (пояснимо, що “our primitive great sire” Мільтоном використовується як свого роду “почесний титул” дійсно “родоначальника” Людства біблійного Адама).

Наведену “ілюстрацію” хочемо супроводити принциповим резюме. А саме: на характер “акліматизації” неологізмів, які представляють собою іншомовні запозичення, безумовно, серйозно впливають такі фактори, як: 1) таксономічний, так би мовити, статус вихідної іншомовної лексики, тобто тої, з котрої було здійснено запозичення (зрозуміло, наприклад, що широкого визнання, як правило, не набувають запозичення, які опинилися у

* У нашому перекладі з російської. – С.Є.

** Наприклад, І.Р. Гальперіна, М.І. Матусевич, О.І. Москальської, Л.В. Щерби та ін.

новому мовному “середовищі” завдяки популярності в суто наукових колах і завдяки суто науковому іншомовному виданню); 2) рівень розвитку засобів масової комунікації у країні, яка здійснює запозичення; 3) рівень масової освіченості, тобто загально-освітній індекс (тієї ж “сторони”); 4) таксономічний статус джерел розповсюдження неологізму у новому середовищі; 5) стан загальнофілософської та метанаукової, метагуманітарної “розвиненості” мовної традиції, яка запозичує, й саме на момент запозичення; 6) наочність, до того ж, у позичаючої сторони лексики, спорідненій неологізмові, що позичається, та міра “глобальності” загально-етнічного, національно-ментального “розповсюдження” останньої; 7) рівень (на нашу думку, це також дуже важливе положення) загально-філософської, метанаукової та сукупно-гуманітарної парадигми, яка стоїть за мовною традицією, “приймаючою” нову словоформу, причому саме на тому часовому рівні, коли “народилося” письмове джерело – носій неологізму. Природно, що це не повний перелік. Але й він підтверджує: з проблемою такого роду важко упоратися зусиллями лише лінгвістичних підходів...

ПЕРЕЛІК ДЖЕРЕЛ:

1. Dictionnaire étymologique de la Langue française / Par A.Dauzat. – Paris, 1938.
2. Цыганенко Г.П. Этимологический словарь русского языка. – 2-е изд., перераб.и доп. – Киев, 1989.
3. Советский энциклопедический словарь / Гл.ред. А.М Прохоров. – 4-е изд. – М., 1989.
4. Dictionnaire historique, thematique et technique des Literatures. – T.1. – Paris, 1886.
5. Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus réculés jusqu'a nos jours / Sous la direction de M. Le Dr Hoefer. – T.30. – Paris, 1885.
6. Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts, et des métiers. – Lausanne; Berne, 1780. – T.XXVII.
7. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. – 2-е изд., перераб. и доп. – М., 1976.
8. Мелик-Гайказова Н.Н. Французские хронисты XIV в. как историки своего времени. – М., 1970.
9. Grand dictionnaire universel du XIXe siecle / Par Pierre Larousse. – Paris, s.a. – T.13.
10. A Dictionary of the English language / By S.Johnson: in 2 v. – The eighth edition. – V.II. – London, 1799.
11. Dictionnaire philosophique, portatif. – 6-me ed. – T.2. – Londres, 1767.
12. Лебедев А.В. Архе//Философский энциклопедический словарь/ Ред.колл.: С.С. Аверинцев и др. – 2-е изд. – М., 1989.
13. Срезневский И.И. Материалы для Словаря древнерусского языка. – Т.2. – Спб., 1895.
14. Ожегов С.И. Словарь русского языка / Под ред. Н.Ю.Шведовой. – 20-е изд., стереотип. – М., 1988.¹
15. Щерба Л.В., Матусевич М.И. Русско-французский словарь / Под общ.ред. Л.В.Щербы. – 11-е изд., стереотип. – М., 1983;
16. Большой англо-русский словарь /Под общ.рук. И.Р.Гальперина: В 2т. – 3-е изд., стереотип. – М., 1979;
17. Большой немецко-русский словарь /Сост.: Е.И.Леппинг, Н.П.Страхова, Н.И.Филичева, М.Я.Цвиллинг и др.; Под рук. О.И.Москальской: В 2т. – 2-е изд., стереотип. – М., 1980.
18. Le Paradis perdu de Milton /Traduction nouvelle, par M. de Chateaubriand. – T.1. – Paris, 1836.

Мосенцева Т.С.

INTER-ПРОСТРАНСТВО

Выявление множественной «природы» текста постструктуралистской теорией, в частности - благодаря деконструкции ряда оппозиций («внешнее – внутреннее», «начало-конец», «модель-копия» и др.) и дезавуированию репрезентационной концепции знака, повлекло за собой пересмотр понятия «текстуального» и стратегию текстуализации. Текст перестал рассматриваться как «лого- и телеоцентричный»: его «смысл» ускользает от окончательного «воплощения», структурация – от становления структурой. Следовательно, текст не может быть «завершен», «окон(е)чен». Механизм текстопорождения – игра знаков или знаковые интерференции – формирует многолинейное «открытое» пространство письма, исключая иерархизацию. Выход за пределы противопоставления «оригинальное – производное» преобразует традиционное соотношение «функций» автора и читателя, письма и чтения, «авторская интенция» оказывается одним из маршрутов в лабиринте текста, «многоязычного уже на входе». Интертексты не «потребляются пассивно». Неразрешимое многообразие «кодов и голосов» предполагает «игровое», не **нацеленное** на «присвоение», отношение к множественному тексту: играет текст, играют с текстом, причем «правила игры» не предзаданы: текст «разыгрывается» (переписывается) согласно бесконечному списку вариантов, являясь «собственной вариацией».

«Вариативность» интертекста (как и где при- и пре- бывает этот текст, бывающий «собой» только в своих «несходствах»?) позволяет прочесть *inter*, обладающее пространственной семантикой, как «между-место», которое указывает на особый тип пространственности. Такое прочтение подготовлено уже самим вопросом, который мы задаем, обращаясь к проблеме множественного текста: что такое интертекст? И отвечаем на него, подразумевая, что интертекст имеет какое-то «что», которое где-то «есть». Между тем, как обнаружение симулятивной «природы» знака [см. 21], а значит, и «текстуального», так и специфика самого интертекста (его «неоригинальность», «подвижность», экс-центричность, не полагающая привилегированной точки зрения ни «на себя», ни «из себя», а также «не-собственность» и «не-присваиваемость») «перечеркивают» его «сущностность», следовательно, и оформленность, в том числе и пространственную. Если у интертекста есть некое «есть», то оно должно не в-мещаться в оппозицию «присутствие-отсутствие», преодолевать «свои» границы, в которых можно представить интертекстуальное как разновидность присутствующего или чего-то, что не присутствуя, выступает первопринципом присутствия, т.е. отсутствует, но обладает при этом иным, возможно, «высшим, непостижимым, невыразимым способом бытия» [см. 6,108]. Интертекстуальное «открытие» всякого текста в сторону «нарастающей» множественности не является ни себе, ни пишущим/читающим его как имя имплицитной множественности текстуального: ни как имя, ни как аналог имени со всеми свойствами имени, ни как «начало» или возможность письма, ни как его «итог».

Задавая вопрос о том, как соотносится «множественный текст» с «множеством текстов», мы незаметно попадаем в «ловушку», опять возвращаясь к «иллюзии трансцендентности» принципа интертекстуальности, «позволяющего» прочесть/переписать каждый из множества текстов как множественный. Интертекст, «множественный текст», не внеположен «множеству текстов» (в таком случае его «атопия» стала бы основанием существующего многообразия «текстового архива» и – «образцом» текстуального как такового, в сравнении с которым текст с «ограниченной мерой множественности» [см., напр., «классификацию» Р. Барта – 1, 14] неизбежно оказывался бы «неудачной копией» Абсолютного Интертекста: «возвращение иерархии») хотя бы потому, что множество текстов всегда уже множественно, а значит – не удерживает в раз и навсегда «зафиксированных границах» некое («собственное») внутри («поздно, всегда уже слишком поздно начинать» – Ж. Деррида). Переходность вовне/внутри, парадокс «outside and inside», самоотстранение границы (но каждый раз – «особое», не сводимое к «схеме» или «методу») при «пограничности» текста текстам (быть со-в-местно: «вместе»,

«вместо», «в месте») вынуждает либо переформулировать вопрос «о множественном тексте и множестве текстов» в «тавтологичный» («как соотносятся множество множественных текстов и множество множественных текстов?»), либо дать на прежний вопрос ответ – «никак». Или – «как угодно».

«Никак» – потому что интертекст не является «суммой» всех возможных текстов. Стратегия исчисления множественности («истирающихся следов») здесь явно не уместна. Можно представить себе «гигантский компьютер», «альфа- и -омегапрограммофон» [8, 89], пытающийся вы-следить и сосчитать все интертекстуальные связи всех текстов. Но что в таком случае будет принято за «единицу измерения»? Известно ли нам, что представляет из себя «один текст»? Сколько (хотя бы приблизительно, «в среднем») текстов в «одном тексте», ввне «одного текста», между «одним» и «другим» текстом? Мы не можем исчислить даже слова: «Что есть одно какое-то слово? Попробуйте подсчитать расточаемые мной слова и языки, испытайте свой принцип идентификации и измерения!» [5, 354].

«Как угодно» – потому что то же «суммирование» не обязательно предполагает объединение в «общую рубрику», а Каталог – наличие «заглавия»: просто собрать и огласить текстуальные интерференции, даже не имена их, а их места, даже не места, а траектории ускользания – смещения мест. «Каталог вместо логоса», «список отрывочный, случайный по отношению к порядку и полноте, проборматывание частей и отрывков, соположенность без сочленения, смесь, что не взорвется ни вовне, ни вовнутрь» [14, 80]. А вдруг все-таки Логос (фантазм Абсолютного Интертекста) вместо Каталога? Да, и это тоже. Крайняя непоследовательность «изменяющего себя» *inter* делает реальным риск перетолковать его «прямо противоположным образом» (тогда, почему – «противоположным»? Просто «другим»). Интертекстуальность – непредсказуемый ход в «игре знаков»: и то, и это/ ни то, ни это.

Топос «смещается», не даваясь топографическому взгляду (картографированию), и все-таки его топографическое описание возможно. При этом возникает подозрение, что такая возможность парадоксальным образом «диктуется» «самим» интертекстом. Перефразируя Ж.-Л. Нанси, скажем: «Предположим, мы будем писать а-топию»; причем такую, которая не «станет» (в смысле движения от становления к ставшему) «изнанкой» некоего, пускай и неопределенного, топоса. Писать, чтобы не делать «равных оборотов», поскольку письмо не может избежать отсрочки, искажения, перекодировки, несходства – «рассеянный контакт». Поэтому топографические описания должны казаться «неустойчивыми»; как уже было замечено, готовыми в любой момент «изменить себе», и – изменяющими (иначе – не «игра», а «монумент»; или «подпись на монументе»). Если «мечта о критике или редукции пространственных, опространствливающих метафор – своего рода метафизическая мечта», то «в наших силах», по крайней мере, «заменить (одну) пространственную метафору иной» – выбирать, варьировать [19, 156] . – Мы «выбираем» такие пространственные образы интертекста, которые могут продемонстрировать «динамический аспект» интертекстуальности, действующий как различие. Образы интертекста – «лабиринт», «ризом», «складка», «хора» (с отсылкой, опять же, к а-топии топоса – вместилищу, в котором все отличает себя, но которое само в себе не отмечено [9, 127]), «без-дна» (она же поверхность без дна), «спутанная сеть» с «прорехами» в дискурсе [1, 15], опять поверхность: голографическая, формируемая «мерцающими» голосами и точками зрения, мерцающая между ними. Свойства бес-свойственного пространства интертекста: экстерриториальность, нейтральность к иерархическому маркированию «зон» и «сегментов», овнешненность (если под ней понимать распространение за счет «овнешнения внутреннего», не претендующего более на особую позицию). Как нам кажется, варьирование интертекстом собственных (при всей условности «собственности» в таком контексте) пространственных образов и «свойств» «объясняется» вариативностью *inter* как «пространства промежутка или границы» – странного пространства, **странения** («пространство» и «странность» восходит к одной основе – **stor-n**). Странность пространства обнаруживает себя через полагание «сторонь» как «предела» распространения присутствия пространства, за которым его «как бы нет» («Вроде бы есть. Ничего. Или нет? Но есть» В. Гусаченко): по-сторонний, по-ту-сторонний, ино-странный. Сторона – странение или о-странение

пространства. Если она еще и «является» пространством, то это – сторонне-странное пространство: от-чужденное/от-чуждающее и одновременно – «собирающее». Кроме того, сторона или граница – а-топичное «место касания»: вовне и внутри, предъявлено и сокрыто, определяет и избегает (само)определений: «Если я касаюсь предела, я касаюсь только «моей» стороны границы и парадоксальным образом ее другой стороны, стороны другого. Здесь есть трансгрессия и ее нет» [15, 162]. Вероятно, странное пространство интер-текста – специфическое «третье пространство» (на границе между гомогенным пространством структуры и хаосом «не-дискурсивности». – Отсюда – делящаяся структуризация).

А-топичный, как мы видим, не означает «без-различный к различиям»: граница – различенное и различающее пространство. Различенно-различающее пространство – «это» пространство письма (difference). «Пространственность» (письма) и ~~есть~~ различие [см. 7, 168-206]. Самоидентифицирующийся, «замкнутый» текст (или «произведение», по Р. Барту) «сферичен»: очевидно, что его «замкнутость» и «полнота» тяготеют к выражению в таком образе. Вместе с тем, самодостаточность этой формы препятствует «обвнешнению» ее «внутреннего», его выходу вовне, за пределы себя: «глубина» (смысла) не опространствливается в «не-сходствах», конституирующих поверхность касания. «Круги, сферы, заложенные в них гармонии – все это формы «уничтожения пространства» [14, 138]. Движение опространствливания – динамика различения – намечается интертекстом: минимум две расходящиеся линии, минимум два языка, минимум два стиля. Письмо пишется в «отстранении-интервале» (интервале-промежутке. – Т.М.) между (подчеркнуто мной. – Т.М.) множеством стилей. Если и имеется стиль, (...) его должно иметься более одного» [10, 125]. Следовательно, если «что-нибудь» (вообще) пишется, то пишется (как) множественный текст, интер-текст: в «его» пространстве inter, в интервале. Нет текста «как такового», целостности текста, «даже фрагментарной» [см. там же, 121-125].

Быть «между» – быть «чуждым себе» (что опять возвращает вопрос: можно ли «быть» таким образом?) Сторонне-странное пространство inter предполагает «изобретение» концептуальных персонажей – **странничающих-странных**, «медиаторов» (такowymi нам представляются, к примеру, «скриптор», «изобретатель новых языковых игр», «медиативный философ»). Выдвинем предположение о том, что «собственно» концептуальный персонаж, как он описан Ж. Делезом и Ф. Гваттари, и является «медиатором», «персонажем промежутка» (становления мысли). «Медиативность» концептуального персонажа проявляется и в «пространственных характеристиках» его движений (он – «дважды посредник»: его движения происходят между хаосом и планом **имманенции**, а также между планом имманенции и концептом [см. 4, 98-99]), и в их «назначении» – при коррелятивности этих «где» и «зачем», которые, в свою очередь, «следуют» из ответа (одного из ответов), данных Делезом и Гваттари на вопрос «Что такое философия?» Если «задача философии», по Делезу и Гваттари, – «приобрести консистенцию, притом не утратив бесконечности, в которую погружается мысль» [там же, 58], то философское творчество оказывается «пограничным» всему ставшему, открытым «другому» (хаосу, не-философии). Осуществляемые концептуальным персонажем движения «описывают» эту «пограничную пространственность» мышления. Такой «тип» пространственности позволяет изменять «образ мысли». И здесь обнаруживается еще один аспект «посредничества» концептуального персонажа в качестве «гетеронима философа». Для того, чтобы «мыслить иначе»/«мыслить иное», необходимы бес-свойственность («пустотность»-как-открытость), от-странение (от «себя», даже от образа «своего я» – речевой акт в третьем лице), что делает возможным «выход за пределы, в которых протекает «мое» мышление» [18, 206]. Таким образом, концептуальный персонаж, выполняя роль «медиатора», «манифестирует» пространство становления мысли «иной себе» и становления «иным себе» того, кто мыслит. (Заметим, что эта проблема в дальнейшем требует более развернутого исследования).

«Касаться стороны другого» – «функция» скриптора (концептуального персонажа Р. Барта). Переписчик-скриптор, опосредующий и различающий интертекстуальным «чтением-письмом» топоры «автора»-«читателя»-«критика», существует до тех пор, пока пишется текст,

поскольку это «бумажное я» выписывается в текстуальном пространстве. «Относительная (сомнительная) субъективность» скриптора, не производящая произведение и не присваивающая произведение произведенное, кажется столь «странной» на фоне «привычных оппозиций», что ее бес-свойственность и вариативность, «отвечающие» бес-свойственности и вариативности интертекста, можно спутать с «пустой формой», «цитатой», и тогда скриптор окажется «больше смахивающим на **графомана**, чем на художника» [18,127]. Между тем, и «графоман» может быть концептуальным персонажем пространства письма. Даже если мы предположим, что пере-писывание возможно как повторение «того же самого», без различающего жеста, и письмо перестанет «быть» письмом (differance-ом), став «копированием», практика «графомана» - в ее начертательности, а не сигнификативности – может быть, откроет доступ к своего рода «бессознательному письма» - «микротекстурам текста», которые, кстати, являются предметом интереса В. Подороги [см.19, 176]. Микротекстуры текста располагаются на до-текстовом уровне, это те «мельчайшие составляющие бессмысленного», которые предельны даже нашей «чувственной восприимчивости», и, соответственно, не могут быть включены в смысл читаемого и/или пишущегося текста, т.е. не могут быть отрефлексированы и проанализированы. Тем не менее, предположительное существование этих «мельчайших составляющих» свидетельствует в пользу того, что Р. Барт назвал «неподсудностью текста» - невозможностью исчерпать его множественность, дав ему «окончательную» интерпретацию. Если экстерриториальность текста «сопротивляется» субъектно-объектному подходу, но предполагает «чтение до понимательных процедур» [см 16, 17], то не предполагает ли, в свою очередь, такое «чтение-письмо/дрейф» наличие некоей доскрипторовской стадии «существования» пишущего, не повторяющего «удачный» и уже «отработанный» прием (традиционная стратегия графомана), но «управляемого» письмом как (неуправляемой) стихией?.. – Быть «графоманом», прежде чем стать скриптором. «Другой край письма» (у письма нет «внутреннего»; письмо там, где «граница отделяет смысл от кожи» [14, 33-34]) и «другой край языка» («телесная артикуляция языка как произносительного органа, а не смысловая артикуляция языка как средства коммуникации» [2, 518]) , обнаруживаемые при постановке проблемы «телесности письма/языка», позволяют увидеть другое между-пространство текста – между «графикой» и означиванием, движением руки и движением смысла, письмом-как-стихией и письмом-как-«вспомогательным средством» в логоцентричной парадигме. Возвращаясь к скриптору и его «бумажному я», заметим, что «будучи» концептуальным персонажем «промежутка», он не может «быть» иначе, чем в модусе «исчезающего (точнее «мерцающего») существования», симулирующего возможные перемещения возможных «я» («автора», «читателя» и др.) в текстуальном пространстве, становясь «другим»; но другой – не «чужая сущность», не «чужое бытие». Другой – «переход, переезд, неожиданный рельеф, дорога, ведущая в сторону, ведущая в никуда, уходы, возвращения...» [14, 84]. Становиться другим – значит посещать «неизвестные страны» (текстов). Страны (та же основа -*stor-n) - всегда «чужие», странные: это «просторы, которые мы преодолеваем, никогда не объединяя их в сводные таблицы, не подводя их под понятия» [там же, 83]. «Существование» скриптора интертекстуально («цитаты», «пустая форма», в конечном итоге – «симулякр»). Но: странствовать – не «завоевывать». Может быть – «цитировать». Цитировать «страны» текстов, входя в них «на правах» цитаты. Странствования скриптора – пере-писывание в пере-мещении (трассирование). Скриптор – тот, кто пишет, подавшись «искушению пространством inter» (для Р.Кайуа, «ответ» на «искушение пространством» - мимикрия [см.12, 113]; возможно «прочсть» мимикрию как симуляцию, чтобы соотнести симулятивность интер-текста с «я»- **симулякром** скриптора).

Можно ли предугадать «маршрут» странствований скриптора? Практики интертекстуального чтения-письма разнообразны. Вместе с тем, «выделяются» так называемые «основные стратегии» (Ю. Кристевой, Р. Барта, Ж. Деррида...) Однако каждая из этих «стратегий» акцентирует свою «адогматичность», «нежелание быть методом» (ср., напр.: «Деконструкция <...> никогда не станет «позитивной наукой». <...> Мы вынуждены сделать как «это», так и «вон то», противоположное. Деконструкция – движение самодеконструирования,

порожденное различием. Не может быть текста ни всецело деконструирующего, ни полностью деконструированного» [22, Ixxviii]. Интересно было бы проследить интертекстуальные метаморфозы осмысления и осуществления интертекстуального чтения письма в их множественности и «децентрированности»: от «популярных» версий «интертекстуального взгляда» на культуру, согласно которому потенциально любой «артефакт» может стать «невыносимо удобной возможностью потолковать об интертекстуальности», поскольку «О, это слово! Удобное, емкое, умное. Пользуйтесь, люди!» [3,86] (приглашение «попользоваться», кажется, подчинено не какой-либо «исследовательской задаче», а исключительно получению «удовольствия» от «пользования»), — до серьезно аргументированных заявлений о том, что всякое «чтение», постольку поскольку оно хочет быть «компетентным», должно быть интертекстуальным [см. 20,406-419]. (В свою очередь, и это утверждение получает свой «игровой вариант» — напр., в «замечании» Вик. Ерофеева: «Теперь безжалостный постмодернист определит степень твоего интертекстуального невежества, концептуалист отметит дозу твоей творческой замутненности, нечистой приверженности не к тексту, а к смыслу» [11, 513]). Такие разночтения «способов и целей» применения интертекстуальной практики, не редуцируемые к «основным стратегиям», можно рассматривать как еще одно «доказательство» того, что *inter* не полагает привилегированного взгляда ни «на себя», ни «из себя»: об интертексте пишется интертекст.

По нашему мнению, метафора «между-пространства» как пространства различения применима не только к «тексту» в узком смысле, но и к «означивающим» социальным практикам. Обратимся к характеристикам, данным Ж.-Ф. Лиотаром (пост)современному «атомизированному» обществу. По Лиотару, «минимум социальной связи обеспечивается языковыми играми» [13, 46]. Их множество. Каждая из них «играется» по собственным правилам и особым образом легитимирует свои высказывания, что исключает наличие метадискурса. Знаменитое положение Лиотара «никто не владеет целым» подразумевает в том числе и то, что «никто не говорит на всех языках» [там же, 99], но никто не говорит и только на «одном языке»: в «атомизированном» обществе каждый находится на «пересечении» различных дискурсов, в гибких сетях языковых игр [там же, 45]. Второе, не менее важное, положение касается изменившегося «статуса знания». Знание, «отчужденное» от «знающего», получает статус такового, будучи переведенным в «определенный объем информации». Общедоступность информации делает маловероятным приобретение преимуществ в языковых играх путем получения «дополнительной» информации: «основным приемом» становится изобретение новых новых правил новых языковых игр. «Изобретатель» новых дискурсов также является своего рода «медиатором». Его «дискурсивные практики» не могут иметь целью объединение множества языковых игр в «систему». Изменение способа легитимации знания («через паралогию» — при невозможности (само)легитимации «в метанарративе») вынуждает «исследователя» увеличивать «несходства». Специфика его «местоположения» (в «гибких сетях», «интерфейсах») обусловлена множественностью языков и в то же время обуславливает их множественность. Подобно тому, как «складка всегда проходит между двумя другими складками», «новый язык» формируется в между-пространстве **неиерархизированных** языков — как их «различение».

Примером «изобретателя» новых правил языковых игр может выступить т.н. «медиативный философ» [см. 17, 30-56]. Его «появление» также связано с кризисом легитимации в условиях «открытия границ» узкоспециальных знаний (феномен «междисциплинарности») и признания философией утраты своего приоритета в формулировании критериев компетенции не относящейся к философскому полю культурной деятельности. «Десакрализация» философии приводит к тому, что «культурный капитал» философа, утратив свою «абсолютную», «вневременную» ценность, нуждается в признании «за пределами» философии. И здесь, разумеется, преуспевают те, кто готов заняться популяризацией «вечных тем академического дискурса» в дискурсе «медиативном», представляющем собой комбинацию различных типов языковых игр. «Медиативность» прочитывается двояко. С одной стороны, определение «нового дискурса» как медитативного указывает на его «пребывание» на границе

философии и не-философии. С другой – содержит отсылку к масс-медиа, поскольку признание «культурного капитала» философа осуществляется преимущественно в «парафилософских текстах» журналов «неустойчивого статуса» («интеллектуальных», но не «университетских», «популярных», но не «бульварных»), а также в «культурных программах» (разнообразных ток-шоу, аналитических рубриках информационных передач, «открытых» семинарах по «актуальным проблемам современности» и т.д.). При этом необходимо помнить, что «медиативный дискурс» не распространяется на «ничьей территории» и не захватывает «территорию чужую», а создается именно как «промежуточный», что, собственно, и диктует необходимость «изобретать новые правила», адекватные «пространству промежутка» (напр., сознательно упрощать «профессиональный язык», поскольку масс-медиа согласны «рекламировать» только такой «интеллектуальный продукт», который доступен широкой аудитории). Существование «медиативного философа» в между-пространстве сопряжено с постоянным риском быть «ангажированным» масс-медиа, как основными «трансляторами» медиативного дискурса, что чревато «незаметным», но полным подчинением практик «медиативного философа» весьма расплывчатым критериям компетенции, уже не имеющим никакого отношения к «внутрифилософскому полю» (Ж.-Ф. Лиотар назвал бы это «легитимацией через эффективность», в данном случае – скорее даже «через эффектность»: масс-медиа зачастую присваивают титул «авторитетного философа» тому, кто умеет «непринужденно» размышлять на предельно общие темы и избавлен при этом от необходимости «доказывать» свою «профессиональную подлинность»). С другой стороны, даже демонстрация несомненных «свойств подлинности» не гарантирует «медиативного философа» от «отлучения» за «сотрудничество» с масс-медиа от институций, **занимающихся «производством» академического дискурса.**

А.Пэнто делает вывод о том, что «внеуниверситетский успех популярной философии оказывает этой дисциплине существенную поддержку» в ситуации утверждения своего статуса «новыми науками о человеке» [там же, 52]. Однако наблюдаемая «нечеткость» границ философских и не-философских дискурсов не должна становиться «поводом» для смешения правил разных языковых игр, что, в конечном итоге, неизбежно приводит к доминированию правил одной из игр в «присвоенном» ею пространстве. Необходимость соблюдать определенную меру «автономности» очевидна. Нам представляется, что «автономность» может удерживаться при трактовке медиативного дискурса как явления «пространства промежутка», т.е. как «третьего языка», «пограничного» наличным типам дискурсов. В этом случае в качестве способа формирования «нового языка» выступает не «смещение» правил, а варьирование возможностей и философского и не-философского дискурсов. Такое варьирование – стратегия, **«имманентная» «парадоксальной пространственности границы».**

Итак, мы попытались прочесть *inter* с точки зрения его пространственной семантики, поскольку выход интертекста за пределы оппозиции «присутствие-отсутствие» предполагает особый тип «пространственности». «Интер» оказывается между-местом «овнешнения внутреннего» или «удваивания внутреннего равнообъемным ему внешним», а значит – «границей», «стороной», «странением» пространства и одновременно – отодвиганием границы (*inter* – «неустойчивый топос»). Овнешнение внутреннего – его о-странение, т.е. от-странение «сущностности». «Сущностность» от-страняется, различаясь.

Движение различения, осуществляемое интертекстом, «совпадает» с движением опространствливания (письма). С другой стороны, бес-свойственность интертекста – как «результат» от-странения «сущностности» и движения различения – позволяет варьировать его пространственные «характеристики» и «образы» (ризомы, складка, хора...), а также подходы к теории/практике интертекстуальности, которые, таким образом, не могут быть редуцированы к «перечню» основных стратегий, получивших «статус» метода.

Кроме того, как нам кажется, коррелирующая с различением пространственность *inter* может быть обнаружена и в сфере «текстуального» в широком смысле. Если, по определению Ж.-Ф. Лиотара, постсовременная ситуация характеризуется «чувствительностью к различиям» и «усиливает нашу способность выносить несоразмерности» [13, 12], то парадоксальное «вовне/

нутри» границы или между-пространства возможно интерпретировать как пространственную метафору тех социокультурных явлений, которые «умножают несходства», ориентированы на различие. «Пограничность» или «промежуточность» в данном случае синонимичны открытости другому».

Литература:

1. Барт Р. S/Z. – М.: Ad Marginem, 1994. – 303с.
2. Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избр. работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Издат. Группа «Прогресс», «Универс», 1994. – с. 462-518.
3. Бродская И. Joel Peter Witkin. Состояние каталепсии // Наш. – 1999. – № 3-4. – с. 84-89.
4. Делез Ж./ Гваттари Ф. Что такое философия? – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998.-288с.
5. Деррида Ж. Два слова для Джойса // Ad Marginem 93. Ежегодник. – М.: Ad Marginem. 1994. –с. 354-384.
6. Деррида Ж. Кроме имени // Деррида Ж. Эссе об имени. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998.- с. 71-130.
7. Деррида Ж. Различение // Деррида Ж. Голос и феномен. СПб.: Алетейя, 1999.-с.168-208.
8. Деррида Ж. Улисс-граммофон : Дескать (про) Джойса // Комментарии. – 1995. – № 7. –с. 81-106.
9. Деррида Ж. Хора // Деррида Ж. Эссе об имени. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998.- с. 135-190.
10. Деррида Ж. Шпоры: стили Ницше // Философские науки. – 1991.- № 2, 3. – с.118-142,114-149.
11. Ерофеев В.В. Как свежи были розы // Ерофеев В.В. Страшный суд: Роман. Рассказы. Маленькие эссе. – М.: Союз фотохудожников России, 1996. –с. 512-514.
12. Кайуа Р. Мимикрия и легендарная психастения // Новое литературное обозрение .- 1995. - № 13. – с 103-119.
13. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998.- с. 160.
14. Нанси Ж.- Л. Corpus. – М.: Ad Marginem,1999. –255с.
15. Нанси Ж.- Л. Сегодня // Ad Marginem' 93. Ежегодник. –М.: Ad Marginem, 1994. – с. 148-165.
16. Подорога В.А. Выражение и смысл. – М.: Ad Marginem, 1995. –451с.
17. Пэнто Л. Философская журналистика // S/Λ'97. – М.: Институт экспериментальной социологии, 1996.–с. 30-56.
18. Тягло А.В. Воропай Т.С. Критическое мышление : Проблема мирового образования XXI века. – Харьков : Ун-т внутр. дел, 1999. – 208с.
19. Философия и литература: беседа с Жаком Деррида // Жак Деррида в Москве : деконструкция путешествия. – М.: РИК «Культура», 1992. -. 151-186.
20. Ямпольский М. Память Тиресия. – М.: Ad Marginem, 1993. –464с.
21. Derrida J. Of Grammatology. – Baltimore : The Johns Hopkins University press, 1976.
22. Spivak G. Ch. Translator's Preface // Derrida J. Of Grammatology. – Baltimore : The Johns Hopkins University press, 1976. – p. IX-LXXXVIII .

Кучерова Ю.И.

ЗДРАВЫЙ СМЫСЛ, НАУКА И ФИЛОСОФИЯ: СПОР О ЧУДЕСНОМ

Работа, которая не является попыткой изменить не только то,
что ты думаешь, но одновременно даже и то,
что ты есть, не очень захватывает.
М. Фуко

...когда хочешь сказать такое,
что идет вразрез с общепринятыми суждениями,
лучше всего совсем и не повышать голоса.
Л. Шестов.

«В глазах здравомыслящего человека философ в лучшем случае ученый глупец», - заметил однажды Уильям Джеймс [2, 53]. Престиж ученого, возможно, и выше, но он явно не соответствует роли и заслугам современной науки. Выходит, что общественное мнение отказывает мыслителю в здравомыслии и, как следствие, в должном уважении.

Между тем, рассмотрение характеристик здравого смысла показывает, что противопоставление его научному и философскому мышлению не совсем правомерно. По мнению Ж. Делеза, главная задача здравого смысла - предвидение. Преодолевая на этом пути мощь бессознательного, в борьбе с умопомешательством и непредсказуемым [1, 112] он утверждает одно-единственное направление мысли, определяет его как идущее от дифференцированного к менее дифференцированному, замечательного к обыкновенному. Несмотря на то, что здравый смысл в высшей степени распределителен и его формула - «с одной стороны, с другой стороны», - это так называемое «оседлое распределение», направленное на то, чтобы подавить, аннулировать различие [1, 108-109].

Разве все вышесказанное нельзя отнести к научному исследованию? И разве идея единства мира не является «самой расхожей в философском обиходе» [3, 258]? Упорядочивание хаоса чувственных данных - вот общее призвание категорий здравого смысла, науки и философии.

Тем не менее сами эти категории зачастую противоречат друг другу. Как говорит Р. Рорти: «Мы не можем не признать, что [платоновские] оппозиции стали частью западного здравого смысла, но не считаем данный факт достаточным основанием для их сохранения» [6, 18].

Согласно одной из версий, подробно изложенной Джеймсом, понятия здравого смысла - результат первой стадии развития человеческого духа. Они были открыты «доисторическими гениальными людьми», подтверждены фактами опыта, широко распространились и стали основой для возведения языка [3, 278]. Усилиями «необычайно энергичных в интеллектуальном отношении личностей» наука и критическая философия разрывают рамки здравого смысла [3, 282], хотя его категории были совершенно достаточны для всех практических целей жизни. Именно на этой стадии остановилось все человечество вне круга европейской цивилизации и подавляющая масса людей в пределах этого круга, не говоря уже о безраздельном господстве категорий здравого смысла в повседневной жизни [3, 277-278]. Действительно, «даже образованный человек продолжает думать о вещи... как о постоянном и едином субъекте.., поддерживающем ее атрибуты. Никто не употребляет... более критического понятия о группе чувственных качеств, объединенных в одно целое некоторым законом» [3, 277].

Таким образом, чудачество мыслителя скорее не в том, как он мыслит, а в том, что он вообще продолжает мыслить, не довольствуясь привычными для всех очевидностями.

Нало сказать, что имидж философа страдает в большей степени, т. к. ему свойственна крайняя проблематизация бытия, подозрительно то, что не вызывает ни малейшего сомнения у здравомыслящего человека [5, 89]. Кроме того, философия, в отличие от науки, не может оправдаться практическими результатами, делающими человека более могущественным или облегчающими его существование.

Среди категорий здравого смысла оппозиция вымысел-действительность играет важную роль в определении отношений науки и философии. Разграничение этих понятий настолько длительный (а может быть, запоздалый) и нелегкий процесс, что в обыденном сознании он продолжается и по сей день, вытесняя неизжитые элементы мифологического мышления. Ранее все, что представлялось людям живо и ярко, включалось в опыт и смешивалось с действительностью в один запутанный клубок [3, 276]. Так, в одном из научных трактатов XVI века о горном деле автор подробнейшим образом остановился на описании гномов и эльфов, живущих в рудниках [8, 34]. «Обязанность отличать факт от фантазии - такое большое насилие для внутреннего человека, что не только поэты, но теологи и философы все еще протестуют против такого различия», - писал Д. Сантаяна [12, 73].

Идея трансцендентного Бога - достижение средневековья - появилась в рамках данного процесса разграничения (возможно, потому религиозная мысль и восприняла Платона и Аристотеля, упорядочивших категории здравого смысла, что монотеизм возникает благодаря их утверждению). Выведение Бога по ту сторону реального мира должно было привести к тому, что чудеса, рассматриваемые как результат вмешательства сверхъестественных сил, нарушение действующих закономерностей, постепенно будут переведены в разряд вымысла, а само божественное вмешательство признано абсурдным. Однако идея эта не скоро смогла сколько-нибудь широко распространиться, о чем свидетельствует даже самое поверхностное знакомство с менталитетом средневекового человека. Лишь в Новое время Бог лишился своих земных атрибутов и перестал вторгаться в дела сотворенного им мира (в сознание широких масс эта мысль входит во время Реформации). Следует подчеркнуть: естествознание опровергает чудесное, но сам единый трансцендентный Бог (точнее, его понятие) не противоречит ни науке, ни тем более здравому смыслу (хотя наука и может доходить до крайней степени атеизма, это все равно остается опровержением чудесного). По словам Делеза, Бог даже необходим в качестве предельного исхода направлений, которые фиксирует здравый смысл, и верховного принципа тождеств, которые устанавливает общезначимый смысл [1, 112]. Наконец, можно вспомнить тот факт, что подлинные атеисты встечаются редко, а возможно, их и вовсе не бывает.

Однако после того, как здравый смысл, наука и научная философия порывают с чудесами, кристальный Бог Нового времени, Бог без чудес, начинает восприниматься как обман. Вот что писал Л. Шестов о Спинозе: «Слова «Бог» он не отменил и даже... подчеркивал, что в его философии Богу отведено такое же место, как и в других философиях: правдивый Спиноза не побрезгал и этой ложью... И слепому ясно: уравнение - Бог, природа, субстанция - обозначало, что Богу нельзя и не нужно давать место в философии» [7, 11]. Тоска по библейскому Богу у Шестова - тоска по божественному вмешательству: «В Библии, говорит он [Спиноза] нам, Истины нет... Бог не создал в шесть дней мир, Бог не благословлял никогда человека, не открывался Моисею на Синае, не вывел евреев из Египта и т. д. Все это только поэтические образы, т. е. вымысел, который разумный человек истолковывает в условном и ограниченном смысле» [7, 12]. Отсюда и вывод Шестова: «... либо опрокинем «дважды два - четыре» либо признаем, что последнее слово, последний суд над жизнью - есть смерть» [7, 56].

Мы видим отчаянную попытку оказать сопротивление бесстрастной объективной истине, защищенной от подобных нападков стеной доказательств. И, по сути, здесь предлагается остановить ход науки, продолжающей линию здравого смысла, на определенном этапе. Полная ее дискредитация все равно была бы невозможна, т. к. «наука... умеет хорошо заплатить нам: из ничего не стоящих «фактов» создает «опыт», благодаря которому мы становимся «властелинами над природой»» [7, 53].

На фоне попыток отвоевать у разума для Бога немного чудес то, что совершил Ф. Ницше, - спасение чудесного посредством убийства Бога - особенно впечатляет. Провозгласив смерть Бога, лишив его последней роли морального императива, Ницше получил волшебный мир, населенный героями. Не случайно Ницше - самый поэтичный и самый образный из всех мыслителей. Божественность больше не принадлежит небожителям, а под видом свободы перенесена в поскосторонний мир и повсюду пульсирует в нем. Как иронично заметил о Ницше Сантаяна: «... если бы существовали какие-то боги, он нашел бы нестерпимым не быть богом самому. Бедный Ницше! Лавры всемогущего не давали ему спать» [11, 116].

На самом деле, Ницше действительно удалось превзойти «пресловутую неизменность Бога» и «пресловутые пределы знания» [1, 150]. Он произвел наиболее сильное потрясение здравого смысла, затронувшее не одни категории, а сами его принципы. В герминологии Делеза оседлое распределение было заменено номадическим, сохраняющим случай и уникальность каждой мысли. «Это уже игра проблем и вопроса, а не категорического и гипотетического» [1, 89]. Процесс мышления с необходимостью включает возвращение в бессознательное, в хаос, в сферу парадокса, и создаваемое понятие по-своему истинно и неповторимо очерчивает часть этого хаоса, словно в результате мыслительного самадхи.

Обновленная философия начинает демонстрировать большую последовательность в поисках новых возможностей мысли. В этой связи особый интерес приобретают ее отношения с наукой. Как соотносить логически невозможное, необъяснимое с объективной истиной?

Прагматизм, продолжающий ницшеанскую традицию, решает эту проблему со свойственным ему стремлением к компромиссу, примиряя философию с наукой и смягчая присущий современным мыслителям революционный задор.

Д. Дьюи признавал, что к поэзии философию толкает здоровый инстинкт [9, 123]: «Поэзия все больше и больше становится нашей религией и философией, т. к. наша наука не дает инструкций для жизненных вопросов, где они более всего нужны» [9, 110-111]. Но, согласно прагматистскому взгляду, философия призвана заполнить брешь между поэзией и наукой [9, 124], найти идеальную форму дискурса, в которую могла бы быть вовлечена апперцептивная жизнь... и в то же время не должно быть включено никаких неправильных представлений [12, 76-77].

Отстранение науки от всех социальных интересов, кроме практической полезности, с точки зрения Дьюи, нежелательно и пагубно: «Наука, благодаря ее физико - технологическим последствиям, определяет теперь отношения между людьми... Культура, позволяющая науке разрушать традиционные ценности, но не верящая в ее возможность создавать новые, есть культура самое себя разрушающая» [4, 170-171]. Философии необходимо направить критику не на чистую науку, а на ту, с которой имеют дело массы, которая оперирует существующими политическими, экономическими и культурными условиями [10, 162-163].

На теоретическом уровне сотрудничество становится возможным благодаря инструментальной теории истины, снимающей напряжение между наукой и другими областями знания. Поскольку истина рассматривается как орудие, которое для пользы дела «применяют» в процессе мышления [6, 11], нет нужды считать ее препятствием на пути разума за пределы очевидного и возможного, всякий раз биться головой о пресловутые «дважды два-четыре».

Прагматизм признает рациональным в практическом значении любое мировоззрение, в особенности теизм [2, 84], если оно способно отвлечь мысль от безвыходного затруднения, от чувства изумления перед вселенной, в котором она застыла. «Определение мира, могущее вернуть мысли ту свободу движения, которая встретила препятствие на чисто теоретическом пути, способно снова придать в наших глазах рациональность миру» [2, 53]. Как чувства так и теоретический анализ, способные покончить с умственной неловкостью, с этой точки зрения, рациональны. «Раз сердце... в состоянии справиться с остатками иррациональности, неразрешимой для ума, превращение этой процедуры в систематизированный метод было бы весьма важной философской заслугой», - полагал Джеймс [2, 53].

Если наука и потеряет значение, то не из-за своего метода и принципов, в которых «нет ничего, что мешало бы ей успешно вести дело с миром» [2, 205], а из-за игнорирования некоторых фактов, в частности «субъективных иллюзий». Все, что было устранено из области реального для придания миру рациональности, «должно так или иначе быть объяснено с рациональной точки зрения» [2, 168]. Другими словами, ни одной из частей человеческого опыта нельзя пренебрегать по тем или иным соображениям, - таково правило, предложенное прагматизмом.

Вероятно, что современная философия незаметно изменит мир и человека, вернув ему истинно чудесное. По крайней мере именно ей принадлежит инициатива в преодолении направлений, начертанных здравым смыслом, воспринятых научной и даже религиозной мыслью. Корректировка неумолимого процесса разволшебствования мира вполне могла бы проходить по прагматистскому «щадающему» сценарию сближения поэзии и науки, чувства и разума. Так, по словам Д. Дьюи, можно ускорить наступление дня, когда «наши сыновья и дочери станут пророчествовать, нашу молодежь будут посещать видения, а наши старики будут смотреть сны» [9, 124].

ЛИТЕРАТУРА

1. Делез Ж. Логика смысла. // Делез Ж. Логика смысла. Фуко М. *Theatrum philosophicum*. - Екатеринбург, 1998. - С. 3-435.
2. Джеймс У. Воля к вере. // Джеймс У. Воля к вере и другие очерки популярной философии. - М., 1997. - С. 4-206.
3. Джеймс У. Прагматизм. // Там же. - С. 207-324.
4. Дьюи Д. Свобода и культура. - London: Overseas publications interchange, LTD, 1968. - 195 p.
5. Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? - М: Наука, 1991. - 408 с.
6. Рорти Р. Релятивизм: найденное и сделанное. // Философский прагматизм Ричарда Рорти и российский контекст. - М., 1997. - С. 11-14.
7. Шестов Л. На весах Иова. // Шестов Л. Соч. в 2х т. - М., 1993. - т. 2.
8. Conant G. Science and common sense. - New Haven: Yale University Press, 1951. - 371p.
9. Dewey G. Poetry and Philosophy. // Dewey G. The early works. - London; Amsterdam, 1969. - vol. 3.
10. Dewey G. Problems of men. - New York: Philosophical library, 1946. - 424p.
11. Santayana G. Egotism in German philosophy. - New York: Charles Scribner's sons, 1940. - 178p.
12. Santayana G. Reason in art. - New York: Collier book, 1962. - 155p.

Артеменко Я.И.

НЕСКОЛЬКО ПАРАДОКСОВ ИМПРЕССИИ

Оно (впечатление) таково, что мы находимся в нем в неустойчивом или как бы в подвешенном, противоречивом состоянии. Это категория ощущений, которые противоречат сами себе. Но именно такие вещи заставляют нас двинуться в переживании и в познании, - иначе мы не познавали бы.

Мераб Мамардашвили.

Парадоксальность феномена впечатления определяется его принадлежностью к числу *эффектов*, которые суть нечто такое, что «обладает тем минимумом бытия, которого достаточно, чтобы быть не-вещью, несуществующей сущностью.»(2, 20). Однако, впечатление бытийствует, *подобно вещи*, благодаря индивидуальному усилию, наделяющему переживание смыслом. Его «не-существование» - это ответ на попытку помыслить и объяснить импрессиональное событие как явление фактического порядка, в то время, как оно — «невыводимый» результат бытийных обстоятельств. Восприятие как место взаимного обнаружения человека и мира - та поверхность, которая производит импрессиональные импульсы. Двойственная природа импрессии (понимаемой как перцептивный акт и акт экзистенциальный) позволяет ей «развертываться в двух смыслах-направлениях одновременно» и присутствовать не только в моменте перцептивного «сцепления» воспринимающего субъекта и предмета его восприятия, но и в конституировании самосознающего «я». Кроме того, *импрессионизм* — это особый способ видения, основанный на принципе эстетизации бытия, забвения «привычек» ментальности и чувствования.

“Para doxa”, по-гречески, - « против ожидания ». Впечатление всегда связано с удивлением, поскольку его начало лежит в точке отталкивания от обыденного мировидения с его эмпирической укорененностью. Импрессиональное содержание переживания наделяет свой предмет неожиданными коннотациями, переводящими чувственное впечатление «в режим произведений мысли» (М.Мамардашвили), в котором осуществляется духовное «бодрствование» человека. Реальный предмет, спровоцировавший живую эмоцию, *нейтрализуется*, как и весь фактический мир, избирательной направленностью импрессии.

Впечатление не только «противоречит само себе» как простое несовпадение предчувствия и реального переживания, «ценности» феномена его спровоцировавшего и его резонанса, времени актуального восприятия вещи и дления собственно импрессии; оно вообще *не равно самому себе*. Содержание впечатления не ограничивается «видами» (Р.Ингарден), которые «навязываются» определенным качеством воспринимаемого объекта. Оно не есть только иллюзия, вещь, «преломленная» в пространстве нашего видения. Впечатление содержит возможность выхода за собственные пределы и обогащения палитры чувствования новыми тонами. Помимо того, что «впечатлительные дань», воспринимаемые, например, визуально, способны «создать» слуховые, тактильные или обонятельные образы, импрессия конструирует свой предмет «со ссылкой» на отсутствующие качества реально воспринимаемого предмета, данные нам *неявно*, как необходимость дополнения картины переживания.

Как эффект, «соприсутствующий со своей причиной» (Ж. Делез), но вне каузальной зависимости (поскольку видимая, наглядная причина в этом случае является только *поводом* к работе ассоциаций и импрессии), впечатление может быть порождено только ситуацией, когда обычный поток перцепции перебивается, образуется зазор, «спотыкание ног» (М. Мамардашвили), дающее возможность образоваться новому слою бытия. Впечатление возникает тогда, когда предмет являет нам свои «пробель», лакуны в качестве ответа на требование полноты и завершенности восприятия. Несоответствие полученного образа вещи

нашему вопрошанию о ней, преобразует это несоответствие в импрессиональный импульс. Однако не всякое несовершенство картины переживаемой реальности влечет за собой впечатление. Впечатлению есть место только в проблематизированном пространстве, тогда, когда нечто важное еще остается в тени нашего незнания, непонимания. Непонимание, всегда имея индивидуальную окраску, исключительную экзистенциальную значимость, неуловимым, часто парадоксальным образом связано с уже некогда пережитым нами эпизодом. Поэтому «впечатлеться» чем-то – значит уже однажды иметь опыт обнаружения этого предмета, однако в иной, не выверенной до конца точке экзистенциального пространства. Впечатление, таким образом, является возможностью извлечь смысл из не артикулированного некогда переживания. Вещь, вызвавшая к жизни поток импрессии, должна как бы нести в себе элемент «ущербности» нашего прошлого переживания, его незавершенности, однако приписывать его данной вещи в качестве имманентного свойства было бы, по меньшей мере, неверно. В связи с этим возникает вопрос о причине нашего перцептивного избирания, т.е., что заставляет нас обращать свой взгляд на определенный предмет и каковы обстоятельства нашего видения вообще. Феноменологическая редукция запрещает искать основания переживаний в мире вещей-фактов. «Дискретный» психологический субъект, являющийся частью этого мира, также не может быть рассмотрен в качестве такого основания. (Удерживать объекты в поле *пассионарной интенсивности* – значит нарушать законы времени и пространства, в котором существует эмпирическое, «естественное» «я».) Очевидно, что феномены переживания, восприятия, схватывания, впечатления, воспоминания и т.п. как динамичные сущности могут быть порождены только основаниями идентичной природы. Последние, в свою очередь, выражаются в категориях деятельности и становления: работа, конституирование, изменчивость, «пересоздание», мерцание и т.д. Таким образом, для того, чтобы я увидел тот или иной предмет, моим *глубинным* «я» должна быть проделана работа, пройден *путь*, делающий мою встречу с миром в данной точке неизбежной. Такие точки экзистенциальной интенсивности являются носителями частиц нашей жизни, «оконцами, в которое проглядывает истинное бытие». Марсель Пруст говорит, что воспринять их мы можем лишь *уподобившись компасу*, затратив усилие, настроив и вложив себя в прочтение чувственных знаков сверхчувственного. Так энергия, затраченная на осуществление импрессионального «сцепления» с миром, преобразуется в силу ответного импульса «работающего» впечатления.

Темпоральное поле, занимаемое импрессией, т.е., временной диапазон ее образов и их длениe в качестве *реального* переживания значительно превосходит рамки первоначального импрессионального импульса, первовпечатления. Более того, каждое впечатление (как осуществленная возможность метафизического, *подлинного* переживания) всегда есть выход в «безвременное» трансцендентное пространство. Вместе с тем, актуальное впечатление – это всегда «гипертрофированное настоящее» время. Как настоящее его определяет ценностное творчество импрессии, помещающей свой предмет в наличное Теперь. «Растянутость» настоящего времени впечатления осуществляется, в частности, за счет «моментов памяти», присоединяющихся к элементам длящегося восприятия. Прошлое сохраняется в настоящем и будущем как актуализация «только что прошедшего». «Запомненный» момент воспринимаемой вещи становится звеном ее непрерывного длениa в переживании. Переживание осуществляется, таким образом, по типу мелодии, когда каждый последующий тон является гармоничным продолжением предыдущего. Однако понятие «запоминание» в данном случае не адекватно описываемому явлению, поскольку воспринятое фиксируется произвольно. Э.Гуссерль называет такую память первичной, имманентной акту восприятия длящегося объекта, или *ретенцией*. Однако, необходимо разделять ретенцию как спонтанный акт фиксирования содержания перцепции и воспоминание как явление воспроизведения переживания. Первая не представляет собой целостного восприятия предмета, она только сохраняет «звучание» предшествующего элемента («тона») в последующем. Визуально ретенция может быть представлена в виде оттенков, соединяющих основные тона какой-либо цветовой последовательности, когда последующий тон имплицитно содержит в себе предыдущий, а предыдущий – соответственно – последующий в виде своего логического продолжения. В этом случае, наряду с ретенцией, имеет место феномен *предчувствия, предощущения* будущего в

настоящем. Эдмунд Гуссерль обозначал это предчувствие как *протенцию*, отводя ей место в процессе воспоминания. Воссоздавая образ некогда пережитого объекта-длительности, человек уже имеет представление каждой последующей его фазы. Предчувствие, таким образом, основано на уже имеющемся знании «прошедшего будущего». Однако, нам представляется, что о протенции можно говорить и в контексте настоящего переживания, только ее основанием в этом случае будет *фантазия*, понимаемая в духе концепции Бреггано. (Фантазия трактовалась мыслителем как причина временных модификаций первовпечатления, позволяющая феномену длиться в переживании.) Таким образом, предмет переживания является, одновременно, «сфантазированным» объектом, каждый будущий момент которого спроецирован на настоящий. Фантазия, в свою очередь, строится на интуиции или, по слову Платона, *искусстве угадывания*, основанном на «упражнении чуткости». Это искусство содержит в себе «много неясного, устойчивого же мало» и поэтому нуждается в *совершенствовании ощущений с помощью навыка*. (5, 64)

Протенция (как будущее настоящее) и ретенция (как только что прошедшее) создают особое пространство, в котором воспринимающийся предмет существует на тонкой грани двух временных «возможностей». Однако, этим не ограничивается темпоральная двойственность этих модусов восприятия, которая проявляется и в отношении динамики переживания. Ретенция, например, осуществляет протекание перцепции двояким образом. С одной стороны, она как бы «приостанавливает» течение воспринимаемого объекта, схватывая отдельные моменты его протекания. Эта приостановка вызвана необходимостью «распознавания» уже «прозвучавших» элементов воспринимаемого в актуально присутствующих. Однако, подобное действие ретенции не свидетельствует о реальной дискретности, имеющей место в процессе восприятия длящегося феномена. Напротив, первичная память является основанием плавности взаимопереходов чередующихся точек течения объекта в действительном измерении переживания.

В отличие от ретенции, фиксирующей отдельные «тонь» воспринимаемого, воспоминание носит характер воссоздания уже воспринятого объекта, своеобразного его «удваивания». Однако, акт воспоминания не является воспроизведением первоначального переживания: извлечь из памяти означает явить не сам предмет в ощущении, а только его «снимок», отпечаток. Импрессии, актуальному переживанию (началу, «конституирующему чистое теперь» — Э.Гуссерль) воспоминание места не оставляет, поскольку впечатлеться одним и тем же явлением можно только единожды. Мераб Мамардашвили, однако, выделяет среди воспоминаний специфический тип спонтанных воспоминаний, несущих в себе импрессиональный заряд. Следует заметить, что названные воспоминания не могут быть причислены к таковым в полной мере, поскольку они не вызываются методом ассоциативного «выведения» из цепочки рядоположенных образов. Спонтанное воспоминание, согласно Мамардашвили, отличается от *униформного* (произвольного) тем, что возникает именно в месте «перебоя» бытия, его «разрыва». Оно рождается как знак трагического несоответствия двух регистров человеческого существования, двух реальностей: метафизической и эмпирической. Поэтому фактическая причина такого переживания и его «сюжет» не имеют ничего общего с действительным его содержанием и ценностью (потенциал впечатления заключается не в том, как много может оно передать в краткий миг своего всплеска, а в возможности *прорыва к новым смыслам*, которую человек в этот миг обретает). *Униформная* память, напротив, исключает непосредственность соединения образов прошлого и настоящего. Она представляет собой своеобразное «наблюдение» вещей, некогда обнаруженных, и «втискивание» их в «Теперь» наблюдающего субъекта. Наблюдение, в отличие от созерцания, неизбежно приводит к ситуации корректировки, подстраивания однажды пережитого под настоящий момент. Относительно импрессии переживание в его «реанимированном» состоянии — фальсификация, поскольку не имеет ничего общего с первовпечатлением, не терпящим повторения. Памяти, с ее функцией «архивирования», в полной мере соответствует понятие «impression» — «отпечаток», запечатление образа предмета таким способом, которого требует фактура и «обстоятельства» запечатлевающей поверхности. «...Вообрази, что в наших душах есть восковая дощечка, — читаем у Платона в «Тэетете», — Это дар матери Муз Мнемосины, и, подкладывая его под наши ощущения, мысли, мы делаем в нем оттиск того, что хотим запомнить..., как бы оставляя на нем

отпечатки перстней.» (5, 251). «Отпечаток перстня» используется Платоном как метафора удостоверения *подлинности* ощущения,веряющегося представлениями памяти. Не случайно философ, вслед за Гомсером, отводит памяти место в «сердце души».

Впечатление, в отличие от памяти, – это, скорее, «оставление следов», *мет бытия*, научить нас распознавать которые оно призвано. Материал впечатления лежит за пределами памяти. То, что находится «в» памяти, суть вещи, необходимые нам с точки зрения их практической ценности для повседневного «обихода» – представления, позволяющие нам ориентироваться в привычном жизненном пространстве. Поэтому обращение к таким представлениям легко (достаточно направить свое внимание, «протянуть руку» и извлечь из определенной ячейки памяти) и не требует экзистенциального усилия. Вещи, постоянно находящиеся в поле досягаемости, постепенно утрачивают «живость», присущую первоначальному впечатлению, «стираются» и теряют импрессиональный заряд. Они могут быть только знаками впечатления, возможного расширения смыслов. Импрессия защищена от «сглаживания» барьером *забвения*, для преодоления которого не достаточно произвольного волевого движения.

Забвение парадоксально так же, как и сама импрессия, поскольку оно является одновременно деструктивной силой, одной из ипостасей небытия, (обыденное сознание трактует его как стирание, уничтожение) и стимулом культурной креативности. Забвение позволяет «выкристаллизоваться» содержанию впечатления, редуцируя те напластования ощущений, которые не имеют отношения к «человекотворчеству» (А.Белый), поскольку они остаются в сфере эмпирических задач. Область забвения не имеет пространственно-временных характеристик, поэтому импрессиональный материал не подлежит в нем фиксации в рамках определенных координат и смысловых контекстов.

Зафиксировать импрессию и, тем более, перенести в ее первоначальном виде в настоящее переживание невозможно. Некогда испытанное впечатление может быть вспомнено, но не пережито заново. Более того, впечатление как действующий фактор переживания, его динамическое начало, может реализоваться только будучи «неназванным, ... лишь разыгрывающимся, не становящимся объектом специального осознания.» (3, 43) Импрессия *интермитентна*, т.е., представляет собой мерцающую, прерывистую сущность, проявляющую себя только в краткие мгновения соразмерности, «сродства» переживающего «я» и заставляющего его переживать предмета. Возвращаясь к мысли о *работе* восприятия, заметим, что эта соразмерность может быть достигнута только в результате нашего движения, перемещения относительно переживаемого, движения, свидетельствующего о нашей заинтересованности в предмете (так Алиса Кэррола, мечтая попасть в заветный сад, и, понимая, что для этого *надо что-то делать*, отважно подвергла себя испытаниям метаморфичного пространства.). Схожим образом действует зритель импрессионистической картины. Для того, чтобы картина в собственном смысле возникла, ему необходимо отступить и *уступить* ей определенную часть пространства, *настроить* себя на восприятие так, как настраивается музыкальный инструмент, иначе вместо произведения зритель будет иметь дело только с хаосом холста и цветовых пятен. Мгновения, когда осуществляется сообщение «я» и мира, перемежаются, по выражению М.Мамардашвили, «пляжами рассеяния». Каждый из них – место, где эмпирическое «я» не идентично подлинному «я», а «истинные» переживания подменяются эмоциями, удерживающими нас «на поверхности самих себя».

Впечатление как потенциальное переживание (спрятанное среди наблюдаемых вещей – Р.Ингарден) всегда присутствует неявно. Поэтому оно требует «извлечения» из общей картины бытия посредством кристаллизации этого переживания и редукции «безмолвных» фактов сущего – тех, на которые не была затрачена наша «пассионарная» энергия. Импрессия, в силу своей *избыточности*, всегда предполагает что-то помимо переживаемых ощущений. Впечатление – это то, что обнаруживает себя в качестве атмосферы «волнения и смутной тревоги» (Р.Ингарден), облекающей определенный чувственный образ. Кристаллизация импрессии может совершиться только посредством наделения конкретного переживания знаком жизненной необходимости, судьбоносности. Возникает вопрос: впечатление ли наделяет вещи значимостью, или последняя продуцирует впечатление? Вопрос о ценности «впечатляющих»

вещей приобретает платоновский ракурс: чтобы прийти к результату, необходимо заранее знать его. Аналогично – чтобы наделить вещь значимостью, необходимо сначала обратить на нее внимание, направить на нее взгляд как на заведомо обладающую такой значимостью. Здесь проявляется креативная сущность впечатления. Вещи обретают свое бытие (как объективность), лишь будучи «найденными» моим взглядом. Эта объективность «конституируется ... не в «первичных» содержаниях, но в свойствах схватывания и в закономерностях, принадлежащих сущностям этих свойств». (1, 10) Импрессия знаменует собой грань перехода незаинтересованного созерцания в созерцание интенциональное, целенаправленное, избирающее. Такое созерцание распределяет вещи в поле зрения субъекта согласно «индексу» их впечатлительного датирования. Подобное расположение вещей осуществляется по законам особой иерархии элементов сущего, которая сродни иерархии перспективного видения (перспектива в изобразительной традиции, как известно, всегда была средством расстановки акцентов и ориентирования пространства произведения). Вблизи созерцающего субъекта располагаются предметы, обладающие для него безусловной эмоциональной ценностью и непосредственно связанные с его самоидентификацией. По мере уменьшения впечатлительного потенциала вещей происходит их «размывание» и удаление на второстепенные планы перцептивного поля. Т.о., в основании жизненного пространства субъекта, им самим конструируемого, лежит импрессия как важный критерий избирания и оценки. Можно сказать, что человек живет в границах *впечатляющего* пространства, т.е., в мире вещей созданных его импрессиональным опытом и постоянно им подтверждаемых в качестве таковых. Самодостаточность являемого в акте впечатления предполагает «забвение» того, что послужило ему в качестве трансцендентной причины, поскольку в ситуации актуального созерцания само переживание и повод к нему, как мы помним, соприсутствуют, но в разных эмоциональных «измерениях». Поэтому момент импрессионального «схватывания» предмета сам становится своим содержанием. Попытка заглянуть за пределы актуального переживания, «остановить» его с тем, чтобы подвергнуть анализу, привела бы к уничтожению впечатления как живой и «одушевляющей» сущности. «Акт узнавания за ощущением предмета растворяет ощущение», – писал М.Мамардашвили. (4, 304) «Редуцировать редукцию», т.е., уйти от навязываемого эмпирическим миром видения – значит, в этом случае, обратиться к впечатлению как самоценному феномену, *вещи*, т.е., сущности самой о себе могущей *поведать*. Отношение к импрессии не как к знаку чего-то, стоящего за ним, его «симптому», по выражению М.Хайдеггера, а как к самодостаточной идентичности нуждается в «забвении» фактического мира. (Хотя в метафизическом смысле впечатление дано нам в качестве *ссылки* на нечто, находящееся в ином регистре бытия, импрессия не должна быть выводима из чего-то, что ей самой не является. «Многослойность» впечатления принадлежит к числу его сущностных характеристик и не свидетельствует о «трансцендентности» его истоков. «Запредельное» содержится в самом впечатлении как его смыслообразующее ядро.) Более того, для того, чтобы вырваться из круга тотальной взаимоопределяющей знаковости, человеку необходимо отказаться от своего привычного «я», «я» понимаемому как константа. Этот отказ должен осуществиться в пользу «я» *действительного*, способного впечатляться, пластичного, имеющего волю к самоизменению. Умение удерживаться в «нулевой точке» (точке, сводящей на нет вещи, не отмеченные печатью индивидуальной *ангажированности* (М. Мамардашвили)) достигается в результате катарсиса диффузии, которую вслед за своей «концентрацией» приходится переживать эмпирическому субъекту.

Впечатление лежит у основания «избыточных вещей». Такие вещи не входят в круг естественных потребностей человека и не могут быть объяснены до конца, им нельзя научить посредством простого приращения знания. К их числу можно отнести понимание, любовь, творчество. Природа этих явлений избыточна еще потому, что любая попытка их выражения оставляет за скобками нечто неразложимое и невербализуемое, «осадок», зачастую составляющий их квинтэссенцию. Каждое из них располагает человека к конструированию мира, в центре которого оказывается он сам – автор и произведение одновременно.

Место, где осуществляется импрессия, может быть охарактеризовано, как «здесь и нигде». «Здесь» впечатления, его адресованность к конкретной точке, в которой располагается

переживающий субъект, не есть реальная пространственная координата действительности. Констатируя впечатление, мы не можем «маркировать» место его возникновения с тем, чтобы вернуться в него, поскольку импрессия избегает повторения. Поэтому такая точка «нигде» не находится, она не подчиняется рациональному представлению о пространственности вообще.

Вторым парадоксом импрессиональной пространственности можно назвать балансирование переживающего субъекта между близостью к объекту впечатления (меня что-то впечатляет = оно мне близко) и дистанцированием от него. Импрессии ничего не стоит создать «виды» визуального, акустического или даже тактильного характера, но их живость и длительность зависят именно от способности воспринимающего субъекта удерживать дистанцию, уходить от искушения верифицировать впечатление, «пощупать» его фактуру или просто попытаться адекватно выразить его. Поэтому импрессиональное пространство есть не только амальгама двух измерений (измерения трансцендентного и имманентного, по Гуссерлю), их мимолетное и хрупкое совпадение, но и место их несовпадения, разрыва, где отсутствуют каузальная зависимость, достоверность, фиксированность.

Впечатление – более «плотная среда», нежели объективная реальность, поскольку каждая ее «точка» необходимо присутствует в нашем восприятии. Поэтому *живость* последующих импрессиональных импульсов бытия сталкивается с «силой сопротивления» настоящего впечатления. Отсюда – «оптические» эффекты, искажения, гиперболизация отдельных фрагментов сущего, преломляющегося в импрессиональной среде.

Можно с очевидностью утверждать, что каковы бы ни были пространственные или временные модусы импрессии (а мы пришли к выводу, что впечатление существует в некоем *квази-пространстве\времени*); ее начало приходится на «экстремальную» точку переживания. Это точка конституирования воспринимаемого объекта, задающая условия его существованию «для меня», существованию таким образом, что его место в мире становится эпицентром моего существования, а мое «я» реализует себя как экзистенция, размыкая круг эмпирической детерминированности.

Литература:

1. Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени) // Соч. Т.1.- М.: Гнозис, 1994.
2. Делез Ж. Логика смысла. – Москва – Екатеринбург, 1998.
3. Ингарден Р. Исследования по эстетике.-М.: Изд-во иностр. литерат., 1962.
4. Мамардашвили М. Лекции о Прусте. Психологическая топология пути. - М.: Ad Marginem, 1995.
5. Платон. Соч. в 4 т. – Т.3. – М.: Мысль, 1994.
6. Юм Д. Трактат о человеческой природе. Книга первая: О познании. – М.: Канон, 1995.