

..... СЕРГЕЙ ЛИШАЕВ

ЭСТЕТИКА ПРОСТРАНСТВА



Сергей Александрович Лишаев

Эстетика пространства

Серия «Тела мысли»

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=11961827

Эстетика пространства. /Лишаев С. А. – СПб.: Алетейя, 2015. :

Алетейя; Санкт-Петербург; 2015

ISBN 978-5-906792-39-6

Аннотация

Эстетическая данность пространства рассматривается в концептуальном горизонте эстетики Другого (феноменологии эстетических расположений). Необходимость конституирования эстетики пространства связывается с формированием нового (неклассического) типа чувствительности, фокусирующей внимание на переживании возможности/невозможности иного. Проводится исследование исторических оснований становления новой чувствительности и показывается, каким образом эстетика пространства в качестве эстетики существования (возможности, становления) дополняет эстетику прекрасной формы (эссенциалистскую эстетику). В эстетике пространства выделяются две области опыта, одна из которых определяется через понятие места, а другая – через понятие направления. Вторая часть книги посвящена анализу конкретных эстетических

феноменов, среди которых простор, даль, высь, высота, пропасть, уют и др.

Книга представляет интерес для философов, культурологов, литературоведов, искусствоведов, психологов и всех, кто интересуется современной эстетикой, философской антропологией, онтологией и теорией культуры.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет.

Содержание

Предисловие	5
Глава 1	18
1.1. Эстетика пространства: культурно- историческое и экзистенциальное измерения	18
Конец ознакомительного фрагмента.	60

Сергей Лишаев

Эстетика пространства

Предисловие

Может ли восприятие пространства быть источником особенного переживания? Думаю, что большинство читателей ответят на этот вопрос утвердительно. О волнующих встречах с пространством мы знаем из собственного опыта. Длинная витая нить с нанизанными на нее бусинами воспоминаний... Каждая из разноцветных бусинок напоминает об одной из манифестаций пространства, встреча с которым когда-то (памятным весенним утром или прохладным осенним вечером) поразила нас и вывела из невнятности повседневного среднечувствия. Трудно представить себе человека, который, оказавшись на краю скального выступа, нависшего над глубоким ущельем, или на узкой тропе, вьющейся над обрывом, остался бы равнодушным при виде открывшегося перед ним пространства. Какому горожанину, истомленному скитаниями по каменным лабиринтам, не знакома радость от соприкосновения с простором? И много ли тех, кто хотя бы однажды не поддался очарованию голубоватой дали, не внял ее зову?

Однако если читатель пожелает (а вдруг?) прояснить свои

впечатления от randevу с пространством («что это было? что меня взволновало?») и отправится на поиски литературы, которая могла бы удовлетворить его любопытство, он рискует вернуться с пустыми руками. Серьезных философских (эстетических, философско-антропологических) исследований по данному вопросу он не обнаружит.

Впрочем, тот, кто заинтересован в прояснении собственного опыта, и в такой ситуации в одиночестве не останется. У него будет возможность опереться на описания эстетической действительности пространства, оставленные другими людьми. Имеется множество текстов (в эпистолярном, мемуарном и дневниковом жанрах, а также в художественной прозе и в поэзии), свидетельствующих о впечатлении, которое пространство производит на человека. Однако все эти описания и рефлексии располагаются за пределами дисциплинарной философии, соответственно, не дают философско-эстетической дескрипции таких впечатлений.

На протяжении своей жизни человек встречается с различными эстетическими феноменами, однако для эстетики они остаются неопознанными, немymi... Их или определяют по ведомству классической эстетики (рассматривают в терминах красивого или величественного), или не замечают, или оставляют на усмотрение коллег с психологического, культурологического, филологического (и др.) факультетов. Если классическая философия интересовалась преимущественно прекрасным, то следует ли отсюда, что и современ-

менная мысль должна ограничить себя предметностью такого рода? Ответ напрашивается сам собой: делать этого не следует. Жизнь за последние два столетия заметно изменилась. Другими стали общество и культура, искусство и философия. Современная гуманитарная мысль осознает себя как «неклассическая» («постклассическая») или даже как постнеклассическая. Новая культурная и экзистенциальная ситуация (как и наш опыт) побуждает обратить внимание на феномены, связанные с восприятием пространства и времени.

Интерес к рассмотрению пространства в эстетическом горизонте стал пробуждаться около ста лет назад. Причем его эстетическая действительность рассматривалась не напрямую, а через преломление в художественном творчестве (репрезентация пространства в живописи, литературе, в пространственной организации архитектурных ансамблей, садов и парков, etc.). Речь идет о так называемом «художественном пространстве». В XX веке усилия исследователей фокусировались на пространственной (а также временной) организации художественных произведений¹. Однако в последнее время появились работы, свидетельствующие о тенденции к превращению пространства в *самостоятельный* предмет

¹ Развитие данной области эстетических исследований связано с именами П. Флоренского, М. Хайдеггера, О. Шпенглера, М. Бахтина, М. Мерло-Понти, Х. Ортега-и-Гассета и др. Подробное рассмотрение истории изучения художественного пространства в философии XX века можно найти в кандидатской диссертации И. П. Никитиной («Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа». М., 2003).

эстетической рефлексии².

Полагаем, что все условия для построения эстетики пространства сегодня имеются, и пришло время наметить ее концептуальные координаты. Наша книга как раз и представляет собой попытку реализовать эту задачу. В ней мы, во-первых, приложим усилия к осмыслению причин уклонения европейских мыслителей от анализа эстетического восприятия пространства, во-вторых, произведем концептуальную разметку феноменального поля эстетики пространства и, в-третьих, дадим аналитическое описание некоторых из ее феноменов в методологической перспективе феноменологии эстетических расположений (эстетики Другого).

Эстетика пространства в концептуальном поле эстетики Другого. Обычное состояние человека – быть занятым. Его сознание всегда чем-то наполнено: мыслями, представлениями, образами, символами³... Чаще всего оно за-

² Проблематике пространства в отечественной эстетике посвящена, насколько нам известно, только одна работа. Это кандидатская диссертация А. А. Журавлевой «Эстетика пространства» (СПб., 2005). К сожалению, в работе Журавлевой тематизируется не столько *эстетика* пространства (автор диссертации понимает эстетическое предельно

³ широко, по сути – отождествляет его с чувственным восприятием как таковым), сколько культурно и социально обусловленные трансформации его *восприятия*. Основным поставщиком материала для анализа эстетики пространства в этой работе оказывается искусство (причем А. А. Журавлева в основном ограничивается материалом русского искусства). И хотя по своему содержанию данное исследование остается вполне традиционным, поддержки и внимания заслужи-

гружено (занято) предметами повседневной озабоченности, однако бывает и так, что его внимание привлекают странные (метафизические) «объекты»: Бог, свобода, добро, время, бытие, ничто, мир... Они – давний предмет философского вопрошания. Но не только они. Не меньший интерес для философа представляют особенные, метафизически углубленные чувства и состояния. Причем иногда метафизический «элемент» углубляет восприятие пространства. Исследование метафизически особенных состояний, возникающих по ходу созерцания пространства, продолжает многолетнюю работу по концептуальному профилированию *эстетики Другого (эстетики как феноменологии эстетических расположений)*. И прежде чем приступить к разметке феноменального поля эстетики пространства, следует напомнить о методологических принципах эстетики Другого⁴.

Без артикуляции основных понятий этой эстетики многое в книге осталось бы для читателя «подвешенным в воз-

вает сам почин, сама попытка рассмотреть пространство в концептуальном горизонте философской эстетики. Эта попытка свидетельствует о готовности академического сообщества к эстетической легитимации проблематики пространства по ту сторону философии искусства.³ Достичь состояния безмыслия, покоя, освободить сознание от предметного содержания совсем не просто. В любом случае, свобода от него – не данность, а результат духовной работы.

⁴ Лишаев С. А. Эстетика Другого. Самара: Самар, гуманит. академ., 2000; 2-е изд. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. Лишаев С. А. Эстетика Другого: эстетическое расположение и деятельность. Самара: Самар, гуманит. академ., 2003; 2-е изд. СПб.: Алетейя, 2012. (Приводимые в тексте ссылки на эти работы даются по их второму изданию.)

духе» и привело бы к неправильному пониманию ее содержания. Поэтому мы, работая над «Эстетикой пространства», посчитали необходимым подготовить ее к автономному плаванию, оснастив «корабль» навигационным оборудованием. Для этого нам придется время от времени совершать экскурсии в эстетику Другого. Ниже мы попытаемся кратко сформулировать основные, наиболее общие ее положения.

Замысел эстетики Другого предполагает сохранение связи с классической эстетикой и одновременно радикальное переосмысление ее категорий с новых методологических позиций. Такой подход позволяет инсталлировать в предметное поле эстетического познания те формы чувственного опыта, которые до настоящего времени в нем не рассматривались. Возможность расширения тематического горизонта эстетического анализа объясняется тем, что в границах феноменологии эстетических расположений эстетическое не связывается (на первом шаге) ни с какой-либо определенной предметностью, ни с какими-то особенными способностями субъекта, ни с какой-то его специализированной деятельностью. Феноменология (онтология) эстетических расположений исходит из того, что эстетическое разворачивается *в точке события чувственной данности особенного, Другого*. Эстетическое событийно, произвольно, автономно. Оно не производится специфическими свойствами предмета. Доступ к нему не гарантируется эстетической деятельностью. И предмет с его особенными свойствами, и деятельный субъект

ект с его способностями создают лишь *условия* для свершения эстетического события, но сами по себе *произвести* его не могут. Лишь постфактум, уже после того, как событие свершилось, предмет и субъект, вовлеченные в его силовое поле, обретают эстетическую определенность (эстетическую качественность).

Открытие Другого для чувства – это событие, которое концептуализируется апостериори, через типологизацию сходных событий и их фиксацию в качестве *эстетических расположений*. Нашу расположенность, выделенную из повседневного средне-чувствия данностью Другого, мы определяем как *эстетическое (как эстетический опыт)*⁵. Эстетические расположения представляют собой ситуативно-событийную со-расположенность человека и того, что им воспринято, когда вещь (или конфигурация пространства) и воспринимающий ее субъект становятся чем-то одним, чем-то единым.

Апостериорность эстетического ориентирует исследователя не на заранее данную (априорную) категоризацию эстетической предметности и эстетического чувства, а на рассмотрение переживаний, выделенных из потока обыденных состояний своей метафизической углубленностью. Апостериорный подход к вычленению эстетических феноменов оставляет поле эстетического усмотрения открытым для

⁵ Подробнее о концепте «эстетическое расположение» см.: *Лишаев С. А.* Эстетика Другого. С. 33–60.

неведомых эстетической теории модусов чувственной данности Другого. Совершенствование теории мыслится в этом случае не как построение законченного сооружения, а как составление карты эстетических расположений, всегда открытой для уточнений и расширений.

Ее концептуальный инструментарий включает в себя такие понятия, как «чувственное», «эстетическое», «особенное», «Другое», «событие», «эстетическое расположение», «преэстетическая расположенность», «эстетика утверждения», «эстетика отвержения», «эстетика пространства», «эстетика времени» и др. Эти понятия формировались нами по ходу осмысления эстетического опыта и использовались как инструменты его экзистенциально-онтологического и типологического анализа.

«Эстетика утверждения» и *«эстетика отвержения»* – базовые понятия эстетики Другого. Они ориентируют исследователя на выявление онтологического фундамента разнонаправленной реакции человека на чувственную данность условно или безусловно особенного (Другого). Опираясь на эти понятия, мы получаем возможность артикулировать онтологическую конституцию эстетических расположений. В точке эстетического события чувственно данная предметность или притягивает нас к себе, или от себя отталкивает. Другое в нем открывается или в модусе Бытия, или в модусах Небытия и Ничто. В безусловных эстетических расположениях нам дана (переживается нами) онтологическая ди-

станция (наша инаковость по отношению ко всему сущему). В силовом поле данности Другого эта дистанция или явным образом утверждается (Бытие) или разрушается (Небытие, Ничто).

Помимо этого основополагающего деления эстетические расположения отличаются друг от друга по предметности, с которой мы связываем особенные переживания. Эстетический опыт получает закрепление в сознании субъекта (а иногда и в сознании культурной традиции) в качестве особой *предметности*, с одной стороны, и в качестве *особенного чувства-состояния* – с другой стороны. Предметы, побывавшие в точке эстетического события, становятся преэстетически ценными (значимыми) в индивидуальном и культурном опыте. От встреч с ними ожидают определенных чувств (от красивого предмета ждут одного, от страшного – другого). Однако такое ожидание возможно в том случае, если предмет и соответствующее переживание уже осмыслены культурой (или отдельным человеком) как имеющие эстетическую ценность (то есть если имеется их опыт и этот опыт закреплен в языке, в искусстве, в теоретическом дискурсе).

Эстетический опыт – это со-расположенность субъекта и предмета, вовлеченных в событие Другого. Помимо различения утверждающих и отвергающих расположений нами были выделены (в качестве особых областей опыта) расположения *эстетики времени*⁶ (ветхое, старое, юное, моло-

⁶ См.: Лишаев С. А. Эстетика Другого. С. 125–182; Лишаев С. А. Старое и вет-

дое, мимолетное и др.) и *эстетики пространства* (прекрасное, безобразное, большое, возвышенное, маленькое, затерянное, страшное, ужасное, беспричинно радостное и др.). В эстетике пространства мы проводили разграничение между восприятием пространственных форм и восприятием пространства. В эстетику пространства были включены, с одной стороны, феномены, акцентирующие форму вещей (красивое, прекрасное, безобразное, уродливое) и их величину (большое, маленькое), а с другой, расположения, предметным референтом которых пространство не является (страшное, ужасное, беспричинно радостное, тоскливое) или играет в них вспомогательную роль (возвышенное, затерянное).

Объединение под рубрикой «эстетика пространства» феноменов беспричинно радостного, прекрасного, безобразного, красивого, уродливого, большого, возвышенного, затерянного, маленького, ужасного, страшного было побочным результатом стремления *отделить эстетику времени как эстетику существования* (эстетику восприятия сущего в горизонте возможности/невозможности присутствия) *от старой, эссенциалистской эстетики* (от эстетики прекрасного). В результате понятие «эстетика пространства» не получило в то время (в начале 2000-х) должной конкретизации. Его содержание не было раскрыто. На том этапе работы над неклассической эстетикой все эстетические феномены, которые не удалось отнести к эстетике времени, были припи-

саны к эстетике пространства. Так мы рассуждали в 2000-м году. Но дальнейшая работа в концептуальном горизонте эстетики Другого показала, что между эстетикой тела (эстетикой формы) и эстетикой пространства различий не меньше, чем между эстетикой пространственной формы (эстетикой прекрасного/безобразного) и эстетикой времени. Внимательное рассмотрение данного фрагмента карты эстетических расположений⁷ привело нас к выводу, что область феноменов, определявшихся как «эстетика пространства», *распадается на ряд отличных друг от друга регионов эстетического опыта и включает в себя, в частности, эстетику тела* (эстетику пространственной формы) и *эстетику пространства*.

Задача этой книги состоит в том, чтобы попытаться конституировать *эстетику пространства как особую область эстетического опыта* и описать некоторые из принадлежащих ей феноменов (расположений).

⁷ Осознание необходимости отделения эстетики тела от эстетики пространства возникло по ходу работы над описанием феноменов уюта и простора. См.: *Лишиев С. А. Феноменология уютного. Часть I // Mixtura verborum' 2004: пространство симпозиона. Самара, 2004. Он же. Феноменология уютного. Часть II. // Mixtura verborum' 2005: тело, смысл, субъект. Самара, 2005. Он же. Эстетика простора (Простота, пустота, чистота, воля) // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2007. №. 2. Он же. К пространственной эстетике Санкт-Петербурга (метафизика простора и порядка) // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2008. №. 2 (3).*

Любая книга – это результат длительных усилий. Монография, посвященная эстетике пространства, не является исключением. Мы упомянули о том, что первый подступ к эстетике пространства относится к периоду первоначального продумывания принципов постклассической эстетики («Эстетика Другого», Самара, 2000). В то время она мыслилась как другое по отношению к «эстетике времени». Начало осмыслению пространства как особой области эстетического опыта было положено позднее, в 2004–2005 годах, в статьях, посвященных феномену уюта (см. сноску 7). В 2007–2008 годах был исследован феномен простора (см. там же). Эстетическая аналитика уюта и простора привела нас к мысли о необходимости включения эстетики пространства в феноменологию эстетического опыта в качестве особой области эстетической рефлексии. Осуществить этот замысел удалось благодаря поддержке РГНФ (2010–2012, «Эстетика пространства в горизонте экзистенциальной аналитики»)⁸.

⁸ Грант РГНФ № 10-03-00472а. Результаты трехгодичного исследования были опубликованы в цикле статей, использованных при написании монографии: От тела к пространству: данность и возможность в эстетическом опыте // *Mixtura verborum* 2010: тело и слово. Философский ежегодник. – Самар, гуманитар. акад. – Самара, 2010. С. 78— 101; Уютное место (феномен уюта в эстетике пространства) // *Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина*. Серия «Философия». 2010. № 4. Том 2. С. 144–153; Пространство просто-

Итогом трехгодичной работы стала книга по эстетике пространства, работа над которой была продолжена в последующие годы.

Представляя собой итог многолетних размышлений над эстетикой пространства, эта книга остается, тем не менее, ее предварительным наброском. И не только потому, что не все ее феномены были нами описаны, а еще и потому, что в зависимости от трансформации опыта и методов, используемых в его истолковании, область дескриптивных усилий феноменолога может и должна (со временем) менять свою конфигурацию. Книгу, которую мы предлагаем вниманию читателя, следует рассматривать как первый этап долговременной программы экзистенциально-эстетического анализа пространства.

ра // Вестник Самарской гуманитарной академии. «Серия Философия. Филология». № 2. 2010. С.50–69; Любовь к дальнему (эстетика дали в кратком изложении) // Международный журнал исследований культуры. Выпуск 2. Свое и Чужое в культуре. СПб., № 1 (2) 2011. URL: <http://www.culturalresearch.ru/ru/curr-issue>; Эстетика пространства в культурно-историческом и экзистенциальном контексте // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2011, № 1 (9). С. 52–70; Сверху вниз (пропасть как эстетическое расположение) // *Mixtura verborum* 2011: Метафизика старого и нового. Философский ежегодник. – Самар, гуманитар. акад. – Самара, 2011. С. 137–170; Феноменология выси // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. Научный журнал. Серия «Философия». 2011. № 4. Том 2. С. 123–133; Чувство высоты: сложность «простого» // Вестник Самарской гуманитарной академии. «Философия. Филология». 2012, № 1. С. 3–15.

Глава 1

Данность и возможность в эстетическом опыте

1.1. Эстетика пространства: культурно-историческое и экзистенциальное измерения

Эстетический опыт многообразен, и эстетические переживания, соотносимые с теми или иными формами пространства, знакомы людям издавна. Однако далеко не всё из того, что есть в опыте, закрепляется в языке, становится данностью общественного сознания. В свою очередь не весь метафизически отмеченный опыт (в том числе опыт, уже артикулированный в языке) попадает в поле зрения философа, становится предметом эстетического анализа. Закрепление за переживаниями и их предметами особых терминов, осмысление этих переживаний в искусстве, науке и философии, присвоение им особого ценностного статуса (их «валоризация») зависит от морфологии культуры, которой принадлежат ее носители.

Каждая культура наделяет человека специфической язы-

ковой оптикой, корректирующей восприятие мира через ускользающую от внимания субъекта «работу» языка. Семантические фильтры препятствуют фиксации внимания на опыте не релевантной культуре. Носителями традиции опознается и признается (в частности, признается ценным эстетически) только опыт, легитимированный на культурно-языковом уровне. Чаще всего представителями той или иной культуры опознается тот опыт, который закреплен терминологически, и, соответственно, именно он вызывает интерес и у субъектов специализированных рефлексивных практик, и у людей искусства. Итак, одни наши переживания и влечения снабжены языковым (культурно-семантическим) «пропуском», дающим доступ к персональному сознанию в качестве такого-то-вот чувства, влечения, переживания, а другие пребывают в лимбе безъязыкости, ускользая от нашего внимания. Однако эстетические феномены, которые таятся от сознания, в какой-то момент (в момент, когда для этого созреют благоприятные условия) способны выйти на свет и, став предметом внимания и интереса, получить общественное признание, присоединиться к феноменам, включенным в эстетический тезаурус культуры⁹.

⁹ Человек меняется со временем, и эти изменения трансформируют его восприимчивость. Одни переживания отодвигаются на задний план, другие выдвигаются на авансцену душевной жизни, находят выражение в языке, обсуждаются, получают «права гражданства». Что-то подобное происходит, когда человек взрослеет. Многие из переживаний взрослых детям чужды и непонятны. Аналогичным образом и взрослому человеку нелегко войти в положение ребенка. По

Впрочем, даже поименованные переживания предметами собственно эстетической рефлексии становятся далеко не сразу. Чтобы невидимое стало видимым, чтобы новый феномен получил имя, а затем вошел в предметное поле эстетической теории, должны произойти сдвиги «на глубине» (в мирозерцании человека, в основах общественной жизни, в самом его существовании). Отвечая на вопрос, почему такой мощный эстетический аттрактор, как пространство, столетиями не привлекал к себе философского внимания, стоит рассмотреть влияние фундаментальных установок (настроек) культуры на эстетическую восприимчивость европейцев в исторической ретроспективе.

Эстетика пространства и новая чувствительность (к постановке вопроса). Минувшее столетие оказалось богатым на открытия, кризисы и катаклизмы. Мировые войны и революции, рождение и гибель империй, становление

мере взросления и обогащения новым опытом маленький человек подводит этот опыт под слово, которое он уже знает, но которое прежде было для него «пустым звуком» (точнее, пустым означающим). В жизни культуры происходит что-то похожее, с той лишь разницей, что подходящее слово для нового (не включенного в тезаурус культуры) опыта в ней отсутствует. Какое-то время немое чувство, лишенное возможности выйти на свет Божий, требует слова и вызывает беспокойство у носителя неназванного (немого) переживания. Напряжение между опытом и его немотой, невысказанностью приводит к тому, что в какой-то момент чувство обретает голос. Это событие сопровождается или возникновением нового слова (неологизмы), или заимствованием из другого языка, или наделением старого слова новым значением.

потребительского общества, возникновение новых медиа и распространение сетевых форм коммуникации преобразили мир. Едва ли не первой в череде потрясений стала революция в искусстве. Но в центре нашего внимания находится не экспериментальная эстетика творцов нового искусства, а тот тип чувствительности, который сформировался в европейской культуре к началу XX столетия, и те культурно-исторические и экзистенциальные условия, которые его подготовили¹⁰.

Для того чтобы запеленговать чувствительность нового типа, нужно выйти за границы философии искусства и попытаться осмыслить изменения в мироощущении европейцев за те несколько веков, которые отделяют рождение постсредневекового искусства от его решительной деструкции в начале XX столетия.

Одна из задач философской эстетики как раз и состоит в том, чтобы исследовать, в каком направлении происходит трансформация эстетической восприимчивости, и описать те ее формы, которые определяют нашу чувствительность сегодня. Дело в том, что далеко не все эстетические феномены современности можно удержать с помощью категориальных приёмников классической эстетики. Современная культура и теоретическая эстетика нуждаются в разработке такой

¹⁰ Революция – это катастрофический выход «на поверхность» внутреннего напряжения, долго копившегося «на глубине», выход, который видимым образом изменяет «порядок вещей». Именно это «на глубине» и интересует нас прежде всего.

концептуальной оптики, которая, с одной стороны, была бы способна расширить пространство эстетической рефлексии в соответствии с трансформацией эстетического опыта, а с другой – сохранить связь с традицией, удерживая (и переосмысливая) опыт, от которого отправлялась классическая эстетика.

Исходные принципы эстетики, которая была бы адекватна современным задачам, были сформулированы нами в рамках «феноменологии эстетических расположений»¹¹, фокусирующей исследовательское внимание не столько на прекрасном и безобразном, сколько на феноменах пространства и времени.

В первом разделе первой главы мы сосредоточим внимание на *условиях, которые делают возможной и необходимой эстетическую концептуализацию пространства*. Их выявление предполагает постановку ряда общих вопросов. Вот некоторые из них.

Что привело классическую эстетику к кризису и почему принципы старой эстетики утрачивали свою убедительность? Как можно охарактеризовать новую чувствительность, в чем состоит ее специфика? Как новая чувствительность связана с восприятием пространства?

Традиционное общество и эстетика прекрасного (пре-

¹¹ Лишаев С. А. Эстетика Другого; Лишаев С. А. Эстетика Другого: эстетическое расположение и деятельность.

красное тело как образ целого). И для мифологической архаики, и для античности, и для Средних веков, и для Европы Нового времени (вплоть до романтической революции конца XVIII – начала XIX века) характерно представление о мире как о завершенном целом. Мир дан, он как-то устроен, структурирован, в нем (от века) установлен незыблемый порядок, и человеку надлежит этому порядку следовать, соответствовать. Да и как иначе, если человек занимает в нем определенное, заранее отведенное ему место? Человек, мыслительный горизонт которого определяется представлением о мире как о завершенном целом, ориентирован на познание не изменчивого, не становящегося, не того, что возможно, а того, что есть, а лучше всего есть то, что есть вечно. Представление о структуре мироздания использовалось как камертон, с помощью которого жизнь отдельного человека должна быть приведена в соответствие с «музыкой сфер». Сверяя свою жизнь и жизнь ближних с музыкой Целого, человек должен был выправлять кривду своего уклоняющегося от прямого пути существования по правде ее гармоничных созвучий.

Люди, смотревшие на мир сквозь категориальную оптику европейской (сначала античной, потом – христианской) культуры, в своем эстетическом отношении к нему исходили из понятия прекрасного (отправлялись от прекрасной, гармоничной формы). Доминирование идеи прекрасного имело под собой серьезные основания. И для архаики, и для тра-

диционного общества мир – это хорошо упорядоченное и иерархически выстроенное мега-тело. Мир здесь осмысливался по модели, задаваемой человеческим телом, а тела человека и других сущих рассматривались как составные части мироздания (тела внутри мира). Поскольку мир мыслился как завершенное целое (мега-тело), внимание фокусировалось на том, что отвечало представлению о мире как о хорошо структурированном теле. В таком смысловом контексте привилегированным предметом чувственного восприятия оказывалась прекрасная телесность, прекрасная форма.

Акцент делался *на данном*, на порядке (порядке космическом, локальном, социальном), который необходимо неустанно поддерживать¹². Мир чувственно воспринимаемых вещей и тел связывался с божественным, высшим миром (с миром идей, форм, сущностей). В сознании античных мыслителей (платоников, перипатетиков) мир, воспринимаемый с помощью органов чувств, удерживается от падения в хаос совершенством смысловых форм, подшивающих непрерывно отклоняющиеся от них земные тела к небу смысловой определенности. Идеи, смысловые формы придают мирозданию величавую устойчивость, обеспечивают его непрерывно воссоздаваемую упорядоченность.

При такой модели миропонимания особую ценность при-

¹² Человеку традиционного общества важно было идентифицировать себя с родом, сословием, мифом, верой, с определенной местностью, чтобы затем, по ходу жизни, занять подходящее (по рождению) место и суметь удержать его за собой.

обретают тела, которые отличаются определенностью формы и совершенством пропорций. Их созерцание подтверждает (причем непосредственно, на уровне переживания) веру в упорядоченность, космичность мира, в его пригодность для человеческого существования. За текущей повседневностью такое созерцание открывало устойчивость, определенность, поддерживая уверенность в том, что у «текучих» вещей есть вечное основание, что жизненный порядок надежно обеспечен. Уверенность в упорядоченности мироздания помогала выстроить определенный этос и сохранять (хотя бы относительный) порядок в умах и человеческих отношениях.

Однако тот, кто исходит из мира как космоса, должен вновь и вновь убеждаться в том, что мир космичен, поскольку порядку все время угрожает беспорядок, хаос. Созерцание прекрасного удостоверяло, что локальный порядок (в доме, в общине, в государстве) основывается на порядке космическом. Вторжение в жизнь беспорядка не нарушает общей гармонии: беспорядок на периферии мироздания может разрушить чье-то благоденствие, но он не может поколебать устои мироздания.

Представление о совершенном, прекрасном теле не осталось неизменным. От эпохи к эпохе оно трансформировалось. Совершенным телом античности было тело бога (богини). Божественные (совершенные) тела были той меркой, которой «измеряли» (оценивали) тела богоподобных героев, мудрецов, воинов, атлетов.

В христианской традиции совершенное тело – это тело одухотворенное, пронизанное нездешним светом. Совершенная телесность предстает здесь как телесность *преображенная* (именно к такой телесности отсылали изображения Христа, Богородицы, апостолов и святых на иконах, фресках, на страницах иллюминированных манускриптов)¹³.

Если исходить из мировой данности, из того, что Истина – вечное основание вселенной (в данном случае не важно, именуем ли мы ее Единым, Умом, Богом, Субстанцией, Духом или Абсолютом), то принцип тождества получит приоритет над принципом различия, общее – над индивидуальным, сущность – над существованием, повторение того же самого – над неповторимым, покой – над становлением, классическая метафизика – над метафизикой *ad hoc* (по случаю). В перспективе философской аналитики эстетического опыта это означает, что до наступления романтической эпохи (до конца XVIII века) центром эстетической рефлексии могло быть (и было) *тело*: тело человека, а также тела животных, растений и «тела вещей». Эти тела представляли перед рефлексирующим разумом как формы, чей чувственный образ обнаруживал их *чтойность*. Тело было тем привлекательнее, чем лучше его внешняя форма выражала перво-

¹³ При этом на уровне низового, сказочно-магического сознания эстетическое восприятие по-прежнему находилось под воздействием идеала ладности: дом, человек, животное, домашняя утварь, etc. воспринимались и оценивались прежде всего по тому, насколько гармонично были сложены их земные, зримые образы.

образ (идею, сущность, первоформу).

Прекрасное тело находилось в центре внимания народов и духовных элит очень долго: от мифологической архаики до раннего Нового времени включительно¹⁴. Только с эпохи Просвещения и романтической революции в культуре внимание к чуждому, к совершенству и законченности формы вещей стало ослабевать. Взоры европейцев, начиная с эпохи Возрождения (и чем дальше, тем больше), обращаются к пространству и времени. Время оказывается тем, что утрачивается, накапливается, планируется, тем, что необходимо искать, сохранять и рационально использовать. Однако нас в этой книге интересует не время, а пространство. Пространство в эту эпоху становится «проблемой», которую надо решать, в том числе – решать эстетически. История изобразительного искусства позволяет в буквальном смысле *увидеть*, как внимание европейцев постепенно смещалось с телесной формы на форму пространства.

Начиная с эпохи Возрождения, художники возвращаются к культивированию образа *земного, непретворенного тела*. Самое яркое выражение поворот к чувственной красоте на-

¹⁴ Христианство не отвергает телесной красоты. Оно меняет представление о ней. Для христианской культуры Средневековья подлинную красоту являет преображенное, одухотворенное тело. Поврежденное грехом тело смертного – несовершенно. Подлинно прекрасны Христос, Богородица, апостолы... Все, кому удалось приблизиться в своей жизни к Образу Божию. Средневековый канон ориентировал художника на изображение одухотворенных, преображенных свыше тел и лиц (лики, а не лица).

шел в изобразительном искусстве. В изображение человека вошло то, чего не было в античных образцах: горизонт, перспектива, светотень, поворот в три четверти. Иначе говоря, в него вошла изменчивость посюсторонней жизни, подвижность и волнующая переходность ее форм¹⁵. Образы этой и позднейших эпох – это образы прекрасного, красивого или интересного («причудливого») по своей форме тела, тела не безличного, эйдетического, *индивидуализированного, психологизированного, изменчивого*.

История пейзажа как жанра станковой живописи начинается с XVI века, но расцвета достигает позднее. Параллельно с развитием пейзажной живописи развивается и садово-парковое искусство. Планировщик парка работает с природным ландшафтом и создает пейзажи, способные особым образом настраивать человеческие сердца на созерцание разных модусов пространства (обзорные площадки, открытые места, перспективы и т. д.) и времени (садовая руина).

С того момента, когда в образе Христа на первый план вышла Его человеческая природа, в потомках ветхого Адама, в их земном облике стали искать отблесков «небесной красоты». Вместе с реабилитацией смертного тела росли и надежды на то, что и земную жизнь человека можно, если постараться, улучшить, усовершенствовать и – когда-нибудь

¹⁵ В отличие от древнегреческой пластики, возрожденное Ренессансом тело предстает перед зрителем не как родовое тело, а как индивидуализированное, эмоциональное, являющее внутреннюю, душевную жизнь.

в будущем – построить общество, где жизнь будет счастливой и гармоничной. Взгляд, направленный ввысь, в небо, заскользил по земной поверхности, устремился вдаль, в будущее. Эпоха великих географических открытий и эпоха социальных утопий – одна и та же – гуманистическая – эпоха, открывшая эстетическую ценность пространства и времени как двух форм движения к новому.

Долгое время движение вдаль тормозили социальные и ментальные структуры традиционного общества. И хотя с XV–XVI веков в Европе *начинают* складываться новые формы социальной, экономической и политической активности, а привычные цели и ценности медленно, но неуклонно меняются, жизнь общества в целом (жизнь «безмолвствующего большинства») по-прежнему определяется традицией. В эти столетия (примерно до середины XVIII века) в Европе продолжала *доминировать ориентация на данное, а не заданное, на прошлое, а не будущее* (будущее здесь – не тот мир, который когда-то будет построен, это или воспроизведение великого прошлого (античность, раннее христианство), или эсхатологическое будущее, «конец света»). И до тех пор, пока религиозные и социально-политические устои старой Европы составляли фундамент европейской культуры, человек Нового времени представлял себе мир как иерархию духовных и физических форм.

Как видим, философы античности и Средневековья, а также мыслители XVIII–XIX столетий (а в значительной ме-

ре и XX века) в своих размышлениях над «тонкими» (не выводимыми ни из сферы сакрального опыта, ни из человеческой сексуальности, ни из того, что приятно или полезно) чувствами *отправлялись от образа прекрасной телесности, от ее гармоничной формы*. Именно тело, вещь, форма были привилегированным предметом их исследовательского интереса.

Смещение внимания с очарованности гармоничным телом на переживания, не связанные с эстетикой прекрасного, можно обнаружить уже в XVIII веке (особенно во второй его половине) одновременно с легитимацией дисциплинарной эстетики.

Демонтаж представлений о мире как завершенном целом и кризис эстетики прекрасного. Кризис эстетики прекрасного глубинным образом связан с разрушением образа завершенного (закрытого для нового) мира. Происходившие в сознании культурой элиты изменения постепенно накапливались, суммировались и готовили почву для более радикального поворота в представлениях о Боге, мире и человеке, чем тот, который принесла с собой духовная атмосфера XV–XVI веков. Примерно с середины восемнадцатого столетия христианский мир вступил в фазу быстрых и радикальных перемен в политической, социально-экономической и духовной жизни. Эти перемены выразились в стремительном по историческим меркам разрушении религиоз-

но-метафизических оснований европейской культуры. Этому процессу сопутствовала деструкция несущих опор монархического, органически – сословного устройства общества и государства¹⁶. Важнейшим результатом перемен в социальной и духовной жизни как раз и стала утрата интуиции целостного, завершенного мира как фундамента традиционного миропонимания.

С падением представлений о мире и о государстве как неизменном, иерархически выстроенном порядке связано смещение внимания с вечного на временное, на то, что «по природе своей» допускает вторжение рационально действующего и планирующего будущее человека. С этого момента люди начинают исходить из того, что у них есть право на вмешательство в привычное течение жизни, если только это вмешательство направлено на ее улучшение. Такая установка постепенно меняла отношение человека к своей жиз-

¹⁶ На смену социальной иерархии, базировавшейся на представлении о завершенном и хорошо структурированном мире, где разные по своей природе вещи занимают соответствующие их природе места, приходит упрощенная (и более подвижная), основанная на количественных параметрах иерархия денег. Такая иерархия покоится на представлении о равенстве людей. Принцип формального равенства не исключает, однако, представления о том, что способности у людей разные, что они ставят перед собой разные цели, что они в разной мере способны к самоорганизации и, соответственно, занимают в обществе разные места. Различие занимаемых людьми мест определяется уже не «породой», а тем, сколько человек заработал денег. Универсальным измерителем человеческих качеств оказываются деньги. Впрочем, социалистическое движение в Европе ставило перед собой более радикальную задачу: установить не только политическое, но и социальное равенство. Чем закончилась эта попытка – всем хорошо известно.

ни. Он больше не готов был *проживать* жизнь, принимая ее содержание как данность (как свой удел, свою долю), и чем дальше, тем больше склонялся к тому, чтобы *делать* ее, то есть *проектировать*, переводить собственный замысел о себе в действие, в действительность. В традиционном обществе такая установка, конечно, тоже была возможна, но не в виде общего правила, а как исключение из него. (Только одна возможность переменить место и жизнь была открыта для всех – это путь подвижника, монаха¹⁷).

В традиционном обществе будущее определено заранее, оно мыслится как повторение того, что было. *Будущее* воспроизводит данное по правилу бывшего. Это *заранее известное будущее*. Такое будущее вполне органично для общества, в котором люди не ищут истину(ы), но сознают себя стоящими перед Истиной. Каждый, кто верует, должен принять существующий порядок вещей и следовать проверенными путями, стремясь приблизиться к Богу и обрести (милостью Божией) спасение. Нежданное, небывалое, если и может прийти, то от Бога, от людей небывалого ждать не приходится¹⁸. Когда случается что-то необычное, новое, оно рассматривается или как чудо¹⁹, или как отклонение от долж-

¹⁷ Переход в такое место, где земное соприкасается с небесным, признавался законным правом любого человека. Монастырь – это место отказа человека от земного места ради Царства Небесного.

¹⁸ То, что настоящее – это испорченное прошлое, было для традиционной культуры чем-то само собой разумеющимся.

¹⁹ Чуда можно ждать, но его нельзя вывести из прошлой жизни в качестве

ного, как грех, как проступок. Если у человека традиции и есть *будущее, не воспроизводящее бывшее*, то его определяют святость, чудо или отклоняющаяся от должного преступная воля...

Будущее дохристианского общества (античность) нацелено на воспроизводство прошлого-настоящего. Христианство это циклическое время размыкает. Творение мира, грехопадение человека, апокалипсис и Страшный Суд выпрямили кольцо времени, дали ему направление. Вечность теперь – это не мир в его идеальном (умном) средоточии, вечность – это Бог. Стрела времени запущена вверх, в Небо²⁰.

В конце XVIII века разомкнутое по направлению к вечности время переориентируется в горизонтальном измерении и служит осмыслению и структурированию частной и общественной жизни. Время теперь не связано с Богом-Творцом, Искупителем и Спасителем, хотя и не сворачивается, как встарь, золотыми кольцами вокруг неизменного Центра (вокруг Блага, Единого или Ума-перводвигателя). Вера в Творца разрушила чары, наброшенные на сознание чередованием сезонов, а *секуляризация* общественной и частной жизни *открыла будущее* уже не в образе Страшного Суда и Цар-

законного продолжения этой жизни. На чудо нельзя рассчитывать, им нельзя управлять, его нельзя «планировать».

²⁰ При этом не следует забывать о том, что в Средние века и в раннее Новое время (примерно до конца XVIII – начала XIX века) бок о бок с линейным временем продолжало существовать и часто доминировало в обыденном сознании циклическое время природного кругооборота (время крестьянина).

ства Небесного, а *в образе возможности*, которую может реализовать человек в соответствии с тем, что он сам считает разумным, справедливым и полезным *для себя, для других, для человечества в целом.*

Утрата перспективы духовного восхождения и обретения вечной жизни в лучах преодолевающей время Господней Любви сопровождалась переакцентировкой внимания, сосредоточившегося на восходящем движении человека и человечества («развитие», «прогресс», грядущее «царство свободы и разума»), на их самоутверждении во времени. Делегируя полноту и цельность присутствия в «прекрасное далёко», человек придавал своему кратковременному существованию осмысленность; его внутренний взор был устремлен к магическому шару грядущего совершенства в круге мира сего. Человек, устремленный в будущее, покидает неустроенность/несовершенство повседневности и вписывает свои действия (и свою жизнь как совокупность действий во времени) в виртуальный горизонт искомой цельности. Пусть мир еще далек от совершенства, но он развивается, меняется, поддается целенаправленному воздействию разумной воли, следовательно, там, в будущем, жизнь будет лучше, возможно даже, что она будет прекрасной, совершенной. Жизнь обретает цельность и полноту в утопии. Мечта и революция – это то, чем одаряет человека молодость, но не зрелость или старость. От индивида в эпоху зрелого Нового времени ожидают готовности *активно трансформировать природную и*

социальную реальность, изменять себя и мир в соответствии с гуманистическим проектом (понимаемым так или иначе).

Начиная с Просвещения и особенно с эпохи романтизма, в Европе доминирует идея восходящего движения к будущему. Будущее берет верх над прошлым, а новое – над старым уже *не по тенденции только* (земное будущее человечества лучше его настоящего), *но и по факту* (повседневная жизнь строится исходя из того, что будет). Однако даже в начале девятнадцатого века Целое было для европейца тем, чего ему недоставало, что манило его к себе. В философии Гегеля мир как Целое оказывается имманентной Целью логического и исторического развития, а субъективный и объективный дух достигают в ней – в конечном итоге – искомой полноты и конкретности, что и дает основание историкам философии относить этого мыслителя к философам классического типа. Но именно завершенность мирового развития была воспринята современниками Гегеля как «фальшивая нота», поскольку она диссонировала с открытым в будущее сознанием его молодых современников. Вскоре после смерти мыслителя его система была отброшена, а диалектический метод, понятый как логика отрицания, самодвижения и развития, нашел применение и в философии, и в социальной теории, и в истории, и в гуманитарном знании в целом²¹.

²¹ Следует отметить, что после Гегеля философы не сразу оставили мечты о триумфальном завершении исторического развития. В мышлении критиков ге-

Таким образом, примерно с начала XIX столетия²² вниманием европейцев владеет уже *не только данность, но и возможность, его интересуют теперь не только вещи, тела, но также и пространство и время как свобода движения, как условие самореализации индивидуальности и исторического строительства*. Важно кем-то быть, занимать в обществе достойное положение, но еще важнее возможность сменить место. Возможность начинают ценить больше, чем данность, усматривая в ней источник обновления и совершенствования мира и человека.

От вечного к временному (эстетическое переживание времени и пространства). Распад традиционной культуры сопровождался секуляризацией сознания, кризисом классической философии, инструментализацией и специализацией мышления, etc.

Какими же были последствия смещения внимания от завершенных форм к постоянному обновлению жизни *для эс-*

гелевского панлогизма идея конца истории получила новую жизнь. Коммунистическая утопия была не чем иным, как проброшенной в будущее гегелевской логикой тождества, логикой Целого. Постмодернистский поворот в европейской культуре связан с осознанием иллюзорности (и опасности) идеи завершения истории.

²² Если в XIX столетии консервативные силы сохраняли свое влияние и затрудняли решительный перенос доминанты общественного внимания в будущее (в том числе в искусстве, философии, в науках о духе), то в XX столетии (хотя консервативно мыслящие люди, разумеется, остались) решающее слово принадлежало уже не им, а апостолам обновления.

тетического сознания и философской эстетики? Ведь совершенно очевидно, что эти перемены не могли не коснуться эстетической восприимчивости человека.

Уже на уровне зрительного восприятия *фокусировка сознания на возможности много предполагает перенос внимания с тел и вещей на возможность/невозможность движения*, на смену местоположения (эстетика пространства), на переживание возможности/невозможности быть иным, существовать иначе (эстетика времени).

Внимание человека, который еще не знает (не знает заранее)²³, «кто он» и «что он», и который мало-помалу утрачивает уверенность в том, что он знает, как устроен мир, смещается с вещей и мест на 1) временные характеристики сущего и на 2) пространство как возможность движения, перемещения. В «обществе возможностей» и «перспектив» восприимчивость к формам пространства и времени²⁴

²³ Такое знание производит любое традиционное общество. Для него важно донести до каждого человека, как ему следует вести себя, чтобы с достоинством занимать место, на котором он оказался благодаря своим предкам, роду, а в конечном счете – благодаря Господу Богу.

²⁴ Хотя нас здесь, прежде всего, интересует социокультурный и экзистенциальный контекст эстетики пространства, мы не можем не коснуться и процессов, которые актуализировали эстетическое переживание времени. Базовые установки сознания среднего европейца постепенно смещались от прошлого к будущему, от подражания великим отцам к становлению и поиску. Сдвиг этот привел, среди прочего, и к трансформации эстетических предпочтений, к перестановке акцентов в художественно-эстетической деятельности. От начала христианской эры в истории Европы и до конца XVIII столетия будущее переживалось или в качестве определенного и уже свершившегося (в вечности, для Бога) будущее-

естественным образом возрастает. Эстетическое восприятие пространства – это переживание данности Другого не через особую форму тела, а через особенную форму пространства.

В чем же выразилась смена эстетических приоритетов человека эпохи позднего модерна? Во-первых, в смещении внимания с прекрасной формы (символизировавшей завершенность и упорядоченность мира) на то, что ее отрицает (эстетика безобразного, уродливого, страшного, ужасного).

го (сцены Апокалипсиса и Страшного Суда), или в качестве свершившегося и свершающегося будущего (мотив времен года в структуре циклического времени раскрывает временные модусы природы в качестве того, что уже было и что снова будет; настоящее – это повторение прошлого, будущее – это его, прошлого, возвращение). С эпохи барокко, а особенно с эпохи сентиментализма и романтизма истории культуры и искусства фиксируют пробуждение интереса к развалинам, к старому, заброшенному и ветхому, к тому, что обнаруживает конечность, временность существования. Когда представление о том, что за изменчивыми вещами таится что-то неизменное (сущность, идея), мало-помалу утрачивает свою непреложность, из тени выходит временная развертка существования. Все больше привлекает к себе внимание неизвестное будущее (будущее как возможность небывалого). Восприимчивость к изменчивому, непостоянному нашла отражение в событии открытия детства: ребенок (с конца восемнадцатого века) перестал восприниматься как не-взрослый, в нем стали видеть особый модус существования, особый мир. В ту же эпоху обрел популярность образ «мятущейся юности» (начало XIX века). В XX–XXI веках «молодость» стала позиционироваться как образ человека вообще (ведь человек теперь мыслится как порыв в неизвестное будущее, как проект). Ускорение социальных и политических процессов, трансформация повседневной жизни, разрыв генеративных связей, отрыв от традиции, от прошлого (от родительской семьи, от истории страны), устремленность в будущее – тот социально-культурный и экзистенциальный фон, на котором развивается эстетическая восприимчивость к модусам времени в их чувственной данности.

Во-вторых, в росте чувствительности к эстетическим феноменам, в которых *на первый план выходит не чтойность вещей, а переживание различных модусов возможности/невозможности.*

Новая чувствительность и революция в искусстве. Возможность иного как особое эстетическое переживание. Отпадение от прекрасной данности проще всего проследить на материале изобразительного искусства конца XIX – начала XX веков. Сначала тела и вещи растворяются (раскрываются) в интенсивном свете и цвете (импрессионистическая атмосфера), потом анатомируются (кубистические исследования формы), после чего теряют свою фигурность, так что созерцатель холста оказывается в царстве линий, точек, геометрических фигур и цветовых пятен (абстракционизм). В конце концов, логика последовательного отрицания «миметической эстетики» и живописной традиции должна была привести художников к отказу *от создания произведения* как предмета-для-созерцания. Что и было продемонстрировано Дюшаном, революционный жест которого был закреплен в экспериментах сторонников поп-арта, в концептуализме и акционизме.

Отрицание фигуративности – логический итог эволюции культуры, утратившей веру в отнесенность сущего к безусловному Началу (к абсолюту). Если сущее не прикреплено к безусловному (будь то платоническое Единое-Благо или

Творец, Создатель мира), то мимесис утрачивает онтологический фундамент и *внимание субъекта смещается от подражания данному к изобретению/изображению возможных миров.*

Процессы, аналогичные тем, что наглядно прослеживаются в истории европейской живописи, можно наблюдать и в других видах искусства. В литературе, например, в фокусе внимания все чаще оказывается не то, что было или могло быть в прошлом (в прошлом персональной памяти или в историческом прошлом), не то, что есть, не то, что может быть в будущем, если исходить из условий, которые есть теперь, а то, что *можно вообразить* (возможные, воображаемые миры). Именно на воздушном фундаменте возможности выстроены волшебные миры фэнтези (от Толкиена и Льюиса до множества их продолжателей) или научной фантастики. Помещая своих героев в заведомо несуществующий (и никогда не существовавший) воображаемый мир, авторы наполняют его богами, людьми, магами, героями, народами, животными, растениями, ландшафтами, языками, etc.

Фундамент «религии прогресса» (принявший после двух мировых войн усеченную форму религии технического прогресса) – непреклонная (и наивная) вера в спасающую силу новизны нового. В культуре, основанной *на сакрализации новизны*, на ее превращении в предмет квазирелигиозного культа²⁵, десакрализация авторитетного, образцового,

²⁵ Отправлению этого культа не может помешать даже то обстоятельство, что

классического – не более, чем обратная сторона «новолюбия» (или «кайнэрастии», по выражению А. И. Сосланда). Но если на первый план выходит новое, то прошлое не воспринимается больше как то, что заслуживает воспроизведения (лучшее, что может предложить прошлому культурная и политическая элита последних двух столетий, – это уважение и понимание)²⁶. Прошлое больше не свято, оно исторично. Прошлое можно использовать как ресурс обновления: бросая в топку перемен доставшиеся от прошлого различия, запреты, традиции, нормы и моральные установления, можно получить высвобождающуюся от сгорания различий энергию для ускоренного движения в неведомое (но, как многим хотелось бы думать, счастливое) будущее.

Аналитическое разложение и дискредитация безусловных ценностей классической культуры в искусстве раньше и ярче всего заявило о себе в живописи. Авангард начала XX века с увлечением занимался аналитическим развинчиванием (развенчиванием) традиционных эстетических установлений, символическим перечеркиванием того, что прежде

творчество, как и прежде, остается достоянием немногих. Отдающее дань культуре новизны большинство ведет такую же, как и прежде, однообразную (однообразно-мобильную), рутинную жизнь, имея дело с новым в товарной упаковке «последних новостей» и новых вещей из супермаркета.

²⁶ Если бы мы молились тому же Богу, что и наши предки, то нам было бы чему у них поучиться. Если мы верим в Бога и Его Церковь, то игнорировать правила, опирающиеся на веру и на церковное Предание, – невозможно. Если же наш горизонт – это условные (земные) цели и ценности, то прошлое утрачивает свою сакральность.

рассматривалось как навсегда установленное, завершённое, вечное. Поклонение новизне нового неизбежно вело к демаршу против устоявшихся норм. Ведь скорость изменения-обновления жизненных форм напрямую зависела от способности отказаться от доставшихся по наследству религиозных, моральных, художественных и иных принципов. Чем больше свободы от наследия прошлых веков, тем выше скорость обновления. Чтобы темп движения «вперед» не снижался, а увеличивался, необходимо «поднимать якоря» безусловных ценностей, освобождать человечество от предрассудков и суеверий. (Нельзя не отметить, что девиз Михаила Бакунина – «страсть к разрушению есть вместе с тем и творческая страсть» – в среде художников-авангардистов был подхвачен с подлинно революционным энтузиазмом).

Надо признать, в первой половине XX века ещё было что разрушать, от чего отталкиваться. Моральные, эстетические и бытовые устои старого мира сохраняли в эту эпоху заметное влияние. Об этом говорит хотя бы бурная реакция публики на экспериментальное искусство. В начале XX века революция в искусстве – ещё была революцией. Реакция публики на эпатажирующие жесты художников высвечивала имена нарушителей устоев и приносила им сначала скандальную известность, а потом и славу творцов нового искусства, «классиков авангарда». Но во второй половине прошлого века эксперимент утратил новизну и превратился в повседневную арт-практику, стал чем-то обыденным, рутинным.

Несущие конструкции изобразительного искусства, опиравшиеся на классическую традицию, удалось демонтировать за несколько десятилетий. Развенчивание ценностей прошлого довольно быстро стало обыденностью и перестало задевать почтенную публику. Порог чувствительности снизился. Задеть за живое апатичную, утратившую определенность эстетических ожиданий аудиторию стало трудно, почти невозможно («Не все ли равно? Тара-ра-ра-бумбия, сижу на тумбе я»).

В эстетических расположениях, замкнутых на прекрасное тело, мы имеем дело с событием, в котором мир или утверждается как прекрасная данность, или же, как в переживании безобразного, цельность, красота и осмысленность мира ставится под вопрос. Если вещь прекрасна, это свидетельствует (на уровне переживания) о наличии в мире гармонии и смысла. Если *на первый план выходит нонсенс*, а вопрос о конечном смысле воспринимается как наивный или даже неприличный («дикий»), это означает, что *в центре внимания находится становление, а не данность, возможность, а не действительность*.

Очевидно, что за новым искусством стоит новое мироощущение, новый способ воспроизводства человеческого. В его основе – обостренное переживание фальши дальнейшего (но уже механического, формального) продолжения старого искусства. В какой-то момент создание произведений, ориентированных на классическую традицию, начинает воспри-

ниматься как деятельность, лишенная содержания, как пустая имитация. *В мире, поставленном на возможность*, возникает необходимость в дескрипции пространства как особого предмета восприятия.

Новая чувствительность и эстетическая теория. Социально-культурные и экзистенциальные сдвиги последних десятилетий оказали весьма заметное воздействие на искусство, на литературную и художественную критику, на искусствознание и литературоведение, но на *эстетике* они сказались мало. Концептуальный горизонт философской эстетики, если говорить о ее базовых категориях, по-прежнему определяется оппозицией прекрасное/безобразное²⁷.

Здесь, правда, следует отметить, что пространство эстетического опыта расширилось еще в восемнадцатом столетии, когда (в дополнение к прекрасному) в философии появилась категория возвышенного.

Сегодня, с дистанции более чем двухсот лет, можно уверенно сказать, что *аналитика возвышенного была результатом и выражением кризиса классической философии и эс-*

²⁷ В рамках эстетического дискурса радикальные сдвиги в арт-практике и в мироощущении человека XX столетия обусловили рост интереса к безобразному и близким ему феноменам (к уродливому, страшному, ужасному, шокирующему, отвратительному), до той поры находившимся на задворках эстетической мысли. Повышенное внимание к эстетике отвержения (к тому, что принято называть «антиэстетикой») исторически обусловлено; оно закономерно в обществе, основанном на сакрализации небывалого, нового и на сбрасывании с корабля современности идеи образцовости.

метики. Бёрк и Кант отделили эстетику возвышенного от эстетики прекрасного в качестве новой, «другой» эстетики. Возвышенное стало своеобразным испытательным полигоном для неклассических подходов к анализу эстетического опыта. Описание предметных референтов возвышенного и анализ возвышенного чувства способствовали включению в сферу эстетической рефлексии новых, непривычных для классической эстетики объектов восприятия. В частности, в их число вошло то, что *велико по размеру по протяженности, по осязаемой (явленной) мощи и силе*.

Однако пространство интересовало Бёрка и Канта (а вслед за ними – Шиллера, Шеллинга и др.) не само по себе (не как особая область эстетического восприятия), а *в ряду явлений*, способных пробудить в человеке возвышенное чувство (быть предметными поводами для такого чувства)²⁸, и не стало предметом самостоятельного интереса. Пространство в трудах этих мыслителей – всего лишь *один из* множества референтов возвышенного переживания и эстетического суждения.

²⁸ Кант акцентировал внимание не на пространстве, а на возвышенном чувстве, на его трансцендентальной составляющей (возвышенное он толкует как «чувство свободы», как «чувство сверхчувственного»). У Канта (да и у Бёрка) – и это существенно в контексте размышлений над эстетикой пространства – речь шла об опыте, отличном от восприятия прекрасной формы. Возвышенная предметность мыслилась Кантом как что-то (для нашего восприятия) большое до бесформенности, безмерное по своей величине и мощи, как то, что превосходит возможности человеческого воображения или предстает перед ним в качестве угрожающей существованию человека силы.

Несмотря на то, что в XIX–XX веках художники активно экспериментировали с пространством (а не только с фигурой²⁹), особого продвижения в его философско-эстетическом анализе в этот период мы не наблюдаем. XX век дал много содержательных исследований того, как работают с пространством в живописи, архитектуре и литературе, но модусы пространства по ту сторону художественной практики в концептуальном плане остались непроработанными³⁰.

Ближе всего проблематика эстетики пространства подходит к тематическим полям, возделываемым философами экзистенциально-феноменологической традиции и постструктуралистами. Однако ни феноменологи, ни представители экзистенциализма интереса к ней не проявляли. Они интересовались лишь пространством в произведениях искусства³¹.

²⁹ Особого упоминания заслуживает энвайроментальное искусство XX–XXI веков, которое сделало предметом эстетической деятельности окружающую среду. Художники этого направления создают специально организованные, неутилитарные пространства (чаще это интерьерные пространства, но, скажем, лэнд-арт работает с ландшафтами).

³⁰ Непроработанность эстетики пространства не может не вызывать удивления. Ведь для философии XX века эстетика пространства интересна хотя бы потому, что соответствует стремлению ее творцов к дистанцированию от классического наследия и к поиску новой, неклассической парадигмы мышления (от тождества к различию, от сущности к феномену, от общего к единичному, от данности к событию, etc.).

³¹ См. напр.: *Хайдеггер М. Искусство и пространство / Время и бытие / М. Хайдеггер. М., 1993; Мерло-Понти М. Око и дух. М., 1992; Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 186–203.*

Это, конечно, не может не удивлять, потому что пространство как *феномен восприятия* (но не как особый эстетический опыт) исследовали многие выдающиеся феноменологи³².

Не стали исключением и постструктуралисты. Рассматривая эстетическую действительность пространства, они не выходят за границы философии искусства. Исследуя арт-практику XX столетия, они обращаются к понятиям возвышенного, ужасного и отвратительного (аналитика возвышенного в работах Ж. Лиотара, отвратительного и ужасного у Ю. Кристевой³³), но не к эстетике пространства.

Категория «возвышенного», занимавшая второе по значению место в эстетической теории в переходный к новой чувствительности период (во второй половине XVIII – первой половине XIX столетий), несла в себе такие возможности для расширения поля эстетической рефлексии, которые выходят за границы, очерченные классической философией. Это позволило Ж. Лиотару использовать возвышенного для характеристики художественных авангардов XX сто-

³² Самой яркой фигурой здесь, пожалуй, был Мерло-Понти, работы которого не потеряли своего значения до настоящего времени (см.: Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. М., 1999).

³³ См.: *Лиотар Ж.-Ф.* Возвышенное и авангард // *Метафизические исследования*. СПб., 1997. Вып. 2. С. 111–123; *Лиотар Ж.-Ф.* Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // *Ad Marginem*'93. М., 1994. С. 303–323; *Кристева Ю.* Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб., 2003.

летия³⁴. Такой мыслительный ход вполне оправдан, хотя и представляется нам недостаточно радикальным³⁵. Полагаем, что одного только понятия возвышенного для анализа новой чувствительности мало.

Ни эстетика безобразного, ни эстетика возвышенного не позволяют выявить положительное содержание новой эстетической чувствительности. Это содержание мы – в общем плане – уже определили. Остается конкретизировать его на материале эстетического опыта.

От тела – к месту. Концептуальная проработка новой чувствительности (переживание возможности, становления, существования) может развиваться *по* – как минимум – *двум*

³⁴ «...Мне представляется, что именно в эстетике возвышенного современное искусство (включая литературу) находит свою движущую силу, а логика авангардов – свои аксиомы» (Лиотар Ж.-Ф. Указ соч. С. 316).

³⁵ По Лиотару, кантовское чувство возвышенного – это чувство непредставимого. «Возвышенное <...> имеет место тогда, когда воображению не удастся представить какой-либо объект, который мог бы хотя бы в принципе согласоваться с данным понятием. <...> Мы обладаем идеей мира (тотальности сущего), но не обладаем способностью показать какой-либо ее пример. <...> Это – такие идеи, представление которых невозможно, они, следовательно, не дают никакого познания реальности (опыта), они налагают запрет на свободное согласование способностей, производящее чувство прекрасного... Их можно назвать непредставимыми. <...> Дать увидеть, что имеется нечто такое, что можно помыслить, но нельзя увидеть или дать увидеть: вот цель современной живописи. Но как дать увидеть, что имеется нечто такое, что не может быть увидено? Сам Кант указывает то направление, в котором тут надлежит следовать, называя бесформенное, отсутствие формы возможным указателем непредставимого» (Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ad Marginem '93. М., 1994. С. 317).

направлениям. Одно из них – это *эстетика времени*, другое – *эстетика пространства*. Ниже речь пойдет об эстетике пространства. Эта эстетика распадается на две феноменальные области: эстетику места и эстетику направлений (измерений) пространства.

В центре внимания первой находится замкнутое пространство как *место действительного* или *возможного пребывания* (уютное, торжественное, священное, etc. место). В центре внимания второй – *направления возможного движения* (простор, даль, высь, пропасть).

В классических культурах мир воспринимался как мега-тело, как место для множества малых тел. При этом интерес вызвали именно тела, формы, а место и местность в поле эстетически ориентированного внимания и рефлексии не попадали. Для того чтобы место стало самостоятельным предметом восприятия, необходимо было выйти за рамки обычного для архаического, античного и средневекового мирозерцания представления о мире как о мега-теле. Социальные, культурные и духовные преобразования в эпоху Возрождения и Нового времени, позволившие открыть пространство и воспринять его как поле возможных перемещений, открыли вмещающее пространство (место) для эстетического восприятия и оценки. Мир стал восприниматься не как тело, а как поле возможностей. Перемены (и чем дальше, тем больше) стали восприниматься как ведущие «к лучшему». Возможность изменить сложившийся «порядок вещей»

приобретает в этой ситуации принципиальное значение. Новая культура поставила на возможность (и право) человека изменить свое местонахождение или... оставаться на месте. Местность и место стали тем, что заслуживает внимания само по себе.

В традиционном обществе место, занимаемое человеком (место жительства, связанное с место-положением в социуме), (пред)определяло его жизнь от рождения до смерти («где родился, там и пригодился»). В Новое время ситуация изменилась. Человек модерна осмысливает себя и свое существование не через занимаемое им («по традиции») место, не через соответствие/несоответствие ему, а через личные желания и цели, через то, в какой мере удастся реализовать их «на деле». Мир для человека модерна – это *совокупность возможностей-проектов*, один из которых ему надлежит избрать. На первый план выдвинулся человек как свободный деятель, ориентированный на *поиск своего места в жизни*. Если общество не предоставляет искателю подходящего места, то он, в идеале, должен сделать усилие и создать его для себя (под себя), расширив спектр жизненных возможностей и облегчив поиски своего места для других людей. Культурный герой Нового времени – тот, кто создает (или открывает) новые места, новые возможности. Творцы новых проектов, новых жизненных маршрутов героизируются и получают широкую известность, «входят в историю». Перспектива определяется целью, а упорный труд и преодоление препят-

ствий мыслятся как необходимые условия ее достижения³⁶.

Перенос внимания с подражания на становление в горизонте неизвестного будущего первоначально (примерно до середины XX века) предполагал достижение через какое-то время *конечной цели, реализация которой связывалась с обретением человеком самого себя.*

Осуществляемое на свой страх и риск жизнестроительство было опасным странствием к туманным берегам «мечты» (к желанному представлению о себе и своем месте). Странник относится к «родным местам» по-новому, с определенной (определенной пространственно и временно) дистанции (эффект остранения). Поиски места открывали местность как предмет созерцания, как нечто особенное, влекущее, пленительное.

Проводя жизнь в стенах своего дома и срастаясь с ландшафтом, человек (понятное дело) и в этом случае сохранял *возможность* эстетической встречи с пространством, но ее вероятность была невелика. Выход на историческую сцену *«человека пути»* *отделил его от родной ему местности и тем самым сделал более вероятным ее эстетическое вос-*

³⁶ Впрочем, уже в народных сказках сюжет часто держится на маргинальном герое – на младшем сыне-дураке, на падчерице, на отставном солдате, то есть на персонажах, которые лишены устойчивого места и должны искать его самостоятельно, на свой страх и риск. Правда, стоит отметить, что после долгих приключений, мытарств и странствий сказочный герой обретает достойное совершенных им подвигов положение, а сказка заканчивается тем, что ее главные персонажи «стали жить-поживать да добра наживать».

приятие. Отрываясь от родных мест, человек *открывается ландшафту и открывает его для себя*. Новый пейзаж для путешественника – это предмет созерцания, любования и поэтического описания; новым в этом случае становится и то старое, что он оставил дома, и то, что он встретил в пути.

В поле зрения путешественника попадают не только новые «города и веси», но и места хорошо ему знакомые (родные дом, деревня, город, пейзаж). Когда мы дистанцируемся от привычного, мы получаем возможность воспринять давно знакомое как особенное³⁷.

История пейзажного жанра в Новое время показывает, что предметом эстетического любования становятся не только необычные (исторические, романтические, экзотические) пейзажи, но и виды, хорошо знакомые художнику и его заказчику. То же можно сказать и о жанре интерьера, который век от века смещался от торжественных или роскошных интерьеров к лирическим интерьерам гостиных, кабинетов и детских (эстетика уюта). Валоризация интимного интерьера происходит в те столетия (XVII–XVIII века), на протяжении которых пейзаж утверждался как самостоятельный живописный жанр. Именно тогда формируется чувствительность европейцев к эстетике закрытых пространств, предназначенных для частной жизни³⁸.

³⁷ Это именно возможность: она или осуществляется, или пропадает втуне.

³⁸ Раньше всего это произошло в Голландии и Фландрии, что хорошо прослеживается в живописи XVII столетия, где вошли в моду такие жанры, как натюр-

Человек пути и эстетика пространственных направлений (социально-культурный и экзистенциальный контекст).

«Человек пути» открыт для воздействия пейзажа и интерьера как особенных форм пространства (открыт для местности и места). Но не только для них. Доступ к его душе получает и *пространство как простираение*, как тот или иной модус возможности занять (другое) место. Дело, конечно, не только в том, что человек Нового времени стал больше и быстрее передвигаться по миру. Фигура странника – будь то паломник, купец, рыцарь – была привычной и в эпоху Средневековья. Но для средневековой культуры пространство не становилось предметом художественного и теоретического интереса. В пределах этой культуры события земной жизни человека получали значение и оказывались в фокусе внимания в той мере, в какой их можно было символически соотносить с горизонтом Божественного. Эстетическое переживание дали, простора, выси или бездны привлекает внимание человека, для которого земная жизнь становится значительной, ценной сама по себе. *Поиски своего «места в жизни» мало-помалу становятся главным экзистенциальным интересом человека модерна.* Даже спасение души попада-

морт, интерьер, городской пейзаж. Примерно в это же время в европейских языках появились слова, свидетельствующие о возросшей чувствительности к эстетике домашнего интерьера. В русском языке таким словом стало слово «уют».

ет в зависимость от посясторонней деятельности человека и от социальной и экономической ее успешности (парадоксы протестантской этики, идея божественного призвания и профессия).

Если до того момента, когда поиски «места в жизни» завладели вниманием европейца, разнообразные формы пространства хотя и воспринимались человеком, но не становились предметом заинтересованного внимания, то после этого поворота к земному успеху различные *направления пространства* (даль, простор, высь, пропасть) стали привлекать его внимание. Люди этой эпохи испытывают на себе воздействие новых мировоззренческих установок, в то же время и сами они становятся активными проводниками современного мировосприятия и миро-чувствия. Не последнее место среди них занимали профессиональные художники, воплощавшие на полотне то, что другие (чуткие) только видели и переживали.

Такой жанр новоевропейской живописи, как пейзаж, давал возможность художественной репрезентации *направлений движения* (взгляда и/или тела). Хотя акцент в жанре пейзаже делается *на местности*, для того, чтобы человек, созерцающий пейзаж-на-картине, воспринял (если пейзаж дает такую возможность) *направление пространства* (даль, ширь или, скажем, высь) нет никаких препятствий. История пейзажа как жанра изобразительного искусства являет множество попыток донести до зрителя эстетическую потенцию

пространственных направлений (а не только местности) и пробудить в его душе особенное переживание. Пейзажная живопись воспитывала чувствительность к разным направлениям пространства. Однако ни пейзаж, ни интерьер в терминах эстетики пространства не рассматривались по причине отсутствия подходящего концептуально-теоретического инструментария.

Те явления в искусстве, которые *сегодня* мы квалифицируем как первые проблески новой чувствительности, в момент их возникновения и последующего развития рассматривались и оценивались в привычных терминах прекрасного и красивого, величественного и гармоничного, уродливого или живописного. Образы пространства-как-возможности-движения присутствовали в пейзажах латентно, не артикулировались, не осмыслялись. Использование привычных терминов в оценке пейзажной живописи вполне удовлетворяло ее созерцателей, поскольку они имели дело с картиной как вещью. Картину как вещь (то есть как холст, покрытый разноцветными красками, как подрамник и раму) всегда можно оценить в категориальном горизонте прекрасного/безобразного. Что же касается восприятия того, что изображено (а именно в этом обнаруживает себя новая чувствительность в живописи), то отсутствие концептуального языка эстетики пространства не позволяло фокусировать внимание на репрезентации его направлений.

Для того чтобы пространство стало предметом эстетиче-

ской рефлексии, его формы должны восприниматься как эстетически значимые, ценные. Если это произошло, тогда их не сложно обнаружить и в произведениях изобразительного искусства. Решительный поворот от формы к пространству произошел сравнительно недавно, в последние десятилетия XX века, когда конечная цель (а стало быть – целостная форма) была дискредитирована и перестала отвлекать внимание от переживания форм пространства как модусов возможности движения. Долгое время картина как вещь «утаивала» от реципиента имплицитно присутствовавшую в ней новую чувствительность точно так же, как представление о конечной цели движения оставляло в тени само движение. Но чем ближе к нашему столетию, тем чаще мы встречаемся с представлением о человеческой жизни *как о становлении без цели*, как о не знающем предела переборе возможностей («все надо в этой жизни попробовать!»). Центр тяжести в таком представлении о жизни лежит не в завершении движения, не в его цели, *а в самом становлении*, в том, что происходит (переживается) «по ходу движения», в самом переходе от одного к другому.

Переход от модерна к постмодерну³⁹ ознаменован вытеснением представления о «человеке-ставящем-цели-и-достигающем-желаемого» представлением о «человеке-в-беско-

³⁹ Мы говорим о постмодерне, поскольку это общепринятое сегодня наименование современного состояния общества, культуры и человека. Но наша позиция состоит в том, что то, что называется постмодерном, было бы точнее и корректнее определить как одну из фаз позднего модерна, как модерн на излете.

нечном-движении» (прежняя модель все еще работает, но ее активно вытесняет новая). На исторической сцене появился человек, стремящийся ускользнуть от любых определений, любых идентификаций (в том числе от самоидентификации как обязывающей меня стать тем, кем я хочу стать), рассматривающий любую обязывающую определенность как утонченную форму рабства, закрепощения, подавления. Его представление об успехе не связывается с какой-то определенной областью деятельности, а профессия не воспринимается как призвание. Человек постмодерна получает удовлетворение от самого процесса становления иным, от смены позиций, ролей и мест, от тех переживаний, которые возникают при переходе от привычного к непривычному, особенному, иному⁴⁰.

⁴⁰ В наши дни возможность изменения жизни обеспечивается самим устройством общества, самим способом его воспроизводства. Постоянное изменение рассматривается как обязанность (в прежние годы в обязанность человеку вменялась верность заповедям, заветам предков, сегодня от него ожидают, скорее, неверности, готовности «начинать все заново»: в другом месте, в другой профессии, с другими людьми). Те, кто не способен продемонстрировать высокую мобильность (например, старики, крестьяне из глубинки, люди, склонные к созерцательности и неспешности по своему душевному складу..), зачисляются в маргиналы или неудачники. Длительная остановка, пауза, замедление вызывают подозрение и изгоняются как худшие враги человечества. «Конец пути» больше не рассматривается в перспективе обретения конечного смысла. Это теперь не более чем нелепая, бессмысленная случайность, которую следует обходить молчаливым. Как говаривал Эдуард Бернштейн, «движение – все, конечная цель – ничто». Движение к Цели заменено на движение к целям. С этим сдвигом общественных настроений связаны, в частности, маргинализация и вытеснение на периферию общественного сознания смерти, редуцирование погребальных обрядов и

Его восприимчивость к процессуальности, становлению,

ритуалов (см.: *Аръес Ф.* Человек перед лицом смерти. М., 1992). На того, кто остановился, навешивают ярлыки с надписями: «конформизм», «косность», «отсталость», «провинциализм»... Безусловные ценности и цели рассматриваются как опасная иллюзия. Считается, что приверженность таким ценностям связана с догматизмом в мышлении, нетерпимостью в общении, с утопизмом и тоталитаризмом в социально-политической жизни. Бенно Хюбнер определил преобладающий в современном западном обществе этос как эстетический. «Место этического этоса уже давно занял эстетический этос, хотя он был и раньше, но не настолько вездесущий, исключительный, разнузданный, переменчивый в модах. <...> Если после упадка метафизики этика стала для автономного человека проблемой, требующей своего обоснования, то об эстетике подобного сказать нельзя. <...> Очевидно, эстетическое первично по отношению к этическому, оно не нуждается в обоснованиях того, почему оно должно осуществиться, оно само себе является достаточным основанием. <...> Очевидно, эстетическое является первичным, спонтанным, а этика – вторичным, надстроенным, стремящимся ограничить эстетическое и оправдаться за него. Почему я должен жертвовать, почему я должен отрицать мою радость, мою спонтанность – на эти вопросы нужно дать аргументированные ответы. <...> Этика... ничего или почти ничего не может противопоставить экспансии эстетического. <...> Там, где жизнь не имеет смысла, приходится жить чувствами: о прыжке или, лучше, отскоке от идеализма к сенсуализму говорил уже Ницше. Вертикальный смысл жизни заменяется горизонтальным» (*Хюбнер Б.* Произвольный этос и принудительность эстетики. Мн.: ПроPILEI, 2000. С. 60–63). Культурное априори нашего времени (и в практической жизни, и в рефлексии) артикулировать несложно: определенного и тем более окончательного места у человека нет и быть не может; «настоящая жизнь» – это бесконечный сёрфинг по телам, местам и смыслам. На первом плане оказывается не поиск места, с которым человек мог бы себя отождествить и которому он должен был бы хранить верность («вера», «верность», «честь», «долг», «призвание», «профессия» и прочие константы «старого мира»), а готовность отправиться в путь, «никому не докладываясь». Свобода от долговременных связей и обязательств (тем более – от обязательств и связей безусловных) с другими людьми, с родным домом, с городом, со своей страной, с профессией перестает быть предметом морального порицания (прежде о таких говорили: «перекаати

к метаморфозам и перемещениям обостряется; первостепенную значимость приобретают не вещи и даже *не аура места, а восприятие и переживание направлений возможного движения*. Пространство в его направлениях (пространство как форма возможности) – один из самых актуальных сегодня предметов философско-эстетической рефлексии.

поле»), она становится чем-то жизненно необходимым, желательным и поощряемым со стороны «передового» общественного мнения. Нельзя допустить, чтобы кто-то связал тебя по рукам и ногам безусловными обязательствами; такая связанность – это остановка, а промедление смерти подобно. Стать кем-то, пребыть – значит умереть при жизни, выбыть из числа подключенных к бегущей строке новостей, привязанных к «курсу текущих событий».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.