

О.Н. Перепелица

## HISTORIA ABSCONDITA И ПАРОДИЯ

### (У) Ф. НИЦШЕ

Ницше, уже в «эпоху», когда его все еще можно было спутать с «тем базельским профессором» (Ницше), о перенасыщенной историческим образованием современности писал: «...это – поколение евнухов: ибо для евнухов все женщины одинаковы, для них женщина есть женщина вообще, женщина в себе, вечно недоступное – и потому совершенно безразлично, чем бы вы ни занимались, лишь бы только история могла сохранить свою прекрасную «объективность», именно благодаря усилиям тех, кто никогда бы не мог сам делать историю. И так как вас никогда не будет притягивать к себе вечно-женственное, то вы его низводите до себя и, будучи сами среднего рода, трактуете и историю, как нечто среднего рода. Но чтобы кто-нибудь не подумал, что я всерьез сравниваю историю с вечно-женственным, считаю нужным подчеркнуть, что я рассматриваю историю, скорее, как нечто вечно-мужественное; для тех же, кто насквозь пропитан «историческим образованием», довольно безразлично, должна ли история рассматриваться как первое, или второе; ведь они сами и не женщины, и не мужчины, и даже не *сommunia*, а всегда только средний род, или, выражаясь на языке «образованных», только вечно объективное» [3, т.1, с. 189-190].

Итак, Ницше, в отличие от объективных историков, предлагает как бы два уровня (в понимании) истории. Надо заметить, позже у Шпенглера вечно-мужественное и вечно-женственное выстраиваются в оппозицию и ведут позиционную войну, идет борьба двух видов истории за власть – женщины-истории (судьбы, времени, органической логики становления) и мужчины творца истории [6, т.2, с. 424-427]. Однако, у Ницше, как видно из вышеприведенного отрывка, одна история (вечно-женственная) – история не всерьез, в шутку (может быть, басня «истинного мира»), а другая, надо полагать, – подлинная. Тем не менее, та и другая в его текстах пересекаются, сплетаются, борются и текут «параллельно», их оппозиционность зачастую пропадает, мужчина «беременеет», а женщина «выдает себя за» мужчину. С одной стороны, работы Ницше испещрены рядами, сериями женщин(ы): например, серия тождества абстракций: женщина, вечность, истина, мудрость, жизнь, счастье; серия носителей идей *decadence*: женщины (бабенки), торговцы, евреи, христиане, коровы, англичане и прочие актеры и социалисты. Им «противостоят», с другой – серии различий, иерархий («мои утопии»): например, женщина, мужчина, ребенок. Видно, что Ницше постоянно возвращается к женщине, а женщина никогда не покидает его (текст). Поэтому, чтобы рассмотреть представление Ницше (об) истории, будет уместным обратиться к женщине. (В данном контексте речь не идет о «психической травме» Ницше, который, по словам Т. Манна, так никогда и не смог *забыть* «созданий в легких нарядах из блесков и газа» из публичного дома, как не идет речь и о сублимации. В отличие от Деррида, чьи «шпоры» Ницше берутся здесь на вооружение, женщина не выступает здесь субъектом, да и объектом, – единственная «объективность» – это попытка преодолеть философско-историческую дистанцию (с) Ницше/ Деррида). Итак –

женщина пишет(ся) [1, № 2, с.126]. Но и история пишет(ся). Однако, и в *ту*, и в *другую* еще надо что-то вписать, вписать содержание, приписать (придать) смысл, ценность и даже описать (круг) ее поверхности, ведь история (как и женщина) – поверхность, тем более, история (в смысле) Гегеля. На поверхности женщина/история действует, сменяя маски, соблазняя на расстоянии [*distanz*], покрытой (укрытой, завешенной, исписанной) она становится «глубокой, бесстыдной, желанной» [1, № 2, с.123] и все более далекой, отдаленной, дистанцией. По настоящему же только мужчина делает ее глубокой, ее глубина, пока она пишется, лежит в дали (возможно, в той дали – глубине (картины) мира (по представлению) Шпенглера), – в прошлом и в будущем, в мужчине и ребенке, человеке и сверхчеловеке. Но коль, стало быть, история/женщина пишет(ся), то «это ей причитается, к ней возвращается стиль» [1, № 2, с.126]. Следуя за логикой Ницше/Деррида,

мужчина – это стиль, а женщина (история) – это письмо. Стиль – это форма, стиль придает форму письму, его спонтанности, свободе, стиль задает ритм и размер, он танцует. Стиль всегда еще и стилет, который безжалостно режет, нарушая дистанцию, покрывает поверхность формами и даже формациями, фармаконом (в том числе и противоядием от исторической болезни).

Но с другой стороны, женщина вписывается, придается мужчине, выдает-себя-за мужчину, выдает в двух смыслах: отдается ему и играет в него, придается стилю и притворяется стилем (впрочем, «притворяется» («выдает за»), чтобы претвориться стилем) – другими словами, стиль обростает письмом, оттачивается на письме. Когда стилет стила «приближается» к письму, нарушает дистанцию, последнее теряет свое волшебство, свои чары. Оно все испещряется жестами, интонациями, ритмами стила. В этом соитии исчезают различия (письма и стила, добра и зла, субъекта и объекта, мужчины и женщины, человека/природы и человека/истории), наступает миг совершенного мира Заратустры, когда «все спутано, все сцеплено, все влюблено одно в другое» [3, т.2, с.234], когда (только) *стиль живет, танцует. Танец же возникает где-то (на дистанции) между* письмом и стилем, в стиле он воплощается, воплощается (обворачивается плащом-поверхностью).

Тем не менее, как писал другой «знаток» женщин(ы) О. Вейнингер, танец – это женское движение, – пока женщина танцует (на расстоянии), она властвует, подобно Соломеи, она заказывает голову *пророка*. Но (по Ницше) в женщине, как расстоянию [distanz], танец [tanz] пребывает в упадке, он всегда dis-tanz (расходящийся, распадающийся) танец – танец-de-cadence, без своего ритма, безразмерный, лишь скачки и прыжки или вялые шатания. *Между* тем, «танец есть не тоже самое, что вялое шатание между разными стремлениями и для танца высшей культуры нужно много сил и гибкости» [3, т.1, с.388]. Таков танцор Заратустра/Дионис, обладающий своим стилем или набором стилей, держащий свой ритм (cadence), танцор, такт за тактом отставляющий от себя при-ставку de'-, бросающий ее в качестве игральной костяшки (фр. de'), танцор, который танцует словами на словах, помня о «прекрасном безумии» – говорить [3, т.2, с.147], не забывая вписать все интонации и жесты жизни. Его танец – стили(зация) письма, танец (на) поверх(ности) сознания/женщины/истории и даже (на) поверх(ности) самого себя [срав.: 4, с.121-122]. Танцующий стиль, дистанцируясь, проходит дистанцию, развенчивает пафос дистанции, зная, что «иное величие [Бог, прогресс и т.п.] и иная доброта смотрится лишь на определенной дистанции, и, конечно же, снизу, не сверху, – так только и *действует оно*» [3, т.1, с.527]. Но приближение к истине/женщине – кажущееся, – не лишним будет где-нибудь между строк, среди афоризмов *(на)полнить*: «Как будто существует «истина», к которой можно было бы так или иначе *приблизиться*» [2, с.182], – в том то ведь и «истина», что истина – расстояние (со всеми вытекающими из этого смыслами – расстановка сил, построение иерархии, перспектива, план (проект и пространство)). Да и вообще, от действия на расстоянии избавиться невозможно [2, с.252]. Однако, силы на расстоянии уравниваются, и только сближаясь, они вступают в творческую борьбу. Не приближаться к «истине», но подчинить себе письмо (истории) должен мужчина/стиль, ведь говорило же железо магниту: «я ненавижу тебя больше всего потому, что ты притягиваешь, но недостаточно силен, чтобы перетянуть к себе» [3, т.2, с.47]. Письмом лишь *завершается* (увенчивается) стиль, всегда только подражающий (если не сказать, пародирующий) всему тому, что живет *между* ним и письмом, стилизованное письмо (истории) – только игра, потому как «никаких дел с писательщиной» [3, т.1, с.751]. Текст Ницше раздваивается, размножается, будучи подвешен *между* знаками-знаменами – скобками, многоточиями, кавычками, тире. В него вписываются *лакуны* – что-то стирается, чтобы лучше *притирались* стиль и письмо – будто бы стилет (нож) стила вынимается из ножен (лат. vagina) письма (истории) лишь с тем, чтобы вновь в них погрузиться.

Но что такое история? Где начинается история? Должно быть, где-то в *прошлом*. Есть своя *история* и у греков, хотя они живут (чувствуют) так не исторически. Другими словами, есть история и история, и *другая* история (другими словами). Или *еще* – нет истории в себе, как и нет женщины в себе. Нет *вообще* истории и нет *вообще* женщины. Однако, всеобщая история появляется, когда истина/женщина отделяется, отписывается, отчуждается, когда уже не говорят: «Я, Платон, *есть* истина» [1, № 2, с.135-136; 3, т.2, с.572], и когда места *своего* тела и положения *своей* истории расставляются в иерархическую оппозицию – места «своего» тела в положениях истории

(вообще). Философия (истории) Ницше – это истолкование «истории одного заблуждения» – прогрессирующей идеи. По Ницше, греки – культура мужчин/тиранов духа [3, т.1, с.377-380]. Эти философы [греки] – «множество маленьких тиранов духа, каждый из которых имел свою истину», был сам себе истиной. Но «их история кратка, насильственна, их влияние на потомство внезапно обрывается», их история «быстро идет вперед, но также быстро и назад», другими словами, стоит на месте (мысль подхваченная Шпенглером). Это культура мужчин, в которой нет ни любви, ни духовной связи между мужчиной и женщиной. Здесь нет (проблемы) женщины, нет вообще женского (вопроса). Женщина выполняет лишь функцию деторождения и сладострастия. (В одной из «моих утопий», Ницше хотел бы видеть мужчину воином, а женщину – детороженицей, но обоих, кроме того, способными к пляске головой и ногами [3, т.2, с.152] (может быть, к пляске переворачиваний с ног на голову и обратно, и обратно, и так до бесконечности этой пародии)).

Когда же Платон отправляется в изгнание или же сам отправляет в изгнание идею, начинается история, разбегаются истории, «начинается греза смерти» [конца истории?] – это – женщина [1, № 2, с.140]. И если Ницше пародист («всегда пародировавший прежние ценности, опираясь на избыток своих сил» [2, с.251]), то парад парадоксов (все «мои [Ницше] утопии») могут и (логически) должны завершиться *идеи*, что с историей/женщиной надо (по)кончить. И коль, стало быть, чтобы освободить женщину, надо сделать ей ребенка, так, чтобы освободить(ся от) истории, надо создать сверхчеловека, сверхчеловеком разрешается история *вообще*. Все загадки истории/женщины разгадываются(,) одним словом – беременностью. В определенном смысле здесь можно *подписаться* под Трельчем, который *писал*, что эсхатология сверхчеловека преодолевает историю, завершая ее [4, с.28], но, равным образом, история (у) Ницше только начинается. Становящаяся статика вечного возвращения снимает это «противоречие».

Сам Ницше мыслит исторически, принимает историзм («вечных фактов не существует, как не существует абсолютных истин» [3, т.1. с.240]), описывает (круг) истории «*вообще*», истории (после) Платона/Сократа. Эта история понимается им как нигилизм, как метафизика (истинного и кажущегося (миров)), диалектика оппозиций. По этому поводу Хайдеггер пишет: «...в ницшевском смысле нигилизм, среди прочего, составляет существо западноевропейской истории потому, что обуславливает закономерность метафизических позиций и их взаимоотношения. Принципиальные метафизические позиции, в свою очередь, суть почва и область того, что нам известно в качестве мировой истории, особенно истории Запада. Нигилизмом определяется историчность *этой* [курсив – П.О.] истории» [5, с.93]. Стало быть, *вообще* история *есть* нигилизм: развертывание идеи «истинь», отчуждение ее от человека/грека (Платона) на определенное расстояние, раздвоение воли (еще дополнительно утверждающееся в письме, повторяющееся в различных письмах) на субъект и объект, возвышение истинного мира = Ничто (ибо его нет), понимание, что такового нет, что он басня, низвержение его ценности, состояние переоценки его ценностей и определение новых ценностей, исходя из принципа воли к власти, (например). Истории как нигилизму сопутствуют *decadence*, мораль рабов, пессимизм, социализм, феминизм. Такая история представляется сменой костюмов морали, религии etc., переменной поверхностей-плащей, фетишей, испещрением *тела* знаками прошлого и настоящего в «стране культурь». Такая «история» преодолевается Заратустрой (Заратустрой/Ницше преодолевается Заратустра, с которого начиналась мораль), теперь Заратустрой называется – спросите у его *гостей*, «высших людей» [3, т.2, с.219] – история, которая всегда была мужеством, компендиумом фактической безнравственности. Там, где начинается [НСРП] Заратустра, начинается эпоха переоценки ценностей и *исторического философствования*, противостоящая эпохе «бури и натиска» женщин, в которой обрывается связь с традицией, в которой историческое чувство, характерное для современности (Ницше), рискует исчезнуть или подавить человека. Ведь только сильный, мужественный может выдержать историю, пафос истории, может придать ценность истории (перечеканить общеизвестное в нечто неслыханное, придать будничной мелодии остроумную форму, превратить мелочь во всеохватывающий символ [3, т.1, с.196-198]), творить историю, включая в себя всю «цепь», что-то помня, что-то забывая, помня, что что-то забыл. Так, чтобы придать ценность истории надо предать историю *вообще* забвению. Надо «забыть свой зонтик». (То, что Деррида вводит в философский дискурс этот фрагмент (из) Ницше [1, № 3, с.121-126] как бы повторно утверждает (для нас), что «мир стал

для нас «бесконечным» – ибо он *заключает в себе бесконечные интерпретации* [3, т.1., с.700-701]. «История», как мораль, как религия долго была развернутым, раскрытым зонтиком, которым человек прикрывался от невзгод природы, своей природы; но вот зонтик свернулся, закрылся и открыл, обнажил человека (Ницше), зонтик стал острым, режущим стилем, укутанным в сморщившихся (то ли от смеха, то ли от ветхости) складках морали, которым переписывается (переоценивается) вся предыдущая и последующая история, – и «забывается».

«Ессе homo» – вот пример «идеальной» истории (в смысле) Ницше, исторического философствования, излечившегося от наследственного недостатка философов, отличного от «комедии, разыгранной в свое время Гегелем» [3, т.1., с.795], Ницше-истории, когда Шопенгауэра и Вагнера, вместе взятых, можно именовать «одним словом» – Ницше, когда вся ретроспектива имен (Цезарь, Будда, Распятый, Прадо, отец Прадо и т.д.) включена в Ницше, ведь Ницше и каждый индивид «нечто *большее*, чем индивид – мы, сверх того, вся цепь, вместе с задачами всех этапов будущего этой цепи» [2, с.281]. «Ессе homo» – это история, как разворачивающийся/сворачивающийся зонтик, к тому же, надо не забывать, «забытый» (Ницше). Именно

здесь и начинается/продолжается история (–) Ницше, – ведь если он не-свое-временный, то *его* история разворачивается/сворачивается где-то по ту сторону современности – в прошлом, в будущем, до и после горизонта Ницше, в горизонте Ницше, всегда *без* Ницше, но всегда с написанным Ницше, с вписываниями (в) Ницше, с писанием поверх Ницше и даже помимо Ницше, всегда в присутствии Ницше при отсутствии Ницше. Ницше/история продолжается даже тогда, когда в философско-исторический дискурс включается игра типа анекдота: «Ницше мертв. Бог», или такой пустяк как зонтик «Я забыл свой зонтик» – это целая эпоха, требующая еще так много действующих вспять сил, *historia abscondita* (сокровенная история) [3, т.1, с.538-539], переоцениваемая (переписываемая собственной кровью) каждым великим человеком, это эпоха (дистанция) *между* человеком и сверхчеловеком, беременность, которая всегда только и поддерживает (Ницше), эпоха *насытых*, эпоха, которая становится сносной лишь на «карнавале большого стиля», среди «духовного масляничного смеха и веселья», на «трансцендентальной высоте высшего тупоумия и аристофановского осмеяния мира», когда брезжит «надежда», что «быть может, именно здесь мы откроем область для наших *изобретений*, ту область, где еще и мы можем быть оригинальными, например, как пародисты всемирной истории и шуты Божьи» [3, т.2, с.343-344]. «Я забыл свой зонтик» – фраза, которая могла бы значить «у меня нет защиты (громоотвода)» или «Бог умер», или «я забыл *свою* историю» – чуть ли не буквальная цитата из *Historia morbi* Ницше – фраза, припасенная на случай, если придется идти к женщине, фраза, которую надо помнить, если ты философ и *возвращаешься* к женщине/жизни/вечности/истине/истории/мудрости, – старая полемика с Сократом (даже с «повивальной бабкой» Сократом Фонтенеля, другого несвоевременного). «Я забыл свой зонтик» – пафос Ницше, *перечеркнутый* Ницше.

Ницше, как кажется, *ведет* к тому, что единственная, действительная серия, где есть *место* и женщине, возможная в истории – это серия различий мужчина/воин, женщина/мать, ребенок/сверхчеловек, – и никакой (серии) женщин(ы) в философии (истории). Единственная история вечно-мужественного – это история отобранного, так или иначе упорядоченного (в) себе [Я] материала, творчество истории, творчество истории *между* стилем и письмом (образование тела более высокого порядка [2, с.343-344]), пародийное переписывание всемирной истории *между* памятью и забвением (интерпретации интерпретаций), история, увенчанная «вечно-женственной» беременностью «вечно-мужественного».



1. Деррида Ж Шпоры: стили Ницше // Философ. науки. – 1991. – № 2. – С.118-142; № 3 – С.114-129.
2. Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. – М., 1995.
3. Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. – М., 1996.
4. Трельч Э. Историзм и его проблемы. – М., 1994.
5. Хайдеггер М. Европейский нигилизм. // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. – М., 1993. – С. 63 – 176.
6. Шпенглер О. Закат Европы: очерки морфологии мировой истории. – Т. 2. Всемирно-исторические перспективы. – Минск, 1999.

Ю.В. Мелякова

## ТРАГИЗМ И ФАРС ИСТОРИИ: ПАРАДОКС ПОНИМАНИЯ

Любой сознательный человек обладает историческим сознанием (т.е. определенным образом оценивает известные ему исторические факты), а следовательно субъективно о-со-знает историю. Воздерживаясь от предварительной критики позитивизма, начнем с классического содержательно-логического анализа, вообразив себя известным школяром, грызущим гранит исторической науки. Для мобилизации исторического сознания предлагаем исторический эскурс.

Вторая половина IV в. до н.э. Средиземноморье. Терпит крах политика «слияния народов» («ойкуменизм») «Царя царей» Александра Македонского, вместе с его «мировой» империей, ненадолго объединившей в своих пределах Элладу и ахеменидский Восток.

Вторая половина I в. до н.э. Юг Европы, Средиземноморье. Кризис власти, раздел и окончательный раскол Великой Римской империи, обязанной своим белым могуществом Октавиану Божественному (Августу).

Первая половина VI в. Прямая наследница великой державы – Восточная Римская империя – Византия, достигшая максимального расцвета при Юстиниане, теряет былое величие и стремительно рушится, подобно колоссу на глиняных ногах.

Вторая половина VIII – начало IX в. Европа. Франция, Германия и Италия как суверенные государства, возникают на обломках военно-монархической Франкской империи Карла Великого.

Первая половина IX в. Территория от Атлантики до Индии. Распад грандиозного детища арабийского пророка Мухамеда – Арабского Халифата – на множество самостоятельных государств.

Рубеж XVIII-XIX вв. Европа. Роковая неосмотрительность военно-стратегического характера, активное сопротивление покоренных стран и коалиционность противников становятся причиной крушения империи Наполеона I и определяют печальную судьбу самого Бонапарта.

\*\*\*

### 1. О попытке дискредитации «отличников»

Прилежность школяра или гениальность доктора исторических наук заключается не в простом накоплении сведений о фактах и умении ловко и своевременно оперировать ими, но в по-настоящему «гениальном» их анализе, подведении под общие универсальные законы и (в уж совсем выдающихся случаях) дальнейшей опытной проверке известных фактов путем применения к ним этих законов. Успех в подобных операциях обеспечивает гордо звучащую маркировку: метода исследования - как «рационального», исследования - как «гениального», факта - как «объективного», а истории, как водится, - как «трагически-закономерной». Апофеоз научного знания «застрял» на доказательной неопровержимости регулярности фактов, а так же (уже обусловленных научной «гениальностью») артефактов. Исходя из вышеуказанных подробностей создания и упадка шести империй, данную компеляцию событий нельзя назвать случайной, особенно если, предположить авторство специалиста историка: таковой неизбежно соблазнится на обобщении информации с последующей седиментацией «типичных признаков» знаковой ситуации, как то: а) инициатива харизматического лидера; б) поддержка со стороны масс, часто обеспеченная общедоступным лозунгом или целой идеологией; в) внутривластные меры, направленные на укрепление единства империи; г) тенденция к авторитарности власти и попытки повышения авторитета правителя; д) численные свидетельства потенциальной нежизнеспособности объединенного государства (центробежные тенденции, сепаратизм); е)

формальные, но решающие кризисные явления естественного или искусственного характера (смерть лидера, государственный переворот), предопределяющие гибель империи.

Однако отважмся презреть безликого симулирующего «отличника учебь». Безответственно разрушим нагромождения его типичных моделей гипотетических конструкций и дедуктивно-номологических схем; поиронизируем под догматичной универсальностью его «толицейских» принципов и попытаемся наконец идентифицировать личность, хотя бы одного «любого человека-субъекта» из «объективной социальной ситуации». Но не слишком ли большой риск, - скажет осторожный «отличник», - вы рискуете потерять авторитетные прогнозы, оправданные доктрины, субординацию социальных институтов, идеологические стереотипы, морально-правовые гражданские нормы и, наконец, тривиальную уверенность в завтрашнем дне? Сколько сил отдано человеком для строительства иллюзорных защитных псевдоструктур, какая вера в собственное в них присутствие, сколько надежд на легитимность своей диктатуры. Как здесь не уверовать в «общие признаки буржуазного государства» или «революционной ситуации» и тому подобное «объективные» типологизации единичных явлений и событий. За редким исключением (благо история - наука не точная) универсальный алгоритм всегда срабатывал: «при условии, что если... - то...»; «если стремиться к... - следовательно...» и т.п.; посылка в подобном логическом императиве может предшествовать (как причина), а может быть следствием (как цель) относительно самого события. Столь гениальная дедукция родила историческую науку с оперативной практикой (образ мышления детектива) или военной стратегией (расчет полководца), но органичнее всего вписывалась в наличествующую историю (реальность) в качестве логических манипуляций политика - успешного игрока на административно-дипломатической бирже. Вот кто больше всех ценил (и ценит) «уроки истории», манифестируя их устам «отличников» [боевой и политической подготовки], однако оценка их своеобразна: «Политика - это такая игра, в которой допустимы все хитрости и правила которой меняются в зависимости от искусства игроков», - высказывался на этот счет признанный политический деятель Адольф Гитлер. Создается впечатление, что политик и есть тот саркастический «двоечник», высмеивающий «прилежного школяра». Тем не менее впечатление обманчиво. Политик не маргинал, он не посягает на легитимность декоративных псевдоструктур, а, напротив, активно участвует в их стабилизации. Просто типичность его - лишь маскировка. Подобный двуликому Янусу, политик обращен к народу «типичным» ликом общественного лидера и прячет от него «смеющийся» лик алчного эгоистичного стяжателя. Отсутствие под его маской теоретика сублимировал дуалистический союз демагога и практика. И все же «смех» политика - не смех мудреца, он не от прозорливости, а от неограниченной возможности. При условии деления агентов истории на манипуляторов и марионеток, политик представлял бы первых. Его идентичность тем не менее не способствует само-определению, обретению им самости (о чем будет идти речь дальше), двуличие-свидетельство не его природой гетерогенности и множественности, но, скорее, внутреннего раскола и потологичности.

Однако утилитарными интригами политиков практика «дискредитации отличников» не исчерпывается, находятся и другие «насмешники». Вот как, к примеру, видели периодизацию всемирной истории средних веков молодые сотрудники журнала «Сатирикон» (1908 г. Петербург), в частности Осип Дымов: «История средних веков делится на три главных периода. Сходство всех этих периодов в том, что и в первом и во втором и в третьем периоде постоянно дрались. Разница же заключена в тех целях, из-за которых дрались народы; при этом, впрочем, случалось, что войны не имели никакой цели, но тем не менее велись с неизменной храбростью и воодушевлением». Иронична не только типологизация литератором событий прошлого, но и тенденция к историцистской предзаданности будущего: «Карл Великий был утомлен продолжительной войной с саксами и с большим наслаждением отдохнул бы. Но впереди предстояла грандиозная задача: подготовить почву для создания знаменитой «Песни о Роланде». Потомки - особенно приват-доценты университетов - ни за что не простили бы ему, если бы он уклонился от своей миссии. Пришлось начать войну с маврами, отнять у них земли Пиренеями и проч и проч» [6, с.54-55]. С точки зрения Ю. Лотмана, беллетристы начала прошлого века, порожденные «массовой культурой» модернизма, совершенно справедливо занялись

исторической пародией, поскольку в исторически кризисные моменты, когда социальные институты дискредитированы и сама идея общества воспринимается как синоним угнетения, возникает ощущение «ложности» цивилизации, а с ним и система культуры, организующей основой которой является стремление к десемантизации» [9, с.27]. В литературных породах А. Аверченко, Тэффи (Н. Бучинской), А. Оцупа (С. Горного), О. Оршера (О. Д'Ора), А. Измайлова и других фигурируют символические персонажи-портреты, «колочие» метафоры политической сатиры, осмеяние гражданских нравов, явственно проступают меткие исторические намеки на современную жизнь. Однако это вызвано лишь знаковостью материального объекта пародирования, наличием его так называемого маркирующего «второго плана». Сатирики сумели различить этот официальный план и в очередной раз симулировать его, в особом ракурсе выявив контрасты. Их пародии действительно вторичны, подражательны, смешны, но все же карикатурный герой остается социально заказанным, клишированным, усредненным - «дегероизированным» героем - характерным современником, в своей безжалостно обнаженной типичности странствующим по эпохам. «Смех пародиста» в большей степени мудр, чем «смех политика», он бескорыстен. Пародист экзальтирован, различен в обществе, а потому маргинален, но при этом в отличие от политика, не расколот, внутренне целостен. Беда в другом: смех способствует его собственной само-идентификации, одновременно *деструктурируя* историю. Разоблачая ее знаковость, лишая ее системности и структуры, сатирик ничего не дает взамен, обкрадывает, окончательно обедняет историю. Его эстетизированная история по-нищенски примитивна и совершенно не интенциональна (здесь впору говорить не о «нищите историзма», а о «нищите сатирического симулякра»). С политиком пародиста роднит эгоистично-потребительское отношение к истории.

Выходит, все насмешники над «отличником» и ученым просто ограниченные честолюбцы? Несомненно, вариативность *понимания* истории чрезмерно богата, поскольку так или иначе представлена индивидуальными оценками ее участников. Однако читаем: «Ха, ха, ха! — смеялся Пьер. И он проговорил вслух сам с собою: - Не пустил меня солдат. Поймали меня, заперли меня. В плену держат меня. Кого меня? Меня? Меня — мою бессмертную душу! Ха, ха, ха!... И все это мое, и все это во мне, и все это я!...» [12, с.449]. Вот смех не «дегероизированного» героя, индивида, сохранившего свою самость. Но это еще и смех мудреца, причастного всему миру, всей истории. Смех «беспредельного» человека, «беспредельность» которого созидалась в нем самом. Мир *понятен* ему, как и он понятен всему миру. П. Безухов лишь вымышленный, никогда не бытийствовавший персонаж, судьба которого — иллюзия ордного фрагмента, кто дал ему право высмеивать поступки людей, потешаться над общечеловеческой драмой? Ответ прост: он олицетворяет индивидуальное мышление автора («умершего», по М. Фуко), но бесконечно знакомого нам по общему дискусу, который он ведет с нами как едино-мысленник, персонифицируясь в образах своих героев. Он литератор — Л.Н. Толстой. Разыгрываемый им на страницах сюжет (он же «роман-эпопея») есть Его исповедь, авторский взгляд, трагическая эпоха державы в *фокусе* глаза художника, не претендующая на какую бы то ни было «объективность». Но, поразительным образом, именно это и делает его картину мира понятной, доступной, близкой. Писатель не гонится за правдивостью и истинностью образов и судеб, применяемые им художественные средства, напротив помогают ему ярче выразить субъективность суждений и опыта, и все это не отдаляет нас от исторических событий, а только интегрирует в них. Подобное чувство (хотя спровоцированное иной причиной) было отмечено Н. Бердяевым: «Человек в своей собственной жизни... находит истинную реальность большого исторического мира через историческую память, через внутренний пересказ, через внутреннюю принадлежность судьбы своего индивидуального духа к судьбе истории» [3, с.17]. Но как узнать в себе «родового человека», в своей судьбе увидеть судьбу истории? Это не под силу позитивистскому знанию (в этом числе и его критикам), но с успехом реализуемо в сентиментальных (а иногда пафосных) автонарративных литераторов: «Мне кажется, я многое понял за эту мою необыкновенную ночь в деревне. Вокруг меня какая-то необычайная тишина. Малейший звук, словно звон колокола, наполняет пространство. Все стало для меня таким близким. И это жалобное блеяние овец, и тот далекий зов,

и скрип притворенной кем-то двери. Словно все происходит во мне самом... Моими глазами смотрел Человек, - Человек, общая мера для всех народов и рас...», - А. Де Сент-Экзюпери.

В крочанской доктрине, как заметил У. Эко, есть положение чрезвычайно характерное для всей эстетики выражения, которая вместо исследования природы поэтического текста занимается красочным описанием впечатлений от него. Это учение о космичности искусства: в каждом поэтическом образе оживает жизнь в ее целостности. Частица живет жизнью целого, а целое свидетельствует о себе в частице: «всякое подлинное произведение искусства содержит в себе целый мир, мир является в конкретной форме, и конкретная форма являет собой целый мир». Таким образом, сообщение с эстетической функцией оказывается неоднозначным прежде всего по отношению к той системе ожиданий, которая и есть его код. Плодотворной же может считаться такая неоднозначность, которая, привлекая мое внимание побуждает к «усилию интерпретации», помогая подобрать ключ к пониманию, обнаружить в этом кажущемся беспорядке порядок, более сложный и совершенный [13, с.78-79].

Индивидуальное смыслообразование – тот процесс, который в не очень точном пересказе Тыняновым ломоносовского выражения определяется как «сближение далековатых идей», или, следуя выражению Жуковского «... зримо ей (душе – Ю.М.) в минуту стало незримое с давнишних пор». Это соединение несоединимого под влиянием некоего творческого напряжения определяется как «вдохновение», которое Пушкин понимал как «расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно к быстрому соображению понятий, что способствует объяснению оных; вдохновение нужно в поэзии как и в геометрии» [8, с.36-37].

Художественные фантазии писателя не мешают ему оставаться бесконечно искренним, самобытным и в то же время противоречивым. Ему противостоит универсальный человек-лицемер, близорукий расчет которого основан на полном соответствии, согласии, подтверждении общепринятых клише – так называемый типаж «yesman» (англ. - лицемер) – человек, говорящий «да».

Писатель первым «открыл» историю как *фарс*, однако интуитивный характер этого «открытия» оставил его неосознанным самым писателем. Традиционно история, со своей неотъемлемой сюжетной семантикой, интерпретировалась как литературно-драматургическая интрига, фабула в жанре трагедии. Этимологически же трагедия есть некое *однократное* событие (факт) негативного характера, ведущее к необратимым последствиям. Таким образом, метафора «систематическая трагедия» или «регулярная трагедия», а тем более «предопределенная трагедия», относящиеся к сентиментально-эстетическому пониманию истории, представляются формальным нонсенсом и должны типологизироваться скорее как трагикомедия или фарс, что означает «комедия-водевиль» легкого содержания с чисто внешними комическими приемами». Много раз повторившаяся трагедия перестает быть таковой. Драма с архотипическим сюжетом – уже комедия. Тем более парадоксален опыт рационального прогнозирования трагедий. Так, провозглашенный драматизм фабулы «крушения империй», со всей совокупностью четко обозначенных, присущих ей признаков, заставляет задуматься над «драматичностью» ее сущности: сама типичность, цикличность события «переворачивает» его ценностные характеристики, а следовательно, и радикально изменяет концептуальное значение. В данной ситуации уместно говорить о внешнем, драматургическом комизме в том числе таких сюжетов повторений из мировой истории, как религиозные, этнические, гражданские и другие войны, реакция, репрессии, террор, революции и геноцид вообще, выступающих как инициатива (идея) и практика самого человека. Таков парадокс дуалистической «истории трагифарса». Вопреки марксистскому принципу исторических повторений в истории не являются аналогией или понятием мышления историка, и, тем более, условием самого исторического действия. Согласно Марксу также, повторение комично, когда оно обрывается, т.е., когда вместо того, чтобы вести к метаморфозе и выработке нового создает некий застой, противоположность подлинному творчеству. Комическое трагедии заменяет трагическую метаморфозу. Ж. Делезу представляется, что для Маркса это комическое или гротескное повторение приходит обязательно после трагического эволюционного или созидательного повторения («все великие всемирно-исторические события и личности появляются, так сказать, дважды... первый раз в виде трагедии,

второй раз в виде фарса»). Но этот временной порядок не представляется полностью обоснованным. Комическое повторение действует из-за нехватки, по образу своего прошлого. Герой необходимо сталкивается с этим повторением в виде «непосильного для него действия»: убийство Полония по ошибке – комично, эдиповское расследование – тоже. Но трагическое повторение наступает после, это момент метаморфозы [5, с.120-121].

М.М. Бахтин отмечал, что когда гротескные образы комедии «раблезианского» типа начинают служить целям сатиры, «происходит ослабление положительного полюса амбивалентных образов, ... природа самого гротеска (как формы сатирического – Ю.М.) неизбежно извращается. Ведь сущность гротеска именно в том, чтобы выразить противоречивую и двуликую полноту жизни, включающую в себя отрицание и уничтожение (смерть старого) как необходимый момент, неотделимый от утверждения, от рождения нового и лучшего» [2, с.346]. Но если представить себе трагедию и фарс как два качественно разных вещества (материала) максимально приближенных друг к другу, то очевидно возникновение естественной реакции – диффузии (т.е. обмена частицами) данных «веществ» (понятий) в месте их соприкосновения. Таким образом, естественный характер трагифарса очевиден, но нельзя при этом забывать и о разнородности «веществ», т.е. концептуальном понимании истории.

Историк чувствует себя плодовитым «академиком народной памяти». Политик, в отличие от историка, ценится. Ему не чужд юмор. Политика, в сущности своей, есть фарс. Литературная сатира – грубый фарс. Весь этот смех слишком нарочитый, внешний, бессмысленный, пустой – смех ради смеха. Yestman, он же историк, он же политик, он же сатирик. Его опыт понимания истории и ее интерпретации восходит к игровому, коллективно самодеятельному смеху, например, в карнавальных играх. Но писатель не подстраивается, не подражает, не лукавит, не работает на публику. Его «смех над историей» не слышим, не ощущаем, не режет слух, а звонит бубенцами в мозгу, в душе, подобно звездам ночного неба, подаренным Маленьким принцем. М.М. Бахтин различал сатирический смех и «смех богов». Так, «положительный», «светлый», «высокий» смех Н.В. Гоголя, выросший на почве народной смеховой культуры, на его взгляд, остался непонятым до сих пор: «Этот смех не совместим со смехом сатирика... Можно сказать, что внутренняя природа влекла Гоголя смеяться «как боги»» [1, с.298]. Пьер Безухов (или, если хотите, сам Л.Н. Толстой) смеется над той самой трагической ошибкой повторения-подтверждения, наивностью тщетных попыток человечества присвоить (завоевать, заработать, заслужить) успех (счастье). Комизм данного намерения даже имеет у Л.Н. Толстого эмоциональную артикуляцию – смех, хохот. Карикатурность исторического сюжета основывается на противоречиях реальности и усугубляется фактической трагичностью события – война, – одновременно с «рациональными» потугами завоевателя расчитать победу, победить. Таким образом, нам удалось дискредитировать не только «отличников», но и над ними потешавшихся «двоечников», в результате эстетической переоценки смысла истории.

## 2. Деконструктивист, или человек со свойствами дифракционной решетки

Критика позитивизма преследует цель не обновления исторических моделей, но абсолютного их разрушения, не иное объяснение истории – но иное её понимание (оценивание), ответ не на вопрос «почему?» (а следовательно и «что?») – не на вопрос «как?» («какая?»). Тем не менее изменённый образ мышления в итоге неизбежно приводит к определению сугубо субъективному, чего и требовалось достичь. Проблему представляет тот факт, что с субъективным характером понимания человечество уже кое-как смирилось, чего не скажешь о субъективности объяснения, оно по-прежнему традиционно универсально. Данное убеждение покоится на уверенности в том, что значимо лишь то, что универсально, универсальность есть абсолют. Но наша цель в индивидуализации, достижении богатства уникальностей, в уходе от бывшей универсальности и её примитивизма, доведённого до фарса, от типизации, номологичности истории – ей не нужны модели.

История есть и всегда останется лишь практикой человека. Полностью обусловленная человеческой деятельностью, она возникла вместе с ним и имеет вероятность прекратиться только

с его (человечества) смертью. Причинно следственный схематизм человеческого мышления сковывает ограничивает творческую фантазию, обедняет опыт, его обладателя, а главное, неизбежно влияет на еще недоналичествовавшую историю, интенционально осуществляя её по образу и подобию пережитого, при этом повторяя как позитивный, так и негативный опыт, поскольку даже самая активная пропаганда определённых ценностей всегда рождает своих противников, а самое яростное обличение (критика) каких-либо явлений и качеств всегда приведёт к появлению их приверженцев. Необходимо лишить историю статуса диктатора или судьбы апелляционного суда, события прошлого не имеют силы судебного прецедента. Каждый исторический миг нов в той степени, в какой человек свободен от предрассудков и призраков. Нравственная цель - не допустить регулярного повторения зла.

Спрашивается почему Природа повторяет, - задается вопросом Ж. Делёз: потому, что она - последовательная, мимолётная мысль. Новизна в таком случае приходит со стороны представляющего себя познания: благодаря тому, что **СОЗНАНИЕ** обладает памятью или приобретает привычки, оно способно создавать **ПОНЯТИЯ** вообще (с неопределённым содержанием) и извлекать нечто **НОВОЕ**, выманивать, перенимать нечто новое у повторения, которое созерцает». **Повторение** выступает здесь как «бессознательное» свободного понятия, знания или воспоминания, представления. Расценивая самосознание как функцию будущего (функцию нового), Ж. Делёз подразумевает его способность «узнавания» (или спрятанных предметов), выявляет принцип обратной пропорциональности повторения и сознания, повторения и припоминания, повторения и узнавания: «чем реже вспоминает прошлое, тем меньше отдаёт себе **об** этом отчёт, тем чаще повторяют прошлое, - вспоминайте, воссоздайте воспоминание, чтобы не повторять». По мнению Ж. Делёза, в повторении есть и трагическое, и комическое: «Повторение всегда появляется дважды. Один раз как трагическая, а второй - как комический характер. В театре герой повторяет именно потому, что он отделён от сущности бесконечного знания. Это знание находится в нём самом, погружено в него, действует в нём, но как спрятанная вещь, заблокированное представление» [5, с.28-29]. Трагизм историка совершенно в другом - в парадоксальной ошибочности нашего понимания истории. История требует переосмысления: и скорбные симулякры гипертрофируются в карикатурных фениксов после смерти-перерождения, а архаические структуры-тормы будут де-кон-струированы. Метаморфозы понятий откроют новое свойство истории, избавят от комедианства, обеспечат возможность «другого», «иного», доселе находившегося за пределом, и мы в изумлении обнаружим в нём себя же, успешно переживая чувство самотождественности миру, единства с ним: «...И всё это моё, и всё это во мне, и всё это я!...». Человек представляется индивидуальным структурным образованием сменяющихся идентичностей (или как говорят американские психологи, не идентичных друг другу психосостояний), т.е. имеют процессуальную природу (подобно макрокосму (истории), частицей (фрагментом) которого он является), находится в непрерывном становлении-различии, само-различается и у-знаёт «других». Такая гетерогенность человека, в любой момент могущая обернуться гомогенностью макрокосма, тем не менее не патологична и не действует на человека деструктивно, скорее, таким образом, он делает шаг на пути к совершенству, обретая одно из относительных божественных свойств - «неразделённое различие» (которым Бог обладает наравне с «несмешённым единением»).

Так констатация этих свойств человека Ж. Батаем отражена в работе М. Бланшо «Опыт-предел» как попытке истолкования творчества философа. Опыт-пределом, названным самим Ж. Батаем «внутренним опытом», М. Бланшо называет «ответ», который получает человек, когда решил радикально поставить себя на вопрос; движение «оспаривания», пронизывающее всю историю. «В сущности, человек уже есть всё! Он есть всё в своём проекте, он есть грядущая истина даже всего универсума, который держится только им; человек есть всё в образе мудреца, дискурс которого включает в себя все возможности совершенного дискурса. Человек уже собрался воедино, достиг своей альфы и омеги, что означает, что нет больше иного Другого, кроме человека, нет больше никакого Вовне всего, поскольку, утверждая всё своим существованием, человек включает в себя всё, заключая себя в замкнутый круг знания» (И в этом смысле он универсальный человек - Ю.М.). «... как универсальному человеку ему нечего делать, словно нет у

него такой надобности, и если индивидуально он смертен, в сущности своей он не имеет ни начала, ни конца, он покоится в становлении своей недвижимой тотальности». Любопытным образом, действие увлекающее нас к этому будущему совершенству, по мнению М. Бланшо (Ж. Батая), есть нечто иное, как сама «негативность» (которую уместно сопоставить с эмоцией «ироничного смеха» интерпретатора), посредством которой человек, отрицая природу и себя как природное существо, делает себя свободным. «Это восхитительно: человек достигает удовлетворения, решившись на непрестанную неудовлетворённость: он доходит до собственного совершенства, поскольку идёт до края самоотрицания». А опыт-предел - «это такой опыт, который ожидает высшего человека, способного не остановиться в последний раз на этой достигнутой удовлетворённости, опыт неудовлетворённости того, кто удовлетворён «во всём», это недостаток, чистый изъян, где, однако, имеет место свершение бытия, всемогущества и всеведения» [4, с.67-69].

Абсолютное единство, условно названное нами макрокосмом (у Гегеля ему соответствует «Абсолютный Дух» - т.е. идея самой истории), всеобъемлющее. Человек, ему принадлежащий, при этом вовсе не привязан к определённом фрагменту или звену процесса в силу собственной процессуальности и нарастающей множественности. Такой «обогащённый» человек уже не одномоментен, не замкнут, он само-идентифицирован, само-осознан, хотя при этом продолжает оставаться тем, что он есть [7, с.136]. Его делящаяся структуризация достижима посредством осуществления индивидуального «автонарратива» - саморассказа личности о себе, т.к. (можно применить народную метафору «от себя всё равно не уйдёшь») Человек познаёт «другое», «от-(раз)-личное», через себя самого, «у-знавая» в «другом» себя, переживая его в собственном опыте и находясь при этом в особой энергичной форме бытия, а именно, в состоянии познания истории. Однако подобное духовное бытие в не меньшей степени способствует и само-актуализации индивида, поскольку, по словам В. Леви, «один и тот же человек в разное время может отличаться от себя больше, чем от другого».

Необходим образ истории. Отсюда топографический взгляд на канву исторических фактов. От фактов нельзя отказаться, даже учитывая множественность (вариативность) оценки каждого из них в отдельности. Допустим, что этим графическим образом исторического процесса является ризома. Однако, фактаж является лишь вторым «сигментом» истории; наравне со временем. Дисгармонию вносит привычка измерять историю физическим временем, что и замыкает, ограничивает, исчисляет её, зацкливает в опыте. «Историческое» же время глобальной истории в некотором смысле «надисторично». В этом смысле, Ж. Делёз выделяет «три синтеза времени». Прошлое находит зажатым между двумя настоящими - тем, которое было, и тем, по отношению к которому оно прошло. Что же до самого настоящего, то открытое будущему в его ожидании оно образует общее. Первоначальным синтезом времени, учреждающим жизнь настоящего, которое проходит, является привычка. Основным синтезом времени, учреждающим бытие прошлого (то, что делает настоящее преходящим) - память. В той степени, в какой прошлое вообще - элемент, который можно нацелить на каждое прошедшее настоящее, сохраняющееся в нём, это прошедшее настоящее оказывается «представленным» в актуальном. Однако прошедшее настоящее не представлено в актуальном, если само актуальное не представлено в этом представлении (что говорит о значимости «ассоциационизма»). В целом же, согласно Ж. Делёзу, активный синтез имеет два соотносимых, хотя и не симметричных аспекта: воспроизведение и отражение, припоминание и узнавание, память и понимание. При этом отражение включает нечто большее, чем воспроизведение, но это нечто большее - только «дополнительное измерение» (т.е. топос - Ю.М.), в котором любое настоящее отражается как актуальное, представляя в то же время прошедшее [5, с.106-107].

О времени имеются устойчивые представления, а именно, о его соразмерности, неотвратимости, исчисляемости, поглощаемости (или проницаемости-вещаемости). Данные, характеризующие его свойства, невольно склоняют к попытке аналогичного топографического взгляда на время, что представляется возможным, особенно если присвоить ему имя хронотоп, что означает «времяпространство». Неотвратимая связь времени с топосом напрашивалась давно. Так, Бахтин предлагал рассматривать время как четвёртое измерение пространства, после длины,

ширины и площади. Вольность нашего предположения состоит в том, что время выступает в роли не одного из измерений пространства, а самого пространства - специфического трансцендентного силового поля, названного «псевдопространством» (или псевдосферой) благодаря собственному свойству объёма: время неизбежно объёмлет факты, и, более того, оказывает на них влияние собственной динамикой. Таким образом, можно говорить о «пространственности» времени - времяпространстве, наравне с «пространственностью» фактической истории - пространством опыта (опытным пространством). Следовательно, каждый исторический фрагмент дуалистичен в своей одновременной принадлежности времяпространству и опытному пространству, а также несёт в себе свойства таковых, как типичная частица целого. Человек выступает в качестве многомерного агента, репрезента и реципиента истории, и главное, не только испытывающего, но и понимающего, испытывающего её. При этом индеферентный историк-позитивист, стремящийся к автономии, должен быть заменён деятельным самоотжественным деконструктивистом.

Деконструирующий интерпретатор пребывает в особом, третьем (после времяпространства и опытного пространства) «пространстве различения», или «между-пространстве», единственно позволяющем рефлексировать «пограничность» исторической трагикомедии, карнавализованную изнаночную сторону истории. В то же время «промежуточность» положения «де-интерпретатора», стоящего «в расколе» истории обеспечивает его «открытость другому», «со-участие» посторонней индивидуальной судьбе. Такое «интерпространство» делает возможным в своих пределах обмен прошлого и настоящего взаимными имманентными присутствиями, а «деконструирующий смех» разоблачает парадоксы подтверждения.

Используя метафору физического эксперимента, а также пространственную семантику, можно представить процесс деконструктивной интерпретации истории как эффект дифракции и интерференции световых лучей. Для этого изначально представим себе пластину, в которой проделана узкая (вертикальная) щель. Источник света, находящийся по одну сторону от пластины, излучает световые волны, которые проходя в свою очередь сквозь щель пластины падают на удалённый экран. Однако мы не увидим в точности переданных очертаний щели в пластине на его плоскости. От узкого зазора, ширина которого составляет лишь долю длины световой волны, свет будет распространяться по всем направлениям. В метафорике данной ситуации в роли пластины с отверстием выступает интерферирующий индивид, который, пропуская через себя эмоционально-силовое воздействие реальности, интегрирует её в «пространство» ещё не состоявшейся реальности, однако не абсолютно синхронно, как, казалось бы, это должно происходить, а рассеиваясь широчайшим спектром само-идентификаций после преодоления себя-препятствия. Такой процесс «световосприятия»-«светопередачи», называемый «дифракцией» (огибание волнами препятствий (физ.)), рождает не ущемлённую дублированную вторичность, но настоящую богатую множественность лучей с широким диапазоном прояснённой реальности.

Однако деконструкция будет осуществляться интенсивнее в случае помещения интерпретатора в иное пространство - «между-пространство» различения, - где он предстанет уже не в виде простейшей расщеплённости пластины, но в виде особой «дифракционной решётки» - целой системы равноудалённых щелей (следовательно, чередующихся с участками сохранённой плоскости). Этот множественно рассеянный объект вовсе не деструктурирован. Увеличившееся количество граней сделало «дифракцию» богаче: теперь спектры волнообразных лучей, исходящих из каждого отверстия и идущих в такт друг с другом накладываются один на другой и складываются алгебраически, взаимно усиливая либо уничтожая производимые ими эффекты. Так происходит интерференция «волн реальности», которые систематически нахлывают. Что же мы видим на «экране» несостоявшейся реальности? Множественные интерференционные полосы расбрасываются настолько, что по обеим сторонам от узкой центральной полосы света становятся видны широкие цветные спектры. Подобные «дифракционные картины» помогают пропустить (пролить) больше света, и сама «картина» оказывается более чёткой. Итак постсовременный человек - человек интерпретирующий, он же интерферирующий.

\*\*\*

Таким образом, в свете деконструктивной типологизации трагизм истории представляется жестоким фарсом, симулируемым по моделям примитивных интерпретаторов, факт чего может быть доказан «гетеронимом философом» даже на натуралистических примерах. В работе историка важна не его систематизаторская плодovitость, но глубокая проникаемость (от «проникать»), достижимая в особом интегративном способе индивидуального бытия-понимания и познания истории вообще посредством идентификации себя самого. Этот приём неоднократно осуществлялся в художественной литературе и может быть оттуда позаимствован. Исходя из этого, историк должен быть в большей степени литератором, чем политиком, а само преподавание истории, в силу индивидуальности восприятия её масштабного опыта резонно было бы приблизить к дидактике обучения литературе, совершенно лишив его всякой научности и навязываемых стереотипов. «Человек смеющийся» над парадоксами истории, рас-сеян, де-центрирован, но не деструктурирован. Таким он и должен быть.



1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. - М., 1975.
2. Бахтин М.М. Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. - М., 1990.
3. Бердяев Н.А. Смысл истории. - М., 1990.
4. Бланишо М. Опыт-предел // Танатография Эроса. - СПб., 1994.
5. Делёз Ж. Различие и повторение. - СПб., 1998.
6. Дьмов О. Средние века // Всеобщая история, обработанная «Сатириконом». - М., 1991.
7. Ильин И.П. Постструктурализм. Постмодернизм. - М., 1996.
8. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. - М., 1992.
9. Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. - Тарту, 1970.
10. Мосенцева Т.С. Inter-пространство // Вісник ХНУ. - Серія: філософія. - 2000.
11. Поттер К. Ниццета историцизма / Вопросы философии. - 1992. - № 8-10.
12. Толстой Л.Н. Война и мир. - Т.4.
13. Эко У. Отсутствующая структура. - М., 1998.

О.Н. Городыгская

## ЗЕРКАЛО: ОТРАЖЕНИЕ ВНУТРИ ОТРАЖЕНИЯ

... глядя не тебя, я вспоминаю сейчас то,  
что даже не знал, что забыл.

Но кажется, что это лишь игра,  
С той стороны зеркального стекла...

**Е**сли посмотреть в зеркало, можно увидеть человека, который будет также смотреть на вас и повторять ваши движения. Мы почему-то уверены, что там - именно мы сами. Еще более странно то, что мы убежденно говорим об изображении в зеркале как об отражении, нашем отражении, будто ситуацию нельзя продумать наоборот. Это следствие привычки, полученной еще в неосознанном детстве, привычки считать себя субъектом. Субъект - единственный способ найти себя в окружающем мире, и мы уже не задаем себе вопроса, почему все так произошло. «Входя в символический порядок - порядок культуры и языка, субъект начинает определяться в своем становлении правилами соотношения означающих, то есть языковых форм, свободных от сколько-нибудь жесткой связи с означаемыми (предметами в мире и предметами мысли): субъект, замечает Лакан, есть то, что одно означающее показывает другому означающему» [1, с.105]. Таким образом, привычка затемняет сознание человека, и он не дает себе труда разобраться, что сделал того, отображенного в зеркале, только зыбкой картинкой, человек поставил под вопрос себя. В итоге - «абсурд посреди абсурда: отчужденное сознание не освобождает его от самого себя» [11, с.135].

Пропусту говоря - кто из нас настоящий? И если кто-то из нас все же просто подобие, отражение, то почему следует другого считать существующим реально? Хрупкое стекло становится практически непроходимой пропастью, над которой руки идентично смыкаются - и не чувствуют ничего, кроме холода: «Так... свершается это последнее движение, но стоит ему утвердиться, как вокруг меня сжимается вся мощь пустоты, она замыкает, сдерживает и отталкивает меня в глубь бесконечного падения, так что провал, в который я падаю, по размеру в точности мое тело, это и есть мое тело, куда я не имею возможности упасть, натываясь на него в данный миг, как на холодное, чужое присутствие, отбрасывающее меня туда, где я и есть» [6, с.162]. Даже это движение остается просто попыткой проверить, действительно ли тот, отраженный в зеркале, является мною. Сила такого эмпиризма начинается с того момента, «когда он дает определение субъекту, - субъект как габитус, привычка, не более чем привычка... говорить «Я»» [9, с.64-65].

При этом мы видим, что объект по ту сторону стекла движется и смотрит все же несколько иначе. Это можно объяснить с точки зрения физики, но понять на уровне психики - чрезвычайно болезненно. Невольно ощущаешь себя втянутым в какую-то за- и бес-предельную пантомиму, в которой участники больше напоминают сумасшедших, чем актеров: «Каждое направление переходит в другое в точке, где оба обнаруживаются друг в друге. Чтобы сойти с ума, нужны двое. С ума сходят всегда на пару» [7, с.113].

Человек все-таки ощущает, что с той стороны - кто-то другой, не такой как он, причем не менее необходимый, чем сам созерцающий. Согласитесь, было бы странно, посмотрев утром в зеркало, никого там не найти - необходим тот, Другой. Здесь Другой всегда воспринимается как «некто иной, но в своем концепте он является предпосылкой всякого восприятия, как иных, так и нас самих. Это условие, при котором можно перейти из одного мира в другой» [9, с.29]. Вот тогда и возникает ощущение, что если не подходить к зеркалу, тот, Другой, естественно не появится; но где гарантия, что если он сам не посмотрится в зеркало, не пропадем мы: ««Когда вас больше здесь

не будет». - «Тогда и вас, вас тоже здесь больше не будет». - «И меня тоже, меня здесь больше не будет» [5, с.39].

А ведь мы каждую минуту меняемся, и зеркало никогда не отражает абсолютно одинаковые наши лица: мы их меняем и узнаем об этом из зеркала. По сути, пытаюсь найти общий язык с отражением в зеркале, мы ищем подход к самим себе. И самое печальное, что эти двое никак не могут договориться. «Словно они ищут уровень, на котором они, равноправные речи, установили бы между собой молчаливое равенство, которое пробивается на свет в самом конце. Речь песка, ропот ветра.» [5, с.126]. Они действительно равноправны, и они никогда не смогут найти общий язык.

Все, что находится по ту сторону стекла, - пугающе, потому что непонятно. Все, что отражается в стекле, - и знакомо и не знакомо, наверное, потому что неосязуемо. «И вдруг возникает испуганное лицо, которое смотрит куда-то наружу, за пределы этого поля. Здесь Другой предстает не как субъект или объект, а совсем иначе - как возможный мир, как возможность некоего пугающего мира. Этот возможный мир нереален или еще нереален, однако же он существует» [9, с.27]. Да, он, этот возможный мир, скорее, еще нереален, но он возможен - и это непреодолимо. Определив себя источником самого отражения, человек, таким образом, сделал себя причиной хотя бы этого, одного возможного мира. «Но первоначальное забвение - это забвение себя. Не является ли самость не только абсолютным истоком, но и ненасытным возвратом к себе, заточением себя собою же, совпадающим к тому же с языком» [11, с.140]. А значит, назвав себя причиной, а Другого, с той стороны, только отражением, мы сами заперли себя на пороге той пропасти, которая есть в каждом доме, но которая, на самом деле, проходит внутри человека и через него. Но «все, что нам нужно, - немного порядка, чтобы защититься от хаоса» [9, с.256], и мы окружили себя порядком, мы успокоились. Мимо проходят миры за мирами, а мы стоим перед зеркалом, почти не понимая, что «то, что мы зовем незначимым, несущественным, ошибочным, может раскрыться - для того, кто пойдет на риск и свободно и безудержно его примет. - как источник всякой подлинности» [5, с.11].

Смотреть в зеркало без необходимости - страшно, ведь даже это отражение может оказаться ложным. Это как зеркальный щит Афины с прикрепленным к нему скальпом Горгоны. Как был обманут Персей, ожидавший увидеть в зрачках Медузы обновленного себя, а увидевший только свое тело, рассыпавшееся по небу! Глаза - это зеркало, и возможно, это отражение было ложным, но Персей, наверное, так и не понял этого: «И когда я открыл глаза, в моментальной последовательности явились моему взору отраженными в твоих очах две вещи; первая - в меру здоровый, отныне более не героический смертный... Вторая, буквально через мгновение, - это звезды в твоих собственных глазах, отраженные из моих и отражаемые до бесконечности, - звезды воистину чудесной, да, ослепительной любви, которая преобразила все вокруг» [3, с.166-167]. Греки, безусловно, не страдали отсутствием воображения, и их воображение было на редкость продуктивным. Продуктивное воображение «... осуществляет немислимое действие - синтез чувственности и рассудка, которое понятийно уловить и представить невозможно» [1, с.116]. Что касается воображения, то это - способность творить образы, выходящие за пределы реальности, воспевающие реальность. Это сверхчеловеческая способность [4, с.36]. Именно поэтому не уловить, не ухватить образ как синтез, казалось бы, несоединимых вещей, не значит доказать его отсутствие, его несостоятельность или иллюзорность. Тем более, что это весьма опасно. Зеркало легко докажет это вам, когда отразившись там, вы, возможно, узнаете себя, но «... оставаясь собой, лишь благодаря оптической иллюзии» [7, с.17].

Чувство собственной иллюзорности вряд ли оставит кого-то равнодушным, тем более, что здесь уже ваше воображение может вас одурачить, ибо «человечество воображающее есть обратная сторона природы порождающей» [4, с.28]. Таким образом, человек, ставя под сомнение истинность своего отражения, его реальность, его жизненность, даже свое собственное наличие, он неминуемо грозит самому себе исчезнуть. Но именно эта постоянная угроза исчезновения убеждает человека в том, что все это до боли реально. «Среди всех поразивших меня впечатлений

самым сильным, полагаю, стало следующее: никогда очевидность реальности не была еще такой назойливой, как в этом соскальзывании к исчезновению» [6, с.131].

Каждое отражение - это и копия, и подобие, но это и искажение. Чтобы до конца понять образ, который предстает нам, нужно воплотиться в нем, но этот жест труден, даже если допустить его невозможность. Этот облик напротив - Я и не-Я, человек и не-человек, Другой. Он тоже видит вас лишь своим подобием, не больше. Действительно, «стоит отождествить его с некоторым особенным объектом, как Другой оказывается всего лишь другим субъектом, который предстает мне; если же отождествить его с другим субъектом, то тогда я сам есть Другой, который предстоит ему» [9, с.26]. Страшно взглянуть в глаза себе подобному, ибо «Орфей может все - только не глядеть прямо на эту точку, не заглянуть в центр ночи в ночи» [5, с.8], не увидит пустоту в пустоте. Человек, глядящий в зеркало, похож на художника, творящего образы, грезящего ими. Причем, в данном случае творящий должен сделать все, чтобы этот образ состоялся. Для образа важно «не его бедное содержание, но безумная сдерживаемая энергия, в любой момент готовая взорваться» [8, с.263]. С таким лицом нельзя вести диалог, даже ваш монолог останется без внимания - настолько различны ваши с ним языки. И вы никогда не сможете понять, о чем говорил образ с той стороны стекла. Истинное выражение прячет то, что проявляет. Оно противостоит духу в реальной пустоте природы, создавая в противоположность этому некоторую полноту в мышлении. Или же, если угодно, перед лицом иллюзорной манифестации природы оно создает пустоту в мышлении. «Всякое мощное чувство пробуждает в нас идею пустоты. Ясный же язык который препятствует этой пустоте, препятствует также и появлению поэзии в мышлении» [2, с.77]. Нам всегда недоставало и неостанет этой поэзии - наши образы (даже такие, как отражение в зеркале) не умеют разговаривать, а только невнятно бормочут. Эти робкие движения и звуки - попытка передать наши собственные ощущения, но получившие свою действительную жизнь в том материале, который взял на себя такую тяжелую ношу - «улыбка краски, жест терракоты, порыв металла, скрюченность романского камня и устремленность ввысь камня готического. Причем материал... в каждом случае настолько различен, что трудно сказать, где же он все-таки кончается и начинается ощущение» [9, с.211].

Мы наказали стекло собственным присутствием: человек его сделал и навсегда оставил на(в) нем свой образ. По сути, отражение, которое мы наблюдаем в зеркале, - чистое безумие, окружающее нас и живущее в нас. Зеркало как древний сосуд, содержащий странное знание, отданный на хранение Дураку. «Если человек разумный и мудрый различает лишь разрозненные... его (знания) образы, то Дурак несет его все целиком, в безупречном сферическом сосуде, в том хрустальном шаре, который пуст для всех, но для него плотно заполнен незримым знанием» [14, с.41]. Такие стеклянные сосуды изображены у Босха и Брегеля, такой шар несет с собой Безумная Марго. «Нет ничего необычного в том, что многие числят дурака с сияющим сосудом в руках - а в сосуде том колдовское зелье, или мудрость, или же сон... Личность, основа всякого нашего знания, безумием разбита на куски и забывается в порыве внезапного женского чувства, а потому дуракам достаться могут ненароком, а женщинам и достаются часто осколки, отблески некоего знания, к коему здравый смысл приходит разве что в конце долгого и мучительнейшего из путешествий» [10, с.94]. Но вобщем-то не только этот сосуд - зеркало, каждая индивидуальность уподобляется «зеркалу, собирающему на себе сингулярности, а каждый мир - перспективе в этом зеркале» [7, с.263]. И главное - даже такое зеркало можно разбить. И сквозь появившиеся трещины, во многочисленных осколках мы увидим лица шизофреника - лица одного, но невероятно различные. Этот взгляд - воплощенная свобода ото всего, как взгляд Орфея на Эвридику есть предельный «миг свободы, мгновение, в котором он освобождается от самого себя» [5, с.13]. В разбитом зеркале рассыпаются лица, взгляды, тела - наш путь на ту сторону: ««Через что пролегает дорога?» - «Через предоставленное вами тело, ваше бегло пройденное напоследок тело»» [5, с.131]. Только тело это - безнадежно истерзанное. Каждый осколок его постоянно грозит исчезнуть, соскользнуть с гладкой поверхности - бесконечное ускользание. Безумец в разбитом зеркале исчезает, не исчезая, «отражаясь в этом соскальзывании, скользит, соскальзывая в свое отражение» [5, с.107].

Великий Безумец Дионис самой своей природой призван пускаться в инобытие по ту сторону зеркала, чтобы, пережив собственное распыление, обрести себя, воплощенного во всем. Дионис есть стремление к всеохвату. Поэтому он устремляется в окружающее его титаническое инобытие с целью найти там себя и утвердить. Он, переходя в инобытие, «стремится в нем к самому же себе, ибо только так и может все воссоединить в едином взаимопроникновении. Но это значит, что Загрей смотрит в зеркало, что титаны, привлекая его к себе, подставляют ему некое зеркало» [12, с.157].

Титаническое начало в нас чаще всего пересиливает дионисическое - и нам безумно далеко до свободы самого безумного из богов. Созерцая себя самого себя в инобытии, испытывая бесконечность превращений, «Загрей мчится по глухим просторам материальной пустыни, преследуемый титанами, божествами вечной изолированной непроницаемости» [12, с.157]. Дионис сам приговорил себя к подобным метаморфозам; он не вынужден постоянно проходить все перипетии собственного пути; это - движение его свободы, которая таким образом осуществляется каждое мгновение и которой мы лишены по собственному волеию. «Это мгновение, которое то ли слишком кратко, то ли слишком долго, чтобы стать временем. Нас хлещут бичом, и каждый удар звучит как лопающаяся артерия. Мы все время теряем свои мысли» [9, с.256]. В этом смысле Ницше с полным правом безумца мог подписываться «Дионис» под своими мыслями:

«Ты искал тягчайшего бремени:  
И вот нашел ты себя...  
Теперь -  
одинокий с собою,  
двоящийся в собственном знании,  
среди ста зеркал  
искаженный перед самим собою,  
среди ста воспоминаний  
полный сомнений...  
искривленный  
вопросительный знак,  
усталая загадка...  
С а м о п о з н а ю щ и й!  
Свой собственный палач!..» [13, с.98].

Зеркало завлекает Диониса в западню, о которой он не может не знать. Как писал Олимпиодор: «Дионис, когда увидел свое изображение в зеркале, он последовал за ним и таким образом расчленился на ВСЕ» [12, с.172], - все, в котором нет ни малейшей дифференциации, но в то же время - вся упорядоченность космоса. Дионис - первый шизофреник, первый философ и - навсегда Великий Безумец, недифференцированное основание и венец всего, Дионис, затаившийся под Сократом, но это еще и демон, подносящий Богу и его созданиям зеркало, в котором расплываются черты любой индивидуальности. «Это и хаос, рассеивающий личности. Индивидуальности был присущ классический дискурс; личности - романтический. Но под обоими дискурсами, расплывая и разрушая их, теперь заговорило безликое, грохочущее Основание» [7, с.189]. Дионис - такой же Абсолютный Образ мира, как и стеклянный сосуд Дурака, но образ поэтический, понятый как «чистая напряженность, которая определяется как таковая своей высотой, иначе говоря, своим уровнем, поднимающим ее над нулем, - и эту высоту она может описать, лишь падая с нее» [8, с.277]. Эта высота проходится Дионисом каждое мгновение - и она для него нескончаема. В знаменитом чередовании мировых циклов Эмпедокла, в неразрывности ненависти и любви мы сталкиваемся, «с одной стороны, с телом ненависти, с расчлененным телом-решетом: «головы без шеи, руки без плеч, глаза без лица»; а с другой - видим великолепное тело без органов: «отлитое из одного куска», без членов, без голоса и без пола. Так Дионис обращает к нам свои два лица - вскрытое и изорванное тело и бесстрастную голову без органов: Дионис расчлененный, но и Дионис непроницаемый» [7, с.176].

Помимо зеркала, созданного человеком, существует другое, природное, может даже, - более настоящее. Вода - в любом состоянии - абсолютное зеркало, создающее удивительно живые образы: «Туман стелился пред ним теперь подобием пустого моря, омывающего подножия скал чередой серых волн; но, пока он смотрел, море стало опять закипать изнутри текучим, многоликим, безумным мельтешением жизни, которая была плоть от плоти и часть его самого; и в серой мгле явились руки и бледные лица, над коими вздымались, как огромные башни, целые кипы волос» [10, с.145]. Среди бесконечной зыби водяных отражений и образов человек наблюдает, ощущает «неисчислимое население пустоты» [5, с.51].

Вода - зеркало еще более безжалостное, ибо не просто отражает человека искаженно, но воистину растворяет его в себе, «личная идентичность утрачивается... когда Бог, мир, Я становятся зыбкими образами сновидения того, кто сам едва определен» [7, с.37]. Именно вода бесконечно разнообразно сплетает отражения, сны и смерть. Водная стихия способна доказать человеку, насколько он не верен, пожалуй, даже более способна, чем зеркальное стекло: «У воды ночь поднимает свежий ветерок. По коже запоздалого путника пробегает дрожь вод; в воздухе чувствуется некая липкая реальность. Вездесущая ночь, которая никогда не спит, пробуждая воду в пруду, спящую вечным сном» [4, с.149]. Вода в нас тоже спит, и чтобы ее разбудить, нужна очень веская причина. Образам, которые хранятся в нас, необходимо достойное зеркало - чтобы отражение стало хотя бы подобно истинному. Как жизнь есть сон во сне, так и мир - есть отражение внутри отражения; «обездвиживая образ неба, озеро творит другое небо в своих глубинах. Вода в своей юной прозрачности - это перевернутое небо, на котором звезды начинают жить новой жизнью» [4, с.78-79]. В воде наш мир распадается, вновь соединяется, чтобы в то же мгновение снова рассыпаться. Вода навевает странные чувства, совпадая с нами и навсегда прощаясь. Так мы проходим испытание сном на единство мира - «где любая индивидуальность, индивидуальная система уничтожается в пользу универсума, и где каждый всегда является элементом чьего-то сна - «Тебя бы просто тогда не было! Ты просто спишь ему во сне»» [7, с.113].

Водное зеркало не дает нам никакой гарантии подлинности - ни для чего. Мы можем лишь попробовать понять, что же она хотела нам передать. Мы можем сделать наши души столь близким подобием вод, глубоких и тихих, что, может быть, «иной природы существа для того и собираются вокруг, чтобы взглянуть на собственные в нас отражения и получить возможность, пусть на миг, жить жизнью более ясной, а то и более яростной - нашему безмолвию благодаря» [10, с.67].

Наши мысли растворяются в воде, вода проникает в нас, и мы необратимо меняемся. Как хочется запомнить то, что мы узнаем тогда! «То, что ты написал, хранит секрет. Она - она им уже больше не владеет, она передала его тебе, а ты, только потому, что он от тебя ускользнул, ты и смог его записать» [5, с.66]. Нельзя записать то, что является частью тебя самого. Напротив, чтобы что-либо зафиксировать, его ни в коем случае нельзя просто обозначить. «В мире проходит минута, и ее не сохранить, если не станешь ею сам», - говорит Сезанн. Только такое преобразование может убедить (и в первую очередь - нас самих), что «в лужице содержится вся вселенная. В одном мгновении грезы присутствует вся душа» [4, с.83]. И тут же впечатление: «его рука сжимает истину, та самая рука, которая вдали от него открывает ему глаза» [5, с.71]. Глядящий в водную гладь или морскую зыбь всегда облачает нас теми, кто также, быть может, смотрел на воду, смотрит с той стороны на нас или спит на дне. «Субстанция воды умирает вместе с субстанцией мертвеца. Следовательно, воды есть некое субстанциальное небытие. В отчаянии невозможно зайти дальше» [4, с.134].

Наши глаза мучительно открыты, и взгляд постоянно путается с мыслями - всеми, которые еще остались или которые еще можно ухватить. Пожалуй, единственный враг мысли - заблуждение, но это - тоже мысль, и мы попадаем в неизменные коридоры нашего беспомыслия. Уже в греческом образе мысли предусматривалось «это безумие двойного искажения, когда мысль впадает не столько в заблуждение, сколько в бесконечное блуждание» [9, с.72]. Самое подходящее место для этого - безбрежное море, объединившее самую близкую нам стихию и дорогу без следа. Наша мысль оказывается среди бесчисленных волн, уносящих ее прочь в разные стороны.

Личность - «это Улисс, или Никто, собственно говоря. Она - производная форма, порожденная безличным трансцендентальным полем» [7, с.162]. Только теперь, оказавшись посреди этого воистину пустынного простора, без малейшей надежды на возвращение домой, Улисс сходит с ума, а его вечное путешествие странно совпадает со скитаниями Корабля Дураков, Корабля Мертвецов. Единственное, что пока еще отличает его от этих древних скитальцев - способность задавать вопросы - вопросы самому себе, хотя и не получая на них ответов: «И чем же я тогда был, если не этим отражением облика, который не говорил и с которым никто не разговаривал, только и способным, опираясь на бесконечную безмятежность улицы, безмолвно вопрошать с другой стороны стекла мир» [6, с.60].



1. Автономова Н.С. Кант и Лакан: идея символизма // Философия языка: в границах и вне границ. - Кн. 3-4. - X, 1999. - С.98-118.
2. Арто А. Театр и его двойник. - М., 1993.
3. Барт Д. Химера. - СПб., 1999.
4. Башляр Г. Вода и грезы. - М., 1998.
5. Бланшо М. Ожидание забвения. - СПб, 2000.
6. Бланшо М. Последний человек. - СПб, 1997.
7. Делез Ж. Логика смысла // Делез Ж. Логика смысла; Фуко М. Theatrum philosophicum. - М., Екатеринбург, 1998.
8. Делез Ж. Опустошенный // Беккет С. В ожидании Годо. - С.251-282.
9. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? - М., СПб, 1998.
10. Йейтс У.Б. Кельтские сумерки. - СПб, 1998.
11. Левинас Э. Служанка и ее господин // Бланшо М. Ожидание забвения. - С.134-144.
12. Лосев А.Ф. Античная философия: В ее историческом развитии. - М.1957.
13. Морева Л.М. Ratio ad abstractum и конкретные коллизии философствования // Логос. - Кн.1. - 1991. - С.89-117.
14. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. - СПб, 1997.

Г.П. Чміль

## КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ ПРОСТІР У СИТУАЦІЇ “НЕУСТАЛЕНИХ” ПІДСТАВ

З моменту свого виникнення кіно приваблює багатьох дослідників: теоретиків мистецтва, психологів, філософів своєю своєрідністю. Відомий вислів класика про особливе його призначення і надання саме йому переваг перед іншими мистецтвами, актуалізується сьогодні особливим чином, бо кінематограф, з одного боку, мистецтво, з іншого – техніка. Кінодійство в культурологічному розумінні є авторським творінням, відпрацьованим режисером і призначеним нести певне смислове навантаження, тобто воно виконує практичну функцію і отримує визнавану предметну форму. Остання стає предметом дослідження тією мірою, якою вона здатна виконувати поряд з орудійними й інформаційні функції, бути носієм значень і смислів.

Як інформаційний феномен предметна форма в екранному дійстві вступає у значущі просторові відносини з іншими формами, з тілами людей, семіотизуючи простір. Несучи смислове навантаження, предметні форми невіддільні від осмислення просторових положень цих форм у різних ситуаціях. Як внутрішні просторові відносини, що утворюють предметну форму, так і її зовнішні відносини з формами інших тіл, складають єдиний інформаційний канал. Вони є семіотичною системою, випрацьованою відповідно до професійного рівня митця і його вміння скористатись спеціально створеними для цього носіями інформації. Вони достатні для окреслення кола семіотичних засобів, які застосовуються для передачі смислів за допомогою предметних форм і їх розташування у просторі. Завдяки цьому кінодійство розкривається як система особливих віртуально-просторових кодів, кожен з яких має власний змістовний план виразу і притаманний йому спосіб співвіднесення цих планів з іншими.

Вищеозначеними проблемами займається семіотика кіно у тій її частині, яку складають дослідження знакових систем. За межами кіно вона вбирає в себе і різноманітні інформаційні функції предметно-просторового середовища повсякденного життя, виробничої діяльності, соціальних відносин. Побутова річ, знаряддя праці, ритуальний предмет, соціальний символ як екранний феномен є значущим носієм смислів. “Прочитуванням” предметно-просторових носіїв смислів займається семіотика кіно, яка з’явилась лише в останні десятиліття в результаті розповсюдження теорії знаків на різні сфери знання і культури. Поєднання кінотеорії (Д. Вертов, С. Ейзенштейн, А. Базен, К. Мец та ін.) з напрацюваннями семіотичної школи (тартуська школа Ю. Лотмана, французький структуралізм М. Мерло-Понті) дозволяє переглянути проблеми підстав кіно з його специфікою сприйняття видимого, що підпорядковується особливій віртуальній логіці. Ця феноменологія сприйняття, у свою чергу, спирається на кінопрактику, яка має власну природу і намагається також здійснювати рефлексію підстав кінематографа, а не лише використовує досягнення техніки і філософії. Кінематограф, формуючи свій особливий простір, вимагає випрацьовання адекватної теоретичної мови. Таким чином, вимальовується проблема віднайдення простору, поєднання зображення в кіно і мови описування видимого.

Онтологічні властивості простору, утворені відносинами існування за самою своєю природою виявились більш пристосованими для збереження інформації у потоці плінних подій. Цінною є і властивість просторових структур “виходити” з часового потоку, що робить їх чи не єдиним засобом збереження інформації. Кіноверсія зберігає плінність в часі події на кінострічці, тобто переводить у форму просторового запису. Це форма збереження мистецької інформації. Відносна залежність просторових структур від плину подій відкриває можливості для варіювання відносин між ними: з однією просторовою формою можна зустрітись за бажанням у різні моменти часу, до “простору” можна неодноразово, за бажанням, повертатись. Саме ця специфічна для просторових структур зворотність дозволяє їм у багатьох випадках бути адекватними моделями

сміслових побудов і надає перевагу перед мовленням, обґрунтованим законами силогістичної логіки.

Феноменологічні аранжування кінематографічного простору потребують мови його описування. В історії кіно можна умовно виділити декілька моделей представлення простору відповідно до фізичного простору: “уподібнення” до реального простору (з часів Люм’єра); кіно як простір кадру, де на перший план виходять естетичні характеристики зображення, його видовищний бік. Це, так звані, “лінія Люм’єра” і “лінія Мельєса” [1, с.56-59]. Це те герменевтичне поле, у якому будь-який простір фільму (епізод, фрагмент, сюжетна лінія) можуть бути описані досить успішно. Семіотичними знаками “читання” фільму виступають: монтаж, ракурс, освітлення, рух камери, план, колір – це і є та мова кіно, що підлягає осмисленню і тлумаченню.

Ситуація “неусталених” підстав у сучасній філософії, наприклад, маніфестована постструктуралізмом, дозволяє суміщення різних підходів, що враховують як мовну, так і термінологічну традицію кінотеорій, та формування нових дискурсивних стратегій стосовно аналізу кінопростору, який виявляє себе у неспівмірних розривах як самої теорії, так і деяких рефлексивних практичних дослідах у кіно. Постструктуралізм з його термінологічною невизначеністю дозволяє використання термінів з їх недостатністю, відносністю, а тому дозволяє заміни і підміни їх схожими, продубльованими, незакінченими, з яких структурується поле понять, метафоричних за суттю, але таких, що працюють у системі строгих доведень.

Оскільки кінематографічний простір першопочатково невизначений, його побудова, інтерпретація, розуміння є результатом діалогу в самому процесі аналізу кіносприйняття. Кожен режисер використовує в кінопрактиці те, що може бути означене метафізичними основами цієї практики. Мета – оволодіти, утримати кінопростір як деякий цілісний феномен. Оскільки кіно – новий тип сприйняття рухомих образів у просторі екрану, то необхідно і випрацювати нову логіку кінообразу, сформувавши іншу систему сприйняття через кіно і при цьому подолати децю у самому кіно; щоб теорія працювала, її потрібно випрацювати з урахуванням нових типів досвіду і адаптації.

Адекватною теорією у заявленому контексті може бути та, яку Ж. Дельоз називає ситуацією рівноправного співіснування декількох логік аналізу [2, с.51]. Так звана “логіка ускладнення” сприйняття взамін логіки чистого споглядання, за Дельозом, це та, у якій “ускладнюючим” фактором є поєднання “наслідування” реальності з таким її “заміщенням”, у якому зовнішня механічна подоба вже не має істотного значення. Механічне переміщення образів, їх інтерпретація, семіотика, тип сприйняття глядачем, талант режисера задають тип сприйняття. Таким чином, кінематограф виступає своєрідною моделлю переосмислення підстав філософії межових підстав, що характерне для філософії і мистецтва ХХ століття.

Здатність просторових структур розгортатись відразу у трьох вимірах наповнює новим чи збагачує старий зміст “прямого” і “зворотнього”, “ізотропного” і “антиізотропного” у просторових характеристиках, включає в себе і можливу різноякісність просторових вимірів, наприклад, розрізнення зорових властивостей вертикалі і горизонталі у просторі візуального сприйняття. Все це охоплюється цілісним зоровим образом, але при переведенні у послідовний ланцюг знаків втрачає своє унаочнення. Однак, як механізм просторового коду залежить від особливостей просторового каналу інформаційного зв’язку, так і, навпаки, структура просторового зображення залежить від того просторового коду, якому належить його план виразу. Реальні просторові відносини лише створюють поле можливостей для вибору тих чи інших з них як значимих одиниць деякого коду. Таким чином, носіями інформації стають лише відібрані культурними нормами і зафіксовані кодом просторові відносини. Чим ширший спектр можливостей зумовлює розмаїття просторових відносин, тим більш важливою виявляється роль коду, що відділяє значущі відносини від незначущих.

Простір, семіотизований за допомогою різних кодів, по-різному структурується ними і, відповідно, проявляє різні топологічні властивості. Якщо семіотизований простір оточений межею, вихід за яку змінює значення смислової одиниці, то він може бути визначений як семіотично замкнений, якщо такої межі немає, то простір буде семантично відкритим. Різноманітні варіанти таких топологічних властивостей характеризують різні типи семіотизованого простору,

які не тотожні у різних просторових коді. Тому ця семантична топологія найістотнішим чином впливає на просторовий синтаксис і в тому чи іншому коді, що помітно відрізняє структури плану виразу у просторових кодах від аналогічних структур вербальної мови.

Ці методологічні побудови виявляють себе у монтажі. Так, наприклад, телебачення є феноменом, складеним з просторів різної швидкості розвитку, і саме по собі є гігантським простором, вірніше, монтажною конструкцією з різних просторів, тому будь-який його синхронний зріз виявляє одночасну присутність різних просторів. Простір є тим поняттям, за допомогою якого можна осягнути суть процесів, що відбуваються в екранних мистецтвах і в культурі в цілому. Така впевненість цілком виправдана з огляду на те, що екранне мистецтво є важливим елементом культури, органічно зв'язаним з нею, а ті "закони жанру", які спрацьовують у екранних мистецтвах, виявляються актуальними і для мистецтва, і для культури в цілому. Тут виникає ціла низка проблем, які вимагають розв'язання.

Перша – наявність зовнішніх і внутрішніх меж у просторі екранних мистецтв, при цьому в традиціях культурцентристських підходів будь-який простір можна означити як внутрішній, тоді всі інші виступатимуть зовнішніми. Тобто, коли внутрішній простір стає досить різноманітним, всередині його починають з'являтися тенденції до виокремлення і виділення (так було і з кіно, яке еволюціонувало від люм'єрівського до сьогодення, і з ТБ, екранний простір якого настільки урізноманітнівся, що потребує каталогізації). Поява нової галузі, технології нового плану усвідомлюється і утверджується як збагачення мови екранних мистецтв, і саме їх простір установає межі, структурує реальність екрану.

Друга – мовна спільність, яка дає можливість розглядати екранні мистецтва (ТБ, кіно, відео тощо) як єдине ціле, хоча і з різними можливостями комунікативних ситуацій. Випрацьовуючи власну мову, стиль, вони можуть скористатись і чужими, запозиченими. І питання єдиного мовлення набуває нового смислу саме в контексті простору мовлення.

Третя – видовищність. Це – спецефекти, монтаж, комп'ютерні технології, що перетворюють світ на видовище, цей безперервний потік видовищ може відбуватись на екрані як плинність у часі, а може і перериватись переключенням з одного каналу на інший, коли глядач сам формує видовищний простір (не лише "сам собі режисер", а й автор монтажних маніпуляцій).

Четверта – діалогічність. Цей діалог із глядачем особливо актуалізується з наступанням комп'ютерної ери. Сьогодні у виробництві кінопродукції використовується комп'ютер. Усе популярнішими стають телеігри, де головною дійовою особою виступає глядач. Ця практика наближає нас до так званого інтерактивного ТБ, яке зробить глядача активним учасником екранного видовища. У цій ситуації простір телеекрану перетворюється на деяке феноменальне поле, що виникає від перетину авторських і глядацьких інтенціональних горизонтів, і цей перетин є глобальним простором взаємодії.

Залучення феноменології і семіотики дозволяє розглянути простір не лише екранних мистецтв, а й простір колективного типу творчості, що особливо актуально в ситуації використання комп'ютерних технологій і діалогічності, де глядач є співтворцем цього простору. У цій точці повороту мислі в мову кінопростору включається мова предметних форм.



1. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М., 1974.
2. Делёз Ж. Платон и симулякр // Новое литературное обозрение. – 1993. – № 5.

Г.Б. Полтавцева

## К ФИЛОСОФИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА

Является ли музыка языком, несущим значения?, опытом коммуникации как общения (сущестии) и одновременно сообщения определенного содержания?, или ее удел – репрезентация неясного для представления «эмотивного символа» (С. Лангер), отсутствие какой-либо референции (Р. Ингарден), некогнитивность и религиозность, «форма божественного Имени» как «иной тип, нежели язык значений» [Кант, Адорно – 5, с.200]. Классическому пониманию истока музыкального языка предшествует музыкально-лингвистическая концепция Руссо о «самых древних из придуманных людьми словах» как «до рассудочных, напевных и страстных». Однако над заявленной эстетикой соответствий, – «выговаривать чувства» (Р. Вагнер), делать «нотированным и ритмизованным крик или вздох страсти» (Дидро), – воздвигается более глубинный уровень значения: субъективная внеположенность субъекта. Музыка есть то, что, будучи субъективно – в субъекте и ему подобно – субъект превосходит. Влекомое музыкой ощущение условия вообще любого чувствования понимается как язык выражения, указывающий на беспредельное, бесконечное вне его означивания. Такова – заметим – историческая необходимость: инструментальному искусству Нового времени как субъективному предшествует католическая хоровая месса (Средневековье и Возрождение) как объективное, субстанциальное стояние души в Боге, достигаемое по гармоническим (благозвучным) законам музыки – строго умозрительной (осуществляемой за столом) науки контрапункта.

На твердых референциях к эпистемам исторических эпох строится предмет собственно Истории музыки [6], однако, семантические ресурсы языка слабо проступают сквозь поверхность технэ, – моделей жанров и форм. Это не мешает включению музыки в общую Семиотику [10], разочаровывая несоответствием между определенностью статуса (семиотического) и скудостью сведений: последние ограничены синтактикой, к тому же слабо изменившейся со времен эллинизма. Можно сказать, что в отношении музыки философии нужно вернуться к платоновскому завещанию, а именно к усмотрению связи между структурно-синтаксическими образованиями (древнегреческие лады) и модусами (этосами) души.

Речь идет не о прерывании или умолкании античного дискурса в философии Нового времени, но о его переориентировании в сферу эйдетического, трансцендентного. Для классической философии – парадигмы «духовного содержания в чувственной форме» и души как «бестелесности» – музыка, будучи эфирной, «идеальной» по материалу, обнаруживает абсолютную готовность к такого рода репрезентации. И далее она откликается практически на любой тип философствования в этом идеальном направлении, как бы ни был он ограничен в способности заглянуть в собственно музыкальные процессы (примером тому могут служить сегодняшние изыскания в области метафеноменологии музыки).

В русле современной философской стратегии деконструкции эстетики, исследования тонких вопросов «экзистенции политики в искусстве», с обнаружением феномена музыки как нового «идолопоклонства» в бытии культуры Ф. Лаку-Лабартом открывается – «воскрешается» – истинный семантический просвет музыкального языка:

«не является ли участь, уготованная музыке Хайдеггером, знаком того, что о музыке не может вестись никакой другой дискурс, кроме платоновского (эстетики) или что единственным подходом, если мы пытаемся осмыслить сущность музыкального воздействия, является миметология? Не знак ли это, иначе говоря, что музыка не мыслима вне э м о ц и и?»

[...] Но тогда мы ничуть не продвинулись в том, что надо понимать под (и делать) с эмоцией» [4, с.164].

Интересность этой цитаты, разумеется, не в том, что мы ничего не знаем об эмоции, но в том ранге, в котором эмоция выдвигается для философии, усиленном исторической реминисценцией к античности.

Сегодня мы – свидетели тотальной жажды музыки. Ею заполнен практически весь эфир окружающей природной и культурной среды, но – заметим – далеко не лучшей продукцией. Большинство людей научилось получать наслаждение от сомнительно художественного (примитивного, тривиального) музыкального высказывания. И вряд ли потребность наслаждения станет вопрошать серьезные образцы искусства. Причина тому – не в отсутствии здесь эмоционального начала или усилении эффекта идеализации (за счет *чистой* музыки), но в сложной форме языка, «подозреваемого» в нагруженности сообщением. Всякая классическая (в широком смысле) симфония – это «длинная» музыка, требующая опыта, специального навыка напряженного слухового внимания для распознавания музыкальных тем (константных слуховых «предметов») и слежения за ходом происходящих с ними событий в условиях специфической логики временного динамического процесса, интенсивной психотехники переключений собственных аффектов, наконец, возбужденности, но неконтролируемости различных ассоциаций. Здесь вряд ли убедительны и фамильярно-дискурсивные стили отношений с музыкой, где она предстает как «непосредственный язык чувств», – «понятный», единый «международный» (в отличие от вербального языка понятий и представлений). Напротив, если и понятен музыкальный язык, то он понятен профессионалам во внутреннем обустройстве материала музыки, но не в отношениях его с душой, жизнь которой он возбуждает.

Оттолкнемся от аксиоматического, – бессловесности, чувственной не вещественности, бестелесности (воздушности, эфирности) музыки, но одновременно её интонационности, фразовости и цезурности, то есть синтаксичности, сказовости., – чтобы понять, что *сама из себя музыка произрасти не может*. Мимесис «говорящего» – необходимое условие её скрытого значения. Один из истоков Новой музыки – интонационный слепок речи (–первые оперы как *dramma per musica*), несущий акцентировки, оттенки высказывания или «речения» (лексиса), и ритм, который в музыке, подобно поэзии, становится основанием языка. За этапом прямого мимесиса как «речевого слежения» в конце концов, следует скачок, музыкально-певческое обобщение – не буквы, но духа (на смену декламации приходит *aria cantabile*), однако рано или поздно музыка вновь припадает к речи как к истине, «правде» (–декламационные искания Мусоргского, «Лунный Пьеро» Шенберга), исторически существуя в этом ритме «вечного возвращения» с невозможностью когда-либо окончательного отрыва.

Другое основание скрытого в музыкальном чувстве значения – это необходимо присутствующие жизненные референции: от персонажа-носителя чувства – к его жизненным ситуациям, активным действиям, развёрнутым событиям, язык которых нарабатывается через взаимодействие музыки и сценической драмы. В истории музыки можно обнаружить отчетливые факторы таких референций. Закрепление за мелодиями персонифицированных значений действующих на сцене героев, воплощение сценического ряда через взаимодействие этих музыкальных «геральдических гербов» (Бодлер) датируется второй половиной 18 века, знаменитым глюковским «Орфеем» (–сцена из второго акта). Ещё раньше (рубеж 17-18 веков) оперный композитор А. Скарлатти связал тембровые краски музыки с образами соответствующих жизненных ситуаций (тромбоны с inferнальностью и роком, трубы с воинственно-героическим, деревянные духовые – с пасторалью, то есть с сельским укладом). Тематизм классической симфонии (2-я пол. 18-го века) обнаружил свои специфические прототипы – типизированные оперой характеры-персонажи [3].

Референции жизненного мира, «контекст» чувства есть слой сценических представлений, а значит, представлений, которые свертываются на собственно чувстве и могут развертываться от него. И если это так, то отсюда – один шаг до вступления в технику *репрезентации*: достаточно воспроизвести музыкальную характеристику одной сцены в условиях другой (Моцарт

«Дон Жуан», сцена Возмездия), мы получаем возможность обращения к интеллекту, к моральным смыслам и суждениям. Вагнер доводит до сценического предела эту тенденцию музыкальной репрезентации; музыкальный язык приближается к *разновидности письма* как знаковой системы.

Между музыкой в синтезе и абсолютной (чистой) музыкой нет непроходимой грани. Говоря от своего имени, она не лишается жизненных референций и репрезентативно-смысловых возможностей, - она на них просто перестает непосредственно указывать. «Абсолютная музыка есть говорящая уму уже без поэзии, после того как [...] всецело пропиталась понятиями и чувствам» [8, с.296-297]. Музыкальные значения – это скрытые значения полноты экзистенции, бытия в мире, представленного и скрывающего себя через аффективное основание.

В этой связи обратимся к интересному музыкально-теоретическому «оттиску» произведения – «Логике музыкальной композиции» Е.В. Назайкинского. Сохраняя в качестве основы тему устройства материала музыкальной композиции, автор так или иначе замечает вознесенную над ним ауру душевной жизни. В образно-тематический ряд событий включаются принципы лирики, драмы, эпоса, формирующие психотехнику различных модусов души, – лирического, драматического, эпического [2]; последние, так или иначе, соответствуют различным типам речи и их связи с проявлениями типов психической активности слушателя, – «чувство–воля–мысль», «эмоциональное–волевое – интеллектуальное».

Логика (или Поэтика) музыкальной композиции с её внутренней сюжетно-образной атрибутикой смежного искусства (литературы) и модусами психического – еще не семантика, поскольку здесь нет фиксации связи значения и знака, данная связь атопична, она не достигает уровня структуры. Проблема музыкального языка как значащего, более того – как типа письма, как наррации – это проблема поиска основания для твердой связи знака и значения, что возможно только в системе отношений, то есть при моделировании самим чувством внутренней содержательной структуры произведения. В этой точке мы прервём наше размышление, выведя гипотезу о двух принципиально различных практиках, связанных с двумя различными процессами музыкальной сигнификации:

1) коль скоро музыкальное произведение ежесекундно ускользает из непосредственного восприятия в силу «летучести» материала, перцептивные ассоциации аффекты по большей части неконтролируемы, а музыкально-тематические события не есть события собственно эмоционального слушательского опыта, у нас *нет достаточных оснований говорить о языке музыки как языке значений*. Либо: максимум, который можно вывести из исторического опыта, – музыка *есть обобщенный эмотивный символ письма*,

2) описанные в первом пункте эмпирические данные перцепции связаны со стадией *знакомства* с произведением. Однако, пользуясь техническими возможностями звукозаписи, мы можем изменить характер коммуникационного процесса, воздействуя на «обстоятельства», в которых нами получается интонационно-акустическое сообщение. Звукозапись, не сохраняя живости реального впечатления, дает, тем не менее, *возможность повторить произведение* десятки и сотни раз, начать его с любого места, вернуться от конца к началу, от результата к следствию на пути освоения его латентной *внутренней структуры*, несущей «программу переживания» (термин Л.С. Выготского). Повинуясь законам научения и понимания, образ произведения постепенно – подобно проявлению изображения на фотобумаге, – проступает из небытия, достигая субъективной ясности понимания... Но разве не заложена эта практика в онтологии самого произведения? – произведение, в отличие от импровизации, есть то, что «произведено», то есть, оторвано от автора, дабы жить своей самостоятельной жизнью. Так, путём модификации коммуникативной формы мы способны получить онтолого-герменевтическую парадигму: музыкальное произведение становится *носителем эмотивно-нарративной семантики* в условиях специфического анализа внутренней структуры текста.

«Подобное познается подобным» (Аристотель) Здесь мы встречаемся с феноменом эмоции, аффекта, убеждаясь в его несводимости к акцентуации речевого лексиса и, вместе с тем, в

способности – через технику репрезентаций – открывать всю полноту внутренней жизни субъективности как бытия в мире. При всей правоте Ницше, В.Д. Конен и целого ряда музыковедов эмоция как «душевное состояние» (Аристотель) предполагает – как показывает музыка – «стояние» души, аффекта в самом себе, или – точнее – со-стояние как стояние души (с) в аффекте. За этим «стоянием с», «стоянием в...» и скрывается неуловимый в музыке аффект, выдвигая правомочность его серьезного философского осмысления.



1. *Аристотель. О Душе* // Аристотель. Соч. в 4-х тт., т.1. – М., 1976. – С.369-450.
2. *Ингарден Р. Исследования по эстетике.* – М., 1962.
3. *Конен В.Д. Театр и симфония.* – М., 1968.
4. *Лаку-Лабарт Ф. Musica-fikta. Фигуры Вагнера.* – СПб, 1999.
5. *Лангер С. Философия в новом ключе.* – М., 2000.
6. *Ливанова Т.М. История западно-европейской музыки до 1789г.* – Соч. в 2-х тт. – т. 1. – М., 1982.
7. *Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции.* – М., 1982.
8. *Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое* // Ницше Ф. Соч. в 2-х тт., т.1. – СПб, 1998. – С.181-429.
9. *Реале Дж., Антисери Д. Жан-Жак Руссо: просветитель-«еретик»* // Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. – В 4-х тт., т.3. – СПб, 1996, – С.537-560.
10. *Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию.* – СПб, 1998.

Л.М. Газнюк

## БУТТЯ ЛЮДИНИ В ДЗЕРКАЛІ АНТРОПОЛОГІЧНОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Роздуми про людину завжди були домінуючими для філософії. З того часу, коли людина почала розмірковувати про будову навколишнього світу, вона намагалась осягти і саму себе. Хто “Я” і хто “Інші”, що навколо мене? Саме ці запитання виявляла та виявляє філософська антропологія. Але чому саме зараз, на межі тисячоліття повстала така інтенсивна потреба в пошуку та розпізнанні специфічно людського? Що принципово нового несе в собі антропологічний ренесанс?

Напружена увага до феномену людини викликана, перш за все, її потребою постійно вирішувати життєві проблеми, які виникають в контексті повсякденного існування.

Питання цілісності людини, з'ясування тих чи інших аспектів її буття одухотворяється сьогодні антропологічним відродженням – без глибинного осягнення природи людини інші питання ніколи не набудуть необхідної метафізичної повноти і цілісності.

Відомий феноменолог Е. Фінк [6] відзначає, що антропологія – це не якась випадкова наука в довгій низці інших наук про людину. Ніколи ми не стаємо для себе “темою”, предметом обговорення як природні істоти, нежиттєздатна матерія, рослинне і тваринне царство. Всі звернені назовні науки укорінені в антропологічному інтересі людини до самої себе. Суб'єкт всіх наук шукає в антропології істинне розуміння самого себе, розуміння себе як істоти, яка розуміє. Те, що завжди було суттєвим, але не центральним в людині, поступово стає провідним і центральним. В житті людини віддзеркалюються різні пласти її буття, які то доповнюють один одного, то вступають в протиріччя між собою, то один з них на певному життєвому проміжку часу стає домінуючим. Про це свідчать різні антропологічні філософські концепції: біологічна, культурна, релігійна, педагогічна, соціологічна, які виявляють як принципову схожість, так і суттєві розбіжності в методах дослідження та в розумінні характеру філософської антропології як науки про різні сфери буття людини.

Тривалий період про людину говорили як про істоту без плоті, оскільки суспільство прагнуло обмежити і принизити соматичне буття. Антропологізм як тип мислення отримав ярлик – “абстрактний”. Вважали, що філософи, розмірковуючи про людину, безнадійно погрузили в біологізм. Біосоціальну природу людини стали тлумачити в тому сенсі, начебто індивід і взагалі істота безтілесна. Але скільки б ті чи інші теорії не пропагували зневажливе ставлення до соматичного, людина всією плоттю і кров'ю належить природі.

Людину розглядали за мірками соціальності. Вона була проголошена зліпком суспільних відносин. Міркування про індивіда пов'язані з його соціальним положенням, способом життя. Вважалось, що зміна суспільних умов автоматично веде до перетворення і людини. Сам процес становлення особистості у всьому багатстві її свідомих і стихійних устремлень, суб'єктивної унікальності виносяться за дужки, стають не суттєвими. Довгий час залишалось без відповіді питання про витoki руйнування, злочинності, психології застою і апатії, цинізму та скептицизму. При будь-якому тлумаченні ці явища персоніфіковані. Жорстокість, людиноненависництво, моральні руйнації та інші негативні прояви не анонімні, вони належать реальним людям, багато з яких стали знедоленими, відчуженими і складають сьогодні маргінальні групи. Але людина – це не машина, не якась абстрактна і рівна собі величина, це і не “людський фактор” чи “людський матеріал”, який можна змінити і пристосувати на свій розсуд і за своїм бажанням. Консервативне розуміння людської природи, її догматизація виявилась неспроможними пояснити цілу низку явищ соціально-етичного плану.

Отже, з'явилась нагальна потреба в пошуках нового бачення і розуміння людини, її буття. Серед таких напрямків, на аналіз яких звертається увага в ситуації нинішнього антропологічного відродження, є проблема соматичного.

Сома виступає як початкова точка відліку при орієнтації у просторі, розрізняючи рух об'єкту і рух власної соми. Якщо сома – це “Моя” власна тілесна істота, то тіло існує в тому, що оточує людину. Тіло – це місце кінестетичного досвіду, який об'єднує два моменти: об'єктивний рух у просторі і кінестетичний рух суб'єктивної усвідомленості, що я рухаюсь. Форми суб'єктивної направленості свідомості дають підставу говорити стосовно цілісності людини, яка базується на соматичному, оскільки в ньому, на наш погляд, виражається, *по-перше*, повнота всіх властивостей об'єкту, *по-друге*, єдність та інтегрованість цих властивостей, *по-третє*, специфічність об'єкту. Під соматичним буттям ми розуміємо стан людської тілесності і персональний модус особистості, де поєднується емпірична предметність і духовна суб'єктивність. Ідея цілісності соматичного буття тісно пов'язана з тезою про необхідність інтеграції різних наук про людину. Позитивне значення ідеї цілісності соматичного буття людини полягає не в теоретичному синтезі, а, по-перше, в установці на єдність наук про людину, по-друге, в конкретних дослідженнях.

Філософська антропологія сьогодні – це особливий метод мислення, який принципово не підпадає в розряд жодної із логік. Людина в конкретній ситуації – це історичний, соціальний, психологічний, екзистенціальний пласти буття, які поєднуються в соматичному.

Поняття “сома”, “соматичне” з'явилося не так давно у зарубіжній літературі, але до цього часу не зайняло належного місця у вітчизняних філософських дослідженнях. Новий філософський словник Діз'є Жюлія [2] розглядає поняття соматичний, як той, що має відношення до тіла, а в перекладі з грецької soma – тіло, але не просто матеріальний об'єкт, а жива одухотворена істота. Людина визначається у зв'язку з поняттям соматичне, як особлива реальність, в якій взаємодіють різні сфери її буття. Досить оригінальний підхід до соматичного зустрічаємо в книзі Е. Мулдашева “Від кого ми походимо?” [3]. Автор висловлює досить дискусійну думку відносно того, що на Землі існує Генофонд людства у вигляді людей різних цивілізацій у стані соматі, законсервованих на тисячі і мільйони років, але здатних вийти з цього стану і, на випадок глобальної катастрофи, дати продовження життя на Землі або, в ситуації регресу людського суспільства, направити його розвиток шляхом прогресу за рахунок використання стародавніх знань.

Звичайно, що лікарів в першу чергу цікавить питання про шляхи впливу на душу і тіло людини з метою повернення життя в тіло, тобто як можна оживити людину, а вже потім проблеми світобудови, антропогенезу і філософського осмислення людини та релігії.

Що ж до філософської інтерпретації соми, то хоча поняття соматичного буття і не вживається безпосередньо, але в різних ракурсах воно внутрішньо означилося в працях І. Канта, С. К'єркегора, К. Маркса, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, Ж.-П. Сартра, Г. Марселя, М. Гайдеггера, А. Камю, М. Мерло-Понті та інших. Американський дослідник Т. Ханна називає їх “соматичними філософами”. Питання соматичної культури знайшли своє відображення в працях “соматичних вчених” – Ч. Дарвіна, З. Фрейда, К. Лоренца, Ж. Піаже, В. Райха, А. Адлера, Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Бодрійяра, Ж. Батая та інших.

В останні десятиліття ХХ століття в філософії відбувається суттєвий “антропологічний поворот”, що проявився у відродженні антропоцентричних за своїм характером варіантів дослідницької думки.

Природничі науки аналізують тілесні функції за аналогією з іншими фізичними тілами. В основі їх дослідження лежать різні експериментальні методи, при цьому тілесність людини зводиться до “предмету”, “речі”, “чистого природного об'єкту”. Але жодна з природничих наук не може проникнути і осягти глибини живої людської істоти, втіленої в тілі, і тим більше вичерпати його сутність. При такому функціональному розгляді тіла втрачається його першопочаткова загальна форма, оскільки емоційна та інтенційна експресивність не підкреслюється більше як його унікальні властивості.

Сучасна філософська антропологія в дослідженні тілесності передбачає більш тонкі феноменологічні аналізи і описи. Під сумнів ставиться як онтологічна редукція до “матерії” всього

існуючого, так і екзистенціальні феноменології тіла, які підходять до тіла як об'єкту з позиції ціннісно-значимого сприйняття, прагнуть при цьому відновити проблему душі і тіла, трансформованої в соматичне буття. Вирішення питання про душу і тіло може бути знайдено на рівні трансцендентальності свідомості, яка, з точки зору сучасного мислення, і є основою суб'єктивності. Свідомість передбачає інтуїцію, а вона виникає і реалізується в результаті чуттєвої перцепції, яка передбачає конституючі і регулятивні категорії розуму. Ще І. Кантом було показано, що оформлення чуттєвості в концептуальне уявлення здійснюється за допомогою трансцендентального синтезу, а найбільш загальна об'єктивна реальність цієї суб'єктивності міститься в ідеї "Я мислю". І. Кант вважає, що це "Я" є одночасно індивідуальним і емпіричним суб'єктом. В кантіанстві "Я" і душа – "Я мислю" лише уявлення, яке "Я" має про самого себе, тією мірою, якою "Я" інтуїтивно сприймаю себе як того, хто мислить. Але власне значення тіла і душі може бути зрозуміло лише на основі реального самопереживання. І. Кант виявив, що "Я мислю" має часову структуру. "Я мислю" має значення тією мірою, якою онтологічний горизонт уявлення в кантівському смислі пов'язаний з трансцендентальною фінальністю, який виявляється світом в цілому, і який розглядається як сукупність речей, які необхідно пізнати. В цьому смислі, для Канта суб'єкт є об'єкт, включаючи і його тіло. Слідом за І. Кантом, М. Гайдеггер [4] ідентифікував трансцендентальність часу із суб'єктивністю, зрозумілою як Dasein (нім.) – існування, визначене буття, наявне буття, тут-буття. Трансценденція світу оволодіває тілом, тому що через фундаментальні переживання, такі як страх, турботу і збентеження тіло відображає сутність Dasein, яка завжди "поза" людської істоти, хоча саме людина як тілесна істота розкриває себе через значущу екзистенційність. На думку Гайдеггера, тіло (Leib) є неподільною цілісністю, абсолютно необхідною для того, щоб світ був здатний виразити себе через переживання, яке є дещо більше, аніж дещо суто оптичне або психологічне почуття. Це положення М. Гайдеггера важливе для аналізу соматичного буття, людської соми, яку можна інтерпретувати в такому вигляді: сома, як "моя власна тілесна істота", яка стає зрозумілою виходячи з чогось іншого, аніж її власна, жива і самопереживаюча сутність, де фундаментальні переживання (настрій, страх, шок та інші) виникають одночасно з тим почуттям, яке їй невід'ємно властиве, а саме, що це почуття приносить суб'єкту унікальний досвід його власного життя.

Відмовляючись від "іманентності" душі та її чуттєвості (совість, сором, честь, гідність, почуття обов'язку), феноменологія тіла до теперішнього часу вбачала у власному тілесному існуванні лише другорядну істину, оскільки для фундаментальної онтології Гайдеггера важливе лише світло, що падає на буття. Соматичне буття здатне поєднати тіло і душу, де тіло не просто матеріальний об'єкт, а чуттєве тіло з елементарною низькою чуттєвістю (страху, голоду, холоду і т. ін.). Тіло як неточна назва матеріального носія життя організму, зокрема організму людини, який є певним елементом ієрархії середовища і є репрезентом різних станів матерії в її довгій космічній еволюції. Як відзначає Т. Ханна, "сома – це все, чим ви є, вона пульсує разом з вашою тендітною, мінливою, зростаючою і вмираючою плівкою, яку відсікли від пуповини, яка поєднує вас до самого моменту відсічення – з мільйонами років органічної генетичної історії всередині нашого космосу..." [5].

Тіло являє собою соціокультурне утворення, в якому поєднуючись з організмом, проросла свідомість, тобто тіло є символом – духовно-матеріальним утворенням. А отже, на нашу думку, можна припустити, що людині властиві різні тіла, які відповідають різним рівням свідомого життя. "Соми – це послідовно не розумні і непередбачливо розумні автомати, які носять ваше або моє ім'я..." [1]. Соматичне буття є саме матеріально-духовним утворенням, єдністю, а не штучним об'єднанням. В сомі людина віднаходить себе, але саме соматичне знаходиться поза компетенцією людини, вона не може вибрати сому, а може лише утвердити себе в сомі і визначити себе як людина. Соматичне буття – це межа, первинне переживання якої передбачає співвимірність з навколишнім світом. Людина отримує тіло як ключ до можливості розуміння і переживання навколишнього світу і себе в цьому оточенні. Тіло як "Мое" власне являє собою певний горизонт світорозуміння. Соматичне буття, як "Я" – тілесна істота постає як певного роду утворення, яке зумовлює ритміку і форму життєдіяльності, дозволяє їй здійснитись. Людина в силу тлінності свого організму тільки перебуває у світі, щось зникає, а щось з'являється. Але людина як цілісна істота не даність, вона

постійно переростає себе. Вона існує і стає людиною звертаючись до свого соматичного буття. Епоха відображає лише буття, для якого можна відновити його інтенціональну генезу, тобто як воно стає видимим, подібна феноменологія демонструє об'єктивну тенденцію аналогічну тій, яка належить до природничих наук.

Спроба ототожнити витoki соматичного існування з категорією "чуттєвої інтуїції", щоб включити його в істину світу через трансцендентальну інтенціональність і його об'єктивуюче обдарування (*Ge-geben-sein*), існувала в західній парадигмі мислення, починаючи з метафізичної традиції греків.

Соматичне, будучи безпосереднім досвідом мого життя, а отже і невід'ємним суб'єктивним знанням про моє повсякденне життя-існування (*Ge-gendig-sein*), виявляється відкинутим від будь-якої трансцендентальності. "Я" якщо це дійсно так, то абстрагуючись від будь-якого спотвореного і відчуженого уявлення, необхідно заключити, що тілесністю є сама душа як "Я" суб'єктивної особистості.

Подібне "Я", як абсолютна суб'єктивність не тотожне ніякому іншому елементу світу або природи і охоплює себе як унікальну тілесність лише тоді, коли звертається до самої "можливості" (*rou-voir*) *sui generis*, що розкривається в кожному русі органічного тіла, яке вже само собою суб'єктивне. Рука, яка "невипадково" робить певний жест або схоплює певний об'єкт в цій практичній (*praxique*) дії, детермінованій самопереживанням є не просто "орган", де фіксуються зовнішні збудники, щоб потім розрядитись з а допомогою чуттєвої іннервації. Ця рука виражає певне "глобальне" значення про себе і про тіло в його цілісності, яка є моєю цілісністю, моїм власним соматичним буттям, яке відображає своєрідність мого унікального "Я".

Соматичне буття як стан має здатність до переживання (*etre affecte*). В можливості переживання і перш за все самопереживання, зміст того, що переживається не відрізняється від способу його прояву, переживання виявляється способом, "тональністю" початкової соматичної можливості (здатності мого – *rouvoir*), тобто мати потенціальний вияв.

Укоріненість будь-якого уявлення в іманентному переживанні життя вказує на те, що соматичне по суті завжди є самопереживанням. В перцептивному досвіді, який завжди носить характер а *posteriori*, що стосується емпіричного спостереження, то його важко відокремити від формування уявлень. Але те, що розкривається в соматичному переживанні, це не "світ", який трансформує будь-яку початкову можливість в конкретне знання про об'єкт, а саме життя. Постає питання глибинного феноменологічного сенсу того, що соматичне буття проявляє себе безпосередньо і піддається науковому поясненню. Поняття суб'єктивності соматичного і "Я" означає одне і теж тією мірою, якою суб'єктивність передбачає сам факт переживання, коли переживання в його первинності неможливо уявити в певній об'єктивності, яка завжди створює дистанцію.

Самопереживання соматичного в його початковому феноменологічному сенсі означає, що буття соматичного як суб'єктивного життя абсолютно відкриває себе, поза будь-якою можливістю схоплювання.

Дослідження з психопатології свідчать, що надзвичайна тривожність, пов'язана з необхідністю самозбереження життя, призводить до невимовних страхів відносно різного роду соматичних проявів, а саме страх щодо вільних рухів та виразних жестів. Причину подібної соматичної поведінки можна зрозуміти на основі первинного самопереживання в його феноменологічних проявах, оскільки тривожність охоплює як страх, об'єктом якого є непередбачуваність соматичного буття, так і тривога, що виступає сутнісним або онтологічним вираженням неминучої і необхідної пасивності щодо життя, де неможливі ні дистанція, ні втеча. Соматичне в людині – це онтологічна модальність, завдяки якій буття-життя стає переживанням індивідуального "Я", або тим способом, яким це живе "Я" стає власною сомою, не будучи ніколи здатним сформулювати свої адекватні уявлення.

Існує дві основні риси, які характеризують фундаментальну феноменологічну структуру самопереживання соматичного і створюють єдність, будучи зв'язаним одна з одною. Соматичне буття людини проявляє себе спочатку в тривожності, оскільки мова йде про зв'язок з життям, від якого неможливо відмовитись, оскільки "Я", яким "Я" і є насправді і соматичне, яким "Я" є в якості

цього “Я”. Але тривожність як стан соматичного буття перетворюється в радість, коли життєвий потенціал утверджується через інші позитивні можливості розвитку і змін на краще з погляду людини. Всі інші афекти формуються на цій фундаментальній протилежності і до неї зводяться, оскільки страждання в житті передбачає, що це життя залишається даним життям, яке постійно утверджує себе в кожній успішній діяльності.

Пасивна зустріч з життям і прояв життєвих зусиль є доказом того, що комунікація життя як переживаючої досвід соматичного на рівні пізнання. Воно (Soi) або “Я” – це праксис, сфера праксеології. В цьому початковому суб’єктивному праксисі і криється не тільки емоційно-чуттєвий тонус, який афективно забарвлює будь-які стосунки з оптичними елементами світу, але і корені “зовнішньої” діяльності аж до досягнень культури.

В переживанні, в мисленні і в дії цей праксис соматичного відповідає зусиллю злитись з джерелом життя, а це означає, що він є одночасно єдиним уявним telos’om.

Теоретичне і наукове мислення, а також мистецтво може прояснити це твердження, оскільки як естетика, так і абстрагування, і спекуляція заключають в себе зростання інтенсивності життя. Так за допомогою музики або живопису органічне тіло “шліфує” свій слух або свій зір, і тим самим робить соматичне буття більш чуттєвим.

Подібний фундаментальний фактор має на увазі і А. Адлер [1] в своїй психологічних спостереженнях, вводячи аксіому про потреби в безпеці, властивій кожному індивіду. Основа її не може бути зведена до інстинктивної біологічної поведінки. Тією мірою, якою поняття “біологічного тіла” має на увазі редуційний аналіз суб’єктивної і афективної соматичності, яка є основою чуттєвого тіла, тією ж мірою і безпека створює не “тваринний інстинкт” або “психологічний комплекс”, який був би луною далекого філогенетичного минулого.

Навпаки, “безпека” має на увазі збільшення і життєве зростання в залежності від можливого в тій мірі, в якій останнє самоструктурується між двома полюсами – подібними страждання і радості, а саме між оформленістю, втіленістю певної фігури і ризиком втратити межі самооформленості.

Якщо культуру уявляти як сукупність суб’єктивних виразів колись пережитого життя, стає можливим побачити в соматичному бутті те “місце”, де в дійсності здійснюється передача знання про гусерліанський “життєвий світ” (Lebens-Welt).

Як один з аспектів антропологічного відродження, соматичне буття в його персональному вимірі повинно бути в певному сенсі визначенням філософської проблеми людини.

Соматичне буття, на нашу думку, в філософському сенсі дає можливість виявити “суто людське” в людині за самих несподіваних обставин через дослідження її життєвої сутності та розібратись в цілій низці питань, пов’язаних з природою людини та її існування на різних щаблях соціального.



1. Adler A. What life should mean to you. Boston: Little, Brown 1931.
2. Дидье Жюльєн. Философский словарь. – М., 2000.
3. Мулдашев Э. От кого мы произошли? – М., 2000.
4. Хайдеггер М. Бытие и время. – М., 1997.
5. Hanna T. Bodies in Revolt. The evolution Revolution of 20<sup>th</sup> Century Man toward she Somatic Culture of 21<sup>st</sup> Century. New York: Holt, Rinehart. Winston 1970.
6. Финк Э. Основные феномены человеческого бытия // Проблемы человека в западной философии. – М., 1988.

Е.В. Босенко

## ПРОТИВОРЕЧИЕ РАЗУМА И ЧУВСТВА В КОНЦЕПЦИИ ЧЕЛОВЕКА ПАСКАЛЯ

В мыслях Паскаля современная философия находит образы для описания чувств человека, живущего на стыке тысячелетий. Выражения Паскаля: "Человек заблудился" и "лишен света", "отчужден от самого себя", "затерявшийся в этом закоулке вселенной", "охвачен ужасом", как человек, которого во время сна перенесли на страшный необитаемый остров и который проснулся, не ведая, где он находится, и не имея ни малейшего средства оттуда уйти" – звучат современно, вполне экзистенциально. Они годятся для характеристики бесперспективности бытия, когда "чувство абсурдности подстерегает нас на каждом шагу" (Камю). Знаменитый паскалевский образ человечества – толпа людей в цепях, приговоренных к смерти" [1, с.207] вызвало когда-то бурное негодование со стороны французских просветителей, но вполне приемлемо, "не режет ухо" современных французских философов. Как сказал бы сам Паскаль: "Человек меняется, не тот, кем был. Это по-прежнему французы, но они уже другие". В "Письмах Паскалю" Вольтер возмущался: "Существование наше вовсе не так злосчастно, как нас хотят заставить поверить. Смотреть на вселенную как на карцер и считать всех людей преступниками, живущими в ожидании казни, – это идея фанатика" [2, с.198].

Но то, что казалось зловещей фантазией в XV111 веке, превратилось в драматическую реальность в веке XX, на всем протяжении которого многие страны были превращены в карцер, а к целым народам относились как к преступникам осужденным на смерть... К написанному из оккупированной Франции эссе "Письма к немецкому другу", Камю берет эпиграфом строки Паскаля. Самые трагические из его изречений оказались созвучны мироощущению человека именно XX века. Как выразился К. Леви-Строс: "Антропология превращается в энтропологию" [3, с.233], имея в виду "энтропию" – разрушение, распад человека и культуры. Несмотря на созвучность "Мыслей" современности, следует все же учитывать, что Паскаль принадлежит другому времени, поэтому дух его высказываний иной. Нельзя дважды войти в одно и то же время. Трагизм "Мыслей" все же оптимистический, в них – вера в будущее, основанная на возрожденческом уважении и удивлении перед хрупким и стойким человеком – "мыслящим тростником", который история превращала то в спираль, то в трубочку для коктейля.

Паскаль видит человека в "величии" и в "ничтожестве", свободным и зависимым, "ничтожным червем" и "чудом", которому присущи радость и страх, "безмерная гордость" и страшное унижение". Сущность реального человека – есть противоречие: "Человек всегда разъединен и в противоречии с самим собой" [1, с.255]. В "парадоксах" Паскаля отражена разорванность человека на несовпадающие сущность и существование, идеал и реальность. Согласно сущности – человек должен быть счастлив, но в то же время, в реальное, конкретно-историческое, счастье невозможно, ибо "человек хочет быть счастливым и не может не хотеть быть счастливым", "ищем счастье, а встречаем лишь горе и смерть". "Парадоксы" не теоретический приём, они – объективны. Паскаль чутко фиксирует противоречие между универсальной сущностью человека и его частичным существованием, протестует против него как чуждого природе человека: "Из тех, кого природа создала просто людьми, вырабатываются представители всевозможных специальностей: целые области дают только каменщиков, другие только солдат. Природа не так однообразна". От идеала Возрождения еще осталась мечта о всестороннем развитии. Однако история не предоставила человеку свободу выбора еще на несколько столетий, новое время несло новое разделение труда, частичного человека.

Паскаль сам фигура противоречивая, обозначившая стык эпох, переход от Возрождения к Новому времени, эта ситуация и определила протест против наступления частичности и механизма, когда богатство духовного мира, своеобразие, уникальные способности и таланты

унифіцируються машинним виробництвом. Нравственне чутство часто буває більш тонким індикатором соціальних протиріччів, ніж розум. У Паскаля відсутні традиційні для його часу логічні доказателі: в його "Мислях" більше від чутств, ніж від розуму. "Парадокси" фіксують протест розвинутого чутства проти всемогутності розуму. В протистоянні розуму і чутства Паскаль на стороні чутства, в якому людина проявляє себе як цілісний і універсальний. Паскаль не менше Декарта знає про достоїнства розуму, але віддає перевагу "законам серця". Зробив ряд відкриттів в області математики, Паскаль відмовився від занять математикою в ім'я її бессилия вирішувати власне людські завдання. В листах колегам-математикам Паскаль пише, що віддає перевагу називатися порядочним людиною, ніж геометром, протестуючи проти ділення на математиків і поетів в шкоду всебічності і широті кругозору. Внаслідок цієї традиції продовжив Фейєрбах, реабілітуючи людину як цілісне чутственне істоту: "Людина не мислитель, а живе реальне істоту" [4, с.189], "людина є міра розуму" [4, с.198].

З позицій цілісного людини по-іншому сприймається давній спір між раціоналізмом і сенсуалізмом. В обох концепціях людина виступає як суб'єкт пізнання: абсолютизація розуму, як і чутства, позбавляє різноманітності і відтінків діяльності суспільної людини. Данна від народження фізіологічна чутственність повинна бути окультурена по людському типу, раніше, ніж в чутствах зрілої людини примет участь в пошуках наукової істини. "Шліфовка чутств" здійснюється швидше в стосунку "людина - людина", ніж "людина - речі". Це у Фейєрбаха: "Об'єктом чутств служать не тільки зовнішні предмети... , але і людина" [4, с.189]. Учити приймати близько до серця інтереси іншої людини (сочуттєвість, співчуття, співучасття) для формування повноти людської чутственності не менш важливо, ніж знання природи, її пізнання. Паскаля здивовує, що пізнавати речі учать, а пізнавати людину як "найцікавішу річ - ні". В пошуках відповіді на Декартові питання, звідки беруться інтегральні властивості розуму, вміння схватувати ціле раніше часті, чому з легкістю знаємо те, що ніколи не було дано нашому індивідуальному чутственному відчуттю, Паскаль дає свою версію. Коли наші чутства сплавляються з чутствами інших людей в цілісну універсальну чутственність, коли кожен, маючи визначену культуру чутств, може сказати про себе, що бачить очима всієї людськості, тоді відкривається таємна цілісного сприйняття об'єкта. При цьому безкорисливо-спостережливе стосунку до предмету неотделімо від безкорисливого стосунку до людині, який не є засобом, а лише метою". Мисль Паскаля - "Для тварин важливі промені сонця, для людини - і холодний світ зірок" - є і у Фейєрбаха: "Відверто законно емпіризм усматрює джерело наших ідей в чутствах. Він тільки забуває, що головним, найважливішим нашим об'єктом є сама людина, що тільки в погляді людини на людину загоряє світ розуму і розуму" [4, с.190].

Істини того, що називають "чистою наукою", "безкорисливим пізнанням" не в фізичних об'єктах, не в логіці науки, не в вроджених властивостях суб'єкта, а в суспільній природі людини. Людський зміст чутства передається Паскалем через поняття серця, страсть. Будуть ли страсти руйнівними або созидальними залежить від виховання, так як чутства людині не дані від природи, вони прививаються, формуються, стають звичками. "Любе чутство перетворюється як би в вроджене, любое вроджене може згладитися". Паскаль говорить про можливість окультурити страсти з допомогою дисципліни, звичай, традиції на рівні глибоко укоренившійся звички, яку він називає "автоматизованне благочесття". Останнім позначені поступки, доведені до автоматизму, які не демонстративні, а здійснюються з природною легкістю, неупиненістю, по добрій волі, що робить поступок нравственным: "Краще в добрих справах - це бажання їх угаїти". Дурні нахилності серця в багатьох залежать від причин суспільного характеру: "Погані суспільства руйнують добрі звички". По порівнянню з страстями на особистій ґрунті страсти політичні оборачиваються більш глобальними, непередбачувано небезпечними наслідками: "Як тут не здивуватися - хто-то має право мене вбити на тому лише підставі, що я живу по ту сторону річки і мій монарх поссорився з його монархом". В "поганих суспільствах" ніякої

раціонально-правовий підхід неможливий: "На три градуса ближче к полюсу и вся юриспруденция летит вверх тормашками" [1, с.335].

Если Гоббс в "Левиафане", разрабатывая концепцию правового государства, опирается на разум, подменяя мораль правом, то Паскаль наоборот апеллирует к человеку с развитым чувством сомнения, скептицизма, сочувствующего и сочувливого, чутко реагирующего на превратности жизни. Своими парадоксами Паскаль срывает "ум с петель", чтобы посмотреть на вещи с иной стороны, увидеть иную логику, подчас более соответствующую реальности" [5, с.4]. Речь идет о различии разума и обыденного рассудка, привыкшего воспринимать мир в одном ракурсе, с одних и тех же петель, в рамке дверного проёма, односторонне и непротиворечиво по логике "моя хата скраю".

Противоречие чувства и разума относительно, ибо наполненный чувственным содержанием разум станет "ещё умнее". Разум настолько разумен, насколько понимает уникальность человека: "Чем умнее человек, тем больше своеобычности он находит со всеми, с кем общается. Для человека заурядного все люди на одно лицо" [1, с.285]. В высказываниях Паскаля есть намек на проблему, которая позднее была обозначена как отчуждение. Выражение: "Нас могут убить вещи, призванные служить нам" [1, с.263] звучит предупреждением-пророчеством. Убить в человеке личность, подчинив ее потребительским целям и идеалам, когда все богатство человеческой чувственности вытесняется стремлением к физическому обладанию вещью, иметь становится важнее, чем быть (Фромм). К феномену отчуждения относятся и бессмысленные, разрушающие личность развлечения, в опасном направлении формирующие, вернее деформирующие чувственность. "Чувствительность человека к пустякам и бесчувственность к существенному. Какая страшная извращенность!" [1, с.322] – восклицает Паскаль. На эту тревожную тенденцию он обратил внимание задолго до XX века, который современные философы назвали эрой "запрограммированных развлечений и мелочных радостей" (Рюс).

Вещи начинают вещать человеческим голосом, когда Человек становится вещью среди вещей и мрак стущается вокруг нас, а коптящее слабое пламя разума не разгоняет тьму, а уплотняет ее, оставляя от всего богатства чувств лишь чувство безысходности и ужаса. Если Вольтер критиковал Паскаля за необоснованный пессимизм, значит, его время было более обнадеживающим, чем наше, в котором Паскаль звучит вполне современно. Любой обломок прошлого всегда изменяет свою цветовую гамму в отношении к настоящему. И оттого, что нам созвучен именно Паскаль, а трагизм его мироощущения на фоне жизни XX века кажется оптимистическим, есть доказательство того, что действительность, сама того не замечая, выживает из ума, и шаржированная чувственность с ее апологией тела вряд ли спасет от ужаса, и мысли Паскаля не заменят нам собственные ум и чувства.



1. Паскаль Б. Мысли. – Москва, 1994.
2. Вольтер Ф.М. Философские трактаты. – Москва, 1989.
3. Рюс Ж. Поступ сучасних ідей. – Київ, 1999.
4. Фейербах А. Избр. филос. произ. в 2-х тт. - Т.1 – Москва, 1955.
5. Стрельцова Г.Я. Паскаль и европейская культура. – Москва, 1994.

О.К. Садовніков

## СПРИЙНЯТТЯ ДЕФІНІЦІЇ МІФУ

Сучасні антропологічні дослідження та філософська рефлексія щодо буття людини все частіше торкається метафізичних сторін свідомості як індивіда, так і суспільства взагалі. У цьому зв'язку зростає інтерес до однієї з форм ірраціонального сприйняття світу – міфологічної свідомості. Причому цей інтерес не є творінням нашого часу. Значення міфу та його вплив на свідомість та життя людини привернули увагу мислителів ще на перших етапах філософського осмислення людиною свого місця у світі, та залишаються актуальними досі.

На сьогодні ми маємо безліч різноманітних думок з проблем міфу та міфології як таких. Найбільш видатними дослідниками у цій галузі вважаються Ф. Ніцше, З. Фрейд, К.-Г. Юнг, Дж. Дж. Фрезер, Л. Леві-Брюль, К. Леві-Стросс, Е.Б. Тейлор, Б. Маліновський, М. Еліаде, Б. Ролан. Не залишилась міфологія поза увагою вітчизняних і російських мислителів – А.Н. Афанасьєв, А.А. Потебня, Ф.И. Буслаєв, О.Ф. Міллер, Е.М. Мелітинський, М.И. Стеблін-Каменський зробили свій внесок. А.Ф. Лосєв розробив цілісну концепцію розуміння міфу у його історичному існуванні. Дослідники міфу як такого дали його важливе значення у сприйнятті людиною світу, розкрили його культурні, соціальні та пізнавальні функції, показали міф як складну та невід'ємну частину свідомості людини та людства. Багатогранність самого міфу, на жаль, завуальювала дефініційне розкриття самого поняття “міф”, укривши значення “імені” міфу. Звісно ж, що не маючи “імені”, не можливо виділити річ, явище, характеристики сутності з ряду інших річей, явищ, сутностей.

“Міф” – одне з найбільш багатозначних понять у сучасній мові. Термін “міф” використовується в діапазоні від “вимислу”, “ілюзії” до “священної традиції”, “первородного одкровення”. Сприймання слова залежить від суб'єктивного сприйняття інтерпретатора. його цілей та завдань по вирішенню проблеми. М. Еліаде: говорить, що важко знайти таке визначення міфу, що було б прийнято усіма вченими й у той же час доступно і неспеціалістам... Міф є одна з надзвичайно складних реальностей культури, і його можна вивчати й інтерпретувати в самих численних і взаємодоповнюючих аспектах. У підтвердження можна узяти висловлення К. Леві-Строса: “Поняття “міф” – це категорія нашого мислення, що доволіно використовується нами, щоб об'єднати під тим самим терміном спроби пояснити природні феномени, твори усної літератури, філософські побудови і випадки протікання лінгвістичних процесів у свідомості суб'єкта” [2, с.45]. Таку особливість міфу влучно відмітив Юань Ке: саме слово “міф” дуже легко вводить у помилку, тому що воно містить у собі поняття виключного і надзвичайного [9, с.10].

Слово “міф” узяті з давньогрецької мови, “μῦθος” означає “промова”, “слово”, але неоднозначно сприймалося вже в античності. Термін “міф” міг використовуватися в різних значеннях, а саме: порада, слух, оповідання, переказ, сказання, задум, промова, розмова, бесіда, вказівка, план, звістка, зміст, і нарешті, – як самостійне поняття – “міф”. Навіть переклад приховує у своїй суті більш глибокий зміст значення самого слова “міф”. У Стародавній Греції міф сприймався як щось, що протистоїть дійсним подіям, правді. Але, з іншого боку, міф оцінювався і як відтворення самого життя. Оскільки міф – це слово, то усе, що гідне розповіді, могло стати міфом. Для визначення міфу важливий не стільки сам предмет повідомлення, скільки те, як повідомляється про самий предмет. Э. Кассієр вважає, що шукати “підстави” у понятті міф – справа безнадійна. З усіх явищ людської культури міф і релігія важче усього піддаються суто логічному аналізу. Ми можемо зробити спробу установити формальні межі міфу, але субстанціональні межі будуть залишатися розпливчастими. Міф може сприйматися в різноманітних інтерпретаціях у залежності від значенневого навантаження, що вкладається в це поняття.

Традиційно “міф” сприймається, за визначенням С.І. Ожегова, як давнє народне сказання про легендарних героїв, походження явищ природи, або як ствердження про недостовірну

розповідь [6, с.287]. Таке визначення, звичайно, має сенс, але воно дещо спрощене. Слід враховувати, що в даний час на повсякденному рівні частіше використовується тлумачення, коли зберігається двоїстість у розумінні міфу, а саме: це – або якась давня розповідь, або ж недійсна розповідь.

На думку Ф. Ніцше подібні погляди існували вже в античності. Так послідовники Анаксагора сприймали народну міфологію і припускали її тільки в якості символічної мови; усі міфи, усі боги, усі герої мали тут значення тільки як ієрогліфи для тлумачення природи, і навіть гомерівський епос повинний був відігравати роль канонічного піснеспіву об моці *Nous'a* про боротьбу і про закони природи.[5, с.313] Ксенофан осміював антропоморфні уявлення про богів. Міфічних богів він сприймав як продукти людської фантазії і висловлював думку про те, що не боги створили людей, але люди створили богів за своєю подобою. Софісти і стоїки вбачали в міфічних персонажах персоніфікацію діяльнісних функцій. Таким чином закладалося сприймання міфу як чогось не досить вірного, хибного, не цілком достовірного.

Спроба подолання цієї двоїстості знайшло відображення у “Державі” Платона, коли ведеться діалог про роль міфів у вихованні стражів. “Хіба можемо ми, – каже Сократ, – так легко допустити, щоб діти слухали і сприймали душею які завгодно і ким завгодно вигадані міфи, що здебільшого суперечать тим думкам, що, ми вважаємо, повинні бути в них, коли вони стануть дорослими?... Насамперед нам, мабуть, треба дивитися за творцями міфів: якщо їхній твір добрий, ми допустимо його, якщо ж ні - відкинемо” [7, с.96]. Й ще знаходимо далі: “По більш значним міфам ми маємо судити і про другорядні, ті та інші повинні мати однакові риси та однакову силу впливу” [7, с.97]. Платон, зберігаючи богів та оповідання про них, не вважає, що міф – це тільки вигадка, але припускає, що міф може складатися людиною. Платон ратує за культурно-виховну ревізію міфів з метою залишити тільки корисні та дійсні міфи. Так і у Платона ми бачимо цю ж двоїстість у розумінні поняття міфу, але поняття диференційоване: з одного боку, міф – вигадка, з іншого, – це оповідання про богів та героїв, але це сприймається як дійсне.

Незавершеність наведеного формулювання являється, насамперед, у тому, що міф може бути вигадкою і вимислом для людини, що сприймає міф як вигадку. Так, наприклад, міф сприймав Френсіс Бекон. У своєму трактаті “Про мудрість древніх” Ф. Бекон говорив, що міф є свідомий винахід людини, і інтерпретував древні міфи в дусі Нового часу, надаючи їм новий зміст. На базі вимислу створюється новий вимисел, але новий зміст повинен при цьому сприйматися як достовірний.

Платонівське та беконівське сприйняття міфу дало поштовх для інтерпретування та дефініційного визначення самого слова “міф” не тільки для часів від античності до Нового часу, а й до сучасності. “Міф”, втративши єдине значення, придбав властивості схеми, топоса та символу. Дані особливості слова “міф” стали його атрибутами і привертали до себе увагу дослідників, які найчастіше розкривали зовнішні сторони, не розглядаючи сутності. Така діяльність знайшла виявлення у створенні та існуванні основних концепцій сприймання міфу як такого. По-перше, це натуралістична (натурміфологічна, астрально-міфологічна) теорія, що розглядає міф як уособлений опис для пояснення явищ природи, переважно небесних. Основні положення цієї теорії розвивалися прихильниками міфологічної школи. По-друге, це евгемерична теорія, відповідно до якої міфологічні персонажі суть реальні люди, а міф – це розповідь про їхні подвиги з чималою часткою фантазії. Цього напрямку дотримувалися Г. Спенсер та інші прихильники еволюціоністської школи. По-третє, біологічна (сексуально-біологічна, психоаналітична) теорія, подає міфи як фантастичні оповіді, породжені придушеними підсвідомими, сексуальними потягами людини. Даний напрямок пов'язаний із школою З. Фрейда. Велику значущість має соціологічна теорія, яку відстоюють Л. Леві-Брюль та Б. Маліновський. Вони тлумачать міф, як “пережиту реальність” або як обґрунтування соціальної практики, що безпосередньо виявляє зв'язок первісного суспільства з навколишнім світом. Всі наведені теорії характеризуються, насамперед, тим, що кожна з них намагається відкинути всі інші і відстоювати тільки свої позиції. Так проблеми сутності самого міфу, походження міфології, а разом із цим і місця міфології у духовному житті людини залишаються відкритими в рамках наведених теорій. Таким чином,

думка про “міф” як схему, топос та символ підтверджується незавершеністю будь-якої з існуючих теорій. Але аргументи, наведені при теоретичних розміркуваннях, дають підставу та можливість підійти до зрозуміння значення терміна “міф”, використовуючи саме властивості міфу.

Спочатку розглянемо “міф” як схему. Кожний міф, будь-якого часу і будь-якого народу, не існує як самостійна розповідь. Міф є частиною цілісної ідеї сприймання світу, кожний міф та частина міфу має значення тільки у разі, коли цілісне охоплює частку за допомогою ідеї, виходячи за межі значущості кожної частки. Загальна ідея забезпечує гармонію у сприйманні кожного міфу та прокладає місток до інших міфів, які мають єдину ідею. З цього виходить, що, сприймаючи загальну ідею, міф стримує сенс для свого існування. Тоді термін “міф” – підкреслює реальність ідеї існування світу; якщо ж загальна ідея не сприймається, то слово “міф” – безглуздя ідеї.

У межах схеми міф існує як ланка у ланцюгу повідомлень про існування світу. Але якщо сприймати слово “міф” як оповідання про щось існуюче, або що колись існувало, то міфом стане усе, що промовляється. В такому разі нам потрібно шукати якісну відмінність міфу від інших форм розповідей. А.Ф. Лосев таку відмінність називав топосом або морфним моментом, маючи на увазі, що це загальні моменти, які присутні тільки у міфі і характерні тільки для міфу, те що не змінюється при будь-яких деформаціях. Платон сприймав топос як субстанціальну ідею, у Э. Гуссерля топос – це сутність на відміну від факту, це ейдетична редукція, тобто відволікання від усіх фактичних розходжень і споглядання чистої сутності. Так під міфологічним топосом можливо розуміти подібні і повторювані теми і мотиви, які властиві для різних народів і часто повторюються. Такі загальні міфічні риси мають: космогонічні, антропогонічні, креаціоністські, еволюціоністські, есхатологічні міфи; міфи про походження, народження і смерть, про небесні і природні явища, міфи про тварин і рослини; міфи про бога що вмирає та воскресає, міфи про походження культурних благ і явищ у людському житті, міфи про героя, а також міфи етичні та естетичні. Для міфів характерно надання власних олюднених якостей, загальна персоніфікація явищ та речей. Міф використовує своєрідну логіку, для якої властива нерасчленованість, тотожність суб'єкта й об'єкта, предмета і знака, речі і її імені. Міф не проводить межі між природним і надприродним. Так ми маємо цілу низку загальних особливостей (топів) міфу, що надає можливість сприймати міф тільки у системі його якісних показників. За відсутністю них міф стає казкою, легендою, фантастичною вигадкою тощо. Наявність усіх топів у межах єдиного міфічного повідомлення не завжди має яскравий характер, що є також однією з особливостей міфу, своєрідним топом. У міфі завжди є символічне навантаження.

Сам же символізм поняття “міф” не може сприйматися як щось констатовано, це властивість самого символу як такого. Символ, згідно А. Камю, “належить стихії всезагального, й як би точно ми його не перекладали, ми лише передаємо загальний напрям руху” [3, с.129]. Міф, який базується на фантастичних уявленнях, створює для себе фантастичну символіку, яка врешті решт розуміється тільки у самому міфі. У міфологічному сприйнятті будується своєрідна “річ у собі”, міф створює символ, надає йому змісту, зв'язує з системою міфів, після чого символ має власне змістовне навантаження, не відриваючись від міфу. Символ без смислового, міфічного пояснення втрачає сутність. Але і міф, існуючи для пояснення світу через створені образи, не існує без символу. Таку єдність міфу та символу пояснює А.Ф. Лосев говорячи, що символ є “смилова коловерт алогічної міцності непізнавального, алогічна коловерт смислової могутності пізнання” [4, с.107].

Схема, топос та символ поняття “міф” приводить до думки, що “міф” існує скоріше як система уявлень, ніж як система абстракцій і ідеалізацій, які можуть, навіть потенційно, мати єдине значення. Тому саме поняття “міф” потребує не стільки лінгвістичного, скільки філософського обміркування та пояснення майже при кожному використанні цього терміну. Таке філософське тлумачення міфу має місце у різних авторів і слід відмітити, що існує багато визначень, що не співпадають, а інколи і суперечать один одному. Найчастіше використовується якась частка з багатогранності самого міфу, але дефініція міфу, без сумніву, повинна об'єднувати, як якісні, так і кількісні властивості міфу, мати поєднання схеми, топу та символу.

Як філософський термін "міф" – це особлива форма мислення. Міф – форма свідомості, властива людині також, як і властиві йому інші форми свідомості. П.С. Гуревич дає таке визначення міфу, називаючи його традиційним: "Міф – розповідь що виникає на ранніх етапах, у якій явища природи або культури предстають в одухотвореній і уособленій формі. У більш пізньому трактуванні це – історично обумовлений різновид суспільної свідомості. Міф часто оцінюють як універсальний засіб людського світосприймання" [1, с.147].

А.А. Тахо-Годі дає синтезоване викладення поняття "міфу" на основі досліджень А.Ф. Лосева. "Міф – це узагальнений відбиток дійсності у вигляді почуттєвих уявлень або, точніше, у фантастичному вигляді тих або інших одухотворених істот. Міф – це не ідеальне поняття, не ідеальне буття, не вид поетичної образності, не наука. "Міф є саме життя", "що життєво відчувається і творить, речовинна реальність і тілесність", "міф є саме буття, сама реальність, саме конкретне буття". "Це – енергійне самоствердження особистості" у "виразних функціях", це – "подоба особистості", а не її субстанція. Міф є подана в словах особиста історія. Він є чудо, як чудом і міфом є і увесь світ" [8, с.14]

Крім того, треба згадати поняття міфу, надане Ю. Ке. Міф – це художній твір, що являє ідеологію певного суспільства, твір який засновується не на абстрактних ідеях, а на конкретних потребах і прагненнях, що приводять міфічних героїв у русло раціонального пояснення або в русло певної філософської або ідеологічної концепції; міфи стають частиною традиційної історії і сприймаються як реальність [9, с.13-14].

Розглянувши деякі особливості міфу та його дефініційні викладення, можливо дійти висновку, що міф – є відкрита розповідь про існування якогось елемента світу, що сприймається суб'єктивно в діапазоні від відвертого вимислу до єдино існуючої істини, на рівні свідомості і підсвідомості, що надає можливість для варіацій інтерпретування самої розповіді або деяких її елементів. Стійкість існування міфу на протязі історії людства та у сучасності може пояснюватися апелюванням міфу не стільки до доказів, скільки до почуттів, до бажання сприйматися. Закріплення міфу відбувається на рівні повсякденного розуму, де окремий міф шукає зв'язків з встановленими, вже існуючими "істинами" життєвого досвіду та поведінки, художнього поводження та віри.



1. Гуревич П.С. Культурология. - М., 1999.
2. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. - М., 1994.
3. Камю А. Миф о Сизифе. - Минск, 1998.
4. Лосев А.Ф. Философия имени // Лосев А.Ф. Самое само. - М., 1999.
5. Ницше Ф. О философах. // Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни; Сумерки кумиров; Утренняя заря. - Минск, 1997.
7. Ожегов С.И. Словарь Русского языка. - М., 1987.
8. Платон. Государство // Платон. Диалоги. - Харьков, 1999.
9. Тахо-Годи А.А. А.Ф. Лосев. Жизнь и творчество // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. - М., 1991.
10. Юань Ке. Мифы древнего Китая. - М., 1987.