

ОСКАР БЕККЕР

О ХРУПКОСТИ ПРЕКРАСНОГО И АВАНТЮРИЗМЕ ХУДОЖНИКА.
ОНТОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ
В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ОБЛАСТИ ФЕНОМЕНА

OSKAR BECKER

THE VACUITY OF ART AND THE DARING OF THE ARTIST

Паткуль Андрей: кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры онтологии и теории познания Института философии Санкт-Петербургского государственного университета, 199034 Санкт-Петербург, Россия.
E-mail: andreipatkul@gmail.com

Patkul Andrey (Trans., Ed.): PhD in Philosophy, senior lecturer of the Department of Ontology and Epistemology at Institute of Philosophy, St. Petersburg State University, 199034 St. Petersburg, Russia.
E-mail: andreipatkul@gmail.com

Лазаренкова Екатерина: магистр филологии Санкт-Петербургского государственного университета, 199034 Санкт-Петербург, Россия.
E-mail: k-lazarenkova@yandex.ru

Lasarenkova Ekaterina (Trans.): MA in philology of the St. Petersburg State University, 199034 St. Petersburg, Russia. E-mail: k-lazarenkova@yandex.ru

I

Берущее своё начало у Зольгера выражение «хрупкость прекрасного» не подразумевает здесь лирического смысла; с его помощью обозначается основная онтологически-гиперонтологическая категория эстетического, которая терминологически должна быть зафиксирована как уязвимость.

Что такое «уязвимость» в качестве основной черты эстетического как такового? Категория эта кажется новой и без тщательной мотивации введения её в прежнюю науку эстетики — сомнительной.

Уязвимость означает «ломкость». Ломко все, что — сразу — и заострено, и отточено, когда оно находится под сильным внутренним напряжением. Прекрасное редко

© Е. Лазаренкова, пер., 2014

© А. Паткуль, пер., науч. ред., 2014

и утончённо. Будучи помысленным как произведение, оно является «достижением острия вершины». (Следует, по возможности, воздержаться от той тривиальности, которой нагружено это выражение!)

И всякое такое «остриё вершины» — ломко...

Прежде всего, «эстетическое» является, как гласит имя, «аистхетическим» (αἰσθητόν),¹¹ чувственно-наглядным, непосредственным. Но очевидно, что оно не является просто непосредственным; оно является тем, что проглядывает в непосредственном. Для этого проглядывания формально — и довольно парадоксально — характерно то, что оно, в крайних случаях, обладает «характером острия вершины», т. е. что «экстремум», который конкретный эстетический предмет представляет собой в полноте подобных ему наглядных образов, достигается не постепенно, а скачком. По общему мнению, экстремумы отличаются тем, что они достигаются в постепенном, *все замедляющемся* приближении: в непосредственной близости от вершины горы остаётся подняться ещё совсем немного. Но остриё вершины возвышается круто — вплоть до границы полной изоляции от окружения, вплоть до полной недоступности.

Присущий эстетическому характер острия вершины означает, стало быть, не что иное, как его «микрокосмическую» структуру,¹² его ограждённость «исключительно изнутри положенными границами, в которых нет ничего от препятствия» и которые означают не что иное, как «максимум внутренней исполненности». Имманентность эстетического переживания и самого произведения искусства (каковы суть корреляты) столь сильна, «что ей совсем не свойственен полемический акцент по отношению к “исключённой” действительности» — и это вопреки подлинной конкретности произведения и эстетического переживания. Ибо если эстетическое переживание характеризуется — с намеренной парадоксальностью — как «нормативное переживание»,¹³ то это означает, что оно одновременно окрашено как всецело живая действительность и все же совершенно отделено от потока повседневности. Стало быть, парадоксальность заключается в объединении наглядной непосредственности и обозначенного изолирующего проглядывания, которое метафорически было изображено с помощью образа «острия вершины».

Так вот, насколько такое «островерхое» образование ломко, «уязвимо»? Оно в высшей степени чувствительно к любому, даже самому малому, изменению его внутреннего состояния. Достаточно самой малой оплошности, чтобы сорваться с острой вершины прямо в пропасть. Прекрасное подчинено закону «всё или ничто». Полная «завершённость» поистине великих произведений искусства состоит именно в том, что любое намеренное продолжение работы над ними, которое ведь необходимо привнесло бы в них того или иного рода изменение, должно было бы разрушить их без-

11 Чувственно воспринимаемое (др. греч.). — *Прим. ред.*

12 Здесь и далее я отсылаю к необычайно содержательной статье Д. ф. Лукача «Субъект-объектное отношение в эстетике» (Lukács, 1917-18, 1).

13 Эта берущая свое начало у Лукача (Lukács, 1917-18, 1) формула парадоксальна постольку, поскольку норма (ценность, идеал) и душевная «действительность» переживания (в смысле Риккертской терминологии, которую в значительной мере использует Лукач) — самые крайние противоположности, которые, собственно говоря, не могут быть приписаны одному и тому же предмету без противоречия. Между тем лукачевская экспликация намеренно движется в таких противоречиях по способу, напоминающему метод «диалектики».

возвратно. Вместе с тем в отношении их возникновения не следует думать, что они были «изготовлены» неутомимым прилежанием в постоянно, шаг за шагом продолжающейся работе. Ведь возникли они, — подобно Афине Палладе, из головы своего родителя, — благодаря непостижимому творческому скачку.

Впрочем, пойдем ещё дальше. Эстетические предметы вовсе не «суть» «по себе» «в действительности» (ἐνεργεία),¹⁴ но представляют собой исключительно потенции, которые становятся актуальными только в эстетическом переживании. Причём в таком случае к проблеме создания произведения (или даже «возникновения» эстетического природного предмета) добавляется другая проблема — проблема адекватного постижения, в котором произведение, собственно, только и достигает своего (эстетического) бытия. Даже это адекватное постижение может быть достигнуто только благодаря скачку. В качестве «нормативного переживания» оно изолировано от любой повседневности, но также и от всякого «собственного вотбытия». Структура эстетической сферы является «гераклитовской»; т. е. нет никакой гарантии, что «то же самое» переживание «того же самого» субъекта вопреки «тождеству» эстетического предмета может быть повторено. Таким образом, эстетическое *есть*, в конце концов, только в наиболее раннем «одномоментном» переживании в свою очередь наиболее раннего и, кроме того, чисто «потенциального» предмета. Это и обуславливает его «уязвимость».

II

Напрашивается вопрос: неужели в истории эстетики на эти вещи ещё никогда не обращали внимание? В первую очередь, здесь следовало бы указать на Зольгера, который поставил «хрупкость прекрасного» на решающее место в своем онтологическом истолковании эстетического феномена. Прекрасное — это «всецело явление» и оно должно «как таковое прекрасно удерживаться в средоточии противоречий» (Solger, 1907, 183),¹⁵ оно «свободно парит посередине между обыденным и божественным».¹⁶ Прекрасное следует рассматривать как «всецело действительную, единичную вещь», «противоположную как таковую тому вечному состоянию, каковое есть у бога, и, хотя и исполненную сущностью, всё же полностью подчиненную временности и бренности».¹⁷ Впрочем, это «печальное размышление о хрупком (!) прекрасном»¹⁸ всё же позволяет «правильно увидеть, насколько чудесной вещью является прекрасное».¹⁹ «Возвышаясь, благодаря внутренне присущему ему величию божественной сущности, в сутолоке других являющихся предметов», оно всё же «перед ликом бога» «погружается» «в ни-

14 В действительности (др.-греч.). — Прим. ред.

15 В настоящей статье дан новый перевод пассажей из «Эрвина» Зольгера. Прежний перевод диалога на русский язык Н. М. Берновской см.: (Zol'ger, 1978). Цитированные Беккером высказывания см.: Там же. (Zol'ger, 1978, 194). — Прим. ред.

16 Судя по всему, здесь Беккер в кавычках приводит слегка измененную цитату из Зольгера, не искажая, впрочем, общий ход зольгеровской мысли. Ср.: (Zol'ger, 1978, 194). В немецком издании Курца, на которое ссылается автор статьи (Solger, 1907, 183). — Прим. ред.

17 Ср.: (Zol'ger, 1978, 195). — Прим. ред.

18 Ср.: (Zol'ger, 1978, 195). — Прим. ред.

19 Ср.: (Zol'ger, 1978, 196). — Прим. ред.

чтожность вместе со всеми прочими явлениями»²⁰. «Это величественное²¹ противоречие властвует над каждым <...> не только внутренней, но и всеильной <...> вечной и неутолимой болью», которая «вызывается не гибелью единичной вещи», и не только «бренностью всего земного, но ничтожностью самой идеи»²². Зольгер называет «всё это изложение» «трагедией самого прекрасного»²³ (Zol'ger, 1978, 186).

Еще более — и довольно своеобразно — анализ этот проясняется, исходя из перспективы художественного субъекта. (Zol'ger, 1978, 387): «Если идея переходит посредством художественного рассудка в особенное», то она становится «действительным в настоящем и, так как вне её нет ничего, самими ничтожностью и исчезновением».²⁴ «Так вот это мгновение перехода, в котором сама идея необходимо обращается в *ничто*, должно быть истинным местонахождением искусства, а тем самым остроумие и размышление, каждое из которых здесь одновременно создаёт и уничтожает с противоположным устремлением, должны быть одним и тем же. Таким образом, здесь дух художника должен охватывать все направления единым всеохватывающим взглядом, и *этот парящий надо всем, всё уничтожающий взгляд мы называем иронией*».²⁵ «Кто не имеет мужества постигать идею в её полной бренности и ничтожности, тот в конечном итоге потерян для искусства».^{26,27,28}

20 Ср.: (Zol'ger, 1978, 196). — *Прим. ред.*

21 В тексте Беккера здесь явная опечатка: у него дано herrlich — [величественное, властное]; тогда как в издании (Solger, 1907) стоит herb — [суровое, жестокое]. (Зольгеровский вариант, скорее всего, послужил основой и существующего русского перевода «Эрвина», где соответствующее немецкое слово переведено как «резкое». Ср.: Там же.) В настоящем переводе сохранен вариант Беккера. — *Прим. ред.*

22 Беккер строит здесь своеобразный коллаж из высказываний Зольгера, не искажая его основной мысли. Курсив в конце предложения, по-видимому, принадлежит Беккеру — в издании Зольгера 1907 г. он отсутствует. Ср.: (Zol'ger, 1978, 196). В (Solger, 1907, 185). — *Прим. ред.*

23 В существующем русском переводе выражение Зольгера «Tragödie vom Schönen» совершенно справедливо передано как «трагедия о прекрасном» (Ср.: (Zol'ger, 1978, 197)). В настоящем переводе используется родительный падеж, чтобы подчеркнуть и объективное, и субъективное значение трагедии прекрасного, учитывая тот смысл, который в это выражение вкладывает Беккер. — *Прим. ред.*

24 Ср.: (Zol'ger, 1978, 380–381). — *Прим. ред.*

25 Ср.: (Zol'ger, 1978, 381). Курсив в приведенных предложениях, вероятно, принадлежит Беккеру, в издании Куртца он отсутствует. — *Прим. ред.*

26 Ср.: (Zol'ger, 1978, 381) — *Прим. ред.*

27 Ср. то, что Гегель говорит о Зольгере в «Лекциях по эстетике» (Hegel, 1842, 87): «Здесь он приближался к диалектическому моменту идеи, к тому пункту, который я называю “бесконечной, абсолютной негативностью” <...> Зольгер придерживался этой негативности, она и вправду является моментом спекулятивной идеи. Будучи постигнутой исключительно как этот диалектический непокой и распад как бесконечного, так и конечного, [она является] всё же только моментом, а не всей идеей, как этого хочет Зольгер».

Ср. также у И. Э. Эрдмана (Erdmann, 1878, 533): Зольгер полагает «в боге момент негации, которая позволяет ему вступать в ничтожность, а в единичной сущности — мощь, с помощью которой она может избавиться от своей ничтожности, пожертвовать собой. Эти взаимные самопожертвование и самоотрицание, как ему кажется, наиболее подходящим образом могут быть обозначены с помощью выражения “ирония”».

Здесь нет возможности вдаваться в рассмотрение отношения трактовки иронии у Зольгера и Фридриха Шлегеля.

28 Приводимый Беккером в сновке гегелевский пассаж о Зольгере переведен заново. Прежний русский перевод см.: (Gegel', 1968, 74). — *Прим. ред.*

Так вот, эту «хрупкость» прекрасного как такового, по самому его существу, по-видимому, следует отождествить с его «уязвимостью» (ломкостью), на которую было указано ранее (в § 1). Правда, Зольгер не просто констатирует эту хрупкость, но сразу же *толкует* её посредством напряжения между идеей и явлением. Это едва ли не в точности соответствует *Лукачевскому* парадоксу «нормативного переживания», ибо норма (ценность) является той формой, в которую у него превратилась мысль о платоновской идее. На самом деле легко увидеть, что «противоречие» это может быть также понято как противоречие между «идеальным» покоем по-настоящему «классического» произведения искусства и неустойчивостью «действительной» подвижности жизни, которая всякий раз несомна только «острием момента». Но тем самым сразу же обнаруживается, что «уязвимость», приписанная нами эстетическому как таковому, не может быть приравнена к «подверженности разрушению», характерной для мира становления в целом. В общем, с помощью зольгеровских и лукачевских формулировок уже получена определённая основная онтологическая установка, которую не стоит принимать некритически. Мы, стало быть, должны будем пойти по пути феноменологического анализа, не привязываясь слишком к выделенным ранее ведущим линиям [исследования].

III

Позитивное своеобразие феномена, с таким трудом проясняемого в своих более тонких чертах, как это показывает уязвимость, может быть выявлено только с помощью широкого применения метода «отделения» от родственных феноменов или, по крайней мере, от феноменов, кажущихся родственными поверхностному взгляду. Впрочем, следует отметить, что те характеристики, которые должны быть зафиксированы, нацелены на всецело позитивный очерк.

1. Уязвимость эстетического не следует отождествлять со всеобщей «подверженностью материи разрушению». Правда, прекрасный «предмет природы» (например, красивый человек)²⁹ или произведение искусства в известном смысле подчинены всеобщей брэнности всего земного, но очевидно, что это имеет значение равным образом как для безобразных и скучных, так и для прекрасных вещей. (Зольгер это ясно увидел, как показано выше (§ 2), отчетливо отличив ничтожность идеи, которая, согласно ему, характеризует прекрасное, от брэнности земного.)

2. Уязвимость не является «хрупкостью прекрасного» и в смысле трагического рока.

Её также не следует понимать и как «трагическую» ничтожность *идеи* в том смысле, что идеальное благо обречено гибели в неизбежно порочном мире. (Стих *Шиллера* о Максе Пикколомини гласит: «Таков удел прекрасного на свете!», *вопреки* Зольгеру.)³⁰

²⁹ Да будет позволено в данной связи охарактеризовать красоту человеческого тела как природную красоту. На самом деле, разумеется, уже красота выразительного лица (eines Charakterkopfes) не является всецело чисто телесной, и, пожалуй, никакая красота не является чисто природной.

³⁰ Беккер имеет в виду последнюю строчку монолога Теклы в 12 явлении 4 действия трагедии Ф. Шиллера «Смерть Валленштейна» — заключительной части его драматической трилогии «Валленштейн».

3. В противоположность этому, описываемая здесь «ломкость» присуща всякому прекрасному, не только трагическому, но также, например, комическому или совершенно не подпадающей под эти категории «*pulchritudo vaga*»³¹ (Кант)³² (Kant 1790, 48) абстрактных орнаментов и абсолютной музыки. И она свойственна «рискованному» произведению искусства, в случае которого художник идёт своим собственным путем, каковой был, возможно, едва ли не заблуждением, не в большей степени или скорее, чем «классическому» творению возвышенного покоя или мягко покоряющей обворожительности, побеждающему всё своими чарами.

Напротив того, она принадлежит «классическому» в смысле художественного *качества*, независимо от *стиля*, в большей мере, чем сравнительно слабому произведению, исключительно красивому человеку больше, чем менее привлекательному. То есть эстетический предмет тем уязвимей, чем он прекрасней. Чем надёжнее видится установленной красота вещи, чем неопровержимей она должна признаваться за ней, тем интенсивнее такая «хрупкость» в ней является видимой для восприимчивого к ней взгляда. (Если бы мы не должны были бы — на основаниях, в которые здесь не следует вдаваться, — отказаться от того, чтобы говорить об «эстетической ценности», то мы могли бы сказать: степень интенсивности уязвимости является непосредственным мерилom эстетической ценности.) Таким образом, чем идеальнее удовлетворено требование красоты, тем больше «ломкости». Классическое в собственном смысле произведение — самое ломкое.

4. Но как же теперь ближе охарактеризовать эту таинственную «уязвимую» черту в эстетическом?

Во вводном рассуждении (§ 1) она характеризовалась как «заострённость», т. е. как

В переводе К. Павловой финал этого монолога звучит следующим образом:

*И вот судьба, с жестокостью своей,
Берет его и в пышном жизни цвете
Его бросает под ноги коней. —
Таков удел прекрасного на свете!*

(Shiller, 1955, 601). Альтернативную версию перевода Н. Славятинского см.: (Shiller, 1975, 400)). Показательно, что в «Эрвине» Зольгер, по меньшей мере, дважды воспроизводит это изречение Шиллера. В первый раз автор диалогов, обозначив такие характеристики прекрасного, как хрупкость и бренность, повторяет его буквально, ссылаясь при этом на самого поэта. (Ср.: (Zol'ger, 1978, 116). (В немецком издании Куртца — (Solger, 1907, 97)). В последующем, в тех пассажах «Эрвина», на которые опирается Беккер во втором разделе своей статьи, Зольгер ещё раз приводит эту шиллеровскую фразу с незначительным изменением. Ср.: (Zol'ger, 1978, 196). (В немецком издании Куртца — (Solger, 1907, 185)). Тем не менее, для Беккера является крайне важным подчеркнуть, что, несмотря на сходство и даже тождество формулировок, смыслы, которые вкладывают в данное высказывание Шиллер и Зольгер, — противоположны друг другу. — *Прим. ред.*

31 Несвязанная красота (лат.) — *Прим. ред.*

32 Ср.: (Kant, 1966, 232). Здесь в самом тексте «Критики способности суждения» «*pulchritudo vaga*» передается как «свободная красота»; в списке латинских терминов в конце издания — как «расплывчатая, неопределенная красота». (См.: (Kant, 1966, 544)). Так или иначе, описывая *pulchritudo vaga*, Кант говорит, что она «не предполагает никакого понятия о том, чем должен быть предмет», и что она «означает (самостоятельно существующую) красоту той или этой вещи» (Kant, 1966, 232)). — *Прим. ред.*

крайняя чувствительность к (задуманным) изменениям. Произведение или состоявшаяся «вещь» должно быть именно так, а не иначе, чтобы быть в состоянии удержать уровень своей красоты. Любое даже самое малое изменение в любом направлении погубило бы его безвозвратно; малейший шаг с круто возвышающейся вершины ведёт в пропасть. В этом отношении оно «завершено». (Оно уже не есть более то, что «может также быть иначе», — но поэтому и вопреки этому ни в коем случае не является ещё самодовлеющим (*gesichert àèi ðv*)³³).

Впрочем, характеристика эта всё же является только формальной в той мере, в какой она отчасти соответствует лукачевской характеристике замкнутого микрокосма, микрокосма, «в котором всё, что является возможным из своих конституитивных принципов, созревает к действительности» (лучше, пожалуй: *созрело* к действительности). Возникает вопрос: чем обусловлена эта замкнутость, это прерывистое ограничение, это скачкообразное падение во всех возможных направлениях вариации? Что свойственно, сообразно его сущности, этому прерывистому препятствию, столь резко отделяющему эстетический объект от его неэстетического «окружения», которое, правда, в обычном смысле его вовсе даже и не *окружает*?

5. И снова мы попробуем приблизиться к сути дела прежде всего за счет негативной характеристики. Как известно, Кант говорил о «незаинтересованном удовольствии» от прекрасного.³⁴ Но его тезис о том, что радость от прекрасного есть «без всякого интереса», не следует ошибочно понимать так, что при возникновении эстетического переживания вообще отсутствует любой интерес. Ничто не было бы более противоположным [кантовской мысли], чем это: ибо очевидно, что полное отсутствие всякого интереса характерно для *скуки*, каковая — в еще большей мере, чем безобразное — составляет, собственно, противоположный полюс прекрасного: в том смысле, что она является, так сказать, эстетически самой безнадежной, так как от неё путь к красоте намного дальше, чем от — временами всё же «представляющего интерес» — безобразного.

Впрочем, как признано, в этом кантовском определении высказано нечто прямо-таки основополагающее в отношении эстетического.³⁵ *Истина заключается в том, что в эстетическом переживании «интерес» одновременно возбуждается и угасает, а именно как феноменально данный.* Существует современная теория восприятия (разработанная Шелером и др.), согласно которой определённый интерес является предварительным условием возникновения всякого внятия вообще, но самому этому интересу не нужно проявляться в качестве феномена или только феноменального момента. Однако «заинтересованный» момент в *эстетическом* феномене является *как таковой* в действительности; вспыхивающее в нём *возбуждение* может быть почувствовано *как таковое*. Впрочем, разумеется, оно равным образом может «угасать» или, собственно говоря, только «сдерживаться», подобно тому, как может быть сдержан удар.

33 Вечно сущее (др.-греч.). — *Прим. ред.*

34 Ср. (Kant, 1966, 204). — *Прим. ред.*

35 Ср. (Geiger, 1913, 655) и (Geiger, 1928).

Яснее всего эти отношения проявляются в тех эстетических (или «подобных эстетическим») образцах, которые «охватывают», будоражат или «держат в напряжении» — какими угодно несовместимыми мотивами, начиная с «более обыденной» взбудораженности эротическим или ужасным и вплоть до возвышенного умиления мистической религиозности. В этих формах эстетического очевидным является элемент «*thrilling*»³⁶³⁷.

По-видимому, противоположный пример имеет место в случае уже упомянутой «*pulchritudo vaga*» Канта. Кажется, что «вольный» орнамент или произведение «абсолютной» музыки далеки от всякого «*thrill*», насколько это только возможно. Но благодаря чему в таком случае нас захватывает fuga Баха, северный «звериный орнамент» вызывает в нас любопытствующее участие, а мавританские арабески, или «мистическое» колыхание одеяний, или «облачность» на ранней буддийской живописи восхищают нас? Трактовку проявляющегося здесь и затем варьирующегося в многообразных отношениях вида красоты как тайной «*pulchritudo adhaerens*»³⁸ мы считаем крайне неудачным выходом из положения. Если тут и там обсуждать известную меру «привходящего» содержания, то это ни в коей мере не послужит решению. Существенным является всё же напряжение, кстати сказать, доэстетическое, возбуждённое тем «элементарным», что есть в чувственном явлении как таковом, примитивный, как *ἐξοχή*³⁹ «аистхетический» интерес к определенным «непосредственно-наглядным» образам или моментам образов⁴⁰ в средах цвета, пространственности, ритма или мелодии.

Если, возможно, кто-то усомнится в этом тезисе, то следовало бы указать на такое существенное положение дел, согласно которому элементарный «аистхетический» интерес содержится как момент в каждом возбуждающем воздействии даже в столь ещё значительной мере обременённого содержанием предмета, имеющего характер «привходящей красоты». Ибо любой эстетический объект — даже глубокомысленная

36 Будоражающее воздействие (англ.). — Прим. ред.

37 «*Thrill*» (англ. глагол и существительное этимол. родственно с «*Drill*» напр., в слове *Drillbohrer* (дрель, бурав. — Прим. ред.) означает *durchbohren* (просверливать, пробуравливать. — Прим. ред.), в общем метафорическом [значении] — *durchdringen* (проникать, пронизывать. — Прим. ред.), например, *ein durchdringender Schrei* (пронзительный крик. — Прим. ред.) (ср. французское «*un cris perçant*» (пронзительный крик: у Беккера существительное стоит во множественном числе, тогда как артикль и прилагательное имеют форму единственного числа. — Прим. ред.). В современном английском «*a thrill*», в особенности, называется держащая в напряжении театральная пьеса, посвящённая, скажем, криминальной тематике. (Здесь можно было бы вспомнить о столь популярных сегодня (1927/28) пьесах по романам Эдгара Уоллеса).

38 Связанная красота (лат.). В тексте русского перевода «Критики способности суждения» «*pulchritudo adhaerens*» передается как «привходящая красота» (См.: (Kant, 1966, 232)), а в списке латинских терминов в конце издания — как «фиксированная красота» (См.: (Kant, 1966, 544)). Собственная же кантовская характеристика «*pulchritudo adhaerens*» такова: она «предполагает такое понятие (понятие о том, каким должен быть предмет. — Прим. ред.) и совершенство предмета соответственно этому понятию» и «как привходящая к понятию (обусловленная красота), приписывается объектам, подводимым под понятие особой цели» ((Kant, 1966, 232)). — Прим. ред.

39 По преимуществу (др. греч.). — Прим. ред.

40 Вряд ли нужно сегодня, в свете современной психологии, обращать внимание на то, что «образ» как целое является первичным, подлинно «элементарным», по сравнению с его элементами в смысле «атомистических данных чувств» и т. п.

речь в абстрактной прозе — именно в той мере, в какой он эстетичен, необходимо является «аистхетичным», т. е. воздействующим непосредственно благодаря αἴσθησις⁴¹ (внятию), как мы кратко говорим, «наглядно» и поэтому — в широком кантовском смысле — «чувственно». Таким образом, «заинтересованное» возбуждение неизбежно мерцает, по крайней мере, в таком «элементарном» регионе, но это совершенно не препятствует тому, чтобы оно помимо того и, прежде всего, даже совершенно независимо от него вспыхивало в более высоких и даже высочайших конституитивных «слоях» предмета, соотв., предметного «содержания». То, что эти возбуждения, протекающие из различных источников, не протекают «параллельно», но срastaются в некое целое, только соответствует всеобщему закону способности души образовывать целостность. Впрочем, несмотря на это, указанные моменты ещё могут проявить себя.

Правда, этот момент «*thrill*», как было отмечено, всё же не парализуется неким вторым моментом — «оцепенение» «захватывающего» воздействия сняло бы напряжение, конституитивное для эстетического, — но всё же «перехватывается» им. Изначально существующая сила возбуждения меняется в своём направлении, более того, преобразуется в своей структуре. Здесь имеется в виду тот процесс, который Лукач обозначил как «стилизацию», т. е. как «подлинно-материальное преобразование». Он говорит также о редукции и устанавливает «ставшие гомогенными внутренние органы принятия мира» (Lukács, 1917-18, 9). Обеднение, привативный момент, которые невозможно абстрагировать от какой бы то ни было редукции, должно выступать против права этого понятия. И гомогенизация, которая, как кажется, обуславливает уравнивание, по-видимому, касается равным образом и «материальной подлинности».

Все эти обороты, в которых пытаются понять формирование сырого «возбуждающего материала» до эстетического переживания (и его предметного коррелята), совершенно недостаточны, но их всё же слишком трудно заменить более удачными. Ведь и в самом деле чудом оказывается то, что процесс постижения «*thrill*», имеющего столь различное происхождение, вообще возможен благодаря эстетической «внутренней форме». Это — чудо, что *любой* сюжет, абсолютно любой и в любой стилистической форме, может образовываться гением художника или благосклонностью «природы» до классической красоты. Точно так же, как и молодому Сократу в «Пармениде» Платона (130 CD) показалось «бездонной пропастью глупости» то, что для «волоса, нечистот, грязи и тому подобных достойных презрения и обыденных вещей» должны быть вечные идеи.⁴²

На самом деле трактовка эстетического как «нормативного» действительного категориально может быть понята только исходя из Платона. «Идея в явлении» — это платоновско-платиновское толкование прекрасного. Но современная дефиниция возникает из некоторого вида негативного или, лучше, *перевёрнутого платонизма*. Идея у Платона — это собственно действительное, (τὸ ὄντως ὄν),⁴³ а мир становления — только видимость; у тех же современных философов, наоборот, норма — «только»

41 Здесь: чувственное восприятие (др. греч.). — *Прим. ред.*

42 Перевод данного предложения, включающего цитаты из платоновского «Парменида», выполнен по немецкому тексту Беккера. Вариант перевода соответствующих пассажей из этого диалога Н. Н. Томасова см.: (Platon, 1993, 350–351).

43 Подлинно сущее (др. греч.). — *Прим. ред.*

идеальна, а текущая жизнь (так называемая «психологическая действительность») — исключительно реальна. Этим обуславливается также и редуکتивный характер «стилизации»: она развеществляет и умирляет исконную брутальную действительность жизни, нивелируя её до гомогенности. Поэтому «классическое» в смысле усмиренного, развеществленного и есть «идеальное». Но при этом все же развеществление — хотя рассматриваемое здесь «вещество» и есть всецело «интеллигибельная материя» — так или иначе имеет значение оболочки для того, что формально-пусто, что «лишено субстанции». («Бесцветный» классицизм!). Это — всё та же самая онтологическая метафора «идеи» или «формы» (ἰδέα, εἶδος, μορφή),⁴⁴ только с различными «признаками» (здесь возрастания, там убыли степени бытийности).

6. Выявленная только что «чуждость» выражается в *уязвимости эстетического*. Самая исключительная парадоксальность, заключающаяся в том, что вся брутальность действительности жизни может быть сформирована до покоя классической красоты, «онтологически» означает, что образец, в котором вершится это чудо, напряжён вплоть до того, чтобы разломаться. А именно, в решающей ситуации напряжённость приобретает то значение, что эстетический предмет целиком и полностью «есть» на своей феноменальной поверхности. Эстетическое — это феноменальное как ἐξοχήν,⁴⁵ оно есть феномен как таковой, явление как явление; его способ бытия — это само гоббсовское «αὐτὸ τὸ φαίνεσθαι».^{46,47}

Но тем самым он оказывается в известном отношении «видимостью»; попытка схватить что-то «за» явлением ухватывает только пустоту. (Это одинаково справедливо как для полотна или пластики из мертвого материала или для «неуловимого мира» звуков фуги или симфонии, так и для живой танцовщицы или даже для красивой женщины как *красивой* не в художественной, а жизненной (даже эротической) взаимосвязи).

Но равным образом эстетический предмет как таковой представляет собой всё же более высокую, более «истинную» (т. е. более раскрытую) действительность. Ибо именно то, что эта «видимость» как таковая является действительной в феномене лом-кости, и составляет глубокую истину, «честность» (Г. Коген),⁴⁸ рас-крытость (ἀ-λήθεια⁴⁹ = не-сокрытость) эстетического феномена. Сдерживание «*thrill*» «внутренней формой», по-видимому, означает онтологическое примирение *двух антагонистических принципов бытия*, которые разделены бездной. Но мост, который, правда, образует свод над бездной, всё же не заполняет её, давая возможность заглянуть в её глубину.

IV

В завершении предпринятой до сих пор феноменологической дескрипции берёт

44 Здесь: идея, эйдос, форма (др. греч.). — Прим. ред.

45 По преимуществу (др. греч.). — Прим. ред.

46 Для эстетического любые «феноменологические редукции» исполнены «спонтанно». Эстетический предмет ἢ αὐτομάτου (сам собой (др. греч.). — Прим. ред.) редуцирован как «трансцендентально», так и «эйдетически». (Согласно высказываниям Э. Гуссерля, сделанным по случаю в лекциях и т. п.).

47 Само явление (др. греч.). (Ср., напр.: (Gobbs, 1989, 192)). — Прим. ред.

48 Ср. с (Cohen, 1889, 420).

49 Истина (др. греч.). — Прим. ред.

свое начало лежащая глубже *онтологическая* проблематика эстетического феномена. Конечно, соответствующая её разработка предполагала бы систематический набросок целого феноменологической онтологии. Ибо исключительно на фоне хотя бы только очерченной онтологической системы можно методически достоверным образом показать, каковы всё же те «антагонистические принципы бытия» или, пожалуй, лучше, «корни бытия» (в смысле древних эмпедокловских $\rho\acute{\iota}\zeta\omicron\mu\alpha\tau\alpha \lambda\acute{\alpha}\nu\tau\omega\nu$ ⁵⁰), на которые выше был сделан намёк.

То, что в конечном счете здесь может быть дано, так это намёки, призванные на основании уже проведённых исследований указать направление, в котором следует искать прояснение проблемы.

1. Даже самый поверхностный очерк в этом деле не может пройти мимо Шеллинга. Действительно, Шеллинг в ясных очертаниях увидел представленную нами проблему и дал её решение, которое, кроме всего прочего, следует также причислить к глубочайшим мыслям, вообще появившимся в истории эстетики, хотя сегодня они и не могут быть приняты в качестве окончательных. Он видит такие принципы в «неосознанном» и «сознательном». Художественное созерцание — это такое созерцание, «в котором неосознанная деятельность словно бы насквозь пронизывает деятельность сознательную вплоть до полного тождества» (Сочинения, I разд., том III, 613).^{51,52} «Произведение искусства отражает для нас тождество сознательной и неосознанной деятельности. Но противоположность их обеих — бесконечна, и снимается она без всякого содействия свободы. Стало быть, основная характерность произведения искусства состоит в *неосознанной бесконечности* (синтезе природы и свободы).⁵³ «... Красота — это бесконечное, представленное конечным образом»⁵⁴ (Schelling, 1800, 619 — 620).

Таким образом, тезис Шеллинга состоит в том, что произведение искусства является синтезом природы и «свободы» (т. е. историчности, соотв., духа), тождеством сознательной и «неосознанной» (т. е. бессознательной) деятельности и, в силу этого, «неосознанной бесконечностью». Бесконечность осуществляется «бесконечным разделением» сознательного и бессознательного, бездной между ними, мост над которой может быть наведен только «неосознанно».^{55,56}

Здесь может быть только поставлена задача, состоящая в том, чтобы выяснить, в каком именно отношении Шеллинг находится к нашим собственным, изложенным

50 Корни всего (др. греч.). — *Прим. ред.*

51 Все цитаты Шеллинга в этой статье взяты из «Системы трансцендентального идеализма» (1800). Раздел VI. (Schelling, 1800).

52 Приводимые Беккером цитаты из Шеллинга переведены заново по статье Беккера. Существующий русский перевод цитируемого Беккером трактата Шеллинга см.: (Shelling, 1987, 227–489). Данный пассаж см.: (Shelling, 1987, 472). — *Прим. ред.*

53 См.: (Shelling, 1987, 478) — *Прим. ред.*

54 См.: (Shelling, 1987, 479) — *Прим. ред.*

55 Ср. (Schelling, 1800, 620): «Любое эстетическое продуцирование исходит из бесконечного разделения обеих деятельностей, которые разделены в любом свободном продуцировании. Но так как здесь обе деятельности всё же должны быть представлены в продукте как объединенные, то за счет этого бесконечное представляется конечным образом».

56 Существующий русский перевод пассажа из «Системы трансцендентального идеализма», приведённый под сноской 47, см.: (Shelling, 1987, 478–479). — *Прим. ред.*

выше взглядам, но не предложено её решение. Следует только указать на то, что у Шеллинга отсутствует эксплицитное упоминание уязвимости. Тем не менее именно он ощущает заключённое в произведении искусства противоречие как самое предельное («абсолютное»), а его разрешение (отождествление того, что противоречит) — как «чудо»: «Гений отличается от всего иного, что есть только талант или искусность, тем, что им разрешается противоречие, которое является *абсолютным* и помимо этого ничем иным не может быть разрешено» (Schelling, 1800, 624)⁵⁷.

...Эстетическое созерцание... — это интеллектуальное созерцание, ставшее объективным. Произведение искусства отражает для меня то, что ничем иным не отражается, то абсолютно тождественное, что даже в Я уже разделилось; стало быть, то, что философ может разделить уже в первом акте сознания и что иначе недоступно ни для какого созерцания, отражается *чудом* искусства от его продуктов (Schelling, 1800, 625).⁵⁸

Поэтому искусство — это «единственно истинный и вечный органон и вместе с тем документ философии» (Schelling, 1800, 627).⁵⁹ Таким образом, уже Шеллинг видит «рас-крывающую» способность эстетического в предельных метафизических вопросах.

Стало быть, если мы последуем Шеллингу, сообразуя его терминологию с сегодняшним словоупотреблением, то такими антагонистическими принципами будут, пожалуй, сознательное и бессознательное, или «свобода» (свободный исторический дух) и «природа» (не-историческое или «естественное», особенно в самом человеке). Это — предельное, «метафизическое» (строго говоря, «гипер-онтологическое») основное напряжение, царящее между ними и представляющее собой бездну, над которой куполом высится мост эстетического — зыбкий, как радуга.

2. Благодаря этому смелому тезису — добавим это здесь без обоснования — действительно дана *существенная часть* решения проблемы. Но всё же только часть. Система онтологических-«гипер-онтологических» напряжений, которые имеют решающее значение для прояснения эстетического феномена во всей его широте и глубине (в той мере, в какой он раскрывает действительно довольно далеко распротёртый горизонт эстетических явлений), во многом слишком разнообразна и запутана, чтобы достаточным образом она могла бы характеризоваться посредством *некой* полярности между природой и (историческим) духом — даже если такие полюсы являются самыми крайними из тех, между которыми напряжение вообще возможно.

Развивать это далее и обосновывать здесь неуместно. Но разве теперь больше уже нечего сказать об онтологии эстетического? Вовсе нет! Ведь всё же мы уже располагаем наброском феноменологической «фундаментальной онтологии», которая основывается на «экзистенциальной аналитике» (человеческого) вотбытия («герменевтике фактичности»), но, очевидно, ею не исчерпывается.⁶⁰ А стало быть, на фоне

57 См.: (Shelling, 1987, 482). — Прим. ред.

58 См.: (Shelling, 1987, 482–483). — Прим. ред.

59 См.: (Shelling, 1987, 484). — Прим. ред.

60 Ср. (Heidegger, 1927). Не стоит больше тратить слова, говоря о наивности так называемой «реали-

этой «экзистенциальной аналитики вот-бытия», вероятно, может быть сделан очерк онтологии эстетического феномена.

Главная черта этого основного онтологического подхода состоит в том, что он является *идеалистически-герменевтическим*, развивая тем самым — даже если и не прямолинейно — существенные линии трансцендентально-идеалистической феноменологии Э. Гуссерля.⁶¹ Это значит, что человеческое вотбытие систематически истолковывается как такое сущее, в котором существенно заключена возможность понимания бытия (а тем самым — предпосылка для построения *онтологии*).

Поэтому онтологию эстетического нужно будет развивать, исходя из анализа эстетического (т. е. художественно создающего и эстетически «наслаждающегося») вотбытия.

Представители некоторой в известном отношении ещё «реалистически» ориентированной точки зрения будут подчёркивать самостоятельность «по себе сущего», в том или ином смысле всё же «объективного» произведения, и требовать особого к нему внимания. Возможно, будут даже полагать, что «реципиент» эстетического, только воспринимая, противостоит готовому и в себе «независимому от субъективного» произведению, а значит, претерпевая воздействие с его стороны (*αἴσθησις*⁶² как *δέχεσθαι*⁶³ и *λάσχειν*⁶⁴). А его решающее отличие от создающего художника, чей бытийный центр находится в созидании как образе действия (способе вотбытия), можно сделать понятным только исходя из такого основного «реалистического» воззрения. Но в противоположность этому нужно принципиально заявить: в их последней основе созидание и рецепция, по сути, нераздельны в «эстетической» сфере. Всякая адекватная рецепция — это дополняющее созидание произведения, а всякое подлинное творение — это «видение». А лучше будет сказать, что творение и рецепция происходят из *видения* как их общего корня.⁶⁵ Стало быть, вопрос — на принципиально предельном, крайнем уровне, на котором должны удерживаться все проведённые и намеченные анализы, —

стической» онтологии, которая видится некоторым феноменологам (как, например, М. Гайгеру) как беспредвзвешенный и «свободный от точек зрения» базис любого онтологического рассмотрения особой феноменальной области, будь-то математическое или эстетическое.

61 Интенции гуссерлевской феноменологии, начиная, по меньшей мере, с «Идей» 1913 г. (Husserl, 1913), можно досадно упустить из виду не иначе как противопоставляя ей в качестве чуждой или даже враждебной мнимой «психологическую» и «антропологическую» герменевтику фактичности. Тенденция герменевтической феноменологии восходит (хотя и не исключительно) к дальнейшей конкретизации основной трансцендентально-идеалистической установки «Идей», определяя ближе некоторые горизонты, оставленные там ещё неопределёнными, прежде всего, за счет утверждения конечности не только «психологического» субъекта, но также и всякой релевантной в фундаментально-онтологической перспективе субъективности, со всеми её (конечности. — *Прим. ред.*) серьёзными следствиями (смерть, историчность, «бытие виновным» и т. д.). Эти следствия, как будет показано, распространяются равным образом как на эстетику, так и, напр., на философию математики. Смешивать этот «антропологизм» со старым «психологическим антропологизмом», окончательно преодоленным Гуссерлем уже в I томе «Логических исследований» (Husserl, 1900), значит радикально исказить понимание всего развития феноменологии, начиная с 1913 г.

62 Здесь: чувственное восприятие (др. греч.). — *Прим. ред.*

63 Получение (др. греч.). — *Прим. ред.*

64 Претерпевание (др. греч.). — *Прим. ред.*

65 Ср. в связи этим (Lukács, 1917-18, 17), где «процесс созидания предстает как примечательное друг-друге (Ineinander) деятельности и созерцания».

состоит вовсе в не том, должна ли эстетика первично ориентироваться на αἴσθησις⁶⁶ или на ἔργον.⁶⁷ Оба они здесь не только коррелятивны, но напрямую тождественны.

3. Вопрос, стало быть, заключается в том, какова экзистенция эстетического человека (а значит, равным образом как художника, так и «наслаждающегося»). Непросто заранее зафиксировать положение данной проблематики по отношению к герменевтической аналитике вотбытия — даже только формально. Экзистенциальная аналитика, сфокусировавшая свое внимание на «собственном» вотбытии в совершенно определенном смысле исторической^{68, 69} (т. е. сознавшей саму себя, существующей собственным образом по отношению к самой себе) рас-крытости, неспособна служить в качестве формально-методических рамок для решения данной задачи. (В ещё меньшей степени эстетическое вотбытие содержится по способу подчиненного вида в чем-то наподобие «всеобщей» формы вотбытия.) Но, несмотря на это, она имеет решающее методическое значение. Пусть только предварительно и без всякой логической точности можно сказать: экзистенциальная аналитика сознавшего себя самого исторического, «собственного» вотбытия служит задним планом (фоном), на котором — идя, в известном смысле, в противоположную сторону — развивается новый анализ. Правда, в бытийном плане речь, по существу, не идёт именно о «modi deficientes»,⁷⁰ хотя образование понятий («логическое» в нём) и является зачастую (но отнюдь не всегда) привативным, — но эти «привации» должны пониматься как позитивные антитезы. Здесь нет возможности сказать ещё что-то об этих трудных, принципиальных вопросах. Сказанное ранее должно только прояснить, насколько онтология эстетического должна быть сориентирована в своём основном подходе. Эстетическая экзистенция представляет собой нечто совершенно иное, чем экзистенция единообразного в своих структурах человеческого вотбытия, [существующего] многими возможными, более или менее равнозначными «способами» и «образами».

Ключ к ответу на вопрос об эстетической экзистенции даёт *временность* как фундаментальный горизонт экзистенциального эксплицирования вообще. (Это «вообще», как только что было показано, следует брать *cum grano salis*⁷¹). Ранее уже было сказано (вместе с Лукачем) о «гераклитовской структуре эстетической сферы». В первую очередь это относится к эстетическому *переживанию* и его временности. Правда, «каждый акт и каждое образование» эстетической сферы является «лишённой окон монадой, которая принципиально ничего не знает <...> обо всех других монадах, которая — в её собственном, эстетическом измерении — не может вступить с ними в какое бы то ни было отношение». Эстетическая сфера такова, что «она в действительности охватывает свои элементы только в совершенно чуждом им измерении — в теоретическом». Но «подлинно гераклитовская структура» проявляется всё же только

66 Здесь: чувственное восприятие (др. греч.). — Прим. ред.

67 Произведение (др. греч.). — Прим. ред.

68 Выражение «историческая» должно, с одной стороны, напоминать о (жизненном) опыте (ιστορία от ιστορέω = ἵστωρ εἰμί), а с другой — намекать на «историчность» вотбытия, которое имеется здесь в виду.

69 В сноске 70: ιστορία — сведения (др. греч.); ιστορέω — осведомляться (др. греч.), ἵστωρ εἰμί — быть сведущим (др. греч.). — Прим. ред.

70 Недостаточные модусы (лат.). — Прим. ред.

71 Букв.: с крупинкой соли, здесь: с известной оговоркой (лат.). — Прим. ред.

в *переживании*, которое определено своей временной точкой как тождественной с собой. Ни произведение, которое произведено создающим и которым наслаждается реципиент, не есть «то же самое», ни «воздействующее произведение как схема исполнения, которое может быть пережито, вообще» также не является более чем «точкой переплетения гетерогенных образов действия». «Оно налично только как тождественная *форма* значимости, но тождество не имеет субстрата исполнения». ⁷² Это с неизбежностью привносит «чуждость достигнутой чистой (эстетической) субъективности от “личности” человека» и «раскол Я с самим собой в “лишенных сущности” актах субъекта», даже если «парадоксальность, которая проявляется в этом раскалывающем их воздействии, способна дать о себе знать, только исходя из чуждой этой сфере точки зрения» (Lukács, 1917–18, 39).

Всё же остаётся подумать над тем, что всё это изложение — великая заслуга которого в том, что оно поднимает вопрос о временности в рамках эстетической сферы, — опирается на *расхожее понятие времени*. В том, что *время* «проходит», ещё не проглядывает проблема, хотя только настоящее, лишённое протяжения «сейчас» *есть*, а бесконечного прошлого, как и будущего, *нет*. Именно изолированное бытие в *настоящем* [многих] «теперь» удерживает изолированное «нормативное переживание», т. е. переживание как переживание, в самой крайней заострённости его чистой возможности быть пережитым (Erlebnishaftigkeit) — в силу чего отпадает всё «случайное», не принадлежащее ему собственным образом.

Но присущая историческому духу («собственная») временность не является настоящим с обоими несущими горизонтами будущего и прошлого. Она не является последовательностью друг за другом, потоком моментов настоящего. Разумеется, трудно отстраниться от привычного «расхожего» воззрения, которое «*prima facie*» ⁷³ заключает в себе так много очевидного; и нам, в силу обстоятельств, предварительно придётся придерживаться способа выражения, основывающегося на этой очевидности.

Итак, мы находим, что историческое вотбытие решающим образом определено — в своем «модусе времени» — фактом *смерти*. Впрочем, тем самым не подразумевается (или, по меньшей мере, первично не подразумевается) индивидуальная смерть. Здесь вряд ли стоит намекать на «последний час» (letzte Stündlein), который сегодня, пожалуй, даже философы порой воспринимают слишком серьёзно; мы не хотим подхватывать клич «*temento mori!*» ⁷⁴, слишком громко звучащий сейчас. Для нас дело идёт исключительно об основополагающем факте того, *что исторический человек как исторический, строго говоря, умирает в каждое мгновение своей экзистенции*.

⁷² (Lukács, 1917-18, 37) ср. также: (Lukács, 1917-18, 38), следующее место: «Из-за характера нормативного переживания, присущего эстетическому акту, даже принадлежность “тому же самому” эмпирически-психологическому субъекту неспособна сообщить тождество большему числу актов, направленных на “то же самое” произведение (даже если это тождество — психологически — может быть столь похожим, что их различие психологией по праву не принимается в расчет). В этом эстетика имеет поистине гераклитовскую структуру, в ней невозможно дважды войти в одну и ту же реку, только дело здесь не в проведённом извне метафизическом пределе, а в том, что это и есть граница её теоретической сферы и её собственная позитивная особенность». В этой структуре отчетливо выступает временная структура «геркалитовской» реки.

⁷³ Здесь: на первый взгляд (лат.). — *Прим. ред.*

⁷⁴ Помни о смерти! (лат.). — *Прим. ред.*

Вероятно, [он] никогда [не умирает] как по преимуществу единичный, но по существу как «коллективный», хотя и конкретный, носитель исторического духа; скажем, как каждое «поколение». Вопрос не в субъективных сентиментальностях «бедной души»⁷⁵, а в предварительном условии или, собственно говоря, в адекватном выражении *творческой свободы духа*. Ибо дух *становится* в беспрестанном умирании. То, что он снова и снова «умирает», означает не что иное, как то, что он снова и снова *вживается в темное «будущее»*, в котором его всякий раз находящиеся в настоящем конкретный модус вотбытия уже «миновал». В том-то и заключается основная парадоксальность данной «временной структуры», что дух *как исторический знает, что он будет в будущем*, и всё же принципиально *не знает, каким он будет*. Это пустое «что есть», с одной стороны, есть нечто наподобие угрозы, а с другой стороны, — призыв к творческому деянию; оно обуславливает одновременно и «ужас», и «решимость». Где бы духовный человек ни становился творческим, он не пытается предвидеть своё будущее, но стоит перед необходимостью произвести нечто новое, «неслыханное». Журналист *предчувствует* художественный стиль завтрашнего дня, художник *создаёт* его! Чем и каким будет это новое, невозможно «знать» заранее, — это решает только (и исключительно) само творческое деяние, а именно [деяние] *в свободе*. Оно *вырывает* из *пустой* темноты будущего, в которой, таким образом, ничего нельзя связать или сковать, новый образ. Ничто не может избавить дух от ужаса и тяготы этого рождения.

*Tabula rasa*⁷⁶ пустого «что есть» будущего — решающее условие для свободы духа. Таким образом, будущее как нечто заранее изображенное (желаемое, желанное) немислимо. Совершенно непроглядная тьма будущего принципиально подавляет все подобные возможности; она обрекает их на «несобственность», а значит — на «не-ное», которое должно стать настоящим, для собственного исторического вотбытия подлинность». Равным образом, «прошлое» не является тем, чем «было» настоящее, которое теперь завершено и безвозвратно потеряно, но «бывшим», которое составляет нашу собственную историческую фактичность в качестве «бывшествующей». Ибо эта бывшесть является источником способностей, благодаря которым вотбытие *есть*. Экзистенция исторического человека не является мертвым наличным бытием, но будучи *умением быть* и одновременно *знанием об этом умении*, она является «пониманием». (Слово имеет примечательную двусмысленность «умения» и «знания», равно как и французское «*savoir*»⁷⁷ и, в меньшей степени, английское «*to know*»⁷⁸). В качестве такого умения быть экзистенция, правда, есть как будущее (*zukünftig*), но возможности такого умения быть являются не пустыми, а «брошенными» возможностями, определёнными бывшестью вотбытия, которая составляет его «действительность».

75 Существовавшая до сих пор экзистенциальная аналитика, правда, развивает проблему временности «собственного» (т. е. принадлежащего себе, исторического) вотбытия из напряжения между подпавшим повседневности «люда» и уединенной, готовой к ужасу и тем самым решившейся в виду смерти самости. Но было бы совершенно неверно выводить этические, религиозно-философские или даже «утешающие» следствия из этого хода экспликации, обусловленного по существу методическими основаниями. Тот, кто ожидает подобные следствия от фундаментальной онтологии, упускает основной её замысел.

76 Чистая доска (лат). — Прим. ред.

77 Знать, уметь, мочь (фр.). — Прим. ред.

78 Знать (англ.). — Прим. ред.

Стало быть, можно — только по видимости парадоксально — сказать: возможности вотбытия — исключительно действительные (не пустые, не «идеальные») возможности, но, с другой стороны, всякая действительность вотбытия состоит в его возможности. В отношении временности это означает: всякая будущность вотбытия является «бывшестью», и всякая его бывшесть есть в качестве будущего. Будущее и бывшесть смыкаются в жизненный круг вотбытия и в их единстве поглощают настоящее. Сущностные модусы собственной временности относительно чего-то наподобие уже упомянутого настоящего имеют характер «отстранений» («экстазисов»). Но то, что «остаётся», — это (историческое) «мгновение», которое, впрочем, ни в коем случае не есть «настоящее», но само означает — благодаря своей «готовой к ужасу решимости» — единство «отстранений» в «брошенном наброске» «бывшего-сбывающегося будущего». В этом мгновении *свершается* творческое деяние духа.

4. Таким образом, временность представляет собой то, что характерно для *любого* чисто исторического духа. Но постигнуты ли между тем в понятии также художественный «дух», эстетическое переживание и вообще эстетическое «вотбытие»? Является ли эстетическое чисто историческим феноменом? Удастся ли понять судьбу художественного «духа», совершенно неповторимый рок гения, исходя из «брошенной возможности» и «бывшестью будущего»? Согласуется ли гераклитовская структура эстетического переживания с исторической временностью? И усмирится ли *авантюризм художника* «брошенностью» его возможностей?

То, что вотбытие художника, как и вотбытие исторического человека вообще, по существу, является умением быть (пониманием), по-видимому, вытекает из самого выражения «искусство» (Kunst), которое производно от «уметь» (können). Художник — это тот, кто *«понимает в своём искусстве»*⁷⁹. Но, несмотря на это, истинный художник — это тот, кому *удастся* шедевр. К «удаче» принадлежит нечто большее, чем [просто] «умение», — а в известном смысле, даже нечто меньшее. Вопрос об удаче совершенно не может быть предьявлен уверенному в своем деле умению. Например, бессмысленно спрашивать, «удалось» ли решение уравнения первой степени с одной неизвестной. Ведь всё-таки подобное уравнение может быть решено каждый раз. Феномен «удачи» проявляется только тогда, когда умение не уверено; ей, стало быть, в известном смысле принадлежит «недостаточность» (ἐκλείπειν)⁸⁰ умения. С другой стороны, удача именно потому столь сильно превосходит умение, что, как кажется, вообще больше не может снизойти до степени умения. «Везение», которое удача дарует своей «свободной благосклонностью», производит, стало быть, больше, чем все возможные умения, и требует для своего исполнения при определённых обстоятельствах только очень небольшого, а иногда, как может показаться, вовсе не требует никакого «умения».

В соответствии с этим вот-бытие художника («гения»), во всяком случае, не должно мыслиться исключительно как *понимание* (умение быть). И снова уже Шеллинг увидел этот решающий пункт: в искусстве гения еще «неосознанное», «которое <...> может быть врождено только благодаря свободной благосклонности *природы*», «по-

79 Судя по всему, Беккер приводит здесь строчку из стихотворения Вильгельма Мюллера «Лейпцигский трактирщик». Ср.: (Müller, 1821, 160) — *Прим. ред.*

80 Недостача, лишенность (др. гр.). — *Прим. ред.*

эзия в искусстве», выступает за пределы того, «что обычно называется искусством» (мы сегодня бы сказали: «техникой»), «но что является только его частью, а именно тем в искусстве, что исполняется в нём благодаря сознанию, рассуждению и рефлексии, чему можно также научить и научиться, что может быть достигнуто традицией и размышлением» (Schelling, 1800, 618)^{81, 82}.

Таким образом, вотбытие художника есть (по меньшей мере, также) $\alpha\lambda\omicron\ \tau\acute{\upsilon}\chi\eta\varsigma$ ⁸³: тохе принимает в нём значительное участие. Здесь проходит граница господства «понимания», способности быть как определённой экзистенциальной категории гения.

Глядя с другой стороны, то же самое предстанет тем основным обстоятельством, что «брошенность», которая характеризует любую фактичность и тем самым любую — неизбежно фактическую, реальную — возможность чисто исторического вотбытия, рассматривается в отношении возможной границы её значимости.

Даже «брошенность» или, говоря словами временной аналитики, «бывшесть» имеет свою границу. Она подчиняет себе вотбытие гения не целиком. «Тяжкий характер» вотбытия, который оно само получает в «экзистенциале» «бывшесть» и в противоположность которому любое свободное настроение кажется всего лишь «раскрепощённым», всего лишь «приподнятым», заканчивается тут; тут, где берет своё начало «свободная благосклонность природы», принципиально неисторичная, успешная и авантюрная судьба художника.^{84, 85}

Способ экзистирования, который берёт здесь своё начало, нуждается для своей

81 Ср. Кант Критика способности суждения, §§ 45–50. Здесь нет возможности вдаваться в подробный разбор кантовского понятия гения. Следует только привести его дефиницию: «Гений — это врождённая способность души (*ingenium*) (природное дарование (лат.). — *Прим. ред.*), посредством которой природа даёт искусству правило». Ср. следующие места: «...поэтому автор произведения (*Produkt*), которым он обязан своему гению, сам не знает, как он пришел к идеям о нём, даже не имея в своей власти, выдумать их произвольно или планомерно». «Но если также мыслят и сочиняют самостоятельно, даже... изобретают нечто, то и это всё же ещё не является правильным основанием называть такой (зачастую великий) ум... гением: именно потому, что этому также можно было бы научиться...» (Kant 1790, 178–181).

82 Существующий русский перевод этого пассажа см.: (Shelling, 1987, 476–477). Пассажи из кантовской «Критики способности суждения», приводимые в сноске 83, переведены заново по тексту статьи Беккера. Существующий русский перевод их см.: (Kant, 1966, 322–324). — *Прим. ред.*

83 Здесь: по (счастливой) случайности (др. греч.). — *Прим. ред.*

84 Шеллинг, на свой манер, ясно высказал даже это (Schelling, 1800, 617): «Так же, как эстетическое продуцирование исходит из чувства по видимости неразрешимого противоречия, точно так же оно завершается, по свидетельству всех художников <...> чувством бесконечной гармонии, и то, что это чувство, которое сопровождает завершение, одновременно является умилением, уже доказывает, что художник приписывает полное разрешение противоречия, которое он созерцает в своём произведении искусства, не себе, а самопроизвольной благосклонности природы... Ибо подобно тому, как художник принуждается к продуцированию произвольно и даже со внутренним сопротивлением <...> объективное добавляется <...> к его продуцированию равным образом без его содействия. Точно также же, как подвластный року человек не совершает того, чего он хочет или что намеревается совершить, но совершает то, что должен совершить <...> из-за судьбы, не поддающейся никакому понятию, так же кажется, что и художник, как бы он ни был бы полон намерений, все же подвластен воздействию, которое отделяет его ото всех остальных людей и принуждает его высказывать или изображать вещи, которые сам он полностью не понимает и смысл которых бесконечен».

85 Существующий русский перевод фрагмента «Системы трансцендентального идеализма», приведенный под сноской 86 см.: (Shelling, 1987, 475–476) — *Прим. ред.*

характеристики в новой экзистенциальной категории. Очевидно, что формально речь здесь идет об аналоге к одному из тех «экзистенциалов», с помощью которых герменевтическая феноменология очерчивает вотбытие в его экзистенции. Такую новую категорию бытия можно, стало быть, обозначить в качестве чего-то наподобие *квази-* или *пара-экзистенциала*.⁸⁶ Рассматриваемый здесь параэкзистенциал находится в отношении аналогии к *обоим* экзистенциалам «брошенности» и «наброска». И он должен касаться как «возможности», так и «действительности» бытия вотбытия. Ибо в обоих случаях — как в случае наброска (умения быть), так и в случае брошенности — экспликация наталкивается на границу, которая была установлена вмешательством *естественной* судьбы.

Обсуждаемый параэкзистенциал можно было бы назвать «*вознесённостью*». По своему звучанию это выражение способно в известном смысле вводить в заблуждение. Ибо «быть несомой» тем или иным образом, по-видимому, может всё же всякий раз только некоторая *тяжесть*. Но как раз это здесь и не имеется в виду, и такую трактовку следует *a limine*⁸⁷ *отклонить*.⁸⁸ Ибо в случае «несения» (*vehī*⁸⁹, *φέρεσθαι*⁹⁰), *напротив, следует помнить о несомой подвижности светил в античных воззрениях* (но не о чём-то наподобие *ньютоновской* механики, ведь согласно ей *сила* притяжения и центробежная сила непрерывно раздирают небесное тело!). Следует также помнить о подвижности θεῖον⁹¹ у Аристотеля,^{92, 93} которой вопреки её

86 Можно было бы подумать о том, чтобы вместо термина «параэкзистенциал» выбрать выражение «параисторический экзистенциал». Это привело бы к формальному расширению понятия экзистенциала до такой степени, чтобы он распространялся и на неисторические явления. На это всё же следовало бы всерьёз обратить внимание, поскольку понятие экзистенциала, а стало быть, также и самой экзистенции в имевшей до сих пор место экзистенциальной аналитике и так уже употребляется в двойном (более широком и более узком) значении. «Брошенность» в качестве характерной черты «фактичности» (действительности) находится в известной противоположности к «экзистенции» (которая существует как «понимание», умение быть, стало быть, как возможность). Таким образом, в узком смысле она является не экзистенциалом, а касающейся вотбытия категорией фактического. Но в более широком смысле она обладает значимостью экзистенциала. Сомнительным, правда, в таком расширении понятия экзистенциала является то, что, вероятно, за счет него всё же специфические структуры неисторического неожиданно на окольном пути через определённые, якобы совершенно «нейтральные», формальности неоправданно уравниваются с лучше известными историческими структурами.

87 Букв.: с порога, т. е. с самого начала (лат.). — *Прим. ред.*

88 Лучше было бы, отвлекаясь от неудобства словесной формы, говорить о «парении» или даже «подвешенном состоянии» (ср.: быть «в подвешенном состоянии»). Но и это выражение также имеет мешающую делу двусмысленность «беспочвенного» парения в «несущественном». Но именно это здесь также и не имеется в виду!

89 Букв: быть несомым. Но в пассивном залоге, в котором его приводит здесь Беккер, глагол имеет значения: «двигаться», «ехать», «лететь» (лат.). — *Прим. ред.*

90 Переноситься, разноситься, распространяться (напр., о молве), в медиально-пассивном залоге, также используемом здесь Беккером, может иметь значения: «быть», «обстоять» (др. греч.). — *Прим. ред.*

91 Божество (др. греч.). — *Прим. ред.*

92 Уже у Гомера об одной богине говорится: ῥεῖα παρεξέλλοῦσα (Одиссея X, 573 сл.), что указывает на тот же самый способ подвижности.

93 В сноске 94 ῥεῖα παρεξέλλοῦσα — быстро прошедшая мимо (др. греч.). Беккер отсылает тут к финалу X песни «Одиссеи» Гомера. В переводе В. Вересаева этот фрагмент звучит следующим образом:

невесомости совершенно не присуще ничего несущественного, но совсем *напротив*, ей присущи стабильность и субстанция, подобно подвижности человеческой жизни, которая, по словам поэта, «как вода, с утёса на утес *бросаясь*, годами ниспадает в неизвестность».^{94, 95}

Стало быть, согласно данному изложению, художнику, в той мере, в какой он является гением, «*Deum patitur*»⁹⁶, присущ способ бытия «вознесённости». Конечно, она характеризует его вотбытие полностью в столь же малой степени, как и «брошенность» и «набросок». Ибо художник как художник также остаётся во власти исторического и (само-) сознания. Шеллинг также ясно говорит об этом (Schelling 1800, 618):

... всё же боги связали исполнение той изначальной силы («поэзии») с серьезным усилием человека, с прилежанием и размышлением столь крепко, что поэзия даже там, где она является врождённой, без искусства создаёт только словно бы мёртвые продукты. Ещё скорее <...> можно <...> ожидать, что искусство без поэзии, чем поэзия без искусства, может что-то произвести.⁹⁷

Таким образом, художник — это промежуточное существо между чистой природой и чистым духом, как и всякий бодрствующий и зрелый человек. Но он отличается от других тем, что в нём природное и духовно-историческое, «сознательное» и «неосознанное» полностью проникают друг в друга.

Однако это, собственно говоря, «против природы» (во *всеобщем* смысле φύσις⁹⁸); это — не снятие основного «метафизического» напряжения между природой и духом, а только одномоментное, так или иначе всегда контингентное, «зависящее от везения» и потому *уязвимое* обретение покоя, крайне неустойчивое равновесие обеих основных антагонистических сил бытия. Таким образом, экзистенции художника

*Тою порою, как шли к кораблю мы и к берегу моря
С тяжкой печалью на сердце, роняя обильные слезы,
Пред кораблем нашим черным внезапно явилась Цирцея
И близ него привязала барана и черную овцу,
Мимо легко, незаметно пройдя. Если бог не желает,
Кто его может увидеть глазами, куда б ни пошел он?
(Gomer, 1953, 125). — Прим. ред.*

94 Так говорит Гельдерлин в «Песни судьбы Гипериона», где подвижность богов описывается с помощью следующего стиха: «Судьбе неподвластны, как спящий // Младенец, вдохнут небожителю — в противоположность смертным. (Ср.: «Уходят, гибнут // Люди, страдая, // Слепые от прежнего // Часа к другому...»).

95 Беккер цитирует заключительные строки «Песни судьбы Гипериона» из романа Ф. Гельдерлина «Гиперион, или Отшельник в Греции». В сноске 96, сравнивая бытие богов и людей, он приводит ещё несколько строк из «Песни». Перевод стихов Гельдерлина выполнен редактором. Традиционный перевод Е. А. Садовского см.: (Gel'derlin, 1988, 233–234). — Прим. ред.

96 Претерпевает Бога (лат.). — Прим. ред.

97 Существующий русский перевод пассажа из Шеллинга см.: (Shelling, 1987, 477). — Прим. ред.

98 Природа (др. греч.). — Прим. ред.

присущ ни с чем не сравнимый *авантюризм*. Он экзистировал *между* последней неуверенностью «брошенного наброска» и последней уверенностью «вознесённости», *между* самой крайней спорностью всякого исторического и абсолютной бесспорностью всякого естественного бытия. В одно и то же время он ставит и не ставит себя под вопрос — в чём, однако, по-видимому, присутствует исключительная спорность «более высокого порядка». ⁹⁹

Как же выражается этот парадоксальный «характер бытия» художника в его своеобразной *временности*? Вероятно, особенность «временности эстетического вотбытия» может быть прояснена исходя из «гераклитовской структуры эстетической сферы»?

Во временном смысле вознесённость означает «настоящее». Правда, она *не* означает настоящее расхожего времени, «теперь», с обоими несущими горизонтами прошлого и будущего, но «вечное настоящее», *которое есть только для себя*: в себе завершённое, самодостаточное. Характерная черта этого «вечного настоящего» — это его *покой, бытие*, которому *не угрожают* никакие другие «временные формы». «Теперь» расхожего времени постоянно находится под угрозой со стороны будущего. Расхожее время «проходит» из-за предельной способности к разрушению его элементов, [множества] «теперь». Как прошедшие они, правда, «покоятся», но их больше не *существует*. ^{100, 101}

Напротив, «вечное настоящее» существует *безотносительно* к будущему и прошлому: у него нет горизонтов, оно «космично» и замкнуто в себе.

Оно космично не в смысле *микрокосма*, а, скорее, в смысле макрокосма. Ибо нет чего-то такого, что оно не объёмлет. Оно не покоится, а «движется по кругу». (Нужно вспомнить о метафизическом значении *κυκλοφορία*¹⁰² в античной философии). Оно даже имеет в определённом *вторичном* смысле нечто подобное будущему и бывшему, точнее, «будущее и бывшее настоящее» (что исключает всякую путаницу с изначально-исторической бывше-сбывающейся временностью). Но таковые не являются «несущими», но как «настоящие моменты» самого настоящего равны по бытию. «Подвластный року человек» живёт в такой «вечно-настоящей» вознесённости. Он предвидит будущее. Он живёт в нём, как в настоящем. Равным образом и всё бывшее для него также является «настоящим» и поэтому своим; не как тяжесть и как нечто

99 Это типичный пример «гиперонтологического» феномена. Или следует сказать «гиперфеномена»?

100 *Троякий у времени ход:*

Грядущее, медля, уже наступает,

Стрелю «теперь» пролетает

И прошлое вечно в покое замрет.

(Фридрих Рюккерт, обработка одного восточного изречения).

101 Беккер приводит здесь четверостишие, которое он приписывает Ф. Рюккерту (в свою очередь обработавшему некую восточную сентенцию). Однако те же самые строчки можно найти в стихотворении Ф. Шиллера «Изречение Конфуция». Перевод четверостишья выполнен редактором. Традиционный перевод стихотворения Шиллера, выполненный Е. Эткингом, см.: (Shiller, 1955 a, 315). — *Прим. ред.*

102 Круговое движение (др. греч.). — *Прим. ред.*

схваченное в готовой к ужасу решимости, а так, как если бы оно не «миновало».^{103, 104} «Миновать» для него — «нелепое слово». Он знает *amor fati*.¹⁰⁵

Так что же художник? Он причастен обоим: вечному настоящему «рока» и бывшестующему будущему исторического вотбытия. Он промежуточное существо как *κατ' ἔξοχήν*.¹⁰⁶ И, так как человек как таковой — это промежуточное существо, он есть человек как *κατ' ἔξοχήν*, «человек “целиком”» (Lukács, 1917-18, 9), рас-крытый человек — раскрытый во всей уязвимости своего вотбытия. Только у художника есть «парящий надо всем, всё уничтожающий взгляд» иронии.

Но какова *временность иронического*? Взгляд иронии парит надо всем и уничтожает всё. Единство обоих этих «действий» является решающим. То, что «парит надо всем», имеет временной образ «вечного настоящего», которое скрывается за *ничтожным в себе* «теперь» расхожего времени, но в конечном счете и за «теперь» «мгновения» собственного (исторического) времени в его единстве ужаса, решимости и «бытия виновным» (т. е. ничтожного бытия). Говоря точнее, «ничтожащий» момент художественной иронии, исходя из собственного (исторического) вотбытия, видит настоящее как ничтожное «теперь». «Бодрствующий», «трезвый» глаз иронии уничтожает, критически «лишая-настоящего». Но другой глаз иронического взгляда — это «грезящий» глаз. Он парит — грезя и, в шеллинговском смысле, «неосознанно» — надо всем. Парящий подобным образом момент художественной иронии *любит* мир; по своему бытию он есть *симпатия* с космосом. Поэтому у него есть космическое, вечное настоящее.

Но как можно объединить оба эти глаза в *одном* взгляде? Как могут обе противоположных формы времени вечного настоящего и ничтожного теперь (соотв., поглощённого бывшестующим будущим мгновения) собираться в один — во временность иронического вотбытия? Возможность этого объединения должна казаться чудом. Но она существует, ибо существует чудо искусства. Парадоксальность этого чуда не может быть разрешена, можно только указать на то, что она тождественна с парадоксальностью самого эстетического.

Временность эстетического — это «вечное мгновение» или «вечное теперь» (поскольку расхожее «теперь» является онтологическим дериватом исторического «мгновения»). Парадокс состоит в том, что ничтожное, брэнное «теперь» или — в необходимо заострённой форме — «всякое» мгновение (в котором дух «умирает и

103 Следующее стихотворение Гете очень хорошо характеризует «настроение» «вечно-настоящей вознесённости»:

*«Как в день, тебя вручивший мирозданию,
Восстало солнце на привет планетам,
Так началось твоё преуспеянье
По предначертанным тебе заветам.
Себя бежать — напрасное старанье,
Сибилл, пророков глас звучал об этом;
Не сломит сила и не смоют годы
Запечатлённый лик живой природы».*

104 В предыдущей сноске Беккером цитируется стихотворение Гете «Орфические первоаголы». Перевод выполнен Д. Недовичем. Цитируется по изд.: (Gete, 1964, 416). — *Прим. ред.*

105 Любовь судьбы (лат.). — *Прим. ред.*

106 По преимуществу (др. греч.). — *Прим. ред.*

становится») должно быть *вечным*. Но этот парадокс является ничем иным, как уже достаточно знакомым нам парадоксом эстетического «микрокосма» («лишённой окон монады») и эстетической сферы, которая «в действительности охватывает свои элементы... только в совершенно чуждой им сфере». Ибо эстетический «микрокосм» — это прежде всего космос. Для себя самого он ни в коем случае не «мал», но он позволяет целостности всех своих возможностей «созреть» в себе «до действительности». Имя *микрокосма* может дать ему только тот, кто находится за пределами эстетического измерения. В последнем заострении часто упоминавшаяся «гераклитовская структура» эстетической сферы вытекает из такого космического характера произведения. Т. е. с точки зрения *временности* произведение *есть* только в мгновение (соответственно, теперь). Оно есть «теперь», это произведение, и оно больше уже не есть «теперь»! Благосклонность момента, которая — в равной мере и для художника, и для чистого реципиента — только что создала его, развеялась в короткий момент: «Всё, что у тебя отобрало — не минута, а непротяжённое мгновение, — не вернет никакая вечность!»¹⁰⁷ Эта абсолютная прерывистость времени следует из совершенно изолирующего космического характера (*Kosmos-Charakter*) произведения.

Художник переживает это плодотворное (а возможно, также и ужасное) мгновение, «завершая» своё произведение. Ибо, как только оно завершено, ему сразу же начинают угрожать способность материи к разрушению и вся неустойчивость души. Он не «решался» создавать его. Возможно, самая крайняя решимость привела его к тому только, чтобы он «испытал свободную благосклонность природы». Но он никогда не *принуждал* своей решимостью природу в нём: это она свободно отдалась ему. Его временное вотбытие, стало быть, обратилось из исторического «мгновения» (бывшествующего будущего) в такую форму времени, в которой «природа» в качестве свободной отдаёт ему себя. Отдаваясь ему так, она «возносила» его: он переживал завершение «своего» труда, будучи *вознесённым*. Но поскольку он переживал это, *бодрствуя*, поскольку он это *испытал* (ἰστόρησε)¹⁰⁸, бытие его бытия было не только вознесённостью, но также и брошенным наброском. Ибо всякий опыт понимает, т. е. истолковывает. Всё же художник не создаёт и не завершает своё произведение, наподобие того, как танцует грезящая танцовщица: неосознанно, как сомнамбула. Правда, точности его гения свойственно нечто «лунатическое», несмотря даже на то, что гений именно «бодрствует» и просветлен предельной ясностью. Он ведь вместе с тем не только «бодрствует» и «трезвится», но захвачен «божественной *μανία*¹⁰⁹».

Таким образом, художник, захваченный завершением своего произведения, является «мгновенным» (будуще-бывшествующим) и «вечным». Он является этими обоими разом и *знает*, что он разом является этим несоединимым. *Он знает, что тем самым он «лишен сущности», что он является «чистым феноменом»: метафизическим авантюристом — и раскрытым в качестве такового. Его «бытие» есть сразу и видимость, и истина: это — ирония.*

107 Беккер цитирует стихотворение Шиллера «Отречение». В тексте дан подстрочный перевод. Художественный перевод Н. Чуковского см.: (Shiller, 1955 a, 148). — *Прим. ред.*

108 Осведомился (др. греч.). — *Прим. ред.*

109 Вдохновение (др. греч.). — *Прим. ред.*

Но он не может быть человеком, он не может *жить*, как этот иронический гермафродит между спорным бытием и бесспорной видимостью. Глядя из перспективы «целостного человека» (которого, вопреки Шеллингу, искусство, к сожалению, не способно увлечь к высочайшему), его личность разрешена в «лишенных сущности» «актах субъективности». Он проблематичен как историческое лицо, в качестве которого он всё же фактически-исторически есть вот. Разумеется, его «*oeuvre*»¹¹⁰ — не его «произведение» (*ouvrage*)¹¹¹ — *это исторический факт. Но этот исторический «ряд его трудов» находится всецело за гранью подлинно эстетической сферы: его «произведения», будучи собранными, суть не более чем его труды. Над ними ломают головы «эпигоны», и даже он сам: как исторический человек, он является своим собственным эпигоном!*

Таким образом, искусство — и эстетическое вообще — чуждо жизни и всё же раскрывает феномен жизни в его «гипер-онтологической» бездонности. Оно, стало быть, является «вознесённым», беспечным, и ему не страшны ни смерть, ни вина — но в то же самое время оно всё же является «заброшенным», обречённым бренности и ничтожности. Оно *уязвимо* в этой распростёртости над последней пропастью и *прозрачно* в этой уязвимости; высвобождающее взгляд в глубину, не на ёв¹¹² Плотина, но на предельную двойственность и раздор «корней» (ρίζωματα)¹¹³ бытия, избыть которые конечный человек не в силах.

REFERENCES

- Cohen, H. (1889). *Kants Begründung der Aesthetik*. Berlin: Fred. Erdmann, J. E. (1878). *Grundriss der Geschichte der Philosophie*. Berlin: Wilhelm Herz.
- Gegel', G. V. F. (1968). *Eстетика. V chetyrekh tomakh. Tom pervyi*. [Esthetics in Four Volumes. Volume One]. Moskva: Iskustvo. (in Russian).
- Geiger, M. (1913). Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses. In *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, (Vol. 1), (567–684). Halle: Max Niemeyer.
- Geiger, M. (1928). *Zugänge zur Ästhetik*. Leipzig: Der Neue Geist.
- Gel'derlin, F. (1988). *Giperion. Stikhi. Pis'ma. Syuzetta Gontar. Pis'ma Diotimy*. [Hyperion. Lyrics. Letters. Suesette Gontard. Letters of Diotima]. Moskva: Nauka. (in Russian).
- Gete, I. V. (1964). *Izbrannye filosofskie proizvedeniya*. [Selected Philosophical Works]. Moskva: Nauka. (in Russian).
- Gobbs, T. (1989). *Osnov filosofii. Chast' pervaya. O tele*. [Elements of Philosophy. Part One. Concerning Body]. Sochineniya v dvukh tomakh. Tom pervyi. [Works in Two Volumes. Volume One]. Moskva: Mysl'. (in Russian).
- Gomer. (1953). *Odisseya*. [Odyssey]. Moskva: State publishing house of literature. (in Russian).
- Hegel, G.W.F. (1842). *Vorlesungen über Aesthetik*. Berlin: Dunker und Humblot.
- Heidegger, M. (1927). *Sein und Zeit*. Halle: Max Niemeyer Verlag.
- Husserl, E. (1900). *Logische Untersuchungen. Band I. Prolegomena zur reinen Logik*. Halle: Max

110 Труды (фр.). — Прим. ред.

111 Произведение (фр.). — Прим. ред.

112 Единое (др. греч.). — Прим. ред.

113 Корни (др. греч.). — Прим. ред.

Niemeyer.

- Husserl, E. (1913). *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*. Halle: Max Niemeyer Verlag.
- Kant, I. (1790). *Kritik der Urteilskraft*. Berlin, Libau: Lagarde und Friedrich.
- Kant, I. (1966). *Kritika sposobnosti suzhdeniya*. [Critiques of Judgment]. Sochineniya v shesti tomakh. Tom pyatyi. [Papers in Six Volumes. Volume Five]. Moskva: Mysl'. (in Russian).
- Lukács, G. V. (1917-18). Die Subject-Objekt Beziehung in der Aesthetik. *Logos*, (7), 1-39.
- Müller, W. (1821). *Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*. Dessau: Ackermann.
- Platon. (1993). *Parmenid*. [Parmenides]. Sobranie sochinenii v chetyrekh tomakh. Tom vtoroi. [Collected Works in Four Volumes. Volume Two]. Moskva: Mysl'. (in Russian).
- Schelling, F.W.J. (1800). *System des transzendentalen Idealismus*. Tübingen: Cotta'sche Buchhandlung.
- Shelling, F. V. I. (1987). *Sistema trastsendental'nogo idealizma*. [The System of Transcendental Idealism]. Sochineniya v dvukh tomakh. Tom pervyi. [Works in Two Volumes. Volume One]. Moskva: Mysl'. (in Russian).
- Shiller, F. (1955 a). *Sobranie sochinenii v semi tomakh. Tom pervyi*. [Collected Works in Seven Volumes. Volume One]. Moskva: State publishing house of literature. (in Russian).
- Shiller, F. (1955 b). *Sobranie sochinenii v semi tomakh. Tom vtoroi*. [Collected Works in Seven Volumes. Volume Two]. Moskva. State publishing house of literature. (in Russian).
- Shiller, F. (1975). *Dramy. Stikhotvoreniya*. [Dramas, Lyrics]. Moskva: State publishing house of literature. (in Russian).
- Solger, K.W. F. (1907). *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*. Berlin: Wiegand, Greiben.
- Zol'ger, K.V. F. (1978). *Ervin. Chetyre dialoga o prekrasnom i ob iskusstve*. [Erwin. The Four Dialogues on Beauty and Art]. Moskva: Iskusstvo. (in Russian)