

3. Федотов Г.В. Трагедия интеллигенции // О России и русской философской культуре. Философия русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990.
4. Сапунов Б.В. Книга в России в XII-XIII вв. Л., 1978.
5. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1969.
6. Зеньковский В.В. История русской философии. Т.14.1. М., 1991.
7. Шпет Г.Г. Очерки развития русской философии, ч.1. Пг., 1922.
8. Гегель Г.В.Ф. Лекции по истории философии. Кн.1. Спб., 1993.
9. Мамардашвили М.К. Как я понимаю философию. М., 1990.
10. Гумилев Л., Панченко А. Чтобы свеча не погасла: Диалог. Л., 1990.
11. См.: Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1995.
12. Буслаев Ф. О литературе: Исследования; статьи. М., 1990.
13. Живов В.М. Религиозная реформа и индивидуальное начало в русской литературе XVII века //Из истории русской культуры. Т.3 (XVII - начало XVII века). М., 1996.
14. Живов В.М., Успенский Б.А. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры. Т. IV (XVIII - начало XIX века). М., 1996.
15. Горский В.С. Философские идеи в культуре Киевской Руси XI - начала XVII в. Киев, 1988.

В. Л. Лехциер (Самара)

НОЭТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО*

Художественное, с феноменологической точки зрения, представляет собой особый ноэмо-ноэтический акт, то есть неразделимое эйдетическое единство конституируемого смысла или ноэмы (греч. "мысль") и самих конституирующих или ноэтических (греч. "мышление") актов. С одной стороны, ноэма полагается в ноэтических актах сознания, однако "не сводится при этом к актам сознания, а сохраняет по отношению к ним своеобразную трансцендентность" (1. С.75), так как представляет собой сам предмет, взятый эссенциально. Ноэма, таким образом, есть смысловая структура самообнаруживающегося в сознании предмета, то есть " сознание "творит" предмет не из себя, а из импликаций самой предметности" (1. С.73). С другой стороны, ноэза (ноэтический акт) есть всегда сознание "чего-либо", од-

* Работа выполнена при финансовой поддержке "Института Открытое общество. Фонд Содействия" грант Н2В747.

нако имеющее свое собственное “устройство”, представляющее отдельный аспект переживания. Художественное в ноэмо-ноэтическом аспекте - две эйдетически связанных друг с другом стороны, которые тем не менее из процедурных соображений целесообразно рассматривать как самостоятельные, то есть в отвлечении друг от друга, чтобы в перспективе получить возможность более точного и обоснованного установления их единства. В данной статье речь пойдет только о ноэтическом аспекте художественного, то есть о специфике того акта сознания, в котором *является* художественное.

Как приходит художественное как художественное? Очевидно, что создаем ли мы или воспринимаем уже кем-то созданное художественное произведение, оно должно осуществляться как *событие смысловой актуализации*. Необходимо отличать актуализацию в нашем понимании от актуализации как термина рецептивной эстетики. В этой эстетике понятие актуализации имеет чисто *рецептивный* смысл и обозначает спорадическое, фрагментарное возникновение разветвленной сети ассоциаций и эмоций при восприятии акустических, зрительных и тактильных образов произведения (2. С.20-21). Актуализация здесь - понятие эмпирическое, тогда как в нашем контексте оно целиком остается в пределах трансцендентального. Актуализация выражает *длящуюся здесь-и-сейчас трансцендентальную реализацию смысловых целостностей художественного, перманентное перетекание их из потенциального состояния в актуальное присутствие, которое в свою очередь отсылает к потенциальному*. При этом реализация смысловых целостностей означает то, что они здесь впервые возникают, создаются, ищут в процессе актуализации свою определенность, «текут», оставаясь незавершенными. Это «течение» есть поиск смысловых единств, которые принципиально не могут быть сведены к какому-либо одному значению, к какой-либо последней идентичности, окончательной самоидентичности. Определение и неопределенность, завершение и незавершенность, актуальность и потенциальность - два противоположенных полюса, два разнонаправленных вектора процесса актуализации. Актуализация, таким образом, есть понятие *смыслового становления*. «Сущность становления - движение, растягивание в двух смыслах-направлениях сразу» (3. С.14).

Итак, мы должны каким-то образом общаться именно с этой смысловой актуализацией и обеспечивать ей осуществление во всей полноте своей сущности. Какой акт сознания может обеспечить эту полноту? Пойдем от противного. Когда мы общаемся с художественным либо в его креативной, либо в его рецептивной ипостаси, со-

вершено очевидно, что мы так или иначе его *понимаем*. Но что значит понимать смысл «художественного произведения»? Ведь никакого художественного *смысла* произведения не существует. Не существует художественного смысла «Гамлета» Шекспира или «Бориса Годунова» Пушкина. То есть, конечно, мы можем извлечь из этих произведений какой-либо смысл. Но в этом случае он по способу своего бытия не будет ничем отличаться, скажем, от смысла любого научного трактата, существующего в форме *понятий*. Разными здесь будут лишь те «средства», которые донесли этот смысл, и, разумеется, его конкретное содержание, но сам смысл, сама форма его существования будут в этих двух случаях абсолютно идентичны. Почему смысл «Гамлета» - художественный? Только потому, что это смысл «художественного произведения»? Но почему это произведение художественно? Потому что в нем заключен художественный смысл? Круг замыкается. Необходимо, следовательно, провести изначальную дифференциацию.

Смысл научного трактата и художественного произведения - это должны быть принципиально разные по способу своего бытия смыслы, что и конституирует их в качестве художественных или каких-либо иных. Но как это вяжется с тем, что сказано ранее: никакого *смысла* художественного произведения не существует? Дело в том, что если мы вычленим какой-либо смысл «художественного произведения», то в самый этот момент он перестает быть художественным и имеет такой же способ бытия, как и смысл научного трактата. Вычлененный смысл, отвлеченный от своего непосредственного бытия в являющейся реальности - не художественный смысл. *Художественным может быть только смысл самого события, который не существует помимо этого события, за его пределами, в отвлечении от него.* Художественное незавершенно принципиально, так как нет какого-то отвлеченного эйдоса художественного, который требовал бы завершения. Завершенными могут быть только «произведения», но и они завершаются, как писал П. Валери, по случайным причинам: усталость, сроки, кредиторы. В истории искусства мы имеем огромное количество незаконченных произведений: романов или романых циклов, стихов, поэм и т.д. Известны случаи, когда части произведений публиковались этапами или даже вполне самостоятельно. При этом они воспринимались и воспринимаются как художественные. Почему? Потому что любое окончание в данном случае относительно. Это было понято в двадцатом веке, когда романисты стали предлагать несколько вариантов завершения произведения на выбор читателя, демонстрируя тем самым относительность любого

окончания. Как вся музыка, то есть вся ее художественная сущность слышна уже в первых нотах музыкального произведения, так и художественное вообще во всей своей сущности слышно уже с первой строчки стиха.

Однако смысл научного трактата тоже можно понимать процессуально, событийно, - в этом случае он не есть какой-либо определенный отвлеченный смысл. Но принципиально то, что научный смысл именно как научный рассчитан на отвлеченный способ бытия, на существование вне события, на существование в виде того или иного определенного смысла. Тогда как художественный - наоборот. Дело не в том, что у «художественного произведения» может быть и даже должно быть много смыслов, а у научного - один. У научного трактата, как в принципе и у любого текста, тоже может быть много смыслов, что и выясняется иногда с течением времени. М. Фуко показал, что любая книга и любое произведение - «каждый раз это другое произведение» (4.С.26). Но дело в том, что только художественный смысл *не может быть* вне процесса собственного становления. Поэтому любой другой смысл - научный, философский, религиозный и т.д. - можно пересказать своими словами, можно так или иначе сообщить в отвлеченном виде, не нарушив при этом его статуса. И только художественный смысл пересказать нельзя. Как говорил Лев Толстой: «Чтобы рассказать, о чем роман «Анна Каренина», мне нужно ее переписать». Это хорошо видно на примере литературного перевода. Всякий литературный перевод условен, оригинал и перевод - это два самостоятельных и различных художественных события. Поэтому переводная литература должна, чтобы быть художественной, не только «служить оригиналу», но и быть событием своего собственного языка.

Необходимо заметить, что хотя до сих пор проблема обсуждалась в рецептивном ключе, то есть допуская наличие некоего текста, который предложен для восприятия как художественный, все, что здесь сказано, в силу известного *тождества креативности и рецептивности* полностью справедливо и для креативной стороны поэтического акта.

Итак, мы сказали, что художественные смыслы именно как художественные существуют в форме своего становления и перестают быть таковыми, если это становление принципиально прекращается, если из него извлекается какой-либо определенный смысл или ряд определенных смыслов. Следовательно, всякий поэтический акт, в котором является художественное, должен быть таким актом, в котором бы событие длилось, не прекращаясь. Это первое и принципи-

альное обстоятельство, которое нужно учитывать при определении существа поэты художественного. Второе обстоятельство связано с тем, что поэтический акт есть акт так или иначе протекающий в сфере *понимания*. Событие художественного пронизано смысловыми отношениями. Всякое же смысловое отношение есть отношения понимания. Общение в смысле и общение со смыслом есть понимающее или понимающее общение или, другими словами, умное общение. Понимание, таким образом, выступает универсальной способностью сознания, способностью к смысловому общению.

Анализ содержания термина «понимание» в философии, в частности в герменевтике от Фридриха Шлейермахера до М. Хайдеггера, Х.-Г Гадамера, и Э. Корета, в лингвофилософской традиции и отечественной философии (5), позволяет заключить, что «понимание» предполагает прочтение более широкое, чем только традиционгносеологическое. «Когда говорится о понимании, то обычно, в силу рационалистических предрассудков, думают, что понимание есть нечто исключительно *интеллектуальное* (здесь в значении рационального познания - В.Л.). Это, однако, не что иное как печальный результат устаревшей ныне рационалистической метафизики. Конечно, можно понимать вещь, между прочим, и чисто интеллектуально. Но это - только один из видов понимания. Само же понимание ничего специфически интеллектуального в себе не содержит... Важен не интеллект, а сознание, другое, инобытийное к данной вещи сознание, где она могла бы воплотиться, то есть пониматься» (6. С.824-825). Понимание, таким образом, есть прежде всякого познания *универсальная способность к «умному общению», то есть, во-первых, «умному», интеллектуальному в широком значении, протекающему в сфере смысла, а во-вторых, «общению», общение же есть субъект-субъектное отношение.*

Теперь вернемся к проблеме существа поэты художественного. Так как смысл художественного тождественен событию его явления и не существует в отвлеченной от него форме, например, в форме понятия, и так как смысловое отношение есть отношение понимания, то, взяв эти два момента вместе, мы получим существо поэты художественного как некоего *бесконечного понимания*. Как оно возможно? Бесконечное понимание возможно как *продуктивное непонимание* или, что тоже самое, как *понимающее непонимание* или, наконец, как *умное непонимание*.

Необходимость введения такого радикального термина, как *непонимание* именно в качестве одного из видов понимания, а не для обозначения чего-то такого, что могло бы быть до понимания или вне

его, чем является, например, «вчувствование», и не для обозначения самопонимания, продиктовано следующими соображениями. Понятие понимания имеет вполне сложившийся и устойчивый ряд значений, существующих в языке. Так, понять что-либо значит прежде всего прервать понимание, прекратить понимание, перевести понимаемое на другой язык, в другую форму существования. Этот механизм тонко исследовал П. Валери: «*Вы просите у меня прикурить. Я даю вам прикурить: я вас понял... Я понял вас, поскольку не задумываясь, протянул вам то самое, что вы просили: горящую спичку.... Я обращаюсь к вам и вы меня поняли, значит этих моих слов больше не существует. Если вы поняли, значит мои слова исчезли из вашего сознания, где их заменил некий эквивалент - какие-то образы, отношения, возбудители; и вы найдете в себе теперь все необходимое, чтобы выразить эти понятия и эти образы на языке, который может значительно отличаться от того, какому вы внимали. Понимание заключается в более или менее быстрой замене данной системы звуков, длительностей и знаков чем-то совершенно иным, что, в сущности, означает некое внутреннее изменение или же перестройку того, к кому мы обращались. Доказательством этого утверждения от противного служит следующее: человек, не сумевший понять, повторяет либо просит повторить сказанное» (7. С.323-325). Именно непонимание - термин, радикально выражающий становящуюся, не сводимую к отвлеченным смыслам природу художественного. Именно в актах умного непонимания является художественное как художественное, то есть как событие во всем объеме его здесь-и-сейчас актуализующихся смыслов. Разные виды и уровни понимания конституируют и разные феномены, уровень умного непонимания конституирует феномен художественного. Непонимание - фиксирует отсутствие границ у понимания, отсутствие всякой завершающей актуализации. Причем не просто фиксирует, но продуцирует дление понимания, продуцирует снятие всяких неизбежно возникающих в этой сфере границ.*

Для того чтобы стало возможным то или иное, то есть конкретное понимание какого-либо художественного произведения, оно должно сначала явиться как художественное. Художественным оно станет только в актах умного непонимания. То есть только тот, кто умеет умно не понимать, например, литературу, понимает ее как художественную реальность. Это-то как раз самое трудное. Необходимо вступить в область непонятного - это главное событие в процессе креации-рецепции художественного. Область умного непонимания

Теннисону нужно понять «всю суть» цветка, чтобы *познать* суть Бога и человека. И как сам цветок умирает в результате такого предприятия, так и смысл его должен умереть в понятом смысле, в понятии. Совершенная форма глагола «познал» говорит о том, что смысловое приключение должно окончиться после того, как человек полностью завладеет смыслом, станет обладателем смысла. Басе же обладать ни цветком, ни смыслом его не нужно. Это не значит, что его отношения с цветком - за пределами понимания. Понимание в данном случае тождественно процессу взглядывания, созерцания - это и смысловое взглядывание и созерцание, но не претендующее на обладание. Такое понимание направленно на смысловую актуализацию вот этой «пастушьей сумки», не вмещающуюся в какие-либо понятия и понятые смыслы. Это понимание по принципу «быть». Приведенные стихотворения, таким образом, демонстрируют различные установки не только в реальном, эмпирическом плане, но и в плане смысловых отношений, отношений понимания.

Умное непонимание удачно описывается через понятие «краевого сознания», *«fringe-consciousness»*. Уоллас, описывая определенные процессы подсознания, применяет такое сравнение: «Область видимости наших глаз состоит из маленького круга полной видимости (фокального круга), окруженного областью периферической видимости, которая становится все более и более расплывчатой и несовершенной по мере приближения к предмету видимости. Вообще говоря, мы не отдаем себе отчета в существовании области периферической видимости, потому что, если там происходит что-нибудь интересное, у нас возникает естественное желание повернуться в соответствующем направлении. Используя эту терминологию, мы можем сказать, что одной из причин, из-за которых мы не знаем умственных процессов, происходящих в периферическом сознании, является та, что в нас сильна тенденция перевести их в область полного сознания, если они представляют для нас интерес; тем не менее мы можем иногда интенсивным усилием оставить их на периферии сознания и там наблюдать» (10. С.28).

Так при чтении литературы возникает особое состояние как бы рассеянного или рассредоточенного (рассредоточивающего) понимания, когда читаешь не слова, а их совокупный образ, как будто смотришь на их смысл боковым зрением. Читаешь-то слова, слово за словом, а считаешь то, во что они на ходу превращаются - пространство расширяющегося непонимания. Умное непонимание есть способность благодаря «интенсивному усилию» держать пространство смысловой актуализации как бы на периферии смысла, сдвигать

возникающие смыслы, стихийно формирующие центр, в сторону периферии, в сторону смыслового становления, то есть в конечном итоге способность длить понимание. Умное непонимание выражает принципиально центробежную природу художественного.

Ноэтическая структура художественного предстает не замкнутой целостностью, имеющей единую центристскую организацию, то есть образуемую в результате центростремительных сил смысловой актуализации, а полицентричной, множественной, разомкнутой «целостностью ризомы». Постструктуралистский и постмодернистский термин «*ризома*» (фр. *rhizome*) принадлежит французским философам Ж. Делезу и Ф. Гваттари. Буквально ризома - это корневище (грибница), не имеющее единого центра - подземного корня. Ризома - полицентрична, причем центры эти относительно, они «плывут», не являясь корнями, то есть в конечном итоге ризома *децентрична*. Термину «ризома» соответствует термин Делеза «карта», противопоставленный «кальке», выражающей всякую репрезентативную модель. «Карта» - это отсутствие всякой репрезентации, это разомкнутость, незавершенность, несводимость знака к означаемому, условность совпадений с реальностью и т.п. (11).

Именно децентристская, центробежная установка сознания, установка на бесконечно длящееся понимание отличает художественное от любого другого творчества, где также играет большую роль всякого рода неопределенность. В любой научной проблеме есть всегда определенные и неопределенные компоненты. «Диалектика определенности и неопределенности лежит в основе базального методологического принципа современной эвристики как общенаучной теории решения проблемных задач» (12. С.110). Этот принцип требует осуществления в творчестве двух стадий: 1) от исходной определенности к неопределенности, 2) от неопределенности в область достаточной для решения определенности. Если перевести это в термины понимания, то получится схема последовательных творческих шагов при решении любой научной проблемы: понимание - непонимание - понимание. В художественном наоборот: непонимание - понимание - непонимание. Но с той принципиальной поправкой, что здесь нет хронологической последовательности, все моменты даны *одновременно* и такая цепочка может быть выделена только логически. Она наглядно показывает, что непонимание, будучи разновидностью понимания, то есть смыслового общения, содержит в себе те или иные конкретные понимания как *безусловно необходимые*, но лишь *промежуточные, срединные* моменты, преодолеваемые и целенаправленно снимаемые в *окончательном непонимании*.

В практической жизни - и в самой обиходной речи, как показал Валери, и в более общем, экзистенциально значимом плане - мы также нацелены на понимание, мы хотим быть адекватно поняты. Непонимание в самой жизни - источник постоянных трагедий. Здесь оно должно быть преодолено. Также и в науке непонимание имеет относительную ценность, существует ради окончательного понимания. И только в сфере художественного непонимания абсолютно позитивно, имеет положительную окончательную ценность.

Однако остается еще одна по крайней мере область, где непонимание играет положительную роль. Это область практической и теоретической религиозной апофатики. Ведь умное непонимание по сути апофатично, есть как бы «отрицательное богословие» художественного.

Апофатизм - основной признак богословской традиции Восточной Церкви. Акт Богопознания в этой традиции - акт апофатический. Однако он толкуется по-разному. Дионисий Ареопагит пишет: «...погружаясь в сверхмыслимый Мрак (Божественного безмолвия), я не просто немногословие, но полнейшую бессловесность и безмыслие обретаю» (13. С.8). Общение с Богом здесь выходит за сферу понимания как такого, то есть общения смыслового. При этом важны два обстоятельства: происходит потеря субъектности, поскольку речь идет о «всецелом растворении», и потеря языка, «словесности». Так происходит, согласно Дионисию, на практике. Если же говорить о «славословии» Бога, то есть уже о теоретическом богословии с помощью суждений, то здесь «отрицательные суждения предпочтительнее положительных, поскольку утверждая что-либо о Нем, мы тем самым от самых высших свойств Его постепенно нисходим к познанию самых низших, тогда как отрицая мы восходим от самых низших к познанию самых изначальных...» (13. С.7). В этом, последнем, смысле апофатизм есть универсальный метод познания, «который состоит из последовательных отрицаний» (14. С.267). Такой апофатизм знает «сначала» и «потом», знает последовательность шагов, свойственную теоретическому мышлению вообще. Таким образом, религиозный апофатизм либо вообще выходит из сферы всякого возможного понимания, либо осуществляется как последовательный дискурсивный ряд отрицательных определений. Понятно, что ни то, ни другое художественному не свойственно, потому что оно является непониманием *умным*, а не познавательно-дискурсивным.

Умное непонимание выступает в искусстве XX века конструктивным, то есть осознанным моментом. Например, непонимание как источник художественного было хорошо прочувствовано в футуризме с

его страстью к заумному языку в его самых различных видах: от детского речетворства и непривычных для уха диалектов до экстатичных заклинаний сектантов и иностранного акцента. Сходное мы обнаружим и у сомнамбулического Мандельштама с его любовью к «блаженному, бессмысленному слову» и «серафической поэтике». Вспомним, например, последние строки одного из самых зашифрованных и ассоциативных стихотворений поэта «Сестры - тяжесть и нежность...»: «Время вспахано плугом, и роза землю была. // В медленном водвороте тяжелые, нежные розы // Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела». Кто «заплела» и почему «тяжесть» и «нежность», если они названы розами, не выделены синтаксически? Контекст тоже ничего не проясняет. Заплела «земля» из предыдущей строки «и роза землю была»? Но это не ясно, поскольку «заплела» строго говоря предполагает подлежащее, а не «землю». Фраза остается непроясненной. Но, разумеется, это не недосмотр, а сознательный сдвиг грамматической конструкции в сторону пространства непонимания, одна из реализаций приема затрудненной формы, о которой говорил В. Шкловский.

Борясь с культурными шаблонами и прорываясь к подлинному творческому акту, искусство двигалось по пути усложнения. И там, где больше оставалась область непонятного, не очевидного слету, там не умирало художественное и не умирала художественность конкретных произведений, заставляя возвращаться к себе вновь и вновь, толковать, разгадывать, расшифровывать.

Итак, с одной стороны, художник умно не понимает то, что создается под его руками. Оставлять непонятное, не выходить из его зоны - один из эффективнейших инструментов художественной работы, обеспечивающий бесконечно увеличивающуюся глубину текста. Наша задача умеючи к ней подойти.

С другой стороны, умное непонимание - инструмент оживления искусства уже ставшего, классического. Вот эта его роль еще недостаточно осознана. Возьмем, например, стихотворение «Я вас любил...». Что может быть более понятно, чем оно, вдоль и поперек пройденное со школьных времен? В таком своем состоянии оно представляет собой музейный экспонат, ценный, дорогой, но все же экспонат. Но как только мы научимся его не понимать, оно предстанет перед нами в новом свете. Даже если все в нем пока понятно, нужно специально войти в эту логику непонимания, помыслить его как нечто непонятное, и тогда оно перейдет из раздела по истории литературы в актуальную художественную жизнь. Причем не понимать в этом стихотворении нужно не что-то конкретное, например,

связь сюжета и синтаксиса или интонационную педалированность последней строки, это-то понимать можно и даже нужно, тем более что в пушкиноведении об этом немало написано, - нужно не понимать в целом, не понимать, как вообще возможно это стихотворение в качестве художественного. Нужно не понимать продуктивно, так, чтобы на волне этого непонимания художественное впервые и рождалось, чтобы статичная музейная ценность предстала художественным событием. Такое непонимание есть всегда «интенсивное усилие» по переводу понятого на край смысла. Здесь непонимание уже становится «деконструкцией». Но этот его аспект нуждается в отдельном исследовании.

Библиографический список

1. Свасьян К.А. «Феноменологическое познание». Пропедевтика и критика. Ереван, 1987.
2. Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. М., 1996.
3. Делез Ж. Логика смысла. М., 1995.
4. Фуко М. Археология знания. Киев, 1996.
5. Дильтей В. наброски к критике исторического разума // Вопросы философии. 1988. № 4; Рузавин Г.И. Проблема интерпретации и понимания в герменевтике // Объяснение и понимание в научном познании. М., 1983; статьи Хайдеггера «Путь к языку», «Из диалога о языке. Между японцем и спрашивающим» и «Слово» // Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. М. 1993.; Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1978 ; Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М. 1958; Кузнецов В.Г. Герменевтика и гуманитарное познание. М. 1991; Кузнецов В.Г., Алексеев А.П. Гносеологическая функция герменевтического понимания // Познание и язык. М., 1984; Потебня А.А. Слово и миф. М., 1989. С. 126; дискуссия по проблеме понимания, организованная в 1986 г. журналом «Вопросы философии» № 7, 8 и др.
6. Лосев А.Ф. Бытие - имя - космос. М., 1993.
7. Валери П. Об искусстве. М., 1993.
8. Ильин И. Философия и жизнь. София. Берлин. 1923.
9. Фром Э. Иметь или быть? М., 1990.
10. Адамар Ж. Исследование психологии процесса изобретения в области математики. Франция 1959. Пер с франц. М., 1970.
11. Deleuze G., Guattari P. Rhizome. - P. 1976; Делез Ж. Платон и симулякр // Новое литературное обозрение. 1993. N. 3.
12. Буш Г.Я. Диалектика определенности и неопределенности в технической эвристике // Диалектика творческой деятельности. Воронеж, 1989.

13. Дионисий Ареопагит. Мистическое богословие // Мистическое богословие. Киев, 1991.

14. Лосский Вл. Догматическое богословие // Там же.

Жерар Лабро (Гренобль, Франция)

МЫСЛИТЬ ИСТОРИЮ ИСКУССТВА СЕГОДНЯ

Все беды изобразительных искусств происходят от искреннего убеждения тех людей, которые взяли на себя обязанность писать и говорить об искусстве, в том, что благородство предмета их размышления не позволяет смешивать его с обычными прозаичными делами человека и общества. Произведения искусства, охраняемые музеем и историческим прошлым, залакированные и затертые неслыханной посредственностью своих официальных интерпретаторов, герметично защищены от всяких влияний извне. Не удивительно поэтому, что методы и техника исследования искусства оказываются такими отсталыми как сами по себе, так и по сравнению с другими областями знания, что любая теоретическая рефлексия по поводу истории изобразительного творчества начинается с сетования на свою несостоятельность: недостаточность методов анализа, неточность терминов, бедность понятий. Эта отсталость и исключает искусство из тех областей, которые без всяких проблем исследуются историками цивилизаций.

Традиционный исключительно описательный анализ опирается на двойную процедуру инвентаризации, которая переводит в слова то, что изображает искусство, и которая сконцентрирована в первую очередь на знаках: «эта картина представляет...», пишем мы, рассматривая искусство как привилегированный «мимезис»¹⁶. Кроме того,

¹⁶ Описательная работа незаменима, особенно когда мы находимся перед картиной, которая черпает элементы своего дискурса из далеких нам