

**М. ДЮФРЕН. ВВЕДЕНИЕ
ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ¹**

**M. DUFRENNE. INTRODUCTION TO
«PHENOMENOLOGY OF AESTHETIC EXPERIENCE».¹**

ПЕРЕВОД С ФРАНЦУЗСКОГО Е. ЗОЛОТУХИНОЙ-АБОЛИНОЙ:

доктор философских наук, профессор кафедры истории философии Института философии и социально-политических исследований Южного федерального университета, 344006 Ростов-на-Дону, Россия.

ELENA ZOLOTUHINA-ABOLINA (TRANS.):

DSc in Philosophy, professor of the Department of History of Philosophy at Institute of Philosophy and Social-Political Studies, Southern Federal University, 344006 Rostov-on-Don, Russia.

E-mail: elena_zolotuhina@mail.ru

ПЕРЕВОД С ФРАНЦУЗСКОГО В. ЗОЛОТУХИНА:

кандидат философских наук, ассистент кафедры истории и философии Ростовского государственного строительного университета, 344022 Ростов-на-Дону, Россия.

VSEVOLOD ZOLOTUHIN (TRANS.):

PhD in Philosophy, assistant of the Department of History and Philosophy, Rostov State University of Civil Engineering, 344022 Rostov-on-Don, Russia.

Обращение к рефлексии над эстетическим опытом может показаться амбициозным. Позволим себе уточнить наш предмет и указать его границы. Эстетический опыт, который мы хотим описать, чтобы затем подвергнуть его трансцендентальному анализу и попытаться освободить его от метафизического значения, есть опыт зрителя, опыт же самого художника из него исключён. Конечно, эстетический опыт художника также существует, а исследование художественной деятельности часто является магистральным путём в эстетике. Многие эстетические учения, а также предлагаемые ими порой классификации искусств основаны на психологии творчества. Такова эстетика Алена,² где сам зритель играет важную роль если

¹ Перевод выполнен по изданию: Dufrenne, M. (1953). *Introduction. Expérience esthétique et objet esthétique*. In : *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris: Presses universitaires de France. pp. 1–28.

© PUF, 1953.

² Ален (настоящее имя Эмиль-Огюст Шартье, Chartier, 1868–1951) — французский философ и писатель первой половины XX века. — *Прим. пер.*

не создателя, то, по крайней мере, актёра. Так же обстоит дело и в церемонии — первом из искусств. Искусства всегда в большей или меньшей степени церемониальны. В церемонии (даже в отдельных искусствах), катарсис, происходящий со зрителем, подобен катарсису, выступающему у автора преимуществом творчества.³ Более обобщенно: «эстетики действия», вытеснившие сегодня «психологистские эстетики», рассматривая произведение, делают акцент на том, что оно — результат действия, и остерегаются анализа чувствования, который всегда рискует соскользнуть в психологизм и подчинить *бытие* (*esse*)⁴ произведения его *восприятию* (*percipi*). Конечно, изучение действия — это хорошее введение в эстетику: оно предоставляет полное право реальности произведения и сразу ставит важные проблемы, касающиеся отношений техники и искусства. Между тем оно также не лишено риска: с одной стороны, оно действительно не предлагает абсолютных гарантий от ловушек психологизма и может заблудиться в припоминании исторической конъюнктуры или психологических обстоятельств творчества. С другой стороны, вписывая эстетический опыт в опыт художника, изучение действия стремится обнаружить некоторые черты этого опыта и, например, возбудить некоторую волю к власти за счет сосредоточенности, которую, напротив, внушает эстетическое созерцание.

Мы выбрали изучение опыта зрителя вовсе не из-за этих опасностей, поскольку, как мы увидим, нашему намерению угрожают опасности противоположного рода. Мы думаем, что исчерпывающее изучение эстетического опыта должно было бы в любом случае соединить два подхода. Ибо если верно то, что искусство предполагает инициативу художника, то верно также и то, что художник ждет признания от публики. Если копнуть глубже: опыт творца и опыт зрителя не существуют без коммуникации, поскольку творец делается зрителем своего произведения по мере того, как он его творит, а зритель ассоциирует себя с художником, действие которого он узнаёт в произведении. Вот почему, ограничиваясь опытом зрителя, мы все-таки будем должны вспомнить об авторе. Но автор, о котором тогда пойдет речь, — это тот, кто раскрывается в произведении, а не его исторический создатель. Творческий акт не остаётся непременно тем же самым сообразно авторскому исполнению или представлению зрителя через призму произведения. Более того, если нужно быть немножко поэтом, чтобы почувствовать вкус поэзии или понять живопись, то это чувство и понимание не идентичны чувству и пониманию реального поэта или художника. Творить и наслаждаться творением — два весьма различных вида поведения, которые, возможно, редко встречаются у одного и того же индивида. Проникать во внутренний мир художника с помощью интерпретатора произведения — не то же самое, что быть художником. Конечно, если «эстетическое», рассмотренное в какой-то момент как «религиозное» или «философское», то есть как категория абсолютного духа, на манер Гегеля, обретает плоть; если осуществляется «эстетическая жизнь», то кажется, что это происходит скорее у некоторых образцовых художников, чем у индивидов, принадлежащих к анонимной публике. Как сбалансировать длительную страсть творца и счастливый взгляд, направляемый в какой-то момент на его произведение? Если искусство обладает метафизическим (прометеевским или иным) значением, то не наделено ли оно им в силу темной и торжествующей воли того, кто изобретает мир? Вероятно. Но, во-первых, нет уверенности в том, что подлинный поэт обладает поэтической душой, которая раскрывается его читателю. Эстетика творчества должна была бы объяснить то, что гениальными иногда могут быть личности, которые психология позволяет назвать посредственными. Она должна

³ Имплицитная эстетика в «Богам» (одно из произведений Алена, *Les Dieux* (1934) — *Прим. пер.*), возможно, отличается тем, что она больше привязана к значению произведений (а через них — к значению религий). Она менее заботится о том, чтобы показать, как воображаемое превзойдено творческим актом, чем о том, чтобы искать истину воображаемого такой, какой она раскрывается в глазах зрителя в законченных произведениях.

⁴ Аллюзия на известный принцип Беркли: *esse est percipi* (быть — значит восприниматься). — *Прим. пер.*

была бы доказать, что дух дышит, где хочет.⁵ Эстетика зрителя бережет себя по крайней мере от разочарования узнать, что Гоген был пьяницей, Шуман умер безумцем, Рембо оставил поэзию, чтобы зарабатывать деньги, и что Клодель в конце жизни ничего не понимала в своем творчестве.⁶ Во-вторых, если можно оказать почтение действию гения, найти ему образцовую ценность и иногда — метафизический смысл, то сделать это можно, заключая от его произведений к жизни и, следовательно, при условии, что произведение гения признано с самого начала. Именно согласие и горячность публики избавляют Ван Гога от того, чтобы быть исключительно шизофреником, Верлена — пьяницей, Пруста — стыдливым извращенцем, а Жене — хулиганом.⁷ В-третьих, если опыт зрителя менее нагляден, он не менее своеобразен и решителен. Парадоксально, но можно сказать: зритель, отвечающий за освящение произведения и за спасение истины автора с помощью произведения, должен отождествить себя с этим произведением с ещё большей необходимостью, нежели себя с ним отождествляет создающий его художник. Чтобы проявлять себя в мире людей, «эстетика» должна мобилизовать как эстетическую жизнь творца, так и эстетический опыт зрителя.

Следовательно, мы несколько не думаем дискредитировать изучение эстетической жизни творца, которое, однако, не может смешиваться с изучением эстетического опыта зрителя. Сравнить их всё же интересно: объекты двух этих штудий различны, даже если они содержат друг друга, то есть даже если творец обращается к зрителю своего произведения и если, наоборот, зритель общается с творцом, некоторым образом участвуя в его действии. Вот почему мы полагали, что имеем право выбрать для изучения опыт зрителя, исключив опыт художника. Рефлексия над искусством как социологическим и антропологическим фактом и даже как над категорией духа в гегельянской перспективе, вероятно, ориентировалась бы на творческую активность. Нам, напротив, кажется, что рефлексия над эстетическим опытом ориентирует, скорее, на созерцание зрителем эстетического объекта. Впредь мы будем называть эстетический опыт опытом зрителя, опять-таки не утверждая, что этот опыт — единственный.

Но такой выбор приводит к своеобразному затруднению. Необходимо определить эстетический опыт через рассматриваемый им объект, который мы назовем эстетическим объектом. Однако, чтобы, в свою очередь, заметить этот объект, мы, поскольку произведение искусства узнаваемо в деятельности художника, к нему обратиться не можем. Не может ли сам эстетический объект определяться лишь как коррелят эстетического опыта? Не окажемся ли мы тогда в замкнутом круге? Нужно будет определить эстетический объект через эстетический опыт и эстетический опыт через эстетический объект. В этом круге заключена вся проблема субъект-объектного отношения. Она принимается феноменологией, которая, определяя, называет её интенциональностью и описывает единство ноэзы и ноэмы.⁸ Проблема эта имеет антропологическое значение, которое мы будем постоянно вновь находить, обращаясь к эстетическому восприятию. Она свидетельствует, что чувственное, возбуждённое этим восприятием, является, согласно старой формуле, совместным действием чувствующего и чувствуемого, иначе говоря, что между вещью и тем, кто ее воспринимает, есть предварительное согласие,

⁵ Ин 3:8. — *Прим. пер.*

⁶ Речь идёт о Камилле Клодель, французском скульпторе, ученице и любовнице О. Родена. Во второй половине жизни она впала в безумие и уничтожила большую часть своих же работ. — *Прим. пер.*

⁷ Речь идёт о Жане Жене (Genet), скандальном и эпатажном французском писателе XX века. — *Прим. пер.*

⁸ Будет видно, что мы не понуждаем себя к буквальному следованию Гуссерлю. Мы понимаем феноменологию в том смысле, в котором Сартр и Мерло-Понти адаптировали этот термин во Франции: как описание, которое имеет в виду сущность, определённую как имманентное значение феномена и данную с ним... Сущность следует открыть, но не через скачок от известного к неизвестному, а благодаря снятию покровов. Феноменология, во-первых, применяется к человеческому, потому что сознание есть самосознание: как раз здесь есть модель феномена, появление как появление смысла самому себе. Риска вернуться в конце к значению термина в гегелевской метафизике, мы всё же оставляем это значение в стороне. Феномен у Гегеля есть приключение бытия, которое отражается в самом себе, и благодаря этому сущность превосходит себя в понятии.

предшествующее всякому логосу. Но, возможно, это может быть подтверждено лишь с помощью онтологии, подобной той, с помощью которой Гегель интерпретирует и исправляет трансцендентальную философию Канта. Сознание, имеющее в виду объект, является конституирующим, но при условии, что объект готов к конституированию. Субсумпция⁹ возможна лишь в том случае, если предполагается самоконституирование объекта, в некотором роде включающего в себя субъект. Субъект и объект суть момент абсолютного, о котором свидетельствует конечная цель. Сама пара субъект-объект конституирована и полезна осуществляющему себя абсолютному. Таким образом, кажется, что эстетика осуществляется в качестве момента абсолютного или самого абсолютного и что в то же самое время этот момент освещает или дает предчувствие того, что есть абсолютное. Близость субъекта и объекта свидетельствует о единстве, которое есть нечто вроде спинозовской субстанции, приведенной в движение, бытия-в-отношении-оппозиции, в котором диалектически объединены идея и вещь, субъект и объект, нозма и нозза. Но с настоящего момента вне всякой интерпретации этот круг влечёт для нас двойное последствие, доктринальное и методическое.

Почему же доктринальное? Потому что мы всегда должны будем спрашивать себя, ограничивается ли эстетический объект, связанный с восприятием, в котором он появляется, этим появлением, или же он предполагает наличие «в-себе». Мы снова должны будем возвращаться к идеализму или психологизму, вспоминая о том, что восприятие, хоть эстетическое, хоть нет, не создает нового объекта и о том, что объект, насколько он эстетически воспринят, не отличается от объективно известной или произведенной вещи, вызывающей это восприятие (то есть, в данном случае, от произведения искусства). Внутри эстетического опыта, объединяющего объект и вещь, можно, впрочем, чтобы их изучить, ввести различие объекта и восприятия. Это различие оказывается правомерным, если мы следуем тому, что единство субъекта и объекта не подобно естественному композиту, над которым анализ совершил бы насилие, и, точнее, тому, что интенциональность, выражающая это единство, не исключает реализм. Может быть, существует проект, где это различие больше невозможно, — там, где феноменологическая рефлексия приводит к абсолютной рефлексии на манер Гегеля; где мыслится тождество сознания и его объекта, притом, что они суть два неразделимых и, в конечном счёте, тождественных момента диалектики бытия. Но существует и проект, где сознание, носителем которого является индивидуальность; сознание, способное в качестве индивидуального сознания субъекта направлять внимание, знать и находиться в различных установках, внезапно появляется в мире и противопоставляет себя этому объекту. Как раз здесь трансцендентальное соскальзывает в антропологическое, а феноменология оказывается психологией без психологизма. Можно, однако, отдельно рассматривать субъекта и сознание как субъективный способ его бытия. Сам его объект также может быть рассмотрен отдельно, ибо сама рефлексия, открывающая отношение нозмы к ноззе, обнаруживает и то, что оно уже осуществлено по эту сторону сознания, которое обосновано в той же мере, что и обосновывает, и является дарителем смысла при условии, что существует данное.

Мы находимся в мире. Это означает, что сознание есть принцип мира и что каждый объект раскрывается и слагается согласно принимаемой сознанием установке и в создаваемом им опыте. Но это означает также и то, что сознание пробуждается в уже обустроенном мире, в котором оно находит себя наследником традиции и обладателем истории и само начинает новую историю. Тогда сознание подлежит антропологическому рассмотрению, показывающему, как оно адаптируется к характеристикам природы или общества, хотя эти характеристики обладают трансцендентальным смыслом лишь относительно сознания. Конституирующее сознание здесь также является сознанием естественным. И вот почему: 1) можно описать сознание в его

⁹ Субсумпция — подпадение предмета под категорию. — *Прим. пер.*

появлении и генезисе; 2) можно предположить его объект и размышлять об объекте до сознания, хотя объект существует только для сознания. Право на это даёт также факт интерсубъективности, которая зиждется у корней истории и обладает своим антропологическим эквивалентом в том, что Конт называет человечеством. Всегда существует кто-либо, для кого объект — это объект; я могу разговаривать об объекте, находящемся перед другим, потому что этот объект уже существует для меня, или же наоборот. В этом смысле, если объект уже предположен, если он всегда уже дан, сознание также предположено, оно всегда уже присутствует. Таким образом, поскольку сознание, рождаясь в истории, где оно многообразно и скрещивается с другим сознанием так же, как и наталкивается на объект, применительно к объекту всегда относительно, объект всегда относителен для сознания. Можно, впрочем, различить эстетический объект и эстетическое восприятие. Но как тогда определить эстетический объект и какой порядок установить между двумя моментами исследования?

Это ставит проблему метода. Если мы исходим из эстетического восприятия, то мы пытаемся подчинить этому восприятию эстетический объект, и тогда дело доходит до представления эстетическому объекту широкого смысла. Эстетическим является всякий объект, эстетизированный любым опытом эстетического восприятия. К примеру, можно было бы назвать эстетическим объектом образ произведения, созданный художником до того, как он его создал (если таковой имеется), но только если уточнить, что тогда речь идёт о воображаемом эстетическом объекте. Равно мы могли бы распространить этот термин на объекты природного мира. О прекрасном в природе говорят как раз в этом смысле: гармония сосны и клёна, встреченных Клодель на японской дороге; силуэт, на миг запечатлённый взглядом; пейзаж, созерцаемый в конце восхождения, суть эстетические объекты в той же степени, как памятник или соната. Но тогда определение эстетического опыта не является строгим, поскольку мы не вводим в определение эстетического объекта достаточно точности. Ввести её туда можно, лишь подчинив опыт объекту вместо подчинения объекта опыту и определив сам объект через произведение искусства.

Мы собираемся пойти этим путём. И тотчас же нам заметно то, что мы на нём приобретем. Поскольку существование произведений искусства и подлинность наиболее совершенных из них никем не оспаривается, эстетический объект легко заметен, если мы определяем его, отталкиваясь от них. Эстетический опыт, который будет описан, сразу же станет образцовым, охраняемым от искажений, которые, возможно, вкрадываются в восприятие эстетического объекта, выделенного из природного мира. Так, при созерцании альпийского пейзажа смешиваются приятные впечатления, вызванные свежестью воздуха или запахом сена, удовольствием от одиночества, радостью восхождения, живым чувством свободы. Но также можно сожалеть, что исследование природного эстетического объекта в этом случае затормаживается. Между тем мы полагаем, что это хороший метод, потому что опыт, полученный лицом к лицу с произведением искусства, является, конечно, самым чистым, и, возможно, исторически первичным; и, наконец, потому что возможность эстетизации природы ставит перед феноменологией эстетического опыта проблемы психологические и одновременно космологические, которые могут его ограничить. Поэтому мы откладываем изучение такого опыта на будущее.

Таким образом, мы отправимся от эстетического объекта и определим его, отталкиваясь от произведения искусства. Теоретически мы имеем на это право, ибо только что сказали: корреляция между объектом и схватывающим его действием не подчиняет объект этому действию. Значит, эстетический объект можно обнаружить, рассматривая произведение искусства как вещь мира, независимо от действия, которое указывает на объект. Нужно ли говорить, что мы должны будем отождествить эстетический объект с произведением искусства? Необязательно. Сначала на основании факта: произведение искусства не охватывает

всего поля эстетических объектов; оно определяет только привилегированный, но суженный сектор. Но и на основании права: эстетический объект может, по меньшей мере неявно, определить себя лишь в отношении эстетического опыта, тогда как произведение искусства определяется вне этого опыта как то, что его провоцирует. Оба тождественны в той мере, в какой эстетический опыт имеет в виду и точно достигает объекта, который его вызывает. Между ними ни в коем случае не должно проводиться различие как между идеальной и реальной вещью. В противном случае произойдёт возвращение к психологизму, отвергнутому теорией интенциональности. Эстетический объект имеется в сознании таким образом, как будто его нет. И наоборот, произведение искусства существует вне сознания, как вещь среди вещей, лишь в соотнесённости с другим сознанием.

Но между тем их разделяет нюанс, который мы должны будем принять во внимание (и который, впрочем, высветится в искусствах, где творчество взывает к исполнению). Эстетический объект и произведение искусства являются нозмами, имеющими одно и то же содержание. Но они различаются содержанием нозы. Произведение искусства, как пребывающее здесь, в мире, может схватываться в восприятии, пренебрегающем его эстетическим качеством. Так бывает, например, в случае, когда я невнимателен во время спектакля, или пытаюсь понять и оправдать произведение вместо того, чтобы пережить его (так может поступать критик искусства). Эстетический объект, напротив, является эстетически воспринятым объектом, т.е. воспринятым постольку, поскольку он — эстетический. Это определяет различие: эстетический объект — это произведение искусства, воспринятое как таковое, а также вызывающее такое восприятие, которое оно пробуждает, которого оно заслуживает; восприятие, осуществляющееся в послушном сознании зрителя. Короче говоря, объект является произведением искусства постольку, поскольку он воспринят. Так мы должны будем определить его онтологический статус. Эстетическое восприятие фундирует эстетический объект, но при этом воздаёт ему должное, т.е. подчиняется. В некотором роде оно завершает его, но не создаёт. Воспринимать эстетически — значит воспринимать верно. Восприятие является задачей, поскольку бывает восприятие неумелое, которое не достигает эстетического объекта. Только адекватное восприятие осуществляет его эстетическое качество. Вот почему при анализе эстетического опыта мы будем предполагать верное восприятие: феноменология имплицитно будет деонтологией. Но мы предполагаем и существование произведения искусства, требующего верного восприятия. Именно таким образом можно выйти из круга, в который нас заключает взаимная корреляция эстетического предмета и эстетического опыта. Но мы выходим из него лишь при условии, что не забываем о нем, то есть сначала определяем объект как объект для восприятия, а восприятие — как восприятие этого объекта. Впрочем, это принуждает нас повторить и, таким образом, специально развить две первые части данной работы, обращенные к эстетическому объекту и произведению искусства.

Тогда перед нами встаёт другой вопрос. Но поначалу затруднение, которое нас остановило, может выражаться иначе. Решая разорвать круг, в который нас заключает корреляция объекта и эстетического восприятия, и взять произведение искусства как отправную точку нашей рефлексии, для того чтобы исходя из неё вновь обнаружить эстетический объект, а затем и эстетическое восприятие, мы прибегаем к эмпирии и истории. Не совершается ли здесь сальто-мортале по отношению к анализу, который стремился бы к тому, чтобы быть эйдетическим? Мы так не думаем. Макс Шелер учит нас, что моральные сущности раскрывают себя в историчности будучи, однако, при этом для истории полностью относительными. Не так же ли обстоит дело с сущностью эстетического опыта? Конечно, феноменология не может отвергать антропологию, демонстрирующую вступление эстетического сознания в мир культуры. Скорее, она оправдывает антропологию, показывая, что субъект связан с объектом не только в целях его

конституирования, но и в целях самоконституирования. Эстетический опыт осуществляется в мире культуры, в котором существуют произведения искусства, а нас учат узнавать и оценивать их. Мы знаем, что некоторые объекты свидетельствуют о себе и ждут от нас, что мы отдадим им должное. Невозможно игнорировать эмпирические условия эстетического опыта, не более, чем те, которым подчинено развитие логической научной или философской мысли. Следовательно, чтобы знать, как в действительности осуществляется эстетический опыт, нужно вернуться к эмпирическому. История выступает тем «уже тут», которое для человечества уходит корнями в доисторическую эпоху, а для индивида — в темную дыру рождения, свидетельствующую, что мы существуем в мире, потому что мы сюда пришли.

Так, произведение искусства уже присутствует здесь, чтобы инициировать опыт эстетического объекта. Как таковое оно предлагает отправную точку для нашей рефлексии. Но историчность художественной продукции, разнообразие форм искусства и суждений вкуса не содержат больше релятивизма, разрушительного для эйдетики искусств, чем его содержит шелеровская историчность *этоса* в отношении эйдетики моральных ценностей. Пусть искусство воплощается в многообразных обликах! Это свидетельствует о заключённой в нём мощи и о воле к самоосуществлению; и это должно побуждать понимание, а не вредить ему. Сегодня мы знаем, что музеи принимают и освещают все стили и что современное искусство находится в поисках своих предельных возможностей.

В действительности кажется, что эстетическая рефлексия находится сегодня в привилегированном моменте истории, — в моменте, где искусство расцветает. Смерть искусства, провозглашаемая Гегелем, и, в сущности, являющаяся для него результатом смерти Бога и пришествия абсолютного знания, возможно, означает воскресение подлинного искусства, которое должно высказать лишь самого себя. Возможно даже, что эстетический опыт, — тот, который мы постараемся описать, — был открыт недавно. Известно, как Мальро¹⁰ стал поборником этой идеи, и мы об этом напомним. По мере совпадения с этим опытом эстетический объект становится в нашем мире новой звездой (даже если произведение очень старо). И именно сегодня наш наконец освобождённый взгляд способен воздать должное произведениям прошлого, чего, возможно, не могли сделать современники. Он способен преобразовать их в эстетические объекты. Мы не можем ни игнорировать эту идею, ни отказаться от ее воплощения. В конечном счете, то, что можно сказать об эстетическом опыте в эпоху, открывшую примитивные стили и прошедшую через сюрреализм, абстрактную живопись и атональную музыку, является, может быть, более ценным, чем то, что о нём мог бы сказать Бодлер в эпоху Бодри¹¹ и Месонье¹² (Бодлер между тем на этот счет не обманывался и умел превознести Делакруа и Домье,¹³ не будучи одураченным Энгром¹⁴ и рафаэлизмом). Во всяком случае, нам нужно играть в игру, предписанную нам историей, и быть причастными к эстетическому сознанию нашего времени. Подобно тому, как *homo estheticus* существует в истории перед лицом произведений искусства, наша рефлексия, сталкивающаяся лицом к лицу с некоторыми понятиями и определённым использованием искусства, также исторична. Но мы скажем, что такая рефлексия, вызванная историей, поражается из-за неё релятивизмом. Между тем эстетический опыт — недавнее изобретение. В нём стремится проявиться некая сущность, и мы должны выявить её. То, что мы через нее открываем в истории, не сплошь исторично. Убеждает нас в этом само искусство, будучи, возможно, более универсальным языком, чем рациональный

¹⁰ Андре Мальро (Malraux) (1901–76) — французский писатель, герой Сопротивления и министр культуры Франции в 1958–69 гг. — Прим. пер.

¹¹ Поль Бодри (Baudry) (1828–86) — французский академический живописец. — Прим. пер.

¹² Эрнест Месонье (Meissonier) (1815–91) — французский живописец (исторический баталист) и скульптор. — Прим. пер.

¹³ Оноре Домье (Daumier) (1808–79) — французский художник и скульптор. — Прим. пер.

¹⁴ Жан О. Д. Энгр (Ingres) (1780–1867) — французский живописец, лидер французского академизма XIX в. — Прим. пер.

дискурс, и стараясь отвергнуть время, поглощающее цивилизации. Во имя эйдетического прояснения, даже если оно возможно лишь исторически, мы можем рассуждать об истории, или по меньшей мере, разжимая её объятия, показывать, что феномен искусства смог проявиться вне исторических границ, в рамках которых мы его сначала очертили в целях его определения; в рамках, которые возможно было обрисовать, благодаря определённому историческому состоянию рефлексии. Таким образом, мы, быть может, увидим, что эстетический опыт — не целиком изобретение XX века, подобно тому, как, вразрез с известным изречением, любовь — не изобретение века XII. Эстетический опыт может долгое время вызываться крайне различными произведениями искусства, однако он всегда стремится к осуществлению в форме образца.

Итак, наше исследование могло бы обратиться к онтологии искусства, которой, мы, впрочем, и ограничимся, чтобы вернуться к цели. Это то, к чему приводит всякая рефлексия об истории (при условии что мы принимаем: в ней раскрываются сущности). Ведь если история — это место их появления, не будет ли она при этом и ареной их осуществления? И с этого момента, вместо того чтобы быть принципом относительности, не становится ли история служанкой Абсолютного? Не является ли она средством, благодаря которому осуществляется истина искусства и эстетического опыта, сама по себе не историчная? И не следует ли говорить об искусстве как об Абсолютном, порождающем одновременно и художников, и их публику; и произведения, и восприятия, воздающие им должное? Не является ли эстетический опыт, через который мы полагаем раскрыть искусство, актом искусства в нас и подобием эффекта вдохновения, близким тому, что захватывает художника?

Но наша тема скромнее. Если мы ссылаемся на эмпирию, то прежде всего для того, чтобы найти в ней отправную точку для феноменологического исследования, ибо следует различать то, что принадлежит объекту и субъекту. Значит, с одной стороны, мы отправляемся от того факта, что существуют произведения искусства, а с другой — от установок перед лицом произведений. Но нас тотчас же останавливает не чуждая истории трудность: как выбрать из предоставленного нам множества? Первая задача стоит перед нами по причине множественности искусств. Не нужно ли остановиться, чтобы навести порядок по крайней мере здесь? Классификация искусств действительно является одной из задач, обычно актуальных для специалистов в области эстетики. Между тем мы за неё не возьмёмся, ибо наша цель заключается в том, чтобы определить эстетический опыт вообще, и, следовательно, установить общее для всякого искусства. Нам могли бы возразить: различие искусств обладает такой спецификой, что невозможно абстрагировать его, не подвергаясь опасности заблудиться в незначащих общих рассуждениях. И мы, конечно, должны будем принимать во внимание эти различия всякий раз, когда нам надо будет анализировать некоторый объект или эстетический опыт, отправляясь в этих целях от определенного произведения искусства. Рефлексия, сосредоточенная на искусстве, не может зайти далеко без введения классификации искусств. Но рефлексия об эстетическом опыте, даже отталкиваясь от эмпирической реальности произведений искусства, получает возможность не настаивать на их различии, чтобы выделить не столько общее между ними, сколько то, что в этом опыте сущностно. И лишь когда мы получим некоторую идею об этом сущностном, мы сможем начать изучение общих структур произведений различных искусств (которое позже, напротив, могло бы побудить к изучению их различий). Если существует единство искусств и если искусство может рассматриваться социологически как автономный институт в рамках социального *согласия*, возможно, подчиняющийся собственной динамике, то не по этой ли причине существует единство эстетического опыта? Повторим: быть может, этот опыт проходит различные циклы на протяжении истории искусства в соответствии с тем, какое искусство преобладает и как воспитан вкус. Но Кант полагал возможным установить моральный закон даже в случае, если бы моральное действие никогда не имело места. Так же можно опреде-

лить и эстетический опыт, пусть даже и подыскивая для него иллюстрации в истории. Пытаясь понять его в его специфике за пределами различия искусств, мы остаемся в пределах эйдетики.

Но тотчас же возникает другая задача, которую мы не можем признать неразрешимой. Какие среди бесчисленных произведений, порожденных различными искусствами, следует считать аутентичными и избрать для нашего рассмотрения? Действительно, существуют ли в мире культуры, к которому мы причисляем себя и который является насущным хлебом всякого нашего опыта, такие объекты, эстетическое качество которых не всегда явно преобладает. Является ли кресло в полной мере эстетическим объектом? Или лиможский сервиз, которым я пользуюсь? Существуют ли степени эстетического качества, как то утверждает традиционное различие между высокими и декоративно-прикладными искусствами? Эта проблема получила находчивое решение у Э. Сурио.¹⁵ Оно состоит не в измерении эстетического качества данного объекта, а в измерении количества «труда искусства», участвующего в его производстве. Искусство определяется через свою «телесно-поэтическую функцию», то есть как активность, направленная на создание вещей.¹⁶ При этом внутри данного процесса производства можно различить собственно творящий труд и труд только производящий, а также точно установить процентную долю «труда искусства» в труде вообще.¹⁷ Но это решение требует анализа эстетического деяния, и, с точки зрения зрителя, из которой нам уместно исходить, понятно, что подтверждение этого решения — под вопросом. С данной точки зрения ответ на вопрос мог бы быть получен с помощью социологического исследования, призванного установить критерии, используемые в каждом обществе и в каждую эпоху для различения того, что рассматривается как подлинное искусство, как произведение художника, и того, что является поделкой ремесленника или экспонатом коллекционера.¹⁸

Мы не можем мечтать о том, чтобы предпринять такое исследование. Не то чтобы оно было неинтересно, но оно требует безоговорочного принятия исторического релятивизма и рискует подавить эйдетическое исследование. Рисунки детей или полотна самодеятельных художников не учат нас живописи, если мы до того не учились ей. Сведения, которые они нам предоставляют, более касаются психологии художника, чем сущности живописи.¹⁹

Напротив, мы думаем, — хотя мы вовсе не проверяем это в данной работе, — что о крайних случаях можно спрашивать себя именно в свете некоторого представления о подлинном искусстве. Чтобы устранить проблемы, которые ставят «дикие искусства», прикладные искусства или субпродукт искусства, военная музыка, поэмы ведомственной музыки, голливудские вестерны или романтические истории «Маленького эха моды»,²⁰ нужно знать, чем является эстетический опыт и почему произведения, остающиеся на границе искусства, не могут про-

¹⁵ Этьен Сурио (Souriaux) (1892–1979) — французский философ-эстетик, профессор Сорбонны. — *Прим. пер.*

¹⁶ Здесь и чуть ниже М. Дюфрен отсылает к работе Э. Сурио «Будущее эстетики. Эссе об объекте рождающейся науки» (1929). — *Прим. пер.*

¹⁷ См. сноску выше. — *Прим. пер.*

¹⁸ Проблема различения произведения искусства может быть поставлена очень конкретно: Томас Манро (Munro, (1897–1974), американский эстетик. — *Прим. пер.*) приводит интересный пример, обращаясь к процессу, решение которого воплотилось в практику в Соединенных Штатах Америки. Там речь шла о признании того, заслуживает или нет абстрактная скульптура Бранкузи (Brancusi, французский скульптор, один из основателей стиля абстрактной скульптуры. — *Прим. пер.*) статуса произведения искусства, который единственно позволяет ее владельцу ввезти скульптуру в США без уплаты таможенной пошлины (Munro, 1951, 7–8).

¹⁹ Выше следовало бы сделать оговорку. Истинный художник — не ребенок и не любитель, что хорошо показал Мальро. Он — человек, для которого существует прежде всего живопись, и мы узнаём его именно в его произведениях. ЗаклЮчить от ребёнка к нему столь же невозможно, как заклЮчить от патологического к нормальному. Психология творца предполагает знание его творения, и, возможно, эта психология должна стоять на втором месте, если, как мы говорим, истина творца пребывает в его произведении более, чем в эмпирической индивидуальности. Может быть, психология достигает здесь своей границы.

²⁰ «Маленькое эхо моды» (Le petit echo de la mode) — один из старейших и известнейших французских журналов мод. — *Прим. пер.*

будить его, чтобы преобразоваться в эстетические объекты. Мы солидаризируемся со словами Мальро: «Весь анализ нашего отношения к искусству является тщетным, если он прилагается равным образом к двум картинам, одна из которых — произведение искусства, а другая — нет» (Malraux, 1951, 612).

Но тогда ещё раз: как определить то, что является произведением искусства и заслуживает того, чтобы стать для нас эстетическим объектом? Мы доведём эмпиризм до его завершения, как делает Аристотель для определения добродетелей. Присоединимся к мнению лучших, — в итоге к общему мнению, мнению всех тех, кто имеет мнение. Произведение искусства — это всё то, что признано как таковое и предложено как таковое для нашего одобрения. Здесь эмпиризм снабжает нас средством, позволяющим не оставаться в его собственных рамках. Принимая суждение и выбор, которые делает наша культура, мы не мешаем с поиском того, что каждая культура предпочитает или освящает. Мы не даём соблазнить себя эстетическим релятивизмом. Мы свободны, чтобы искать то, чем является произведение искусства и как оно вызывает эстетический опыт, не размышляя при этом бесконечно над выбором этих произведений. Нам с нашей стороны достаточно привести все возможности, какие открывает почтенная традиция: это произведения искусства, единогласно сакрализованные. Они надёжнее всего приведут нас к эстетическому объекту и опыту.

Здесь мы сможем открыть важные скобки. Прежде чем доверяться мнению, почему нам не поискать внутренний критерий аутентичного произведения? Нельзя ли определить *quid proprium* эстетических объектов? Не красота ли это? Не очерчивает ли сферу эстетических объектов характер красоты или претензия на неё? Между тем мы будем избегать обращения к понятию прекрасного. И нужно сказать почему: это понятие, согласно широкому толкованию, которое ему даётся, кажется нам бесполезным или даже опасным для нашей цели. Если мы действительно определяем прекрасное как специфическое эстетическое качество и придаём ему, как это чаще всего делают, аксиологический акцент, то невозможно избежать релятивизма, от которого мы хотели уклониться. Субъективизм подстерегает всякое ценностное суждение, включая суждения вкуса, высказывающиеся о красоте таким образом, что объективный критерий, который мы надеялись получить, тотчас предстаёт сомнительным. Кажется предпочтительным искать сущность эстетического объекта в другом месте, отказывая эстетическому качеству во всяком аксиологическом акценте и определяя эстетический объект через его структуру: либо сообразно производящему его действию, для которого выстраивается эстетика творения, либо согласно его появлению, для которого выстраивается эстетика эстетического опыта. Тем более если мы рассмотрим эстетический опыт там, где субъект осознаёт эстетический объект, мы увидим, что чувство прекрасного здесь весьма дискретно. Если мы определим его как некоторое чувство удовольствия, то нет уверенности в том, что это чувство всегда испытывается, и даже в том, что суждение вкуса всегда высказывается. Или если уверенность есть, то часто это происходит на грани нашего контакта с произведением искусства и с целью выражения осознаваемых нами предпочтений (если мы искренне уверены в том, что предпочтения субъективны и вовсе не определяют бытия произведения). Можем ли мы с данного момента строить эстетику, пренебрегающую всякой оценкой и придающую имманентным оценкам опыта зрителя лишь ту значимость, которой они заслуживают?

Но можно точно определить прекрасное таким образом, чтобы в то же время была возможность выстраивания объективной эстетики, не приводящей нас к неопределённым дискуссиям, оправдывающим её оценки. Тогда прекрасное действительно означает ценность, существующую в объекте и характеризующую его бытие. Для прекрасного уже готов онтический смысл, когда оно помещается среди других категорий эстетики, таких, как красивое, возвышенное, грациозное, — категорий, которые в меньшей степени имеют в виду впечатле-

ние, производимое объектом, чем саму его структуру, и которые подталкивают к осознанию впечатления посредством структуры. Но тогда кажется, что прекрасное может предоставить место столь точному возможному анализу, как анализ возвышенного или грациозного. Байе²¹ дал замечательный пример такого анализа: все дефиниции, предложенные догматическими эстетиками, представляются несостоятельными. Между тем некое искусство, чьи традиции ещё живы и которое можно назвать классическим, старалось сделать прекрасное определённой эстетической категорией, более того, преобладающей и исключительной. Оно настаивает на неких доминантах, — гармония, чистота, благородство, ясность, — о которых дают достаточно хорошее представление Мадонна Рафаэля, «Проповеди» Боссюэ, здания Мансара,²² церковная соната. Именно авторитет произведений, действительно прекрасных и одухотворённых этой концепцией, надолго обратил эстетическую рефлексию к теме прекрасного. Но она не задавалась вопросом о том, является ли прекрасное, позитивно определённое неким содержанием и далёкое от того, чтобы быть сущностью всякого эстетического объекта, особой эстетической категорией или совокупностью ряда категорий, свойственных лишь неким произведениям. Прекрасное как символ совершенства оказалось смешано с прекрасным как особой характеристикой. Благодаря этому смешению, некоторая доктрина и эстетическая практика была абсолютизирована. Чтобы рассеять это смешение, достаточно вслед за Мальро заметить, что многие предлагаемые нам испокон веков формы искусства крайне мало заботятся о красоте, подобной красоте искусства классического. Точнее, само классическое искусство на некоторое время отступило перед лицом других форм искусства, например, барокко начала XVII века. Эти формы почти не прекращали преследовать классическое искусство, и порой оно подчинялось им, например, в аспекте вычурности. Нужно ли говорить, что все произведения, где господствует гротеск, трагическое, мрачное, возвышенное, не прекрасны, и нужно ли, как Вольтер, упрекать Шекспира за шутки могильщика или, как Буало,²³ укорять Мольера за Скапена? Сразу видно, что принятие слишком узкого понимания прекрасного опасно: оно ведёт к самоуправному и бесплодному догматизму. Действительно, скорее всего, в монополии на красоту нужно отказать произведениям, называемым классическими. Нужно отказаться от того, чтобы понятие прекрасного служило для обозначения некой категории или стиля, которые легко можно и нужно определить по-другому, как только ставится цель какой-либо оценки. Напротив, термин *прекрасное* нужно сохранить для обозначения достоинства, способного быть общим для всякого эстетического объекта, потому что неклассические произведения также прекрасны и внимают бытию, но в смысле, выходящем за пределы всякой категории эстетического и отдельного содержания.

Но тогда видно, что этот смысл может распространяться на предметы, полностью чуждые сфере эстетических объектов. Моральный акт, логическое рассуждение или множество обычных объектов, в производство коих не вмешивалась никакая эстетическая забота, могут быть названы прекрасными без сомнений в серьёзности, с которой это слово обычно употребляется. Следует ли сказать, что расширенное таким образом понятие прекрасного лишается сферы применения? Не совсем: невозможно было бы, не покривив душой, отказаться от всякой отсылки к красоте. Не подразумеваем ли мы, говоря об эстетических объектах, что они прекрасны? И если внимание непринуждённо переводится на произведения, оценённые и рекомендованные длительной традицией, то не происходит ли это потому, что они считаются прекрасными? Одновременно мы избавляем себя от труда решать вопрос о степенях эстетического качества. Так как, в конце концов, если сортировать примеры и упоминать Бальзака

²¹ Раймон Байе (Bayer) (1898–1960) — французский эстетик, профессор Сорбонны. — *Прим. пер.*

²² Франсуа Мансар (Mansart) (1598–1666) — французский архитектор, предшественник классицизма в архитектуре. — *Прим. пер.*

²³ Никола Буало-Депрео (Boilot-Despreaux) (1636–1711) — французский поэт и критик. — *Прим. пер.*

прежде Оне,²⁴ Валери — прежде Франсуа Копе,²⁵ Вагнера прежде, чем Адама,²⁶ это окажется благотворным, ибо мы подспудно вводим шкалу ценностей, полагая, что красота есть будто бы достояние эстетического объекта и гарантия его аутентичности. Эстетика, которая притворилась бы уравнивающей все эстетические объекты, пренебрегла бы наиболее благоприятными случаями и самыми характерными объектами, в которых легче всего прочитывается сущность эстетического бытия. Эстетическая рефлексия в этом смысле подразумевает прекрасное. Но как прекрасное обозначает то, что мы назвали аутентичностью произведения искусства? Понятие красоты перестает быть опасным, лишь чтобы снова стать бесполезным: оно скорее называет, чем решает проблему. Ибо теперь оно означает не определённый тип объектов, а способ, которым каждый объект отвечает своему собственному типу и, так сказать, исполняет своё призвание, обретая в то же время полноту бытия. Мы так же именуем объект прекрасным, как, высказывая суждение, называем его истинным в гегелевском значении: буря это истинная буря, а Сократ — подлинный философ. Различение двух выражений, оперирующее термином «прекрасное» в его эстетическом значении и оправдывающее требуемый иногда эстетикой приоритет, заключается в том, что прекрасное представляет истину объекта тогда, когда эта истина непосредственно воспринимается и признаётся, а объект императивно возвещает онтическое совершенство, коим он обладает. Прекрасное — это зримая истина, до-рефлексивно полагающая счастье.²⁷ Локомотив является подлинным для инженера, когда он хорошо работает, а для меня он прекрасен, когда непосредственно и как будто триумфально заявляет о себе скоростью и мощью. Он заявляет постольку, поскольку эстетизирован. Тогда прекрасно то, что объект становится эстетическим объектом: ведь он требует от нас эстетической установки. Прекрасное рассуждение — это рассуждение, которому, поскольку я счастливо овладел им, я могу какое-то время следовать, будто мелодии. Я нахожусь перед прекрасным пейзажем точно так же, как в музее перед полотном. Я слушаю то, что говорит мне объект, высказывающий прежде всего своё совершенство.

Данных рассуждений достаточно, чтобы прояснить эстетическое ценностное суждение. Лубочная картинка не прекрасна, ибо она — не подлинная живопись, по этой же причине не прекрасны ярмарочная музыка²⁸ и скверные стишки. Как известно из романтизма, безобразное не является противоположностью прекрасного. Для произведения, претендующего быть эстетическим объектом, противоположностью прекрасного оказывается неудачное осуществление, а для объекта, который не претендует на эстетическое качество, эта бинарная оппозиция ничего не значит. Предполагается, что эстетический объект может быть совершенным, и кто с этим поспорит? Но нельзя мерить его совершенство по некоторому внешнему эталону. Эстетический объект несовершенен, потому что ему не удаётся быть тем, чем он претендует быть, потому что он не реализует свою сущность. Его следует судить (и он судит сам себя), исходя из того, чем он притязает быть. Если бы арлекины Пикассо хотели быть персона-

²⁴ Жорж Оне (Ohnet) (1848–1918) — французский писатель-новелист и романист. — *Прим. пер.*

²⁵ Франсуа Э. Ж. Копе (Corpee) (1842–1908) — французский поэт, драматург и романист. — *Прим. пер.*

²⁶ Адольф-Шарль Адам (Adam) (1803–1856) — французский композитор. — *Прим. пер.*

²⁷ Это определение прекрасного не исключает, впрочем, дефиниции, отсылающей к субъекту и к применению его способностей (как у Канта). Ведь эстетическое качество, которым объект в высшей степени обладает, состоит, как мы уже это подозреваем, в том, чтобы целиком предлагать себя восприятию, отдавая все значение чувственному; таким образом, что, если субъект возвращается к самому себе, он чувствует себя действительно полно. Он понимает, воспринимаемая, и можно уверенно сказать, что прекрасное есть то, что создаётся в нём гармонией воображения и рассудка.

²⁸ Впрочем, отметим, что в атмосфере ярмарки, с суматохой зевак и пестротой ярмарочных лавок, эта музыка может быть прекрасной. Она реализует своё бытие, не выступающее больше бытием эстетического объекта. Но, когда она переносится в истинную музыку (как у Стравинского) для того, чтобы стать согласованной с эстетическим бытием, до которого она возвышается, она должна испытать трансмутацию.

жами Ватто,²⁹ они были бы несостоятельны; как и византийские фрески, если бы они захотели быть греческими картинами; или ладовая музыка, если бы она пожелала быть музыкой тональной. Но если объект не претендует быть эстетическим, он не является несостоятельным. Более того, он может быть прекрасен в своей собственной сфере, как прекрасны инструмент или дерево. В то же время эстетический объект принадлежит бытию эстетическому: он даёт обещания, которые должен сдерживать. Иначе говоря, сущность эстетического объекта есть норма для него, но вовсе не та норма, которую предписывают ему наша рефлексия или наш вкус, а норма, которую он вменяет сам себе или которую предписывает ему его создатель. Быть может, нужно сказать: эстетический объект, требуя аутентичности, вменяет норму своему творцу. Мы не можем сказать здесь, какова эта норма эстетического объекта, тем более что она создаётся всяким исключительно самозаконодательным объектом. Но по меньшей мере можно заявить: какими бы ни были средства произведения, целью, которую оно ставит, чтобы быть шедевром, являются одновременно полнота чувственного бытия и полнота значения, имманентного чувственному. Однако произведение действительно значимо (насколько оно может быть таковым) только в том случае, если художник аутентичен. Оно говорит нечто, только если ему есть что сказать и если оно действительно желает сказать это нечто. Мальро, делая акцент на пленительности творчества, выражающейся в его беспрестанном соперничестве с божественным Творением, выражается так: «Мы решаемся без сожалений назвать шедеврами лишь произведения, заставляющие нас верить, пусть и подспудно, в мастерство человека». Последнее внушено нам только аутентичностью художника, то есть аутентичностью самого эстетического объекта. Норма эстетического объекта есть его воля к Абсолютному. Именно по мере того как он провозглашает и осуществляет эту норму, он, в свою очередь, оказывается нормой для эстетического восприятия. Он предписывает восприятию задачу, точно заключающуюся в достижении объекта безо всякого предубеждения, в оказании ему максимального доверия и в приведении объекта в состояние, в котором он сможет доказать своё бытие.

Мы, по существу, не принимаем решения о прекрасном. Проявляясь, объект сам решает о себе, и эстетическое суждение осуществляется скорее в объекте, нежели в нас. Констатируя существование объекта, мы не определяем прекрасное. И если мы спрашиваем себя об эстетическом объекте вообще, то ключ к постижению его специфического отличия находится не только в определении прекрасного. Не то чтобы мы отказались от всякого использования понятия красоты и не то чтобы мы отвергли суждение вкуса. Мы решили сослаться на произведения, которыми единодушно восхищаются, поскольку последние наделены высоким статусом. Но мы требуем от суждения вкуса не предоставления критерия эстетического объекта, а рекомендации произведений, которые вернее всего продемонстрируют этот критерий, то есть таких, которые полнее всего будут эстетическими объектами. Таким образом, возможна эстетика, не отказывающаяся от эстетической оценки, не порабощённая ею и признающая красоту, не создавая при этом теории красоты, потому что, в сущности, таковой теории не создать. Стоит проговорить то, чем являются эстетические объекты, а прекрасны они уже постольку, поскольку действительно существуют.

Это замечание завершает наше отступление о прекрасном. Потому что именно признавая означаемое красоты, мы можем понять, чем является образцовое эстетическое восприятие, на которое мы, во-первых, должны сослаться (чтобы определить эстетический объект) и, во-вторых, которое мы должны описать (чтобы определить эстетический опыт). Эстетическое восприятие, или, если угодно, суждение вкуса, определяющее эстетический опыт, должно сначала отличить себя от порой шумно высказываемых суждений, выражающих наши вкусы, то есть утверждающих наши предпочтения. Именно они ставят раздражающий вопрос

²⁹ Жан Антуан Ватто (Watteau) (1684–1721) — французский живописец, основоположник стиля рококо. — *Прим. пер.*

об относительности прекрасного, так как делают явной ограниченность эстетической восприимчивости. Последняя по меньшей мере частично детерминирована одновременно природой индивида и его культурой. Эта детерминация оказывает влияние прежде всего на наши предпочтения, а они не являются определяющими для эстетического опыта, лишь прибавляя к нему личный комментарий. Возможно, они также детерминируют масштаб наших намерений и наше невежество или незнание: так классики буквально не видели готических соборов. Но эти ценностные суждения, могущие таким образом предвосхищать или затемнять восприятие, в принципе чужды эстетическому опыту, поскольку они, в отличие от восприятия, не имеют цели уловить реальность эстетического объекта. Вкус — не орган эстетического восприятия, он может только обострить или притупить последнее. Произведение искусства можно воспринимать и признавать, не наслаждаясь им, а можно наслаждаться произведением, не отдав ему должное, подобно тому, кто обожает мелодию из-за тех воспоминаний, которые она пробуждает в нём. Между тем если суждение вкуса не выявляет наших предпочтений, но констатирует прекрасное, то есть если оно едва ли является суждением и при этом может быть ограничено в своём применении, то оно не потеряет универсальной законности как раз потому, что даёт слово объекту. Историчность вкусов не противоречит законности вкуса и, конечно, ещё меньше — описанию эстетического объекта.

Однако в этом описании следует отличать эстетическое восприятие от других суждений, которые мы порой произносим, устанавливая с их помощью иерархию произведений, подобно тому как вводят иерархию существ и, например, высказывают суждение, что герой более велик, чем почтенный человек. Таким образом, мы говорим, что религиозная музыка Баха является более великой, чем куртуазная музыка Люлли,³⁰ или что у того же самого Гюго эпопея выше элегии. Так Буало низводит «Плутни Скапена»³¹ по сравнению с «Мизантропом».³² И, вероятно, Буало неправ, коль скоро он запрещает фарсу быть эстетическим объектом, способным на красоту, то есть коль скоро он думает, что фарс есть только неудавшаяся комедия. Из таких суждений может следовать лишь то, что все вещи и произведения равны другим. Тогда ценностное суждение легитимно, но оно меньше обращается к красоте, чем к величию, или лучше сказать — к глубине произведения, — к измерениям, которые нужно назвать экзистенциальными, тем более что, как мы увидим, мы охотно приравниваем глубину произведения к человеческим качествам его творца. Речь здесь больше не идёт об эстетическом качестве, речь идёт о том, что говорит объект, а не о том, каким образом он это говорит. Конечно, это откровение сущностно и находится в сердце эстетического опыта. Но если оно допускает экзистенциальную аксиологию, то оно никак не определяет суждение вкуса. Возможно, произведение имеет содержание и глубину, только если оно прекрасно, но его содержание само по себе несоизмеримо с красотой. Суждение, которое содержание порождает в нас, не является суждением вкуса, а иерархия произведений, которую оно подсказывает, не есть эстетическая иерархия.

Прежде всего, произведение требует от нас восприятия, которое полностью доверилось бы ему. Однако очевидно, что, каким бы ни было суждение вкуса, произведение может быть воспринято несовершенно, неадекватно и не до конца. Происходит это или в результате ошибки исполнения, когда произведение требует такового (например, плохой оркестр), или по вине обстоятельств, когда картину смотрят в скверный день, или по вине зрителя, если он рассеян (а может быть, в нём просто не воспитана способность воспринимать). Такие неудавшиеся

³⁰ Жан-Батист Люлли (Lully) (1632–1687) — французский композитор и создатель французской национальной оперы. — *Прим. пер.*

³¹ Пьеса Ж.— Б. Мольера (1670). — *Прим. пер.*

³² Комедия Ж.— Б. Мольера (1666) — М. Дюфрен имеет здесь в виду знаменитые слова Буало из его поэмы «Поэтическое искусство»: «Не узнаю в мешке, где скрыт Скапен лукавый, / Того, чей “Мизантроп” увенчан громкой славой». — *Прим. пер.*

восприятия не следуют из провала и нелепостей в порядке действия, но мешают эстетическому объекту появиться. И всё же интересно рассмотреть их, чтобы понять: целью эстетического восприятия является не что иное, как конституирующее раскрытие его объекта. Но, если есть желание определить эстетический объект, нужно действительно предположить существование образцового восприятия, заставляющего объект появиться. Критерий такого восприятия не может быть сформулирован произвольно. Это — восприятие по преимуществу, чистое восприятие, имеющее целью только свой собственный объект, а не самопревращение в действии. Восприятие вызвано произведением искусства самим по себе, таким, каким оно создано и каким его можно объективно описать. Впрочем, если бы у нас были сомнения в этом критерии, можно было бы ещё прибегнуть к эмпирии и положиться на суждение лучших.

Таким образом, мы вновь находим повсюду корреляцию эстетического объекта с эстетическим восприятием. Она находится в фокусе нашего исследования, главные линии которого мы можем теперь заявить после того, как мимоходом сказали о том, чего рассматривать не будем. Мы будем отправляться от произведения искусства, но не ограничиваясь им: наша задача не будет критической или будет таковой лишь в дополнительном аспекте. Произведение искусства должно привести нас к эстетическому объекту. Именно последнему мы посвятим большую часть времени, поскольку он ставит самые тонкие проблемы. Мы уже знаем, в какой мере его можно отождествить с произведением искусства, по крайней мере тогда, когда мы называем эстетический объект произведением искусства с оговоркой, что естественный мир также может таить и порождать подобные объекты. Эстетический объект и произведение искусства различаются тем, что для появления эстетического объекта к произведению искусства должно присоединиться эстетическое восприятие. Но это не означает, что восприятие реально, а объект идеален; что восприятие существует как вещь в мире, а объект — как представление или значение в сознании. Впрочем, не было бы смысла приписывать монополию на такое существование только эстетическому объекту. Всякий объект есть объект для сознания и вещь, а следовательно — произведение искусства, поскольку он — вещь, данная в культурном мире. Ни одна вещь, если она признаётся как вещь, не существует так, чтобы в обязательном порядке не представляться сознанию, пусть даже виртуальному. Иначе говоря, онтологическая проблема, поставленная эстетическим объектом, есть та проблема, которую ставит всякая воспринимаемая вещь. Если надлежит назвать объект вещью постольку, поскольку вещь воспринимается (или открыта возможному восприятию и, например, восприятию Другого), то нужно сказать, что всякая вещь есть объект. Различие между произведением искусства и эстетическим объектом заключается в том, что произведение искусства может рассматриваться как обычная вещь, то есть как объект восприятия и рефлексии, отличающих произведение от других вещей, без специального рассмотрения; а также в том, что в то же самое время оно может создать объект эстетического восприятия, единственного, что воздаёт должное последнему. Картина на моей стене является вещью для грузчика и эстетическим объектом для любителя живописи. Для эксперта, который её очищает, она — последовательно и то и другое. Дерево также является вещью для дровосека и, возможно, эстетическим объектом для гуляющего. Можно ли сказать, что обычное восприятие является ложным, а эстетическое восприятие — единственно истинным? Это не совсем так, ибо произведение искусства — тоже вещь, и мы увидим, что неэстетическое восприятие может способствовать осознанию его эстетического бытия, однако же, без схватывания. Погрузившись глубже, мы увидим, что эстетический объект сохраняет свойства вещи, в целом являясь более чем вещью.

С этого момента все, что мы скажем о произведении искусства, соглосится и для эстетического объекта. Оба эти термина могут смешиваться. Между тем их следует разделять, во-первых, когда мы описываем эстетическое восприятие как таковое, потому что его коррелятом

выступает тогда собственно эстетический объект, а во-вторых — когда мы рассматриваем объективные структуры произведения искусства, ибо рефлексия на эти структуры как раз-таки подразумевает, что рефлексия замещается восприятием и что восприятие объекта прерывается в целях изучения его как случая восприятия. Впрочем, это порождает в объекте требование эстетического восприятия.

После столкновения с этими проблемами мы, набросав эскиз объективного анализа произведения, посмотрим, *что* породит в нас описание эстетического объекта. Потом мы опишем эстетическое восприятие само по себе, противопоставляя его обычному восприятию, которое мы будем сначала рассматривать в его диалектическом движении, противопоставляя эстетический объект вещи, воспринимаемой вообще. Таким образом, действуя в рамках практически неизбежной дихотомии, мы поймем эстетический опыт зрителя. Относительно дихотомии мы отметим, что она должна быть преодолена, пусть даже благодаря повторам в двух частях работы, которые мы, впрочем, нейтрализуем, насколько возможно, придав третьей части краткость, недостижимую для первых двух. Наконец, в последней части мы спросим себя, что означает этот опыт, и при каких условиях он возможен. Мы пройдем от феноменологического к трансцендентальному, и само трансцендентальное выйдет к метафизическому. Потому что, спрашивая себя, как возможен эстетический опыт, мы подойдем к вопросу о том, истинен ли он и как он может быть истинным. Тогда речь пойдет о познании того, в какой мере откровение, которое приносит произведение искусства, — мир, который оно вводит, — зависит от инициативы художника, чья субъективность выражается в произведении и снабжает это произведение субъективностью. Или если откровением является само бытие, то выступает ли художник как повод или как инструмент для этого откровения? Следует ли выбирать между антропологической и онтологической экзегезой эстетического опыта? Впрочем, если бы мы рассмотрели эстетический объект как выделенный из природы, проблема, возможно, могла бы ставиться иначе. Но мы лишь намекнем на это, так как решили ограничиться изучением эстетического опыта, порожденного искусством. Дальше забегать вперед, предваряя проблемы, поставленные этим опытом, бесполезно. Они полностью обретут свой смысл только после описания, которое мы им дадим и которому мы посвятим основную часть данного труда.

REFERENCES

Alain (Chartier, E.). (1934). *Les dieux*. Paris: Gallimard.

Malraux, A. (1951). *Les voix du silence*. Paris: Gallimard.

Munro, Th. (1951). *Arts and their Interrelations*. N. Y.: The Liberal Arts Press.

Souriau, E. (1929). *L'avenir de l'esthétique. Essai sur l'objet d'une science naissante*. Paris: Alcan.