

Ж. ГРОНДЕН,
ПРОФЕССОР (УНИВЕРСИТЕТ МОНРЕАЛЯ, КАНАДА)

**ЭСТЕТИКА Х.-Г. ГАДАМЕРА.
ПРЕОДОЛЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ
И ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКАЯ ИСТИНА ИСКУССТВА***

Анализируется концепция эстетики Х.-Г. Гадамера, критикуется автономный статус эстетической истины в социально-гуманитарном познании. Описывается эволюция понятий эстетики и эстетического сознания, их интерпретаций. Раскрываются значения функций эстетического опыта в сфере науки и повседневности.

The conception of aesthetics developed by H.-G. Gadamer is given analysis to. The autonomy of aesthetic truth in social and humanitarian cognition is criticized. The evolution of the notions «aesthetics», «aesthetic consciousness» and their interpretations are described. The meanings of the functions of aesthetic experience in science and everydayness are explicated.

Развитие основной концепции эстетики Ханса-Георга Гадамера обусловлено применением подхода, который имеет неоднозначный смысл. С одной стороны, Гадамер резко критикует то, что он называет «эстетическим сознанием», полагая, что этот термин представляет собой пустую и неудачную современную абстракцию. С другой стороны, весь его проект оказыва-

* Перевод с англ. выполнен И.Я. Мацевич по изданию: Kelly M. (Dir.) *Encyclopedia of Aesthetics*. New York; Oxford, 1998. Vol. 2. P. 267–271.

ется ведомым чем-то наподобие эстетического опыта истины, призванного вскрыть значение понимания и истины в той форме, в какой оно представлено, например, в гуманитарных науках и в наших повседневных практических суждениях; освободить от смирительной рубашки научной, методической модели истины. Такого рода подход, проявляющийся одновременно в критике эстетики (кажущейся чрезмерной многим специалистам по эстетике) и в обосновании эстетического опыта истины (раздражающем большинство эпистемологов), может вызывать к себе скептическое отношение. В действительности два названных подхода и направления их развития не противоречат друг другу. Согласно Гадамеру, только посредством нивелирования современного понятия «эстетическое сознание» возможно обрести надежду на открытие истинного значения функции искусства или эстетического опыта. Мы попытаемся «крупными мазками» создать беглый набросок неоднозначного, но все же целостного отношения Гадамера к эстетике, фокусируясь, во-первых, на эстетическом сознании и, во-вторых, на эстетической истине, суть которой он хотел раскрыть.

1. Преодоление эстетического сознания

Как известно, идея «эстетики» является узаконенным фетишем современности. Безусловно, в древности также использовалось понятие «*aisthesis*», из которого сама идея «эстетики» и произрастает. Но тогда данное понятие обозначало всю сферу чувственного опыта, который не обязательно должен был иметь художественную или «эстетическую» ценность, как мы выразились бы сегодня. Прежде также рассуждали об идее красоты, но ничто не указывает на то, что ранее ее определяли как «эстетическое» начало, поскольку описываемый опыт рассматривался отдельно от сферы когнитивных и моральных проблем.

Идея существования «эстетической» сферы, «эстетической» красоты и т. д. является современной в особом смысле. Первым, кто употребил понятие «эстетика» в подобном контексте, был, скорее всего, немецкий философ А. Баумгартен. Он надеялся поубавить оптимизм рационалистического воодушевления того времени посредством развития представления о существовании некоего «эстетического» познания, которое будет каким-то образом воплощать рационалистические идеи, не следуя силлогистическим схемам чистого разума. Разум есть и в чувствах. Они обеспечивают форму познания, которая дополняет и даже расширяет его границы. Первым значимым философом, обратившимся к этой идее, оказался Иммануил Кант. В «*Критике чистого разума*» (1781), в самом первом параграфе, он отметил отличие собственной интерпретации понятия «эстетика» от той, которая была предложена Баумгартеном. Относительно вкуса, согласно Канту, невозможно говорить об *a priori* или рационалистических принципах. Здесь все является скорее предметом субъективного суждения. Поэтому он был против употребления понятия «эстетика» в сфере вкуса, полагая, что научное познание вкуса невозможно. Кант настаивал на том, что «эстетика» могла бы быть наукой только об априорных условиях человеческого восприятия. И подобное восприятие никак не является «эстетическим» в современном понимании значения этого слова. Оно скорее чисто когнитивное, зависимое от базисных условий пространства и времени. Таким образом, эстетика для Канта – это теория условий нашего когнитивного восприятия. Не существует науки об эстетическом вкусе, так как здесь каждое суждение есть исключительно вопрос вкуса и предпочтения.

Кантовская попытка атаковать понятие эстетики в том виде, в каком она была осуществлена, не удалась. В действительности в его «*Критике способности суждения*», написанной через девять лет после «*Критики чистого разума*», Кант обратился к значению понятия «эстетика», широко используемому в то время, но ранее не принимаемому самим немецким философом. Позже он говорил об «эстетическом суждении» как специфиче-

ской форме суждения, которое начинается с единичных примеров (*aisthesis* всегда было направлено на особенное), и пытался найти универсальное понятие, соответствующее им, однако поиск этот не завершился успехом. Именно «игра» человеческих способностей, согласно Канту, производит нечто наподобие эстетического удовольствия, ощущения красоты или возвышенного. Детали кантовского комплексного анализа, задавшего направление развития эстетики, не интересуют нас в этом контексте. Для нас актуален следующий вывод Гадамера: кантовское эстетическое суждение лишено когнитивной ценности. Кто-то может общаться и сохранять надежду на возможность отличить эстетическое ощущение от других, но при этом в действительности оно не является объективным. Другими словами, оно обладает логической универсальностью в определенных границах. Объективное знание всегда следует образцу универсального суждения или закону, определяющему единичные случаи. В эстетическом суждении, которое выступает результатом игры человеческих способностей, только особенное является данным, а универсальное остается искомым и недостижимым. Это, наверное, и есть то, что радует нас в эстетическом опыте. Но такая игра не имеет ничего общего с объективным, строгим знанием, которое может быть получено в науке, и, что особенно важно для Канта, оно не выводимо из очевидности морального сознания.

Результатом кантовской интерпретации эстетического суждения стало создание автономной сферы эстетики, которая строго отделяется от сфер знания (теоретического разума) и морали (практического разума). Входило ли в замысел Канта изобретение эстетики – спорный вопрос. Едва ли он мог себе представить, что последующие два столетия будет воспеваться художественное *per se*. Более того, очевидно, что Кант в своих текстах пытался продемонстрировать моральные основания эстетического суждения. Следовательно, гадамеровская критика автономии эстетического сознания в какой-то мере возлагает ответственность за подобное именно на Канта. В работе «Истина и метод» (1960) Кант оказывается непосредственным обвиняемым, но в более поздних текстах, например в эссе 1980 года «Интуиция и ясность»^{*} (ныне опубликованном в восьмом томе собрания сочинений на немецком языке), можно почувствовать, что Гадамер симпатизирует кантовскому моральному осмыслению эстетического опыта, в результате чего ответственность за изолирование эстетического сознания, должно быть, возлагается на прямых романтических последователей Канта.

Даже если признать подобное в качестве аксиомы, сложно отрицать наличие сформированной кантианской парадигмы, которая определила доминирующую интерпретацию эстетики на следующие два столетия. Согласно Гадамеру, в то время негласно полагалось, что эстетическое суждение не имеет когнитивного смысла, оно является «только» эстетическим. Кто-то может рассматривать данную особенность как преимущество. Благодаря ей эстетический опыт был наделен «автономией» (т. е. обрел способность к саморегулированию), таким образом произошло его освобождение для самого себя. С тех пор, как эта автономия была завоевана и удерживается на поле постоянных сражений большинства художников и философов, стало возможным оценивать произведения искусства независимо (или как это только может показаться) от требований науки или морали. Произведение искусства не стремится расширить границы нашего знания, оно не является истинным или ложным, не является правильным или неправильным в каком-либо узком моральном смысле. Оно есть «произведение искусства» и поэтому должно оцениваться по его собственным стандартам, которые по своей сущности принято считать эстетическими.

^{*} «Anschauung und Anschaulichkeit».

Когда Гадамер не хочет в действительности отменять эту автономию, ставшую фактом современности, от которого едва ли можно избавиться, он вопрошает, может ли быть эта автономия тотальной. Для него идея обособления «эстетического» сознания является абстракцией, потому что не существует эстетического опыта, который мог бы пренебречь притязанием какого-либо произведения искусства на истинность. Произведению искусства всегда есть что сказать, оно беседует с нашими когнитивными и моральными способностями и приводит их в движение игры. Она (игра) и есть притязание на истинность, которую Гадамер обещал прояснить в собственной теории искусства. Позже он даже попытался расширить границы опыта истины, включив в его поле когнитивную истину.

Но до того, как мы придем к «позитивному» аспекту гадамеровской эстетики, следует рассмотреть важные выводы из его интерпретации эстетического сознания. Для Гадамера эстетический опыт не произошел из самого себя, как и не появился из непосредственного общения с произведениями искусства. Скорее он был навязан самой современной наукой в ее притязании дать ответы на все вопросы об истине. Для современности, как она понимает саму себя и как Гадамер прочитывает ее, установить истину можно только путем методического познания, которое остается прерогативой сферы науки. Вне науки нет истины, а если и есть, то эта истина должна стать объектом научного подтверждения, которое только подчеркивает ее универсальный характер.

В этом контексте искусство и эстетический опыт потеряли какого-либо рода когнитивную легитимность или цель. Всеобъемлющее притязание научной истины загнало эстетический опыт в угол. Он оказался на периферии истины и науки, где может определить себя только своим затруднительным положением, в котором находится из-за современной науки. «Комплекс неполноценности» эстетики в действительности тождествен «комплексу периферийности», так как она была исключена из поля каких-либо вопросов об истине. Эстетике пришлось осознать, что это затруднительное положение было «только эстетическим». Но она попыталась извлечь из этого позитивную выгоду для вещей, воспевая их эстетическое измерение как таковое. С тех пор существует независимое эстетическое сознание с собственной логикой, требованиями и институтами. В самом деле искусство и эстетика благоденствуют с тех пор, как их автономия была признана (даже если она в действительности была навязана наукой). В XIX–XX вв. каждый уважающий себя город должен был иметь «центр Искусства», объединяя вместе музеи и концертные холлы для того, чтобы создать пространство, где каждый мог бы испытывать эстетическое наслаждение; пространство, которое было бы четко отделено от остального «реального» мира, где правит строгая логика науки и экономики. Вскоре каждая газета стала вести «колонку искусства» и каждое правительство создало свой «департамент искусства», имеющий дело с определенной установленной сферой человеческой деятельности. Исходное условие ее выделения заключалось в признании того, что эта автономная сфера имеет мало общего с окружающим ее внешним миром. Подобное может показаться в некотором роде несерьезным преувеличением, но данный выдвинутый тезис все еще имеет право на существование. Неопределимая автономия сферы искусства ограничивается набором определенных мест и институтов: центр Искусства, отдел Искусства, музей, их специалисты и т. д. Эти институты стали настолько привычными для нас, что мы полагаем их возникновение естественным. Но оно не является таковым. Как напоминает Гадамер, до XIX в. то, что мы называем произведениями искусства, находилось, например, во дворцах и храмах, где они были предметами почитания, а не произведениями искусства. Светские картины хранились главным образом в частных коллекциях, театр претворялся в жизнь не в «городе музеев», а странствующими трупп-

пами и т. д. Согласно Гадамеру, искусство неотделимо от мира, оно всегда является его частью, из которой оно происходит. Их тесная взаимосвязь проявляется каждый раз, когда искусство отвечает миру и помогает ему постичь самого себя. Таким образом, «эстетическое сознание» для Гадамера есть результат эстетического отделения или дифференциации искусства и мира, который является просто ложной абстракцией, и, более того, эта дифференциация была навязана искусству методической наукой. Не удивительно, что описываемому роду эстетического опыта приходится постоянно сражаться с моделью науки, когда он стремится определить себя и даже когда пытается обеспечить себя средствами существования. Гадамер в итоге подвергает сомнению наличие самой исходной предпосылки существования эстетики, т. е. существования «понятия» того, что есть нечто вроде эстетики.

Безусловно, есть что-то подобное «антиэстетике» в философии Гадамера. Вполне допустима мысль: кто-то может выступать против чего-то, только если он способен предложить лучшее описание подразумеваемого им. Гадамер «разворачивает стол» эстетического сознания, утверждая, попросту говоря, что опыт искусства по своей сути есть опыт истины. Имеется в виду не только то, что опыт истины есть лишь один из видов опыта среди ряда других, но выявляемое Гадамером – также и опыт, который может помочь нам узнать, что есть истина как таковая. Это – тот опыт, который методическая наука экспроприировала, выявляя основания истины посредством собственного метода.

2. Герменевтическое понимание эстетической истины

Со мной могут не соглашаться, отмечая, что Гадамер концентрировал свое внимание на критике эстетического сознания в его главном опусе «Истина и метод». В этой книге он пообещал раскрыть значение понятия истины, исходя из рассмотрения опыта искусства. Однако многие критики, такие как Кэт Гамбургер (Käte Hamburger), полагают, что книга Гадамера не содержит убедительных доводов, приведенных в поддержку отмеченного тезиса. Один из ведущих немецких эпистемологов Карл Альберт писал: «Но возможно оценивать гадамеровское исследование “опыта искусства”... оно не прояснило вопрос об истине в том смысле, в каком искусство затрагивает его, оно также не демонстрирует репрезентации специфического модуса знания, который производил бы некий вид “существенного знания”»^{*}.

Эта критика имеет свои доводы в защиту собственных положений. Если даже в работе «Истина и метод» имеется важный систематически («позитивно») проработанный раздел, посвященный искусству, все же странно, что в нем едва затрагивается проблема истины в искусстве. Данное обстоятельство смущает, так как Гадамер дал явное обещание «освободить» понятие истины посредством опыта искусства для того, чтобы расширить границы истины, включив в них гуманитарные науки и всю сферу человеческого понимания. С целью прояснения этой важной, даже решающей проблемы мы можем обратиться к ценной коллекции текстов Гадамера, посвященной вопросу об искусстве и эстетике. Эти тексты были опубликованы в 1993 г. в восьмом томе полного собрания сочинений Гадамера под названием «Kunst als Aussage»^{**}. Почти все 36 эссе написаны после завершения работы «Истина и метод». Можно оспорить утверждение, согласно которому указанный труд содержит наиболее точное определение гадамеровской позитивной эстетики, которая дополняет критику эстетического сознания, последовавшую в 1960 г. Исходя из анализа поздних эссе, учитывая их своеобразие, возможно прояснить эстетическое понимание истины, о котором Гадамер писал в работе «Истина и метод». Следует также отметить, что в десятитомном полном собрании сочинений два тома посвящены эсте-

^{*} Albert H. Kritik der reinen Hermeneutik. Tübingen, 1994. P. 41.

^{**} «Искусство как высказывание/показывание/свидетельство». – Прим. переводчика.

тике. Если в восьмом томе рассматриваются философские, теоретические вопросы опыта искусства, то девятый том содержит в основном конкретные интерпретации произведений искусства. Пренебрегая правилами арифметики, Гадамер опубликовал девятый том ранее восьмого. Несомненно, тем самым он хотел убедить, что опыт произведения искусства предшествует и превосходит теоретическую рефлексию по поводу эстетики.

Краткий заголовок восьмого тома «*Kunst als Aussage*» демонстрирует замысел автора: искусство говорит, оно обращается к нам в том смысле, в каком ему есть что сказать особым способом, не сравнимым с другими способами выражения. Гадамер имеет в виду истину, переживаемую как превосходящее нас значение события, в котором мы только участвуем. Подразумеваемое может звучать мистически, но рассматриваемое Гадамером соответствует основному опыту, претерпеваемому при встрече с произведением искусства. Нечто превосходит нас, поражает нас, заставляет нас задуматься, раскрыть заново наш опыт, но мы точно не можем сказать, что оно собой представляет. Несмотря на эту его неопределенность в настоящем, оно убеждало нас тогда, в момент переживания опыта, гораздо больше, чем какое-либо отдельно объективно верифицированное четкое положение об истине.

По этой причине мы вопрошаем, почему произведение искусства может быть более убедительным, нежели философский или научный аргумент? Повесть, опера, поэма, кино оставляют в душе следы и хранятся в нашей подсознательной памяти, сохраняя там положение, не сравнимое с положениями любых других аргументов. Имена Достоевского, Кафки, Моцарта имеют непосредственное значение для нас. Эти великие художники беседуют с нами, раскрывая бесконечный мир опыта. Безусловно, декларируемое подразумевает также и то, что мы учимся у них чему-то такому, что не может быть сведено к простому сообщению, выражению или доводу. Достаточно просто упомянуть их имена, чтобы понять то, о чем я говорю. Почему так? Произведение искусства не доказывает, оно заставляет нас видеть, открывает наши глаза различными способами (посредством чувств, интеллекта и концентрации внимания).

Но то, что мы видим в нем, видит и нас. Переживаемое в произведении искусства может быть названо истиной, так как раскрывает глаза на нечто, что там есть, – это неожиданная и внезапная встреча с самим собой, самооткрытие, открытие самого себя (или другой самости?). Это – важная особенность подлинного опыта искусства, который помогает делать новые открытия. Мы всегда непосредственно затронуты истиной, которая свершается в произведении искусства. Оно без истины не могло бы беседовать с нами, и тогда многие не могли бы общаться по каким-то причинам. Намек искусства драгоценен, потому что он позволяет противостоять доминирующей модели истины, утверждаемой наукой, для которой истина есть нечто независимое от наблюдателя, в чем субъективность своеобразным образом не преломляется. Хотя описываемый тип истины может быть применим в некоторых областях, где объективность достижима (например, в познании природы), очевидно, что он находится вне сферы искусства и вопросов о его значении, в которых мы растворяемся.

Итак, опыт истины – это опыт вопрошания относительно собственной самости. Здесь, безусловно, имеется в виду не метафизическая самость, а только обозначение того, что мы есть для самих себя вопрос, прибегая к известному выражению Августина. Искусство – привилегированная событийность самооткрытия. Событие беседует с нами, оно обращается к нам, оно дает ответ. Произведение искусства, таким образом, предполагает обязательное участие, ответ (иногда навязываемый искусством, например, обязательным наведыванием музея или посещением концертов по абонементу, что всегда отвратительно). Этот ответ Гадамер называет «чтение»

(*Lesen*). В данном понятии проявляется своеобразие значения немецкого глагола *Lesen*, которому сложно найти подходящий перевод в английском языке. Потому что в немецком языке *Lesen* имеет коннотации со значениями «урожай», «сбор», «собрание» (*harvest, vintage, gathering*). В корне *Lesen* находится идея собирания (*collection*) или воспоминания (*recollection*). Данное понятие воспоминания позволило Гадамеру найти новое значение для искусства как предмета «*mimesis*» (*mimesis*), или «воспроизводства» (*reproduction*). Но «*mimesis*» в данном контексте не предполагает «имитацию природы», скорее подразумевается то воспроизводство, которое происходит в нашем чтении и перечитывании самих себя (сходство выделенного понятия с теорией *mimesis* описано Полем Рикером в его трехтомном труде «*Время и рассказ*» (1983–1985), где оно становится особенно заметным. Это сходство позволяет нам также, возможно впервые, выделить и общее герменевтическое основание, разделяемое Гадамером и Рикером). Все произведения искусства, не только литературные, нуждаются в подобном прочтении. Чтобы прочитать картину, необходимо следовать в чьем-то диалоге за линиями полотна, за миром, который вовлекает в себя. Прочитать музыкальный фрагмент – значит позволить себе быть охваченным ритмом. Его движение таит в себе некое повторение, но его раскрытие, кажется, ведет куда-то. Куда оно идет, никто не скажет, но это повторение уносит нас с собой. Подобным образом мы прочитываем архитектуру, когда находимся в здании или храме и схватываем его присутствие. Пространство здания раскрывает себя для тех, кто вовлекается в его мир.

Читать – значит прежде всего слышать, позволить произведению присутствовать и звучать по-иному в нашем внутреннем ухе. Это понятие внутреннего уха, к сожалению, отсутствовало в эстетике «*Истины и метода*». Но оно существенно для понимания эстетической или герменевтической истины. Истина всегда есть нечто, что проходит сквозь наше внутреннее ухо, где она звучит иначе, чем прежде, и снисходит до применения в определенной ситуации, улавливается нашими вопросами, которые главным образом являются вопросами о том, что мы есть для самих себя. Кто-то может сказать, что мы существуем в этом мире благодаря способности читать и слушать, которая никогда не является только способностью выявлять и обсуждать нечто, существующее независимо от его чтения и слушания. Это – чтение внутреннего уха, наделяющее истиной открытие, свершение которого обеспечено произведением искусства. Читать или слышать в хайдеггеровской терминологии – значит быть «там», когда истина свершается. Где эта истина имеет место быть? Ложная дихотомия будет принуждать нас к расположению истины в объекте или субъекте. Но ни одно из этих положений не является очевидным. Истина не может располагаться в объективной сфере лишь постольку, поскольку только в ней она прочитывается, применяется, слышится, по ее просторам шагает, подобно тому, как мы «проходим» сквозь танец или архитектурное произведение. Но это не значит, что истина может быть субъективной или «единственно» субъективной только потому, что она находится в сфере субъективного, независимо от того, чем она является, заставляя нас читать, слушать и читать далее.

В поздних эссе по истине искусства, таких как «*Слово и образ как истина и бытие*» и «*О феноменологии ритуала и языка*» (1992), Гадамер уверенно опирается на простое и почти тавтологическое положение, согласно которому в искусстве «там есть нечто», из чего «оно происходит»: «...so ist es, es kommt heraus», – пишет он, не проясняя, к чему относится нейтральное «это». Оно есть там, сама истина искусства, но только если мы тоже находимся там. Подобное описание напоминает зачарованность Хайдегге-

* Vgl. Grondin Jean Das innere Ohr // Denken der Individualität. Festschrift für Josef Simon zum 65. Geburtstag. Berlin; New York, 1995. P. 325–334.

ра такими выражениями, как «*es weltet*», «*es gibt*» («мир есть там»/«world is there», «это там есть»/«there is»), в многозначительных молчаливых формулировках позднего Гадамера *so ist es, es kommt heraus*. В их наготе, с их истиной и объективностью искусство обращается к нам с такой полнотой, что мы не знаем более, кто говорит и кто читает.

Античное понятие «созерцание» может также помочь описать то, что удерживает нас здесь. Нам только следует вслушаться в звучание понятия «храм», находящегося в самом сердце события созерцания. Когда мы созерцаем, мы начинаем видеть и слышать нечто в состоянии благоговения. Но мы можем это нечто прочесть, только если войдем в его пространство и будем участвовать в раскрытии значения, которое мы никогда так и не сможем постичь до конца.

Библиография

1. Gadamer H. - G. Wahrheit und Methode // Gesammelte Werke. Tübingen, 1986. Bd. 1.
2. Gadamer H. - G. Gesammelte Werke. Bd. 8. Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage. Tübingen, 1993.

Послесловие переводчика

Вниманию читателя предлагается перевод статьи канадского философа, профессора Университета Монреаля Жана Грондена, ученика и первого биографа немецкого философа Х.-Г. Гадамера, а также одного из первых переводчиков «Истины и метода» на французский язык. В широком поле исследовательских интересов Ж. Грондена следует выделить работы И. Канта, Х.-Г. Гадамера и М. Хайдеггера, изучаемые сквозь призму истории становления и концептуального оформления философской герменевтики.

Его книги переведены более чем на десять языков мира. Однако, к сожалению, на данный момент ни одна из монографий Ж. Грондена не переведена на русский язык. Поэтому, чтобы расширить представление читателя об авторе публикуемой статьи, мы можем сослаться лишь на несколько русскоязычных переводов его статей и интервью¹.

Выбор статьи «Эстетика Х.-Г. Гадамера. Преодоление эстетического сознания и герменевтическая истина искусства» для перевода и публикации в журнале «Социология» не случаен. Хотя ее автор обсуждает проблему переосмысления статуса истины применительно к гуманитарным наукам, сегодня аналогичная проблема продолжает быть актуальной и для социальных наук. Постепенно расширяя свои границы, сфера социальных наук все в большей степени вовлекается в диалог с эстетической сферой и соответствующей эстетической теорией. Развитие диалога содействует преодолению автономного существования эстетики. Эта тенденция проявляется в многочисленных попытках современных социологов включать различные элементы эстетических теорий в рамки социальных теорий. Например, работы таких современных ведущих социологов и философов, как А. Аппадурраи, С. Лэш, Дж. Урри, Р. Флорид, Б. Латур, Дж. Ло, Ж. Рансьер, Б. Хюбнер, М. Фезерстоун и др., отражают попытки обосновать необходимость и актуальность включения эстетики в рамки социальной теории. Более того, параллельно выдвигается тезис о возможности заново обосновать собственный статус и назначение современных социальных и гуманитарных наук, исходя из анализа специфики современного эстетического сознания и его суждений.

Частичное размывание четких границ между социальной и эстетической теориями можно наблюдать уже в неклассической философии С. Кьеркегора, К. Маркса, Ф. Ницше и неокантианцев. Кантовская критика способности суждения, «незаинтересованного» эстетического суждения оказывается своего рода «потайным проходом» сквозь феноменальную данность объективного мира. Тем не менее вплоть до Г. Зиммеля все попытки воспользоваться этим путем в социальной теории не были в достаточной мере разви-

ты. Позитивистский взлет социологии в конце XIX в. также не способствовал проникновению эстетики в сферу социальной теории. В этом отношении Г. Зиммель оказался до конца не понят и не принят своими современниками. Но в его работах уже можно найти теоретические основания инкорпорирования эстетической теории в социальную теорию.

Парадоксальным образом философия жизни Г. Зиммеля смогла актуализировать роль и статус объекта и вещи в социальной теории посредством нигилизации субъект-объектной оппозиции. Вещи, согласно Зиммелю, обладают «постоянной (lasting) объективной валидностью, независимо от их сингулярности и возможности быть воспринимаемыми»². Тем самым они задают и границы бытия субъекта, которые, в свою очередь, оборачиваются границами его свободы. «В общем, будет правильно сказать, что объект может нечто значить для нас только будучи субстанциально чем-то сам по себе; только тогда, в той степени, в какой объекты утверждают границы нашей свободе, они предоставляют выход нашей свободе»³. Другими словами, бытие вещи детерминирует онтологический статус субъекта. Поэтому Зиммель определял свободу субъекта как «артикуляцию самости в медиуме вещей»⁴. Позднее М. Хайдеггер подобным образом перешел от анализа субъективности к онтологии вещей. Обоснование позиции объекта и вещи как суверенного онтологического региона стало необходимой предпосылкой построения социологической теории Зиммеля, возможности экспликации социального пространства как специфического феномена и понятия.

Именно работа Зиммеля «Философия денег» (1900) детально воссоздает теоретические основания вовлечения эстетической теории в социальную теорию. Реконструкция отношений вещей, согласно автору, всегда развивается в плоскости эстетики. А ввиду того, что, «культивируя объекты... мы культивируем самих себя...»⁵, следует вывод, что подлинная социология включает эстетическую теорию как необходимый методологический инструментальный анализ отношений вещей.

Зиммель формулирует неоднозначный вывод с точки зрения здравого смысла: «Свобода возрастает вместе с объективацией и деперсонализацией экономического универсума»⁶. Однако это утверждение становится особенно актуальным в контексте развития современной социальной теории, когда реализуется поворот от субъекта и общества к социальным объектам и потокам вещей, знаков и символов. «Триумф объективной культуры»⁷ – так обозначил Зиммель состояние современной ему культуры и такова картина, которая создается современной «социологией вещей» (С. Лэш). Индивидуальная культура запаздывает в развитии по сравнению с объективной культурой. В этом отношении «социология вещей» получает реванш в перспективе своего развития.

Отмечая характерные черты современного общества, Зиммель обратил внимание на всё возрастающую дистанцию между людьми, но одновременно и между миром людей и миром вещей, несмотря на разнообразие способов удовлетворения потребностей с помощью вещей. Патологическое состояние, обозначенное немецким философом как «агорафобия» («боязнь слишком близкого контакта с вещами»), есть «следствие гиперестезии», которая, в свою очередь, развивается, когда «каждое непосредственное и энергичное нарушение покоя причиняет боль»⁸. Происходит отчуждение субъекта от мира вещей, что способствует оформлению последнего как эстетического продукта, так как именно дистанция порождает эстетическое восприятие.

Своеобразное преломление и развитие этих идей можно найти в работах представителей структуралистской, постструктуралистской и постмодернистской философии. Например, работы М. Фуко «Слова и вещи: археология гуманитарных наук» (1966) и Ж. Бодрийяра «Система вещей» (1968) отражают способы трансформации эстетических объектов, понятий и сужде-

ний в один из ключевых объектов познания социальной теории. Кроме того, они демонстрируют альтернативные формы применения объекториентированной методологии в анализе социальных отношений, экспликации принципов социальной организации, закономерностей эволюции социальной реальности в целом.

В этих условиях социология оказывается в состоянии необходимости обоснования своего предмета исследования через «социализацию» и «гуманизацию» («humanism of the inhuman»⁹) самих вещей современного общества потребления. Вещи с их эстетическими принципами организации стали суверенным «социальным универсумом». Попытки реконструкции специфики социальной реальности посредством анализа потоков вещей и закономерностей функционирования культурной индустрии становятся все более актуальными и характерными для развития современных социально-философских теорий. При этом эстетика глубже пронизывает онтологию и эпистемологию социальной философии и становится характерным принципом самоорганизации теории, а также операциональным средством приведения ее в динамику. Можно в равной степени проследить инкорпорирование эстетических теорий как в онтологию, так и в эпистемологию социальной философии. Обозначенные процессы продемонстрированы в работах М. Фезерстоуна, С. Лэша, С. Лари, Дж. Урри, Ж. Рансьера.

Для иллюстрации этой тенденции в анализе социальной онтологии можно обратиться к исследованию британского социолога Фезерстоуна¹⁰. Описывая специфику развития культуры в эпоху постмодерна, он обозначил процесс «эстетизации» социальной реальности как один из наиболее характерных. Этот процесс, по его мнению, имеет три значения. Первое – субкультур, которые возникли в начале XX в. под влиянием движений дадаизма, авангардизма и сюрреализма и размывли границу между искусством и повседневностью; второе – проекта трансформации самой жизни в произведение искусства. Третий смысл относится непосредственно к современным реалиям. Речь идет о потоке знаков и образов, которые фабрикуют повседневность современного общества. Истоки теоретизации третьего значения «эстетизации жизни» Фезерстоун относит к К. Марксу и неомарксистам. В дальнейшем это значение использовалось в работах постмодернистов. В связи с этим Фезерстоун отвергает определение постмодернизма как нового этапа в развитии капитализма или как эпохального поворота в развитии общества. Специфика воплощения постмодернизма в социальной реальности заключается в характере взаимоотношений между экономикой и культурой, в стирании границ между ними в той мере, в какой можно говорить о процессе «эстетизации жизни» как характерном социальном процессе, реструктурирующем все сферы общества.

Ярким примером эстетизации эпистемологического пласта социальной теории являются работы британских социологов С. Лэша и Дж. Урри, а также французского философа Ж. Рансьера. Отталкиваясь от кантовского анализа способности суждения, Лэш и Урри обозначили специфику рациональности XX в. как эстетическую. В этом отношении они придерживаются точки зрения, согласно которой не следует впадать в крайность и говорить об иррациональности «второго модерна», нужно вскрыть альтернативную природу этой иррациональности, по сути своей проявляющую себя как рефлексивное суждение, в котором вопрос эстетики оказывается доминирующим. Чувственность и воображение стали определяющими формами рефлексивной деятельности. С одной стороны, тем самым подминаются основания строгих принципов репрезентации объективной действительности, но, с другой стороны, пространство порождаемых различий становится новым «безосновным основанием»¹¹, эстетически заданным.

Обращаясь к специфике современной социальной и политической реальности, Рансьер вскрывает эстетический тип мысли как доминирующий.

Французский философ отмечает, что не следует отождествлять этот тип мышления с художественной мыслью, так как в современных условиях он выступает как «представление о мысли, связанное с представлением о разделении чувственного»¹². Кроме того, Рансьер вводит понятие «эстетика политики» для описания принципов функционирования современных политических субъектов и политических полей. В этом контексте он проводит разграничение между понятием «эстетизация политики» В. Беньямина и собственным пониманием «эстетики политики» как «переконфигурации разделения чувственного», «наделения зримостью того, что ею не обладало»¹³.

В результате проникновения принципов «эстетического мышления» (С. Лэш), эстетического суждения о ценности того или иного объекта в недра социальной теории происходит ее существенная трансформация. В качестве социальных акторов, детерминирующих законы структурирования социальных полей, теперь рассматриваются и «социальные вещи» (С. Лэш), «предметы потребления (commodities)» (З. Бауман). О смерти «социального» писал уже Ж. Бодрийяр. В современной социальной теории, согласно доминирующему взгляду современных исследователей, реализуется переход от социума как системы социальных отношений к культуре в многообразии форм взаимодействия между одушевленными субъектами и материальными объектами (Дж. Деланти, М. Фезерстоун). Своеобразие этого перехода проявляется в том, что в качестве системных элементов культуры как объекта социальной теории все чаще описываются не социальные группы, личности или институты, а сами артефакты социальной деятельности.

В связи с актуализацией роли глобальной культурной индустрии отдельные исследователи фиксируют поворот современной социальной теории в сторону «социологии объектов». В контексте последней Дж. Урри в книге «Социология, превосходящая общество» (2000) описывает трансформацию объекта социальной теории и традиционных дисциплинарных рамок его анализа в предмет «постдисциплинарной социальной/культурной/политической науки»¹⁴ из-за бурно растущей массовой индустрии культурных продуктов. В этих условиях автор предлагает рассматривать в качестве предмета современной социальной теории мобильные горизонтальные потоки «неодушевленных»¹⁵ объектов (порождаемых массовой индустрией).

Как следствие эволюции такого рода идей, сегодня онтология вещи берет реванш, «социология вещи» продвигается на передний план социальной теории. Эти процессы системно описываются в книге С. Лэша и С. Лари «Глобальная культурная индустрия» (2007) на основе экспликации взаимосвязи развития исследований культурной индустрии и объектоориентированной методологии анализа социальных процессов. Авторы применяют обозначенную методологию с целью выявления и «картографирования» траекторий движения потоков обращения продуктов различных типов культурной индустрии с опорой на теории Г. Зиммеля, Ж. Деррида, Ж. Делеза, Ф. Гваттари, Ф. Джеймсона, А. Аппадураи. Для выделения и обозначения специфики того онтологического статуса, который появляется у вещи в результате конституирования пространства глобальной культурной индустрии, Лэш и Лари вводят понятие «поле вещи» («thingifield»). Последнее в значительной степени отсылает к физическим параметрам нахождения и движения вещи в пространстве, формируемом культурной индустрией.

В социальном пространстве массовой культурной индустрии происходит переход от ранее фиксируемого представителями постмодернистской философии детерминизма виртуальной реальности к акцентуации роли «места вещи» в физическом пространстве; от ценности знака и символа вещи к ценности «топоса» локализации и потребления вещи. Поэтому Лэш и Лари подчеркивали роль методов «картографирования» социальной географии в исследовании субъектов и объектов как продуктов мобильных потоков вещей культурной индустрии. В результате бурного роста последней, соглас-

но Лэшу и Лари, происходит «культурификация» (следует отличать от понятия «культурализация») всех форм индустрии – «медиация индустрии»¹⁶ в вещах и через вещи. Соответственно тотальная «культурификация» и эстетизация социальной реальности обосновываются в качестве ее существенных характеристик.

Проанализированные тенденции развития социально-философской мысли позволяют сделать вывод о роли и значении включения эстетической теории в рамки социальной теории в условиях интенсификации интеграционных процессов между искусством, наукой, промышленностью и бизнесом. Выявление и обоснование объектов потребления в качестве акторов социальной реальности, детерминирующих закономерности социальной структуризации, повлекли необходимость исследования принципов их самоорганизации. Марксистская критика фетишизма и неомарксистская критика общества массового потребления обернулись (в контексте современной социальной теории) методологическим основанием развития концепций, в которых категория социума замещается понятием универсума социальных объектов гетерогенной природы.

Учитывая усиливающийся интерес современных социальных наук к эстетической теории и искусству как таковому, его способам и формам вести диалог с окружающим миром, мы все чаще обращаемся к философской экспликации проблемы герменевтической истины искусства и ее статуса в современном научном познании. Статья Ж. Грондена, ставшая одной из канонических в интерпретации подхода Х.-Г. Гадамера к эстетике, способствует осознанию роли философской рефлексии в развитии теоретико-методологических оснований современных социальных и гуманитарных наук на пути расширения границ истинного знания, его идеалов, норм и принципов самооправдания.

¹ См.: Гронден Ж. Герменевтика фактичности как онтологическая деструкция и критика идеологии. К актуальности герменевтики Хайдеггера / Пер. с нем. И. Инишева // Исследования по феноменологии и философской герменевтике. Мн., 2001. № 1. С. 45–54; Он же. Осознание работы истории и проблема истины в герменевтике / Пер. Д. Палтаржицкой // Топос. 2000. № 3. С. 52–66; Он же. Дух инициативы / Пер. с англ. А. Ролена // Фактичность и событие мысли: Сб. филос. работ, посвящ. 70-летию акад. А.А. Михайлова. Вильнюс, 2009. С. 9–14.

² Simmel G. The Philosophy of Money. London, 1978. P. 305.

³ Ibid. P. 325.

⁴ Ibid. P. 321.

⁵ Ibid. P. 447.

⁶ Ibid. P. 303.

⁷ Ibid. P. 449.

⁸ Ibid. P. 474.

⁹ Lash S., Lury C. Global Culture Industry. Cambridge, 2007. P. 20.

¹⁰ См.: Featherstone M. Undoing Culture. Globalization, Postmodernism and Identity. London, 1995.

¹¹ Lash S. Economies of Signs and Space. London, 1994. P. 6.

¹² Рансьер Ж. Разделяя чувственное / Пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. СПб., 2007. С. 46.

¹³ Там же. С. 66.

¹⁴ Urry J. Sociology beyond Societies: Mobilities for the Twenty-first Century. London; New York, 2000. P. 3.

¹⁵ Ibid. P. 14.

¹⁶ См.: Lash S., Lury C. Global Culture Industry. P. 9.

Поступила в редакцию 24.08.10.