УДК 18

УРОДЛИВЫЙ КАРЛИК ШТОСС И БЛИСТАТЕЛЬНАЯ АНТИГОНА: ПАРАДОКСЫ ВОПЛОЩЕНИЯ ШИЛЛЕРОВСКОЙ ПРОГРАММЫ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Караченцева Татьяна,
Еврейский Университет в Иерусалиме,
факультет гуманитарных наук,
кафедра философии,
доктор философии,
Иерусалим, Израиль.
E-mail: tanyakrster@gmail.com

Аннотация
В статье анализируется противостояние эстетики и анти-эстетики, характеризующее сегодняшнее состояние философии вообще и философии искусства в частности. Предлагается подход к концептуализации этого противостояния на основе сравнительного исследования двух эстетических проектов «освобождения души» (А. Горского и Я. Голосовкера), рассмотренных в контексте двух анти-эстетических проектов подобного рода (Ж. Лакана и Ф. Лиотара). В качестве методологического инструмента анализа служит экспликация того понимания формы, на основе которого формулируется тот или иной проект освобождения. Показывается конститутивная роль осуществленного Шиллером слияния двух кантовских форм (формы красоты и формы произведения) не только для его собственной программы политизации эстетики, но и для всей последующей эстетики, равно как и анти-эстетики. Демонстрируется тот способ, каким современная анти-эстетика трансформирует классическое соотношение формы созерцания и формы произведения, выстраивая эстетику без aesthesis'a. В заключение делается вывод о том, что артикуляция взаимоотношения эстетики и анти-эстетики вполне осуществима в терминах шиллеровского понимания формы, и формулируется необходимость преодоления этого понимания как эстетикой, так и анти-эстетикой.

Ключевые понятия:
эстетика,
анти-эстетика,
эстетическая свобода,
политизация эстетики,
эстетическая революция,
эстетическое созерцание,
художественное произведение,
форма красоты,
форма произведения.

Когда текст, долго пребывавший в забвении, вновь становится публичным достоянием, вступая в диалог с уже известными текстами, всегда есть шанс, что он не только обогатит наше представления об ушедшем историческом контексте, но и позволит различить незамечаемые прежде черты современной проблематики, пусть она и сформировалась без всякого его участия. Реализовать шанс одного такого текста я бы и хотела в этой статье. Поскольку же этот текст формулирует некий эстетический проект, то свою задачу я вижу в том, чтобы восстановить его ближайших и дальних оппонентов, соотнести его с ключевым для сегодняшней философии искусства противостоянием эстетики и анти-эстетики и предложить методологию артикуляции этого противостояния.

Текст, о котором идет речь, называется *Огромный очерк* (1924), принадлежит он перу Александра Горского (1886–1943), проект «экспериментальной эстетики», формулируемый этим текстом, развертывает программу освобождения души, тела и искусства от порабощающей власти «органического мышления». Я оставляю в стороне вопрос о том, каким образом «комплекс опоры», составляющий, по Горскому, суть органического мышления, соотносится с тем, что традиционная метафизика обозначала как hypokeimenon, arche или ground. Я оставляю также в стороне вопрос о философской состоятельности того причудливого синтеза психоанализа З.Фрейда и «философии общего дела» Н.Федорова, который, с точки зрения Горского, должен дать начало новому – уже не-органическому – мышлению, видению и творчеству. В рамках этой статьи меня больше интересует то обстоятельство, что сам эстетический проект освобождения души и строительства нового тела, со всеми его философскими и политическими эффектами, формулируется на материале интерпретации лермонтовской неоконченной повести *Штосс,* неотделим от этой интерпретации, и в какой-то мере от нее зависит.

Именно Лермонтову, а не какому-либо иному художнику или философу, и именно в этой незавершенной повести, а не в каком-либо ином произведении, удалось, с точки зрения Горского, разложить на составляющие тот самый комплекс опоры, посредством которого удерживается власть органического мышления. Важнейшей такой составляющей является сама фигура шулера Штосса, замыкающая, с этой точки зрения, длинную вереницу образов

евнухов, черноморов и иных гадких карликов, отцов и прочих стражей женской красоты. Функция подобного рода фигур, этих неизбежных спутников традиционных представлений о красоте, согласно все той же точке зрения, состоит в удерживании разрыва между зрением и осязанием, мужским и женским, способностью видеть и способностью порождать. Этот разрыв, по Горскому, и есть место рождения таких мифологически-философских чудовищ как Судьба, Земля, Мать; этот разрыв является также и местом рождения трагедии, которая всегда, как и Эдип, слепа. Проект освобождения души, развертываемый эстетикой Горского, нацелен, поэтому, на осуществление того, что не удалось Лермонтову: на расставание с трагедией и на поиск нового способа видения красоты.

Каким бы странным (или своеобразным) ни казался сегодня *Огромный очерк,* сколь бы произвольным ни выглядело предлагаемое этим текстом истолкование лермонтовского *Штосса*, и сколь бы далекой от сегодняшней эстетики ни представлялась его проблематика, есть в русской культуре, по меньшей мере, один текст, с которым он вступает в прямую конфронтацию. Я, разумеется, имею в виду *Секрет автора* Якова Голосовкера: еще одно имя, за которым стоит и драматичная история жизни, и не простая история публикаций. Хотя *Секрет автора* стал публичным достоянием в 1961 году, его основные идеи, вероятнее всего, были выработаны еще до войны. В этом тексте Голосовкер, точно также, как и Горский, развертывает масштабный эстетический проект освобождения души, формулируя его на материале интерпретации все того же *Штосса*. Правда, эстетика здесь уже иная (Голосовкер называет ее имагинативной), да и интерпретация имеет другой вектор: лермонтовская неоконченная повесть представлена не как тупик искусства, из которого следует искать выход, но как модель того, чем искусство должно быть, а, соответственно, и модель, которой необходимо следовать. Эта модель, по Голосовкеру, также имеет непосредственное отношение к трагическому видению красоты, но само это видение расценивается вовсе не как слепота рабского подчинения мифологии опоры, но как свидетельство того высшего инстинкта культуры и механизма освобождения души, который доступен человеческому существу.

Сколь бы узко «русской» ни казалась эта конфронтация двух мало известных за пределами России эстетических проектов Горского и Голосовкера, развертываемая к тому же на материале не слишком известной повести Лермонтова, я полагаю, она имеет прямое отношение к сегодняшним спорам о судьбе эстетики. В частности, она имеет самое непосредственное отношение к противостоянию двух, практически противоположных, пониманий трагедии, выработанных уже не на русской, а на французской почве и зафиксированных в хорошо известных и широко обсуждаемых текстах Ж. Лакана и Ф. Лиотара. И в этом случае за предъявленным пониманием определенной трагедии (*Антигоны* или *Доктора Фаустуса*) стоит также и высказывание о судьбе эстетики. И в этом случае противоположность становится видимой в политическом измерении: по Лакану, подлинная трагедия (а именно таковой является в его прочтении *Антигона*) предъявляет ту форму, к которой всегда возвращается желание; по Лиотару, трагедия девальвируется, как то прошлое, на обломках которого может и должен расцветать авангард (желательно революционный, а не ностальгический).

Разумеется, моих русских героев многое отделяет от героев французских: к числу этого «многого» принадлежат не только (и не столько) государственные границы, но и ряд философских событий, оказавшихся существенными для эстетики. Онтологический поворот, лингвистический поворот, структурализм, проблематизация гуманистической традиции вообще и понятия субъекта в частности – вот неполный перечень событий, без участия в которых ни Лакана, ни Лиотара представить, конечно, невозможно, тогда как мои русские герои непосредственного участия в них не принимали. Тем не менее, *Огромный очерк* получает свой собственно эстетический смысл лишь в контексте сопоставления всех четырех проектов.

Очевидно, что все эти проекты имеют непосредственное отношение к осуществленному Шиллером преобразованию кантовской эстетики, если это преобразование понимать как смещение эстетики в измерение политики, как наделение эстетики новой функцией средства, способного разрешить политическую проблему освобождения человека. С этой – политической – точки зрения, мои герои могли бы войти в определенные русско-французские партийные коалиции: например, Горский и Лиотар могли бы войти в авангардную партию, а Голосовкер и Лакан – в партию ностальгическую. Тем не менее, столь же очевидно, что все русско-французские коалиции подобного рода носят поверх-

ностный характер, что существует дистанция, разводящая моих героев по разным территориям. Речь, разумеется, идет не о географической, культурной или социальной дистанции, но о дистанции временной: мои русские герои принадлежат эпохе, когда эстетика осмысляла себя именно как эстетика, тогда как мои французские герои принадлежат эпохе, когда мысль об искусстве подает себя как анти-эстетика. Понятия «эстетика» и «анти-эстетика», конечно, больше похожи на две туманности, чем на четко определенные термины. Тем не менее, это обстоятельство не отменяет задачи артикуляции их взаимоотношения.

Мой тезис состоит в том, что оформление дистанции, разделяющей моих русских и французских героев, также имеет отношение к Шиллеру, только это отношение менее очевидно. Это отношение, однако, обнаруживает себя, если обратить внимание на тот факт, что все четыре проекта освобождения (или порабощения) строятся посредством развертывания проблемы формы в искусстве (в данном случае, не очень важно – в позитивных или негативных терминах). В этой точке совпадения всех четырех проектов и, одновременно, их расхождения также кроется двусмысленность, но она уже поддается анализу и рефлексии. Двойственность смысла, в данном случае, состоит в том, что никогда до конца не ясно, о чем идет речь, когда эстетика (или анти-эстетика) говорит о форме, утверждая или отрицая ее: о форме некоторого *созерцания* (красоты, например) или о форме *произведения* (например, произведения как органического целого).

Позволю себе проясняющую гипотезу. Исток этой двусмысленности имеет вполне определенную историческую датировку и текстуальную локализацию: она «кристаллизовалась» не в текстах моих героев и не в XX веке вообще, но является эффектом перевода Шиллером кантовской эстетики в измерение политики, иными словами, место ее рождения – *Письма об эстетическом воспитании человека*. В свете этой гипотезы становится ясным, что отсылки к имени Шиллера и основной идее его *Писем* – идее замещения политической революции революцией эстетической, имеют методологический смысл. Иными словами, я полагаю, что артикулировать ту точку расхождения, в которой странным образом также и совпадают разнородные эстетические проекты моих героев, возможно на фоне и с помощью шиллеровского понимания формы.

* * *

Одним из наиболее цитируемых – апологетически или критически – положений *Писем* является, пожалуй, следующее: In einem wahrhaft schqnen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun [9, S. 639]. Буквальный перевод: В истинно прекрасном произведении искусства форма должна делать все, а содержание – ничего. О какой, собственно, форме говорит Шиллер? Прежде всего, стоит обратить внимание, что форма, о которой говорит Шиллер, – одна. Это, конечно, уже является существенной трансформацией той исходной кантовской эстетики, которую Шиллер развертывает. По Канту, когда речь заходит о форме в искусстве, приходится говорить на двух языках: языке эстетического суждения и языке телеологического суждения, соответственно, приходится говорить и о двух формах. Одной из таких форм является, разумеется, форма красоты: об этой форме Кант говорит как об особой форме созерцания, отличной от эмпирического созерцания. Эту особость можно продемонстрировать на основе реконструкции темпоральной структуры эстетического созерцания, и показать, что эстетическое созерцание выступает не способом описания эмпирического пространства, но способом отрыва от него.

Красота, однако, – не понятие, а созерцание – не продуктивная способность. Форма красоты, следовательно, хотя и требуется от произведения (как вкус от гения), сама по себе никакого произведения не создает. Для того чтобы произведение состоялось, требуется, как известно, Гений в качестве природного дара, обеспечивающего произведение материалом воображения, и в качестве «способности к искусству», обеспечивающей его воплощение в вещественном материале. И все же, зачем Гению вкус, а произведению – красота? Имеется общепринятый ответ: для того, чтобы придать произведению форму сообщаемости. Ответ верный, но не полный, поскольку не объясняет, почему, по Канту, Гений начинает с телеологического истолкования действительности, а при суждении об искусстве это обстоятельство должно принимать во внимание [4, §48].

Сам Кант, однако, такое объяснение дает: для того чтобы произведение состоялось, требуется не только природный дар и техническая способность, но также и *понятие*, которое могло бы быть положено в основу произведения как его цель. Поскольку красота не может выступать

в качестве этого понятия, этим понятием также не может быть нечто внешнее произведению, следовательно, таким понятием может быть только понятие самого произведения как произведения искусства. Формой произведения, в таком случае, и является понятие произведения, тогда как форма красоты лишь наслаивается на эту первичную – телеологическую – форму. Функция формы красоты тогда состоит не только в наделении произведения формой сообщаемости, но и в нейтрализации исходного телеологизма произведения – в переведении произведения в измерение «как если бы». Формальная структура произведения искусства в его целом, по Канту, двухслойна: она предполагает различение формы произведения и формы красоты, она предполагает также подчиненность телеологической формы произведения эстетической форме созерцания.

Каким образом двойственная кантовская форма превращается под пером Шиллера в одну и – уже в этом качестве – становится тем стержнем, на котором выстраивается проект эстетического воспитания человека?

На первый взгляд, ответить на этот вопрос просто: красота из только формы созерцания превращается у Шиллера в понятие разума, которым непосредственно оформляется содержание произведения. Кажется, что основной ход рассуждений Шиллера это предположение подтверждает, поскольку весь центральный блок писем (с 10-го по 22-е включительно) посвящен дедукции идеи красоты: сначала ее метафизической дедукции (письма 10–18), а затем ее субъективной дедукции (письма 19–22). Метафизическая дедукция дает возможность Шиллеру указать на тот особый тип предмета – предмета игры, посредством которого идея красоты осуществляется в реальности, нейтрализуя действие обоих – естественного и нравственного – законов. Субъективная дедукция дает ему возможность указать на то особое состояние, которое обеспечивает эту нейтрализацию обоих законов, а именно – состояние эстетической свободы, когда не чувственная потребность и не императив разума диктует отношение к предмету, но воображение, определяя волю и чувства, позволяет склонности и долгу совпасть по содержанию.

Комментаторы чаще всего апеллируют к этому ходу рассуждений *Писем*, подчеркивая понятийный, а, соответственно, также и объективный характер дедуцированной Шиллером идеи красоты. Исключения не составляет и Хайдеггер, который ведет происхождение шиллеровской идеи красоты непосредственно от платоновскго эйдоса, а произведения искусства – от понятия вещи новоевропейской метафизики [3]. Тем не менее, вопреки общепринятой точке зрения, я полагаю, что шиллеровская идея красоты не совсем идея, точно так же, как и кантовская эстетическая идея не идея, а созерцание. Разумеется, нельзя забывать, что созерцание, по Канту, является всегда свидетельством человеческой конечности, тогда как Шиллер дает значительно более широкие полномочия бесконечному «созерцающему рассудку». И все же, как и кантовская эстетическая идея, идея красоты Шиллера остается созерцанием, поскольку сохраняет связь со временем. Шиллер, конечно, говорит об этой связи, в основном, в негативных терминах: красота должна уничтожать время (как и форма произведения искусства должна уничтожать содержание). Тем не менее, красота не должна и покидать время. Реально, следовательно, речь у Шиллера идет об уничтожении чувственной определенности времени, а не самого времени, то есть, как и в случае кантовского эстетического созерцания, о временной форме отрыва от эмпирического пространства. На этом, однако, сходство шиллеровской идеи красоты с кантовским эстетическим созерцанием заканчивается, и на первый план выступают различия.

По Канту, красота не только не является понятием, но и не имеет никакого отношения к понятиям. По Шиллеру, красота, очевидным образом, такое отношение имеет: разумеется, не к понятиям вообще, но только к одному, а именно – к сконструированному Шиллером чистому понятию цельного человека. Это отношение не превращает, как и было сказано, шиллеровскую идею красоты в понятие, но оно, безусловно, превращает красоту в ту *схему*, посредством которой чисто идеальное понятие цельного человека становится «живым образом». Шиллеровская идея красоты, таким образом, структурирована как кантовская схема, а не как платоновский эйдос: именно поэтому у Шиллера были основания противопоставлять свое понимание красоты всем известным ее трактовкам. По этим же основаниям Шиллер выводит и следствия этого понимания: если красота есть схема созерцания чистого идеального понятия человека, то она должна быть не только формой созерцания, но и формой произведения.

Таким произведением, в идеале, должен стать, конечно, человек: из того осколочного, разорванного, не имеющего человеческого облика существа, который имеется в наличии, из того материала, который пока совершенно непригоден для социальных революций, должен быть создан человек как произведение. Именно в этом смысле Шиллер называет красоту «условием человечности» и, одновременно, условием перехода к нравственному государству. Красота, следовательно, есть схема производства человека вообще, а потому также и художника, равно как и его произведения. (Напомню, Шиллер понимает «искусство» очень широко, не отделяя художественное творчество от политического.) Сказанное не означает, что это производство человека находится в руках человека (тем более, что, по Шиллеру, человека еще нет). Красота как схема идеала цельного человека мыслится, скорее, как дар – дар природы, играющей сама с собой. Только поэтому у художника есть некоторые преимущества по отношению к политику, а искусство становится тем центром, вокруг которого может и должно образоваться царство видимости эстетического государства.

Основной парадокс этой программы замещения политической революции революцией эстетической хорошо известен: эстетическая революция вовсе не желает быть революцией, то есть переходом к иному состоянию (а именно в качестве таковой она была заявлена), а немедленно становится не только средством, но и целью. Собственно, к этому выводу и приходит Шиллер: эстетическое состояние не только средство, но и цель. По неизвестным мне причинам, многие комментаторы усматривают в этом выводе Шиллера противоречие и даже пытаются его разрешить. В действительности, вывод этот закономерен: если красота есть, одновременно, и схема созерцания идеала цельного человека, и схема его производства, то она выступает той целью, которая служит также и средством. Сознательно или бессознательно Шиллер воспроизвел в этом своем отождествлении цели и средства кантовское понимание организма: организм, по Канту, мы можем мыслить лишь как цель, которая выступает также и средством, что и является основным принципом телеологического суждения. Сейчас уже можно вернуться к первоначальному вопросу и заново спросить, как две кантовские формы (эстетическая и телеологическая) превращаются у Шиллера в одну? На фоне сказанного ответ дать уже не сложно: за счет поглощения телеологией эстетики. Иными словами, попытка представить эстетику как способ решения политической проблемы, а не только философской, привела к телеологизации эстетики и, одновременно, к тотализации философии под знаком эстетики.

***

Если же задаться другим вопросом, а именно – вопросом о судьбе эстетики в XX веке, то приходится признать: шиллеровская программа эстетического воспитания была, безусловно, для нее значима, всплывая (явно или неявно) всякий раз, как только оспаривался гегелевский вердикт о том, что искусство осталось в прошлом. Всплывает, тем не менее, эта программа по-разному и с разной степенью опосредования. Эта степень опосредования минимальна в эстетических проектах Горского и Голосовкера, равно и в тех интерпретациях *Штосса*, от которых эти проекты отталкиваются. Сейчас уже можно сказать с уверенностью, что оба моих русских героя восприняли *Неоконченную повесть* Лермонтова сквозь шиллеровские очки, а именно: как повесть об освобождении души средствами красоты. Повесть, однако, осталось незаконченной, а, следовательно, остался открытым вопрос о той форме произведения, которая могла бы предъявить (или опровергнуть) эту освобождающую функцию красоты. Именно этот вопрос кажется и Горскому, и Голосовкеру ключевым. Поиск ответа на этот вопрос о форме произведения заставляет обе интерпретации двигаться по пути обнаружения возможности (или невозможности) достраивания повести до законченного произведения, а, вместе с тем, и открытия того секрета авторства, который откроет также и секрет искусства. Результаты поиска, как и было сказано, различны, даже противоположны. Сейчас, однако, уже можно указать и на те границы, в пределах которых эта противоположность имеет смысл, но за пределами которых она этот смысл теряет. Но сна*чала – о сюжете самой* Неоконченной повести, а вместе с тем, и о тех общих моментах интерпретации, на фоне которых становится видимым не только отличие между подходом Голосовкера и подходом Горского, но и границы их различимости.

Читатель знакомится с героем повести Лугиным на музыкальном вечере красавицы Минской. Из беседы героя с Минской читатель узнает, что Лугин – художник,

что два месяца назад он вернулся из Италии, где лечился от ипохондрии, что он не считает себя привлекательным и не верит, что может быть любим женщиной, да и сам себя не любит. Замечу, пока как бы в скобках, что этот последний момент существенен как для Голосовкера, так и для Горского. Читатель узнает, наконец, из этой беседы то, что станет сюжетным двигателем всей повести: Лугин слышит некий голос, который твердит ему вполне определенный адрес. Адрес этот таков: Столярный переулок у Кокушкина моста, дом титулярного советника Штосса, нумер 27.

Главное действие повести разворачивается по этому адресу, куда Лугин, разумеется, отправился, квартиру снял (несмотря на все признаки «нехорошей квартиры»), и где его посещает таинственный гость, как будто сошедший с висящего на стене в этой квартире портрета (правда, постарев при этом лет на 20). Гость приходит только после полуночи и только «по середам», приходит он ради игры – в штосс, разумеется. Хотя гость и ведет себя как заправское привидение (появляется как бы ниоткуда и в строго для привидений отведенный час), игру ведет он вполне реалистически – пошулерски. Гость – шулер, и разум его в пальцах. Обман – способ его существования: еще один существенный момент и для Голосовкера, и для Горского. Даже имя его – Штосс – обманное: Лугин лишь по ошибке принимает «что-с?» гостя за его имя.

Гость приходит не один, его сопровождает некое видение, некое Оно, которое лишь постепенно обретает черты неземной красавицы – дочери старика. Также только постепенно выясняется, что «воздушный банк», который служит ставкой в этой игре, – дочь шулера. Родство Лугина, одновременно, и с Чертковым из гоголевского *Портрета*, и с Германном из пушкинской *Пиковой дамы* очевидно и для Голосовкера, и для Горского. Тем не менее, очевидно и отличие: Лугин играет не ради злата (как Германн), он не продает свою душу (как Чертков). Он играет на «воздушный идеал», отдавая за него злато. Но старик, как и было сказано, – шулер. Выиграть у него невозможно: наступает момент, когда исхудавший и пожелтевший Лугин понимает, ставить скоро будет нечего. «Надо было на что-нибудь решиться. Он решился». На этом повесть обрывается, хотя в черновых записях сохранилось несколько намеков на возможное продолжение.

И Голосовкер, и Горский считают несомненным: Лугин должен решиться на разоблачение шулера. Лугин, несомненно, должен выиграть, хотя вполне вероятно, что выигрыш обернется катастрофой. Но кого бы ни затронула эта грядущая катастрофа, и к кому бы ни относилось не вошедшее в повесть, но оставшееся в черновиках «скоропостижно» (самому Лугину, дочери или старику), секрет автора не в этом. Этот авторский секрет не запечатан и в другой оставшейся незавершенной фразе, которая тоже относится к герою: но не к Лугину, а к шулеру. Фраза такова: «Старик проиграл дочь, чтобы…» И для Голосовкера, и для Горского очевидно, что старик проиграл дочь для того, чтобы избежать разоблачения. Итак, Лугин должен выиграть, шулер должен проиграть, но складываются ли эти два долженствования в ту форму произведения, которое предъявит форму освобожденной красотой души? Или в результате этого сложения всего лишь обрисовывается тупик безысходности пребывания в плену иллюзии и обмана? В ответе на этот вопрос кроется секрет автора, и по Голосовкеру, и по Горскому, но именно в ответе на этот вопрос их интерпретации решительно не совпадают. Это несовпадение интерпретаций я организую в форме воображаемого диалога, для того чтобы яснее обозначить точки расхождения.

Голосовкер: два долженствования вовсе не нейтрализуют друг друга, повесть могла бы быть закончена и можно показать, как именно. Более того, это завершение могло бы продемонстрировать то, чем искусство должно быть: схемой освобождения души Психеи.

Горский: произведение искусства, действительно, должно быть схемой освобождения души. Только у Лермонтова не было никаких средств для создания подобной схемы. Именно потому повесть осталась неоконченной, что не могла быть закончена. Сумма двух противоположных долженствований в итоге дает ноль и тупик.

Голосовкер: средства были. Достаточно рассмотреть уровень сюжетной функции героев в повести, чтобы эти средства обнаружить. Выигрыш Лугина и проигрыш Штосса не вернули бы повесть к изначальной точке, поскольку повесть могла бы быть переведена из галлюцинаторного плана игры и обмана в план реальной ответственности и реального узнавания. Свидетельством возможности подобного сюжетного хода является слово «окошко» в черновике Лермонтова, куда оно попало прямиком из *Пиковой дамы*. У Лермонтова была возможность преобразовать сим-

волическую функцию «окошка», разорвав пушкинскую логику превращения мотива знакомства через окошко (Германна с Лизой) в мотив невыполненного обещания (жениться на Лизе, данного Графине в обмен на тайну трех карт). Будь эта возможность реализована, она бы стерла усмешку с лица Пиковой дамы, а галлюцинаторную фигуру Штосса заставила бы просто исчезнуть.

Горский: Пиковая дама продолжает прищуриваться и усмехаться также и сквозь «Неоконченную повесть». Язык, используемый Лермонтовым, – традиционный язык символов, который всегда являлся и является языком мужской сексуальности. В этом языке всегда лик красавицы заслоняется физиономией ее стражника (карлика, евнуха или отца): воздушное видение и ее отец шулер Штосс столь же неотделимы друг от друга, как и Красавица от Чудовища или Черномор от Людмилы. Пиковая дама – всего лишь синтез этих лиц. Стереть усмешку с ее физиономии (заставив тем самым Штосса исчезнуть) невозможно без преобразования органического мышления, основанного на разделении, в цельное андрогинное мышление и творчество.

Голосовкер: средства у Лермонтова все же были, и не только на уровне героев, но и на авторском уровне, поскольку Лермонтов нашел ту форму созерцания трагической красоты, которую не удалось найти Пушкину, а Достоевскому удалось найти только на уровне героя – Мити Карамазова. Речь идет об одновременном созерцании двух бездн, двух измерений (реального и идеального). Эта и есть та форма созерцания, которая нейтрализовала Черта Ивана и могла бы нейтрализовать Штосса Лугина, равно как и тот категорический императив долга, которому Иван Карамазов остался подчиненным. Эта форма созерцания могла бы превратить произведение в схему освобождения души Психеи, то есть схему освобождения воображения, сплавляющего воедино мысль, желание, чувство и нравственность.

Горский: подобная программа освобождения воображения остается целиком и полностью утопической, поскольку воспроизводит разделенность функций глаза и органов воспроизводства. Реальное творчество (и фаллический зрачок) совершенно невозможно в условиях этой разделенности. Утопическое мышление и созерцание трагической красоты всегда возвращаются к основе, к матери, к прошлому, порождая лишь иллюзорное искусство: воздушное видение останется видением, шулер будет продолжать свою обманную игру. Пока искусство мыслится как иллюзия, а свобода редуцируется к свободе воображения, обман торжествует, а реальная цельность человека остается недостижимой.

Как не трудно заметить, спор между Горским и Голосовкером вращается вокруг тех узловых проблем, которые и были сформулированы Шиллером, пусть истоки и логика замкнутости на этих проблемах не всегда ясны им самим. Тем не менее, именно этот исток и эта логика заставляют оба проекта кружить вокруг проблем конституирования формой красоты формы произведения, адекватного схематизирования формой красоты идеи цельного человека, содержательного наполнения этой идеи, и, наконец, способа нейтрализации двух законов (природного и нравственного), выступающей условием функционирования этой идеи. Концептуальная структура, разработанная Шиллером, устанавливает и те границы, в пределах которых противостояние Горского Голосовкеру имеет смысл: оно осмысленно, пока принимается в качестве аксиомы то обстоятельство, что именно форма красоты конституирует форму произведения, но никак не наоборот. Означает ли это, что за границами, очерченными этой аксиомой, вся шиллеровская конструкция прекращает быть релевантной? Полагаю, что нет.

Судя по всему, Шиллер все еще с нами, причем, самыми разными способами, в том числе – и через Хайдеггера. Случай Хайдеггера особенно показателен, поскольку, на первый взгляд, Хайдеггер не оставил камня на камне от программы политизации эстетики Шиллера. Эстетика, по Хайдеггеру и вопреки Шиллеру, никогда не станет тем третьим, посредством которого могла бы осуществиться тотализация философии; форма, удерживающая весь шиллеровский проект, не может мыслиться как нечто первичное; мышление о человеке в терминах Идеала, сконструированного разумом, – не более чем фикция; понятие игры, вводимое Шиллером, вообще не является понятием; видимость, отделенная от действительности, является только видимостью свободы; мышление о действительности в терминах воли выдает причастность Шиллера метафизической традиции западного нигилизма; забота о культуре (а не о Бытии) оставляет эстетическую революцию Шиллера в рамках проекта торжества разума, которому следовала и Французская революция, реакцией на которую и были Письма [3].

Тем не менее, Хайдеггер не столько распутывает тот узел, в который Шиллер завязал две кантовские формы, сколько завязывает его еще туже, переставляя эти формы местами. Если присмотреться к тому, как Хайдеггер, деструктурировав форму, заставляет произведение высказывать истину Бытия, то можно увидеть, как именно осуществляется эта перестановка форм. Заставить картину говорить (будь то *Башмаки* Ван Гога или *Заяц* Дюрера), а стихотворение (Майера, Рильке или Гельдерлина) высказывать истину Бытия удается посредством чисто шиллеровского жеста: утверждения непосредственной связи произведения и красоты. Но хайдеггеровское произведение мыслится уже не как организм, а как событие; в качестве события произведение соразмерно Бытию, а вовсе не человеку; красота, соответственно, уже не схематизирует идею человека, а обнаруживает себя как свечение той истины, которая совершается в произведении. Красота, следовательно, уже не определяет произведение, но производна от него и должна мыслиться исключительно из произведения как события Бытия. Мягко завязанный Шиллером узел из двух форм, в который вплетена также и надежда на освобождение человека, превращается, таким образом, в жесткий шарнир, приводящий в действие и механизм совсем иной истории – истории Бытия, дарами которого далеко не всегда бывают дары свободы. В основе этой истории, вопреки утверждению самого Хайдеггера, по-прежнему, находится проблема формы: только сейчас не форма созерцания определяет форму произведения, а форма произведения производит эффекты созерцания.

Перестановка формы созерцания и формы произведения происходит и в том прочтении *Антигоны*, которое предлагает Лакан: красота никогда бы не была распознана в качестве целевого механизма улавливания желания, если бы сначала произведение (*Антигона*, в данном случае) не было прочитано как определенная структура (в данном случае, как структура «обрушения»). Точно также, вся проблематичность и, мягко говоря, неубедительность, трактовки Лиотаром кантовского возвышенного является следствием подобного рода перестановки. Возвышенное, которое у Канта было формой крушения эстетического созерцания и именно поэтому не могло осуществить сцепление с формой произведения, у Лиотара становится непосредственно формой произведения, производящей эффекты изображения неизобразимого.

В известном смысле, Лакан и Лиотар доводят хайдеггеровскую перестановку форм до того предела, когда шиллеровская конструкция оказывается как бы вывернутой наизнанку. Форма произведения при такой перестановке призвана уничтожать уже не только содержание, но и саму себя, оставаясь местом эстетической свободы в шиллеровском ее понимании, то есть, свободы, конститутивным признаком которой является нейтрализация природной необходимости и категорического императива. Только свобода при такой перестановке мыслится по-хайдеггеровски: как принадлежащая Бытию, а не человеку. Соответственно, эффекты созерцания, производимые этой деструктурирующей себя формой произведения, гасят не только шиллеровский «живой образ», но и хайдеггеровское «свечение истины», превращая красоту в схему расставания с живым человеческим созерцанием, именуемым классической эстетикой aesthesis. Не удивительно, что Лиотар ищет новое имя для этого aesthesis'а без aesthesis'а, а Лакан лишь по недоразумению по-прежнему называет тот нестерпимый блеск, который уводит Антигону за пределы жизни, красотой.

Шиллеровская конструкция, будучи вывернута наизнанку, конституирует, таким образом, ту территорию эстетики без aesthesis'а, на которой ведется спор между Лаканом и Лиотаром о трагедии. Это, конечно, уже совсем не та территория, где ведут свой спор о трагическом созерцании Горский и Голосовкер. Территории – разные, почва – одна: непроясненность отношения двух форм – формы созерцания и формы произведения. Соответственно, и исток образования этих территорий – один: *Письма об эстетическом воспитании человека*. В этом смысле и проблема, стоящая перед современной эстетикой, тоже – одна: избавиться, наконец, от Шиллера и его наследия, признать иллюзорной идею «эстетической свободы» и сформулировать заново проблему различия формы произведения и формы красоты.

1. Голосовкер, Я.Э. Секрет Автора. «Штосс» М.Ю. Лермонтова [Текст] / Яков Голосовкер. Избранное: Логика мифа. Университетская книга. 2010. С. 411–438.

2. Горский, А.К. Огромный очерк [Текст] / Александр Горский. Фаллический зрачок: теургические очерки. Издательство: Леонардо, 2012. С. 185–266.

3. Heidegger, M. Übungen für Anfänger. Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. Wintersemester 1936/37. Deutsche Schillerges, 2005. 206 S.

4. Kant, I. Werkausgabe, Band 10: Kritik der Urteilskraft. Suhrkamp Verlag, 1974. 472 S.

5. Lacan, J. The Seminar of Jacques Lacan: The Ethics of Psychoanalysis. W. W. Norton & Company, 1997. 352 p.

6. Lyotard, J.-F. Adorno as the Devil. Telos 19 (Spring 1974), p. 127–137.

7. Lyotard, J.-F. The Inhuman: Reflections on Time. Stanford University Press, 1992. 224 p.

8. Lyotard, J.-F. Post-modern Explained for Children: Correspondence, 1982–85. Turnaround Books, 1998. 123 p.

9. Schiller, F. Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen. / Friedrich Schiller: Sämtliche Werke, Band 5, München: Hanser, 1962. S. 570–669.

References

1. Golosovker Ya.E. (2010) Sekret Avtora. «Shtoss» M. Yu. Lermontova / Yakov Golosovker. Izbrannoye: Logika mifa. Universitetskaya kniga, pp. 411–438 [in Rus].

2. Gorskiy A.K. (2012) Ogromnyy ocherk. / Aleksandr Gorskiy. Fallicheskiy zrachok: teurgicheskiye ocherki. Izdatel'stvo: Leonardo, pp. 185–266 [in Rus].

3. Heidegger M. (2005) Übungen für Anfänger. Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. Wintersemester 1936/37. Deutsche Schillerges, 206 p. [in German].

4. Kant I. (1974) Werkausgabe, Band 10: Kritik der Urteilskraft. Suhrkamp Verlag, 472 p. [in German].

5. Lacan J. (1997) The Seminar of Jacques Lacan: The Ethics of Psychoanalysis. W.W. Norton & Company, 352 p. [in Eng].

6. Lyotard J.-F. (1974) Adorno as the Devil. Telos 19 (Spring 1974), p. 127–137 [in Eng].

7. Lyotard J.-F. (1992) The Inhuman: Reflections on Time. Stanford University Press, 224 p. [in Eng].

8. Lyotard J.-F. (1998) Post-modern Explained for Children: Correspondence, 1982–85. Turnaround Books, 123 p. [in Eng].

9. Schiller F. (1962) Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen. / Friedrich Schiller: Sämtliche Werke, Band 5, München: Hanser, pp. 570–669 [in German].

UDC 18

STOSS THE UGLY DWARF AND THE SPLENDOR OF ANTIGONE: SCHILLER'S PROGRAM OF THE AESTHETIC REVOLUTION AND PARADOXES OF ITS EMBODIMENT

Dr. Tatiana Karachentseva,
The Hebrew University of Jerusalem,
The Faculty of Humanities,
The Department of Philosophy,
Mt. Scopus,
Jerusalem, Israel.
E-mail: tanyakrster@gmail.com

Annotation
The paper analyzes the confrontation of aesthetics and anti-aesthetics which characterizes the current state of philosophy in general, and philosophy of art in particular. It offers an approach to the conceptualization of this confrontation on the basis of comparative studies of two aesthetic projects of "liberation of the soul" (A. Gorsky and Ya. Golosovker), considering them in the context of two anti-aesthetic projects of this kind (J. Lacan and J.-F. Lyotard). The explication of the concept of the form in art, on the basis of which each one of these four projects formulates a program of aesthetic liberation, is used as the main methodological tool of the analysis. The article shows that the merging of two Kantian forms (form of beauty and form of the work of art) into a single one, which is carried out by Schiller, played a constitutive role not only for Schiller's program of politicization of aesthetics, but also for all subsequent aesthetics, as well as anti-aesthetics. The article also demonstrates the way in which contemporary anti-aesthetics transforms the classical relationship between the form of beauty and the form of the work of art and builds on this basis "aesthetics without aesthesis". I conclude that the articulation of the relationship between aesthetics and anti-aesthetics is quite feasible in terms of Schiller's understanding of the form in art, and formulate the need to overcome this understanding by both aesthetics and anti-aesthetics.

Key concepts:
aesthetics,
anti-aesthetics,
aesthetic freedom,
politicization of aesthetics,
the aesthetic revolution,
the aesthetic intuition,
an artwork,
the form of beauty,
the form of the work of art.