



вторая содержит в себе неразрывно онтологическую и этическую задачи, так как «спасение в христианстве означает исцеление от греха и чрез это дарование возможности и способности к вечной жизни»¹⁵. Эти задачи выполнимы только целостным человеком, на что указывает и сам греческий термин: «Σωτηρία означает: я становлюсь *σως*, целостным, я достигаю полноты своего существования»¹⁶.

Примечания

- ¹ Кассирер Э. Натуралистическое и гуманистическое обоснование философии культуры // Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М., 1998. С. 155.
- ² Культурология. XX век. Словарь. СПб., 1997. С. 497.
- ³ Межуев В.М. Как возможна философия культуры // От философии жизни к философии культуры. СПб., 2001. С. 35.
- ⁴ Баткин Л.М. Два способа изучать историю культуры // Вопросы философии. 1986. № 12. С. 107.
- ⁵ Флоренский П.А. [Автореферат] // Соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 1. М., 1994. С. 38–39.

- ⁶ Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 865.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Сноу Ч. Две культуры. Л., 1973.
- ⁹ Фейнберг Е.Л. Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке. Фрязино, 2004.
- ¹⁰ Флоровский Г.В. Христианство и цивилизация // Флоровский Г.В. Христианство и цивилизация. Избранные труды по богословию и философии. СПб., 2005. С. 646–647.
- ¹¹ См.: Хоружий С.С. Опыты из русской духовной традиции. М., 2005. С. 7–22.
- ¹² Губман Б.Л. Современная философия культуры. М., 2005. С. 288.
- ¹³ См.: Конев В.А. Онтология культуры. Самара, 1998; Он же. Человек в мире культуры. Культура, человек, образование. Самара, 2000.
- ¹⁴ См.: Конев В.А. Онтология культуры... С. 18–21.
- ¹⁵ Зарин С.М. Аскетизм по православно-христианскому учению. М., 1996. С. 6.
- ¹⁶ Яннарас Х. Лекция в Женеве 10. IX. 1991. Неопубликовано (цит. по: Хоружий С.С. К феноменологии аскезы. М., 1998. С. 47).

УДК 111

К ЭСТЕТИЧЕСКОМУ ДОСТОЯНИЮ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

М.А. Богатов

Саратовский государственный университет,
кафедра теоретической и социальной философии
E-mail: m_bogatov@mail.ru

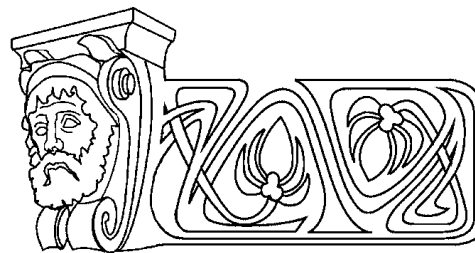
В статье рассматривается достояние произведения искусства, которое есть не что иное, как «несчастная судьба» эстетики. Из всех гуманитарных дисциплин эстетика как теоретическая наука одна конституирует свой собственный предмет «несчастливым» способом: необоснованно обобщая его. Эта стратегия эстетической мысли может быть рассмотрена как сознательное избегание «встречи» эстетики со своим собственным предметом.

To the Aesthetic Property of Work of Art

М.А. Bogatov

The article focuses on aesthetic property of work of art, that is «miserable destiny» of aesthetic. From all humanities the aesthetic like theoretic branch of science one that force their object by «miserable» manner: groundless synthesize them. This strategy of mind is conscious avoidance of «meeting» with this proper object.

Судьба у эстетики весьма странная: начиная с имени¹ и завершая существом – скорее там, где она объявляет о себе гордо и с достоинством, ею недовольны², а там, где молча происходит какая-то собственно эстетическая работа *по существу*, никто эстетику таковой не именуется, а называют



ее *Поэтикой, Критикой способности суждения, Философией искусства, Рождением трагедии, Душой и формами или Истоком художественного произведения.*

Если уж речь идет о произведении искусства, то она должна идти об определенном произведении искусства, поскольку *произведения искусства вообще* никогда *вообще* не существовало, несмотря на то, что всякое *определенное* произведение искусства не только претендует на то, чтобы быть произведением искусства вообще, но *вообще им и является*. И тем не менее эстетика претендует на разговор о произведении искусства вообще, специальным образом игнорируя, даже подавляя, с одной стороны, очевидную претензию каждого произведения искусства на статус произведения искусства вообще, и, с другой стороны, отсутствие этого *чистого* пространства произведений искусства вообще. Тем самым, если только эстетика не занимается каким-то конкретным и весьма определенным произведением искусства (и тогда она перестает быть эстетикой и становится – в зависимости от обстоятельств – хорошей или плохой, глубокой или посредственной *критикой*



искусства), то занимает по отношению к своему предмету весьма странную позицию.

Позиция эстетики характеризуется именем дела с чем-то, что в *общем*-то не существует, именем дела с чем-то общим. Если находиться на позиции рационализма Нового времени, то можно увидеть в этом *общем* некую *логическую* – независимо от понимания того, что такое *логика* – фигуру. Если, помимо очевидностей (порою весьма неочевидных) подобного гносеологизма услышать еще и то, что говорит философия, начиная с Ницше, то тогда есть возможность усмотреть за спиной чистого и незаинтересованного логического всеобщего ту самую общность, которая скорее имеет отношение к определенному сообществу. Не стоит только тут же, вслед за структуралистами, прописать существование логических структур в зависимости от антропологических, культурных, мифологических и прочих критериев. Стоящая за всякой, и, в первую очередь, за логической, всеобщностью, общность властных отношений имеет если и не большую, чем логическая, то уж никак не менее связную и достаточную необходимость; лишь связность и достаточность здесь *иные*, такие, до которых даже самый неочевидный новоевропейский гносеологизм добраться, увы, не сдюжит.

И поэтому куда раньше теоретических дисциплин, которые, стремясь незаинтересованно познавать, как раз именно поэтому – в силу *незаинтересованности* и в силу *познания* в равной мере, – ничего познать здесь не могут и интереса особого к стоящей за логикой *общности* не испытывают, к этой общности подступает эстетика, причем не просто подступает, но изначально и до самого конца уже стоит в ней. Если возможно удержать внимание на этом *эстетическом подступе*, то станут понятными как удача, так и поражения эстетики. Последние поджидают ее всюду, где она, имея дело с принципиально иным, чем в логике, соотношением общего и особенного, обращается с ним как с логическим. Ярчайший пример подобного рода представляет собой «Эстетика» Николая Гартмана, которая онтологически, в самом замысле своем, промахивается мимо произведения искусства вообще и в частности, поскольку пытается говорить о них вообще и в частности так, как говорят о всеобщем и частном *логически*. Неудача Гартмана показательна и не заслуживает простой констатации, поскольку позволяет кое-что понять в этой странной позиции эстетики.

Гартман совершенно честно и правдиво говорит об искусстве и его объекте (произведении искусства) теми словами, которыми только и можно об искусстве и его объекте говорить, т.е. таким образом, которым произведение искусства себя показывает для познания. Необходимо привести этот отрывок целиком:

«Философ начинает там, где оба, и художник и созерцатель, пораженные тем, что они испыты-

вают, уступают силе глубины и загадочности. Он исследует эту загадочность, он анализирует. Но при анализе он отвергает всякое личное пристрастие и иллюзии. Эстетика предназначена только для философски настроенного ума. И, наоборот. точка зрения личного пристрастия и иллюзии отвергает философское рассмотрение. Или по крайней мере она ему вредит. Эстетика – это род познания с явной тенденцией стать наукой. И предметом этого познания являются именно личное пристрастие и иллюзия. И не столько пристрастие и иллюзия, сколько то, к чему они обращены, то есть прекрасное, но в неменьшей мере и они сами. Из этого следует, что эстетическое чувство является в своей основе совершенно другим, чем философское познание, которое направляется на него как на свой предмет. Эстетическая точка зрения вообще не является достоинством эстетики. Она есть и остается точкой зрения любителя искусства и творца его, изучение же этой точки зрения — дело философа»³.

Если эстетика выступает *познанием* искусства, то заведомо ставит произведения последнего в статус познаваемых объектов; более того, познаваемость (то, что должно познать в произведениях искусства) негласно предполагает тем самым исчерпать всю существенность произведения искусства как такового⁴. Произведение искусства предстает здесь как нечто, существенно исчерпываемое его познанием. Не стоит сейчас вступать в полемику с подобной односторонностью, которая задается отнюдь не самим произведением искусства, но черпает свои силы из понимания того, что такое наука (и если эстетика – наука, то...). Стоит лишь отметить, что познание в данном случае уже стоит на службе того политического установления, которое выше было названо искусством определения из произведения искусства шедевра. Идеал полной познаваемости произведения искусства призывает к тотальному включению произведенного *что-бытия* в *качество* его внутримирного пребывания.

Куда интереснее здесь отношение, высказываемое к личному пристрастию и иллюзии. Произведение искусства, представляемое как существенное в его познании, должно внешним образом наследовать и применимость к себе той модели познавательного отношения, как она сохранялась до XX века (незаинтересованность, беспристрастность и пр. наследие «объективного»). Бесспорно, что нечто всегда остается от произведения искусства, которое прошло весьма пристрастный анализ на удалении всякого пристрастия; бесспорно, что это нечто может быть познано (может быть познано все, на что правильно смотрят через призму познаваемости) и в его отношении могут быть сделаны некоторые выводы и даны некие обобщающие положения; бесспорно, что возможно назвать науку таких выводов и таких положений например эстетикой или даже каллистикой; но вызывает большое со-



мнение успех всего этого мероприятия – от начала и до конца. Причем сомнение никуда не исчезает, даже если сохранить в качестве неоспоримой саму изначальную интенцию такого проекта эстетики: дать в некоторой гуманитарной дисциплине слово *существо* произведению искусства. Спор разыгрывается по поводу существа произведения искусства – и, что самое поразительное, как нельзя далеко от самого этого существа.

А между тем такая гуманитарная дисциплина могла бы быть весьма своеобразной, поскольку, будучи, с одной стороны, как и любая другая, институционально поддержанной политическим установлением в качестве внутримирно бытующей, она, с другой стороны, имела бы дело с тем, что состоит в непрестанной войне с правотой любого политического установления, т.е. с политическим установлением как таковым. Более того, в подобной дисциплине обе эти стороны являли бы собой одну: основания политического установления внутримирного бытования вместе с его пределами. Последовательная стратегия такой эстетики, независимо от того, чем бы она занималась и что подлежало бы ее исследованиям, состояла бы в том, чтобы быть *стражником* Платонова государства, всего мира, в котором находит себя жизнь полиса. Пожалуй, это был бы самый творческий из всех стражей государства – насколько стража государства вообще может быть причастна творчеству.

[Из этого вовсе не следует, что всякое произведение искусства политически реакционно и каким-либо образом спорит с политическим строем. Речь идет о другом. Скорее, заведомая реакционность любого «политически ангажированного»⁵ произведения искусства выступает формой его политического «приручения». Выступая на поле политики, произведение искусства само определяет себя в качестве выступающего там, а потому заранее предсказуем круг его возможных «побед» и «поражений», что, впрочем, не отменяет его политически неустановленного остатка. То же, о чем идет речь сейчас, не ограничивает выступление произведения искусства политической сферой, понятой как властные отношения в обществе. Речь идет о том, что произведение искусства вступает в полемическое отношение с самой мирностью мира, в то время как удел «политического искусства» – лишь часть, причем не самая значительная, последнего. Куда значительнее по отношению к установлению мирности мира является его *экономическая* составляющая].

Возвращаясь к основаниям эстетики, как ее понимает Гартман, следует задаться вопросом: как можно анализировать загадочность, если отвлечься от ее загадочного характера? Удивительно, что Гартмана причисляют к феноменологической школе⁶, поскольку любой феноменолог ответил бы на этот вопрос достаточно просто: никак. Но Гартман больше чем феноменолог, он оптимист Нового времени. И как любой ученый той эпохи,

прекрасно знает, что, если вычестить из загадочного загадочность, нечто да останется. Вряд ли, конечно, оставшееся в таком случае вызовет какой-либо интерес или интригу; именно здесь и понадобится недюжинный оптимизм ученого, который, вопреки Аристотелю указанию, вынужден усматривать забавные и интересные вещи не в изображенных, но в настоящих трупах⁷.

Чрезвычайно важным, прямо-таки решающим, для эстетики остается вопрос: эти «сила и глубина загадочности», «личные пристрастия» и «иллюзии», о которых говорит Гартман, к чему они относятся? Точнее говоря: имеют ли они отношение именно вот к этому произведению искусства, к его *эмотии* или же нет? Или они — сила и глубина загадочности, личные пристрастия и иллюзии *вообще*?

Поначалу этот вопрос кажется наивным и поражает своею глупостью, поскольку сомневается в некоем общепринятом мнении, которое бесспорно предписывает произведению искусства иметь силу и глубину загадочности, вводить созерцающего в иллюзорное состояние и играть на его личных пристрастиях. Но прежде чем нечто в режиме общепонятности предписывать как должное произведению искусства, необходимо снова повторить вопрос: та загадочность произведения искусства, с которой имеет дело эстетика (либо обезоруживая ее «гносеологизмом», как это делает Гартман, либо усиливая ее мистической глубиной) – действительно ли она берет начало лишь в самом произведении искусства? Здесь интересен сам *источник* этой загадочности и иллюзорности. *Что* она есть?

Еще до столкновения с произведением искусства, уже – благодаря любого рода эстетике – присутствует настроенность на загадочность и иллюзорность, с которой теперь предстоит иметь дело. Но эти загадочность и иллюзорность, играющие на личных пристрастиях, дарованы не самим вот этим произведением искусства, но, в первую очередь, *положением* произведения искусства в мире. Именно эстетика заботится об особости этого положения в качестве места загадочного и иллюзорного. Поэтому, оказываясь в пределах любой эстетики, имеется дело не с произведениями искусства, но, сразу же, с особостью их полагания в качестве таковых.

[В начале XX века было несколько развенчивающих особость произведения искусства направлений, среди самых ярких на Западе можно назвать дадаизм⁸, а в России – литературу левого фронта (ЛЕФ). И те, и другие боролись, по сути, с особостью произведения искусства вообще в форме буржуазного культа индивидуализма. В этом смысле чрезвычайно показателен сборник «Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа под ред. Н.Ф. Чужака», в особенности работа О. Брика «Против “творческой” личности»⁹. Выбрав в качестве мишени «буржуазно-интеллигентскую теорию творчества,



«марксистски обработанную» Воронским и Полонским», автор статьи выступает против того, что «основной задачей творчества является передача фактов и событий, “переломленных сквозь призму души художника”». Возмущение Брика вызвано тем, что «считается немислимым посягнуть на данную художественную индивидуальность, лишить ее своего “своеобразия”, втянуть ее в общекультурную работу другого класса, другой классовой группировки»¹⁰.

Конечно же речь идет о необходимости размещения эстетического поля во внутримирном пребывании, т.е. в его политическом установлении. Но для этого необходимо достичь двух целей: 1) утвердить наличие *эстетического поля как такового* – что можно сделать (а) говоря об искусстве и (б) не говоря при этом об особости произведений искусства; 2) сделать эстетическое поле просто одной из существующих внутримирных областей, всю особость существования которой можно объяснить элементарным (экономическим) фактом разделения труда. ЛЕФ стремится достичь обе эти цели¹¹. Произведение искусства здесь становится собой лишь постольку, поскольку находится в определенном внутримирном отношении. Условно можно назвать подобную тенденцию эстетического рассмотрения *кондовой теорией искусства*. По сути, здесь нет теории искусства – но лишь попытка приобщения любой возможности таковой к интересам собственно политическим (или, точнее: к собственным политическим интересам).

Противоположную позицию можно найти в эстетических теориях XIX века. Но, дабы не нагромождать это отступление, приведем слова Шарля Бодлера, во многом преодолевающие уже весь этот радикализм XX века простой констатацией эстетической несостоятельности любых теорий, исходящих не из искусства:

«Какой-нибудь чиновник, министр, директор театра, главный редактор газеты может порой быть человеком, достойным уважения, но уж никак не богоизбранным. Это лица без личности, существа, лишённые своеобразия, созданные для отправления должности, то есть для общественного прислужничества»¹².

Это бодлеровский портрет того, кто отстает место искусства как место работы, соответственно эстетическое поле – как одну из внутримирных (и политически установленных) сфер деятельности. А вот возможные возражения на нападки на буржуазию в искусстве:

«Буржуа более не существует с тех пор, как эта кличка сделалась бранным словом в его собственных устах, – что лишней раз доказывает его рвение в приобщении к искусству. Кроме того, буржуа – уж коли он существует – ничем не заслужил пренебрежения; и вообще, следует хотя бы уважать тех, за чей счет собираешься жить. И наконец, среди самих художников столько буржуа, что, пожалуй, разумнее всего было бы и

вовсе упразднить это слово, которое ведь не обличает никакого сословного порока, будучи равно применимо как к тем, кто жаждет отделаться от этого ярлыка, так и к тем, кто не подозревает, что его достоин»¹³.

Если бы мы хотели назвать противоположность *кондовой теории* искусства *эстетизмом* в искусстве, то здесь необходимо было бы утверждать, что и та, и другая выступают за определенным образом организованное поле эстетики¹⁴, и лишь *из этой организации следствием* выводят особость произведения искусства, которое на данном поле должно быть и может быть встречено. Поэтому ни кондовость в отношении искусства, ни эстетизм не способны исходить из *этого вот* произведения искусства в пику произведению искусства *вообще*.

В немецкой линии теории и истории искусства речь в данном случае идет о противостоянии, которое Ганс Зедльмайр описывает как спор Шнаазе и Буркхардта, с одной стороны (в XIX веке)¹⁵, и Ригля и Кроче – с другой (в XX веке)¹⁶. Суть спора состоит в том, являются ли произведения искусства внеисторическими (кондовая теория) или же сугубо историческими (дендизм). Сам Зедльмайр занимает промежуточное положение (примыкая к структуралистскому решению вопроса), когда говорит:

«В том, что история искусства имеет перед собой две равноценные главные задачи [изучение отдельного художественного произведения и изучение истории искусства, конечной целью которого является всеобщая история искусства], выражается ее основной парадокс: отдельное произведение представляет собой покоящийся в себе малый мир и одновременно событие, движущую силу и узловую пункт исторического художественного процесса»¹⁷.

Именно в своей теории Зедльмайр видит решение вышеозначенного спора: «Возможное соединение идеалов Шнаазе и Буркхардта намечается лишь в наше время»¹⁸.

Стоит помнить, что слова эти были сказаны в 1958 году.

Внутримирное бытующее, в качестве которого полагается особость произведения искусства, конституируется в качестве указывающего на другое внутримирное бытующее так, что само исчезает в этом указывании. Любая поломка бытующего в его указующем характере приостанавливает бытование *всего* мира; в этом смысле, если в произведении искусства имеется некая сущностная загадочность, то она может быть не чем иным, как неоднозначностью указания на внутримирное бытование. Тогда мир в произведении искусства останавливается, и иметь дело с произведениями искусства в качестве какой-либо гуманитарной дисциплины оказывается попросту невозможным; эстетика невозможна там, где упоминаемая Гартманом загадочность принадлежит *самому* произведению искусства. Кроме того, про-



изведение искусства – можно ведь предположить и такое, не правда ли, как то было, например, в античности? – может не быть загадочным, оставаясь собой.

Произведение искусства, не являясь шедевром, приостанавливает *как-бытие* мира в *что-бытие*, которое для мира есть *никак-бытие*. Иметь дело с последним по определению невозможно. И, тем не менее, дело ведется: существует превеликое множество различных эстетических школ и направлений.

Если бы имелась постоянная возможность преобразования *никак-бытия* обратно в *как-бытие*, т.е. преобразование произведения искусства в шедевр, тогда бы никакой внутримирной нужды в эстетике не было. И лишь поскольку это преобразование осуществить не удается, возникает необходимость каким-то образом сделать *никак-бытие* *обходимым* в мире. Иначе говоря: если произведение искусства *само* не может послужить ссылкой на другое внутримирное бытующее – либо в силу своей многозначности, либо в силу отсутствия внутримирной значимости вовсе – тогда необходим *способ* преобразования произведения искусства в ссылочное внутримирное бытующее внешним для него образом. Лучший пример подобного преобразования по прямой формулировки являет *целесообразность без цели* Канта: необходима *указательность* произведения искусства без *указания* в произведении искусства; поскольку же любое указание омирщается через однозначность своего бытования, необходимо нечто *универсальное*, что делает произведения искусства указывающими *поверх них самих*, нечто, что делает из *вот этого*, останавливающего мир произведения, *вообще* произведение искусства, пребывающее в мире и самим этим пребыванием мир воспроизводящее.

Так произведение искусства *однозначно* становится *неоднозначным*.

Именно в этом своем статусе *однозначного* вот это неустановленное до сих пор бытующее становится произведением искусства вообще, обобщается в политически установленное и принимается в мире как то, с которым можно считаться.

Необходимо еще указывать правила, по которым с произведением искусства считаются, но это уже не проблема. От указывания правил мир уже не останавливается и не пересматривается.

Утверждению подобного становления служит *эстетика*.

Именно здесь она терпит крах: там, где она абсолютно честна в отношении своего *предмета*, она вынуждена скрывать пристрастие в его полагании. Причем, в первую очередь от себя самой – дабы не стать анархичной.

Данная работа выполнена при поддержке гранта Президента РФ МК-1201-2007.6 и является переработанным изложением §3.А готовящейся к выходу монографии «Искусство бытия».

Примечания

- 1 Ср.: «Нужно признать, что «эстетика» не совсем подходящее слово для обозначения этого предмета, ибо термин “эстетика” в его более точном смысле означает: наука о чувстве, *чувствовании*. Эстетика, понимаемая в последнем смысле, зародилась в Вольфовской школе в качестве новой науки или, вернее, чего-то представляющего собою только задаток будущей философской дисциплины, а в то время художественные произведения рассматривались в Германии в отношении тех чувств, которые, как предполагалось, они вызывают, например, чувства приятного, восхищения, страха, сострадания и т.д. Ввиду несоответствия или, точнее говоря, поверхностности этого обозначения, некоторые авторы предлагали другие названия, предлагали, например, назвать нашу дисциплину *каллистикой*. Однако и это последнее название оказывается неудовлетворительным, ибо наука, которая имеется им в виду, рассматривает не прекрасное вообще, а только прекрасное в *искусстве*. Мы поэтому оставляем старый термин, ибо вопрос о названии нас не интересует, и к тому же следует принять во внимание, что термин «эстетика» уже укоренился, так как он из языка науки перешел в общее словоупотребление, а потому будет лучше сохранить его» (Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. М., 1938. Т. 1. С. 1; курсив Гегеля).
- 2 Ср.: «Репутации эстетики не позавидуешь. Не проходит и года, чтобы очередное сочинение не провозгласило либо, что ее время вышло, либо, что продолжают ее злодеяния. Обвинение и в том и в другом случае одно и то же. Эстетика стала вводящим в заблуждение дискурсом, посредством которого философия – или некоторая определенная философия – извращает в свою пользу смысл художественных произведений и суждений вкуса. Если обвинение не меняется, то варьируются мотивировки» (Рансьер Ж. Неудовлетворенность эстетикой // Рансьер Ж. Разделяя чувственное. СПб., 2007. С. 49).
- 3 Гартман Н. Эстетика. М., 1958. С. 13–14.
- 4 Рассмотрению этого вопроса посвящена вступительная речь молодого профессора Фридриха Ницше, произнесенная в Базельском университете 28 мая 1869 года. «Наука имеет одну общую с искусством черту: те же самые обыденные явления могут ей казаться совершенно новыми и интересными, и даже в силу какого-то волшебства только что рожденными и впервые переживаемыми. Жизнь стоит того, чтобы ее прожить, говорит Искусство, прекраснейший «искуситель»; жизнь стоит того, чтоб ее изучить, говорит наука. В этом противопоставлении сказывается внутреннее и часто душу раздирающее противоречие в понятии, а вместе с тем и в руководимой этим понятием деятельности классической филологии. Если мы отнесемся чисто научно к древнему миру... мы всегда теряем чудесное творческое начало, истинный аромат античной атмосферы, мы забываем то сладостное побуждение, которое силой инстинкта заставляло нас видеть в грехах объект нашего мышления и наслаждения. Отсюда надо обратить внимание на вполне определенных и на первый взгляд совершенно неожиданных противников, о которых



филологии приходится больше всего сокрушаться. А именно, из тех кругов, на которые мы должны больше всего рассчитывать, кругов художников-друзей древности...» (*Ницше Ф.* Гомер и классическая филология // *Ницше Ф.* Философия в трагическую эпоху. М., 1994. С. 52).

- 5 Таким было требование Сартра, априори предстает перед любым произведением искусства. Полагаю, что не нужно напоминать еще и цвет этой «политической ангажированности»: как тот, в который окрашиваются «правильные» авторы, так и тот, в который по самую голову замазаны те, кто «политическую ангажированность» самого Сартра не принимал, даже если абсолютно честно ссылаясь при этом на то, что в искусстве политический цвет – не определяющий критерий.
- 6 Ср.: «Но самыми знаменитыми сторонниками феноменологического движения являются Макс Шелер (1874–1928), Мартин Хайдеггер (1889–1976) и Николай Гартман (1882–1950), ставшие в дальнейшем ведущими немецкими философами XX века» (*Слинин Я.А.* Онтология Николая Гартмана в перспективе феноменологического движения // *Гартман Н. К.* Основное положение онтологии. СПб., 2003. С. 6).
- 7 Ср.: «Результаты подражания всем доставляют удовольствие; доказательство этому – факты: на что нам неприятно смотреть [в действительности], на то мы с удовольствием смотрим в самых точных изображениях, например, на облики гнуснейших животных и на трупы. Объясняется это тем, что познание – приятнейшее дело не только для философов, но равным образом и для прочих людей, только последние причастны ему в меньшей степени» (*Аристотель.* Поэтика // *Аристотель.* Сочинения: В 4 т. М., 1984. Т. 4. С. 648–649 [кн.4, 1148b 9–12]).
- 8 На данный момент в русскоязычной сфере заслуживают внимания следующие переводные книги по дадаизму: во-первых, два собрания текстов дадаистов и различных материалов, связанных с их деятельностью

(Альманах дада. М., 2000. 208 с.; Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы. М., 2002. 559 с.); во-вторых, монография по определенному периоду и направлению в деятельности дадаистов (*Сануйе М.* Дада в Париже. М., 1999. 638 с.).

- 9 *Брик О.* Против «творческой» личности // *Литература факта.* Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 2000 (печатается по изданию: М., 1929). С. 76–79.
- 10 *Брик О.* Против «творческой» личности. С. 77.
- 11 Отдельного разговора заслуживают стратегии этого стремления, его слабые и сильные стороны, подробное рассмотрение которых в рамках данного исследования нецелесообразно, что вовсе не свидетельствует о бесполезности и бессмысленности данного мероприятия сейчас.
- 12 *Бодлер Ш.* Мое обнаженное сердце // *Бодлер Ш.* Избранное. М., 1997. С. 453 [фр. XLII.3].
- 13 *Бодлер Ш.* Салон 1845 года // *Бодлер Ш.* Избранное. М., 1997. С.461–462.
- 14 Здесь могли бы последовать замечания исторического и социально-политического характера, в связи с тем что буржуазия Бодлера и буржуазия у ЛЕФов – совершенно различные «буржуазии», а потому сопоставлять их в диалоге просто некорректно. Признавая всю историческую основательность (что вовсе не значит: бесспорность) подобного замечания, хочется обратить внимание на то, что такое социально-политическое рассмотрение (через политическую историю) делает любое собственно эстетическое исследование невозможным. Благодарю за корректное высказывание подобного исторического возражения (что вовсе не значит: признаю справедливость этого замечания в данном случае) *Александра Савинова.*
- 15 *Зедльмайр Г.* Искусство и истина. СПб., 2000. С. 19–21.
- 16 Там же. С. 22–23.
- 17 Там же. С. 10–11.
- 18 Там же. С. 21.

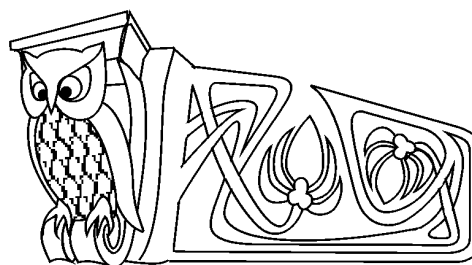
УДК 2:1

ФИЛОСОФСКАЯ ФЕНОМЕНОЛОГИЯ И ФЕНОМЕНОЛОГИЯ РЕЛИГИИ: ФОРМИРОВАНИЕ МЕТОДОЛОГИИ

О.Ю. Гусева

Саратовский государственный университет,
кафедра религиоведения и философской антропологии
E-mail: guss@mail.ru

В статье автор рассматривает проблему формирования методологии феноменологии религии под влиянием феноменологии Э. Гуссерля. Феноменология религии формируется на основании некоторых главных позиций и особенностях, характеризующих философскую феноменологию: феноменологическую редукцию, интенциональность, объективное сознание и сознание, снимающее оппозицию субъективное – объективное, интуитивное познание, внеисторичность со-



знания. М. Шелер – один из главных представителей феноменологии религии. Он создает собственную феноменологию с целью раскрытия ценностных феноменов. Основным феноменом в его концепции является феномен «святого».

Philosophical Phenomenology and Phenomenology of Religion: Making Methodology

O.Y. Guseva

In the article author reflects on the problem of making methodology of the phenomenology of religion under the influence of Husserl's