

## **К метаэстетике**

Понятие философии есть результат развития самой философии, чего нельзя сказать о метафизике, которая изначально. Ум человека — метафизик по своей природе. Она коренится в самой способности к отвлеченному знанию. Толкования того, что такое метафизика, тем не менее, были в истории европейской философии довольно многообразны. Первофилософия, идеальная наука (Аристотель); рациональное познание в противоположность откровению; наука о сверхчувственном, о сверхъестественном (Фома Аквинский); учение о ноуменах, о вещах самих по себе, априорные принципы разума (Кант); система или организация идей, абстрактное, синтез возможного опыта; познание конечных и формальных причин в отличие от материальных и действующих (Ф.Бэкон); познание духов и познание принципов (хорошая и плохая метафизика согласно Кондильяку); рациональная психология, рациональная космология и рациональная теология (Вольф). Так, в основном, ее понимали, противопоставляя феноменальному миру, догме и откровению, религиозной вере, а также позитивной науке, акцентируя абстрактность познания, но расходясь в определении того, на что это познание нацелено.

Соотношение метафизики и эстетики можно определить, опираясь на понятия чувственности, свободы и времени. Здесь они соприкасаются наиболее отчетливым образом.

Эстетика — это метафизика чувственности. Развернем это положение, разясняя его.

В слове «эстетика» присутствует как минимум два смысла. Во-первых, это нечто эстетическое, вплетенное во все виды эстетической деятельности, как ее дизайн и оценка, равно как и оценка среды,

обстоятельств, предметности, космоса и, следовательно, как «мета», «за...» самой этой деятельности, и во-вторых, это, разумеется, вполне определенная философская дисциплина, сложившаяся как таковая в немецкой классической философии и представляющая собой ее завершающую постройку, точнее, покрытие «крыши» всего здания, и следовательно, в этом прямом смысле, «мета-философию», то есть ее завершение и закрытие. Это вынуждает еще раз всмотреться в основы, начала, производящие многообразие своих проявлений.

Нет ничего более захватывающего, чем размышления о метафизике, в то же время нельзя обойтись без того, чтобы о метафизике высказываться тоже в двух смыслах, по крайней мере: человек — существо метафизическое, ум человека по природе метафизик, метафизика принадлежит природе человека (Кант), таков первый, антропологический смысл, и с другой стороны, это определенная сумма высказываний о том, что «выходит за...». За что? За все сущее, превосходит его таким образом, что, не оглядываясь на очевидные основания, высказывается об этом «всем».

Можно ли, опираясь на такую двойную всеобщность метафизики и эстетики, сопоставить их, сказав, что они тождественны или последняя есть разновидность первой? Зачем нужно это сопоставление? Ведь обе они в историческом смысле стоят на краю если не исчезновения, то, по крайней мере, размывания границ и ускользания собственного предмета рассмотрения. Возможно, что нам станет яснее эта необходимость, если припомнить судьбу, драму смысла, развернувшуюся и происшедшую с ними во времени, что отсылает нас к существу человека, к тому, как он пребывает в мире, образуя его собою, навязывая пустоте бытия образ (картину) мира. То, как «образуется» мир, есть ключ к тайне происходящего, в том числе и того положения дел, с которым сталкивается современный человек. Но здесь видна почти неодолимая трудность, однако где трудности, там и решения! Мы имеем хорошо продуманные описания становления западной, европейской по истокам картины мира, судьбы западной метафизики, этого генотипа культуры, которые никоим образом не распространяемы на традиционного человека, на так называемые восточные культуры. Именно Восток (но не в интерпретациях, заимствованных из другого, «западного» мира, и не тот, уже подавленный западной технологией и вовлеченный в водоворот фиктивного капитала, порождения тоже западной цивилизации, а идеальный Восток, как «другое» современной цивилизации) ставит под вопрос все безумное самомнение Запада. Но где же искать этот Восток? Ясно, что не в географических пространствах и не в исторических временах, хотя

где-то там и есть тот перекресток, где разошлись пути западной субъективности, как характеризовал Хайдеггер современную картину мира, и другой путь (или ветвь), теперь остающаяся в «сокрытом» состоянии. Что же стало на Западе? Судьба западной метафизики переплетена с самоопределением и становлением науки и соответствующему этому становлению сжатию истины до достоверности и доказуемости. Истина, понимаемая как соответствие идеи и предмета, представления — положению дел, теории — эмпирии, всплывает уже тогда, когда сущее — представлено. Поворотный пункт в этом превращении обнаруживается в античной Греции, а именно там, где произошел переход от традиции «священного знания» к знанию природы. «Физика» Аристотеля уже не имеет в виду того, что все полно богов. Досократики, Парменид, Платон, Аристотель, а далее уже почти неизбежный спуск к современной науке. Что может заинтересовать нас в этом древнем событии, связавшем в одном смысловом узле великих метафизиков, Парменида, Платона и Аристотеля, для понимания того, как в отдаленном последующем времени самоопределилось как эстетика?

Эстетика тогда еще не возвысилась до того, чтобы быть частью философии, еще не обнаружилось такого самостоятельного предмета. У Аристотеля это всего лишь поэтика, где представлен разбор просто одного из видов деятельности и восприятия его результатов, конкретно, театра. У Платона, правда, обсуждается широкий круг проблем, которые впоследствии стали темами эстетики. Помимо воздействия искусства, его социальной роли, обсуждается проблема поэтического озарения, одержания. А главное, обсуждается идея прекрасного, но в предметно-нерасчленимом ряду восхождения и нисхождения (из пещеры к Солнцу-Благу и обратно, от животного состояния к божественному и обратно). Эта идея — предмет знания, ведущего к Благу. Но это вовсе не специальный отдельный предмет, образующий особую философскую дисциплину. Можно сказать, что расстояние между концепцией прекрасного в античности и современной эстетикой такое же, как расстояние между античной наукой и современной, или античной «фазис», насквозь пропитанной магией, и природой современных физиков. Идея прекрасного у Платона включена в инструментарий образования души, это ее ориентир для восхождения через ступени: любования прекрасными вещами, любования прекрасными телами (юношами, у Платона), любовь к прекрасным качествам души, любовь к истине, что делает человека философом, и наконец, любовь-слияние с Благом. Здесь прекрасное вплетено в процесс, в ступенях которого еще просвечивает последо-

вательность посвящения, оставаясь частью магического восприятия мира. Это не значит, что сами эстетические идеи лежат вне его метафизики. Не говоря уже об идее прекрасного (очевидно, метафизической), можно легко показать то же самое и для его, казалось бы, чисто этической мысли о том, что поэтов — актеров — надо изгнать из идеального государства. За моральным аспектом здесь стоит принцип самоидентичности, выдвинутый элеатами, но в его приложении к общественной жизни. Идеальное государство, чтобы длиться, требует того, чтобы все позиции в нем, во-первых, диктовались не случайными обстоятельствами, а идеальными качествами занимающих их персонажей: реальное общество отклоняется от идеального кастового образца потому, что качество личности не соответствует ее позиции. Во-вторых, сама иерархия и все ее позиции самоотдественны, и все это обращено к Высшему Благу, к истине как открытости бытия, в интерпретации Хайдеггера. Платон считает, что актеры вредны особенно потому, что сами не могут оставаться самоотдественными: в игре, увлеченные сочинением и исполнением роли, они перестают быть собою, впуская в себя другое существо, роль которого берут на себя. Они опасны для общества и для самих себя тем, что посягают на основной метафизический принцип тождества. Образно говоря, играют против вечности на стороне только времени. Здесь есть метафизика, но нет еще собственного предмета эстетики, но ведь именно способ метафизического обсуждения приводит в конечном счете к образованию предметных областей знания. Очевидно, что эстетика никак не могла еще выделиться в специальную дисциплину, что не мешает, конечно, современным историкам начало возводить к Платону. Аристотель же ставит акцент на теории творческой деятельности (поэсис — творение), создание произведения и его воздействия на зрителя. Очевидно, что уже здесь намечено разделение на учение о прекрасном и учение об искусстве, на которые впоследствии постоянно двоятся эстетика. Таким образом, можно сказать, что хотя метафизическая высота античной философии задает идее прекрасного (среди других идей такого же ранга) определенный уровень понимания, не говоря уже о воплощении этого понимания в конкретных произведениях, тем не менее мы еще не можем здесь говорить об эстетике как метафизике или о собственной метафизике эстетики.

Мало того, при таком историческом поиске начала эстетики мы волей-неволей сталкиваемся с проблемой случайности культурных форм: в настоящее время мы видим результат драмы истории культуры, все события которой заключают в себе момент случайности, поэтому ни одно из учений не может предстать в себе совершенно не

обходимым, впечатление усиливается по контрасту с развитыми системами философии Индии и Китая, предоставляющими богатые метафизические идеи со своеобразными эстетическими мотивами, с которыми знакомятся и в Европе. Усилия европейской метафизики были направлены именно на преодоления затруднения, заключающегося в том, что обнаружился момент случайности в выборе той или иной метафизики. Самые замечательные результаты в этом отношении были достигнуты в немецкой классической философии.

У Канта слово «метафизика» используется двояким образом: во-первых, как противопоставление критике, то есть в смысле догматизма, во-вторых, как основоположения чистого разума, основывающиеся на априорных понятиях, категориях разума, не зависящих от всякого опыта и от определений чувственности. Таким образом достигается независимость от данных конкретных наук, а также разделение с логикой (формальной философией) и математикой. Последняя связана с априорными формами чувственности. Кант отвергает метафизику как учение о потусторонних духах, как теологию, учение о невидимых сущностях, знание о том, что не может быть дано чувствам и не согласуется с законами разума, он отвергает всякое духовидение. Однако то знание, которое критика извлекает из чистого разума, может быть рассмотрено как истинная метафизика. К метафизике относятся также регулятивные принципы, то есть тоже невыводимые из опыта, но необходимые для познания природы и действия в мире. Эти принципы характеризуются модальностью «как если бы». Понимание метафизики, контролируемой критикой, во многом задает и место эстетики в системе Канта. Кант впервые поставил проблему таким образом, что обе позиции философии (представленные чистым и практическим разумом) были связаны «мостом над пропастью». Этот мост был назван способностью суждения, способностью суждений вкуса, а симметричную пропасть между целесообразностью и причинностью (между действующей и целевой причиной, фактически) преодолевала способность телеологического суждения.

С одной стороны, эстетика есть завершение системы, она связывает чистый и практический разум, соединяет несводимые друг к другу способности души, с другой стороны, она есть метафизика свободы, но не в отношении нравов, а в устройении чувственного мира, его гармонизации, согласования с принципами разума. Эстетика здесь (как критика способности суждений вкуса и учение об искусстве) в системе Канта впервые получила статус самостоятельной философской метафизической дисциплины, имеющей свои априорные принципы. Для нашей темы интересно не столько конкретное содержание точ-

ных, пронизательных и удивительно гармонично согласованных определений КСС, касающихся эстетики, сколько грань, отделяющая его учение от времени, представленное в параграфе «Трансцендентальная эстетика» в КЧР, от того, что он понимал под собственно метафизикой. «Трансцендентальная эстетика» посвящена учению о пространстве и времени. Время для Канта — это априорная форма чувственности. Хотя оно и форма, оно не есть предмет формального знания в смысле логики. Как априорная форма чувственности время оказывается метафизическим принципом эстетики в прямом смысле, то есть принципом определенного и необходимого порядка всего, что дано чувствам и самого их, чувств, устройства. Пространство и время суть условия всякого опыта, но сами они не могут быть даны в предметном опыте, сами они не есть понятия. (Интересно, что вся последующая наука их рассматривает именно как предметные понятия!) Они сами, так сказать, не метафизичны, но для всей сферы чувств они выступают как ее метафизика, если оставить в стороне вопрос о категориях чистого разума. Время выступает как самая внешняя оболочка монады, причем этот термин Лейбница здесь вполне уместен, поскольку именно этот образ скрыто стоит за учением об априорных формах чувственности, то есть их трансцендентности. Как у Лейбница, монада здесь тоже замкнута. Оболочка монады есть как бы экран, на который проецируются все представления разума, и эта оболочка есть не что иное, как время, поскольку оно и есть та последняя граница, которая отделяет вещи сами по себе от того, что дано чувствам. Время получает смысл как смена представлений (последовательность — время, рядоположность, полагаемая вовне — пространство), ведь вещи сами по себе не доступны ни для чувств, ни для суждений разума. Эта неявно присутствующая идея монады в оболочке времени самая значительная, пожалуй, для полагания в основание эстетики (как способности суждения и учения об искусстве и творчестве) вполне определенного метафизического принципа.

После Канта можно говорить о двух типах метафизики. До него в основном речь шла о бытии как таковом, самом по себе, то есть метафизика ориентировалась на онтологию. Кант предложил изменить точку зрения: до того, как высказывать метафизические суждения, надо определить границы возможного познания, то есть рассматривать метафизику самого познания, иными словами, метафизика познания отделилась от метафизики-онтологии. Метафизика познания как такового, самого по себе, вне его случайных определений, стала таким образом общим полем (заменив собой онтологию) для частных наук, она стала мыслиться мета-наукой.

Однако то, что обычно называют эстетикой Канта, то есть первую часть КСС, нельзя считать метафизикой в прямом смысле. Напротив, таковой можно считать то, что сам Кант называл «трансцендентальной эстетикой», то есть начало КЧР, учение о пространстве и времени, как априорных формах чувственности. В КСС речь не идет о пространстве и времени или о каком-либо порядке чувственности, а о суждении вкуса, о согласовании воображения и рассудка, об искусстве и гении, о прекрасном и возвышенном. Понятие «трансцендентального», конечно, еще не свидетельствует о метафизическом характере учения, тем более для Канта. Поясним. Пространство и время не есть ни предметы опыта, ни понятия (разумеется, они — понятия в его системе, но не таковы в устройстве познавательных способностей, по его мысли), они — формы чувственности, предшествующие всякому опыту. Учение, не опирающееся на феномены, а выдвигающее общезначимые умозрительные принципы, достоверность коих суть их необходимость, обычно считается метафизическим. Поэтому именно трансцендентальную эстетику можно назвать внутри его системы метафизикой. Но, по видимости, между ней и тем, что обычно называют эстетикой Канта, то есть первой частью КСС, нет очевидного, в глаза бросающегося перехода. Это как бы не связанные, разные учения. Историки философии и эстетики смело жертвуют «трансцендентальной эстетикой» в пользу суждений вкуса.

Гегель и Шеллинг в определенном смысле возвращаются от метафизики познания к метафизике бытия. Это философия тождества. Исходный пункт для них — Абсолют, развертывающийся, правда, в этих системах по-разному, о чем мы здесь говорить не будем. Нам важно здесь отметить лишь особенность позиции: частичный возврат от метафизики знания к метафизике бытия как изначального принципа. Для эстетики такая позиция оказалась весьма плодотворной в содержательном плане. В системе Гегеля в искусстве воплощается определенная ступень раскрытия абсолютной идеи, согласованно с этим идет становление эстетических категорий и конкретных форм искусства. Это позволяет ему в одной «развертке» увидеть обширный исторический материал. Однако следует признать, что такая метафизика эстетики остается довольно бедной: это платонизм, дополненный идеей законосообразного — через противоречия — движения, происходящего в истории, в том числе в истории воплощения идеи в формах искусства. Можно сказать, что эстетика здесь на службе у метафизики истории, хотя само слово «метафизика» для Гегеля уже приобрело отрицательный оттенок и приравнивалось к догматизму.

Затем судьба этого термина оказалась еще более несчастливой. Позитивизм отверг ее как уже пройденный и абстрактный этап становления научного знания. Неокантианство в лице Г.Риккерта вместо метафизики создает философию ценности (он признавал уже не трансцендентное бытие или знание о нем, а лишь трансцендентный исток должностования в качестве основания ценности). Ценности, стало быть, можно изучать научными методами. Э.Кассирер впоследствии ставил вопрос о единстве естественно научного и гуманитарного знания и определял их общее поле как символические формы культуры. Не вдаваясь далее в тонкости сходств и различий внутри самого неокантианства, с одной стороны, и философии жизни, с другой, отметим, что таким образом все ранее признававшиеся метафизическими принципы переведены в сферу различных общих и абстрактных представлений и даже (в социологии) в разряд социальных фактов. На место всякой метафизики встала, таким образом, культура и разнообразие культурных форм, поддающихся научному изучению, правда, особыми методами, отличающимися от методов изучения природы. Редкий голос еще мог возвыситься в защиту метафизики, но зато такой своеобразный, как, например, в философии Хайдеггера.

Переходом к антиметафизической установке по отношению ко всем духовным проявлениям, то есть к идее универсальности культуры, была философия жизни.

Дильтей определяет различие философии, религии и поэзии через понятие связности культуры. Эта связность может осуществляться по обычаям, ритуалам, языку и конкретным формам общежития. При этом она выводится на уровень стандартов, но не рефлексивируется во всеобщее определение. Латентная, скрытая метафизика из себя вырабатывала самые абстрактные формы, высшие формы формулировала философия, согласно Дильтею. Но эта «связность» на уровне теории теорий (метатеория), как и другая, подобная ей форма связности, религия, не может удержаться на вершине интегрирующей абстракции, и тоже рассыпается в разных «направлениях», как религия рассыпается в ересь, толках и сектах, а для поддержания связности своих догм начинает требовать своей теоретической связности, то есть философии (или теологии). Так обнаруживается функция философии в роли строительства культуры. Метафизика в этом процессе представлена и скрыто, латентно, как присущая человеческой природе, и явно, как цель строительства культуры и плод абстрагирования. Она охватывает этот процесс с двух сторон. Где же здесь место эстетики? Не слишком ли оно случайно? Ведь это просто так слу-



чилось в истории, что лучшее метафизическое выражение она получила в философии немецкого идеализма? Но эстетика (не как специальная дисциплина, а как начало «человеческой природы», не сводимое к чему-либо другому) есть тоже определенного рода связность всегда конкретного опыта. Осуществляется же эта связность не в плане познания, не в деятельности образования понятий, а иным образом. Определением этого образа и того, что связывается, занимался тот раздел философии, который рассматривал восприятие, ощущение, чувство, аффекты. Обособливая этот предмет рассмотрения, психология становится наукой. Развиваясь, она начинает посягать на объяснение всей духовной жизни. Описательная психология Дильтея, описание духовного опыта У.Джеймсом — это проявление научного оптимизма по отношению к познанию жизни души. Следует заметить, что становление социологии (М.Вебера, Э.Дюркгейма и др.) приводит к дополняющей первую точку зрения, при которой предлагается видеть источник проявления духовной жизни в коллективных представлениях. На эту точку зрения впоследствии становится социальная антропология, исследующая духовную жизнь так называемых первобытных и традиционных обществ (например, М.Мосс, а также структурализм). Самым ярким протестом против психологизма была феноменология, ее можно было бы назвать поиском новой метафизики, хотя она определяла себя как «строгая наука», подобно логике и математике. Однако главное заявленное Э.Гуссерлем намерение — вывести все возможные науки из принципов, которые он намеревался обнаружить в самом устройении сознания, — конечно, возвращает философию в разряд метафизики, что с блеском и исполнил Хайдеггер. У нас здесь не стоит задача проследить в нюансах то, что происходило с эстетической точкой зрения при смене доминирующих познавательных установок. Нас интересует лишь возможность метафизики эстетики в новых познавательных ситуациях. В феноменологии мы выделим лишь один момент, а именно учение о внутреннем времени, поскольку метафизически, а точнее метапсихологически, он связан с самоопределением эстетики. Как известно, трансцендентальная редукция — это отвлечение от внешнего мира. Иными словами, это не «имение в виду» того, что стоит перед сознанием вовне, но при этом все данные сознания синтезируются тем, что стоит «за» сознанием, трансцендентальным Ego, то есть в редукции объединены декартовское сомнение и кантовский трансцендентализм. Но нам интересен сам синтез сознания. С ним сопряжено понятие внутреннего времени. Синтез как изначальная форма сознания — это время: «Основной формой этого универсального синтеза, обуславливающего

возможности всех прочих синтезов сознания, является всеобъемлющее внутреннее сознание времени... Мы сталкиваемся с парадоксальной особенностью жизни сознания, будто бы вовлеченной таким образом в бесконечный регресс. Понимание и объяснение этого факта связано с чрезвычайными трудностями. Но как бы то ни было, он имеет место, причем даже с аподиктической очевидностью, и характеризует одну из сторон удивительного для-себя-самого-бытия его, а именно, в первую очередь, бытия жизни его сознания в форме интенциональной соотнесенности с самим собой»<sup>1</sup>. Я думаю, что метафизическое основоположение эстетики следует искать в особом типе этого синтеза, в многообразии соотнесенности эго с самим собой через тождество не предметов в сознании, а через сами конфигурации отождествлений. Эта тема будет развита вслед за исторической справкой о том, что произошло с пониманием метафизики в европейской философии.

Размышления об эстетическом начале долгое время влетало в различные философские системы. С другой стороны в относительно самостоятельный институт выделялось искусство, то есть отделялось от чисто сакрального ритуала, с одной стороны, и от практического ремесла, которому, разумеется, тоже сопутствовали свои ритуалы, с другой. Искусство как результат разделения типов деятельности, приобретающее относительно самостоятельное оформление, требовало и осмысления своего назначения, цели, методов и результатов. Однако это осмысление, уже имея перед собой сложившийся предмет, породило эмпирическое описание и теории среднего уровня. Типичный пример здесь — поэтика. Но между поэтикой и эстетикой лежит глубокая пропасть как между какой-нибудь конкретной наукой, например юриспруденцией, и философией, в данном случае — философией права.

Если теперь оставить в стороне внутреннюю логику становления европейской философии как метафизики предметной представленности, перерождающейся затем и распадающейся на предметы наук, и обратить свой взор на параллельный процесс разделяющейся практической деятельности и соответственно становление техники, искусства, образования и других форм практической деятельности, то можно заметить одну общую черту: из этих практических форм выскальзывает явное магическое начало (латентное остается), то есть наряду с теоретическим расколдовыванием мира, как выразился М.Вебер, шло его практическое размагничивание. Эти практики не совсем и не сразу лишаются магизма, но с ходом рационализации (то есть опытного соотнесения целей и средств и его формализации) ма-

гизм претерпевает определенные превращения. И это очевидно на судьбе искусства. Сейчас мы о магии узнаем из этнографических или антропологических исследований, из оккультной и квазинаучной литературы, но очень редко современный фрагментарный человек способен, за редким исключением, понять тот магический мир, который полностью погружал человека в единение с Божественной Вселенной. Антропологические и социологические исследования магии (Дж. Фрэзер, М.Элиаде, М.Мосс и др.) толкуют либо об ее коллективных формах, либо, в лучшем случае, как М.Элиаде, докапываются до определенных метафизических реалий, таких, как «ускорение времени в алхимии», например. Нельзя, конечно, не упомянуть в этой связи «Историю магии и ритуалов» Э.Леви, который старался найти равновесие между научным способом описания магического мира (в том ключе, как тогда понимали науку) и включенностью в самые закрытые и тайные его проявления и приемы. Но, пожалуй, наиболее трезвую, хотя и эзотерическую, а не научную оценку магии, ее исследователей и ее современного состояния высказал Р.Генон. Он полагал, что современное состояние мира таково, что люди подвержены в основном воздействию низших магических сил, поистине inferнальных, что является следствием духовной деградации современного человека. Современная «магия» есть карикатура на подлинные духовные возможности человека.

Отпугивающий образ магии имеет свои корни и свое объяснение, на чем мы не будем останавливаться, выберем только один смысл из всех относящихся сюда: включенности во всеобъемлющее целое Вселенной.

Идея «фюзис», «природы», сформулированная в Античной Греции, оставаясь еще магической, уже наметила разрыв этой всеобщей связи, уже наметилось полагание свободы в противовес природе, свободы как самостоятельности нравственного начала (например, у Сократа в том, что он изображал неизбежное событие, то есть собственную его неотвратимую смерть, как добровольный поступок). Свобода, таким образом, сдвигалась в сторону «ничто» сущего. Сущее же при этом по ходу расширения метода приведения суждения к очевидности, постепенно стало сближаться и даже отождествляться с размагничиваемой и расколдовываемой «природой». Новоевропейская философия с ее ориентацией на естественнонаучное знание уже фактически все сущее считает предметом науки, то есть природой. Все духовные проявления человека для нее тоже в конечном счете подлежат научному изучению, то есть философия отождествляется с наукой или наукой наук, наукоучением, подлинной наукой.

Соответственно изменяется и характер магии, которая тоже превращается в частное инструментальное действие. Но как этот процесс соотносится со становлением искусства, с одной стороны, и с осмыслением эстетического начала философией и эстетикой, с другой? То, что искусство несет на себе печать магии, кажется очевидным. Так представление о вдохновении, которое предполагается необходимым для творчества, напоминают «мана» полинезийцев, равно как и наитие духа или одержание шамана, то есть это некое усредненное и десакрализованное понятие о превосходящей индивида духовной силе, которое было свойственно всем магическим ритуалам древности и нового времени. Тот же магический оттенок (как забытый смысловой референт) присущ и восприятию, которое квалифицируется как эстетическое, будь то восприятие произведений искусства или любого обыденного предмета, или отношения к миру в целом. Это видно в квалификации произведения как шедевра (продукта божественного мастерства: «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь!»), или, например, иконы как окна в божественный мир. Разумеется, что эти шедевры, свидетели магической природы искусства, редуцированного и забытого его смыслового референта, вовсе не совпадают с теми, которые пропагандируются критикой или музеями, они и не должны быть напрямую согласованы со стандартами культуры. Поскольку в оценке и пропаганде произведений на первое место выступают социальные цели, здесь неизбежно царят законы рынка, постольку ни одна сфера деятельности не может в современном обществе их обойти. Мы волеиневолей должны абстрагироваться от этого момента, хотя, очевидно, здесь есть и своя метафизика, глубоко запятываемая за видимостью «практического» и «конкретного», и своя магия. Модернизм и постмодернизм, уже осознанно следуя этим законам рынка культуры, в то же время активизируют и магизм в использовании символов, но чаще как тему и соответствующие атрибуты. Но, строго говоря, постмодернизм нельзя назвать эстетическим, как бы мы ни старались растянуть это понятие.

Точно так, как можно говорить о метафизике самой действительности, о метафизике жизненного мира и о метафизике как определенного стиля (или формы) осмысления и присвоения жизни и действительности, так можно говорить об эстетике, вплетенной в жизнедеятельность в ее разных формах, эстетики самой действительности как строе космоса и, наконец, об эстетике как философской дисциплине. И во всех этих трех смыслах она может занимать метафизическую позицию или, напротив, описательную, эмпирическую, хотя и

сама позиция следования опыту, «идти за опытом» тоже, очевидно, базируется на определенном метафизическом принципе признания всегда локального опыта в качестве надежного свидетеля истины.

Искусство же как вполне конкретный социокультурный институт в ряду других институтов в своем становлении также ориентируется на определенную метафизику (в которой есть общий универсальный момент, восходящий к метафизике ритуала вообще, и конкретное наполнение метафизическими идеями, бытующими в то или иное время в том или ином месте). Искусство, разумеется, продуцирует и пользуется и своими эстетическими принципами, относительно независимыми от господствующей или наследуемой философской эстетики. Вообще говоря, с точки зрения рассмотрения социокультурных институтов (религии, науки, образования, искусства и др.), нет никакой принципиальной разницы между ними, кроме того, что одной из ценностей, на которую ориентируется деятельность в искусстве, является «прекрасное» (эта ценность может присутствовать и в превращенном виде, вообще как одобрение, даже как цена на продукты этой деятельности). Причем это «прекрасное» может присутствовать в самом абстрактном виде, просто как формально максимальная оценка в данном сообществе. Но может ли это быть достаточным основанием, чтобы искусство было предпочтительным предметом эстетики? Может ли эстетика быть только аксиологией, то есть учением о ценности? Пусть даже ценности, вокруг которой образован обширный круг деятельности? Тем более, что в истории мы видим и контрпримеры «ценности», а тем более «прекрасного» в искусстве.

Прежде чем правильно поставить этот вопрос — а правильная постановка только и делает вопрос вопросом — рассмотрим, что прикрыто ценностью «прекрасного» (остальные категории не могут рассматриваться как собственно ценности). За этим термином, если отвлечься от кантовской постановки вопроса о прекрасном как предмете суждения вкуса, скрыто определенное воздействие, некое особенное действие, выросшее из магического ритуала со всем его соответствующим психологическим сопровождением. Отличие магического действия от технического, инструментального не столько в контролируемом (через применение определенных средств, эффект которых строго предсказуем) процессе превращения форм и энергий, — этот процесс сходен, — сколько в близости мысли и воли, мысли и энергии. Для магии знание — сила, мысль фактически и есть энергия, информация не может просто где-то покоиться, она активна. Мир магии — это мир воли, а не представления, если говорить в первом приближении и принять известное противопоставление, но

при этом это не мир насилия и не мир господства. Это, понятно, не одно и то же. Из многочисленных исследований описания разнообразных практик магия предстает как общение с тайной стороной мира, то есть как бы с изнанкой того, с чем имеет дело дневное сознание и светская наука, опирающаяся на явления, очевидности, метафизикой которой становится феноменология, наличная или возможная предстательность в явлениях, оформляемая по определенным правилам рационализации. Все то, что лучом внимания науки извлекается из «тайной», «изнаночной» стороны мира, перестает быть магическим, как рыба, выброшенная на берег, перестает дышать. Искусство не разрывает до конца свои связи с магией. Можно ли ставить вопрос о метафизике магии (для которой духовная жизнь всеобъемлюща) и, следовательно, искусства? Магия — это остаток от какой-то иной метафизики, обращением которой стала наука. Неистребимый самообман науки состоит в «иллюзии тела», в предположении его изначальности, исходности, а также в разделении на внешнее (тело) и внутреннее (духовная жизнь). Наука в определенном отношении эстетична по самим своим основаниям: имея в виду отыскать порядок в явлениях (законы), она нацеливает луч своего внимания на данное чувствам, но доверяет она не чувствам, а показаниям приборов. Но, как утверждал Гете, чувства не обманывают, обманывают суждения.

Метафизические предпосылки науки (не методологические, которыми занимался логический позитивизм, неокантианство) хорошо продуманы Хайдеггером как «постав», идущий от представления мира как предметности до своего логического результата в философии Ницше как субъективизма воли. Последняя уже трактуется как господство и насилие. Парадоксальным образом эта метафизическая печать науки прирастает и к магии, которая тоже начинает рядиться как бы наукой или начинает ей оппонировать на ее же поле. Но искусство как магия (не «про магию», не современное мифотворчество для широкой публики, ориентирующееся на господствующий тип субъекта, иллюстрирующее научные открытия) все еще может сохранять привлекательность, обходя эту грубую печать мифотворчества для толпы, в своих шедеврах, которые могут и не быть популярными или даже известными. Эту магическую печать можно назвать тем, что является предметом эстетики в искусстве. Прочие его определения (например, чисто психологические, социальные, формальные, исторические) лишь очень опосредованно привязаны к эстетическому. Это, разумеется, требует разъяснения.

Прежде, чем квалифицировать эстетику как дисциплину какого-то определенного жанра, надо выяснить, чем эта дисциплина занята, занималась и, главное, должна заниматься, что это за столь неуловимое, но постоянно определяемое качество, называемое «эстетическим»? Этот вопрос может быть поставлен всего двумя способами, а именно что называют эстетическим (предмет, представление, идея) и каким образом квалифицируется что-то как эстетическое (суждение, интуитивное постижение, особый настрой чувств, особая согласованность всех познавательных способностей).

В чистом виде «что» и в чистом виде «как» эстетического отделяется от соседних «что» и «как» и некоторым образом им противопоставляется.

«Что» науки — это представления о мире, который принципиально может быть дан в своих явлениях. «Как» науки — это проникновение в детали этих явлений, то есть анализ, и связь этих деталей через отождествление, то есть синтез в определенные формулы. «Что» эстетического — это все, что угодно, «как» эстетического — это интуитивное схватывание этого всего. И хотя метафизическая позиция по отношению к миру может быть всего одна, но при этом метафизические предпосылки науки и эстетики разные. Главная предпосылка науки: мир один, в единственном экземпляре, так сказать, и он самоотждествлен. Теперь надо прояснить, что предпослано для эстетики? Вообще, метафизическая позиция не есть «следующая за физикой», то есть собственно наукой. Она безотносительная к любым конкретным предметным дисциплинам, поэтому она одна и для науки (хотя наука выносит ее за скобки), и для эстетики, и для философии, и для религии. Она вообще одна. Ее можно сформулировать следующим образом внутри европейской традиции: физический мир есть лишь момент во всеобъемлющей духовной Вселенной, при этом каждая точка (каждый момент) содержит всю информацию (знание) обо всей Вселенной (обо всем). Неоплатоники сформулировали этот принцип так: все во всем, но в каждом особым образом, хотя этот принцип был известен еще и древним, еще до Платона. Каждая точка содержит все знание. Такова же метафизическая предпосылка и магии. Наука же устремляется за знанием, количественно дробя точки Вселенной, превращая ее в пыль, где все точки вне друг друга, «все вне всего». Религия, стараясь удерживаться на метафизической позиции признания всеобъемлющего духовного принципа, вынуждена, тем не менее, отвечать разнообразным социальным заказам и соответствовать моментам истории, сама рассыпается на фантастических доктринах, философия волей-неволей откликается на эти

модификации. В определенный исторический момент она откликнулась (в кантианстве, романтизме, гегельянстве) — эстетикой. Напрасно искать ее корни в античных учениях об искусстве или в разбросанных в разных трактатах мыслях о прекрасном. Учение Платона о прекрасном это еще не эстетика, это отдельный случай (экземпляр) общего учения об идеях, то есть идеология. Последняя служит образованию души — восхождению из темной пещеры и нисхождению в нее же обратно. И это образование тоже есть случай ремесла, технэ, технология, то есть способ правильного устройства жизни, и в первую очередь общественной. Казалось бы, все эти варианты исторически случайны, метафизическая позиция могла бы модифицироваться и в других формах. Однако метафизический принцип эстетики все же должен корениться в неслучайном, ведь очевидность и согласованность с принципами разума всегда оказывается недостаточной, неполной.

Для пояснения этой мысли можно привлечь наглядный образ при всей условности всяких аналогий. Каков статус физического мира? Представим себе тор и перекрутим его (в разрезе — на 180 градусов) наподобие ленты. Хотя внешне, для очевидности, никакого изменения не произойдет, но сам момент вращения в этом пространственном теле присутствует (как бы искривление пространства). Далее, радиус внутреннего пространства этого тора сократим до точки, растянув поверхность до объема шара. Скрученность (перекрученные восьмерки) внутреннего пространства будет таким образом присутствовать в любой точке пространства этого тела. В том числе и в центре. Теперь, если отождествить (как аналог) полученное геометрическое тело со всеобъемлющей Вселенной, то момент закрученности (завихрений, того, что древние индусы называли вращением трех гун, изначальных качеств, «гуны вращаются в гунах»), будет физическая вселенная, это как бы след беспокойной точки, скрученной в себе. Физический мир — это судорога духа, во всяком случае его явления не могут быть основой духовного мира, как это допускает научная позиция. Науку интересуют следы, трассы этих судорог. Продолжая этот образ, можно сказать, что метод науки — рассечь этот клубок «ниток», трасс и полученные в наличном, то есть в явлении, концы этих ниток связывать так и эдак, выстраивая «картину мира». В этом образе «нити» представляют причинно-следственные связи, конфигурации связывания — закономерности и т.д. Образ можно было бы и продолжить, но важно, что метафизика эстетики не лежит в плоскости этого рассечения, производимого научным методом. Метафизика эстетики — это метафизика свободы, иллюзия свободы от ил-



люзий. Человек постольку «эстетичен», поскольку он свободен. Как метко сказал один философ, когда человек поет, то кажется, что он получает свободу. Но это совсем не та свобода, о которой речь идет у Канта, у которого свобода — это полагание начала причинно-следственной связи, то есть некое мнимое место, хотя и этот смысл неизбежно будет присутствовать, но дело им не ограничивается. Скорее это освобождение от этих связей: сво(д)-бо(гом)-да(нный), и понять ее в ином смысле, чем у Канта, можно через понятие «время», которое может пониматься (быть понятием), не переставая при этом быть формой чувственности. Понятие «время» в науке не совпадает с философским и с интуитивным, внутренним временем. Именно здесь наиболее четко виден водораздел между научной установкой знания и любой другой, обнаруживающей недостаточность первой.

Картина мира науки — это облик Горгоны Медузы на щите Афины. Но надо вспомнить, что мифы содержат такие смысловые конфигурации, которые, как линзы, позволяют разглядеть нечто, с первого взгляда незаметное. Что можно здесь увидеть, через эту линзу? Горгона Медуза — одна из трех сестер, ставших безобразными чудовищами из-за мести богов. Может быть, они и есть три гуны, три основных качества проявленного мира (их символизируют красный, черный и белый цвета, по отношению к человеку это страдание, равнодушие, удовлетворение)? Только голова одной из них присутствует на щите Афины, то есть мудрости, то есть только через одно качество (удовлетворения, равновесия, белый цвет, разум) можно взирать на мир. Медуза убивает своим взглядом или обликом, превращает в камень, что значит лишает свободы (степеней свободы). Медуза — это облик мира, Афина — мудрость, для которой мир безопасен. Медуза — это облик природы, где все поедает друг друга (соответственно в социуме все воюют друг с другом), природы, гармония которой глубоко скрыта (в прошлом), ведь когда-то сестры были прекрасными. Но некто, Персей, смог избежать гибели, убив спящую Медузу, глядя на нее (на ее отражение, «картину мира») через блестящий щит, то есть глядя на ее отражение в зеркале. Из крови, хлынувшей из горла Медузы, рождается Пегас (его отец Посейдон, то есть первичная, истинная вода). Пегас копытом выбивает из камня же (!) источник (воду), дающий вдохновение, то есть божественную свободу, поэтам, то есть неким окольным путем красота возвращается на Землю. Первый, наиболее интересный момент здесь тот, что на Медузу можно смотреть в зеркало, то есть отражение ужасного не убивает. Во-вторых, этот ужасный лик — на щите Афины, то есть богини мудрости (олицетворение мысли), философии, которая ведь означает любовь

к истине. Значит, каким-то образом облик истины (природы) обращен вовне, но, с другой стороны, облик самой Афины (мудрости) в принципе тоже должен быть прикрыт шлемом. Это обозначается тем, что Афина «в полном вооружении». Метафизическая (за природой) позиция Афины (философии) в том, что она стоит за зеркалом, хотя ее щит и не блестящий, но «лик» Медузы — это то же, что и зеркало, абсолютно отражает взгляд. Абсолютное отражение гасится другим зеркалом. Эта позиция и есть метафизическая по отношению к природе. Эстетическое же начало здесь, очевидно, в символике вдохновения, божественного источника.

Европейские концепции, которые квалифицируются как метафизические, по большей части содержат только один общий момент, который звучит в предлоге «за...», то есть они себя определяют, отгалкиваясь от наличного и явленного, или от очевидного, или от чего-то, принимаемого за несомненное. Так наука доверяет данным чувств, проверяя их, то есть доверяет показаниям приборов, посредников между чувством и явлением, с одной стороны, и правилам суждения, то есть логике, с другой. Все, что «за...» этим, относится к метафизике. Поэтому для науки последняя выступает либо как мировоззрение, либо как перечень предварительных общих принципов. Любые другие «входы» в сферу истинного или, скорее, достоверного, достойного веры, знания выносятся за скобки. Понятно, что в нашем мифе научное знание — это взгляд Медузы (древо жизни вечно зеленеет, а теория-то суха, то есть замерла). Переплетение философской и эстетической нити в этом мифе поразительно тонко. Отметим еще один момент. Знание небезразлично, оно не просто сила, оно опасно. За зеркалом — безопасная позиция Персея, а Персей переводится как разрушитель, губитель, похититель душ, это архаический эпитет правителя царства мертвых (см. об этом «Орфей. Языческие таинства. Мистерии восхождения». М., 2001). Его позиция — за зеркалом, и тем самым позади лика Медузы, некогда прекрасным, а теперь губительным и внушающим ужас. Она аналогична месту Афины, мудрости. Но ведь за зеркалом всего лишь мнимое пространство, кантовское «как если бы», с точки зрения рации за зеркалом ничего нет, чистая видимость, всего лишь бестелесные образы. Гаснет свет, и образы исчезают.

Мифы вообще обладают огромной смысловой емкостью по сравнению с научными схемами, они как матрешки, вытащив одну, видишь внутри другую, затем еще одну, и еще. А наука уже все это выложила рядом одно с другим и думает, как же их соединить? В то же время в мифах есть особый такт по отношению к мирозданию, в них

есть деликатное и мудрое знание о том, что вмешательство грубой человеческой мысли, в том числе и жажда знания, информационный голод (ведь мозг человека похож на кишечник, а мозжечок — на желудок!) вносят в гармонию мироздания, в информационное поле Вселенной завихрения и рассогласования, грозящие и самому человеку. Конечно, можно вспомнить о принципе дополнительности Н.Бора, но ведь в нем нет речи о магизме мысли, речь идет просто о нейтральном наблюдателе. Напротив, древние хорошо знали о магизме мысли. Разницу можно проиллюстрировать образом костра, огня: мифы в огонь знания подбрасывают поленья мало-помалу, а наука в помрачении швыряет в огонь бочки с порохом. Следствия очевидны. Метафизика мифа состоит в положении, что мироздание — это живое существо, где каждая точка знает все обо всем. Каждая точка жива, но жизнь — это не функциональная система, а пульсация духовной энергии, дух жизни. Метафизическая же установка науки — власть, господство, поглощение информации, установление закона (принуждения), и в то же время детализация, остановка кадра, выставление вовне каждого по отношению к каждому. Философия, рассыпаясь во множестве метафизических концепций и идей о метафизике, не может обнаружить единообразную позицию. Иногда отсылают к исторической развертке, как если бы она содержала в себе эту позицию с достаточной степенью полноты, что, однако, не меняет дела. Водоразделом этих позиций может быть идея времени.

Время — это абсолютная сила разотождествления. Но рациональное познание основано на тождестве. Да и само время в классической науке обратимо и передается в формулах через знак равенства, две различаемые стороны отождествляются при помощи двух параллельных линий, стрелок, направленных в разные стороны. Это есть символ обратимости времени. Одна стрела в уравнениях предела, понятно, символ необратимого времени. Таким образом, отождествление-разотождествление, так же как и мерность (несоизмеримость), каким-то образом входят в идею времени.

Поскольку идея времени лежит в основе метафизики эстетики — ведь оно есть предельная форма чувственности и только по отношению к определениям времени, в его смысловом поле имеет смысл говорить о понятии свободы, — рассмотрим подробнее, из чего она складывается. Идея времени состоит, помимо уже отмеченных, из пересечения таких значений: бытие и небытие, прерывность и непрерывность, ничто и все. С точки зрения постижения мира время представлено как прошлое, настоящее и будущее, причем в настоящем полагается субъект познания, а прошлое и будущее занимают пози-

цию объективного. Субъект из своего настоящего не может указать настоящее объекта, а или уже прошедшее, или еще не наступившее (как возможность). Таким образом, идея времени не является простой, а по меньшей мере предстает как бы узлом многих смысловых линий. Физика же имеет дело с так называемым физическим временем, обсуждая вопрос стрелы времени, то есть с линейным схватываемым в пространстве, с его упрощенной схемой. Стрела, то есть необратимость, выбирает из всей сложности этой идеи только одно значение: прошлое, настоящее и будущее, где точка субъекта перемещается по непрерывной линии, как единица скользит по оси абсцисс от нуля до бесконечности. Прерывность и непрерывность тоже обсуждаются, но в рамках того же представления.

Кант считал адекватной схемой времени бесконечный числовой ряд, ярким образом направления времени называют «стрелу времени» Эддингтона. Зависимость от наблюдателя, утверждаемая современной физикой, не меняет суть идеи. В философии также несмотря на все новшества эти определения остаются значимыми. Концепция длительности А.Бергсона ничего не изменила, просто сдвинув точку зрения рассудочного рассмотрения к психологическому, чувственно-интуитивному полюсу. Потребность в метафизике он восполнил психологией. Еще дальше в этом направлении зашла социология; Э.Дюркгейм полагал, что все представления о времени и пространстве определены формами социальной жизни, в частности идея циклического времени соответствует традиционному устройству общества, а линейное время — современному. Даже оставляя в стороне вопрос об отношении «положительного» знания к метафизике, мы видим, что сама вера в возможность познания одних лишь фактов, в то, что все можно найти в феноменах, не заглядывая за их зеркальную поверхность, сама покоится на определенном скрываемом метафизическом убеждении. Это убеждение близко к естественно реалистической установке — вещи суть таковы, каковыми они являются, мир самодостовенен, один и тот же для всех субъектов познания, то есть между ними лежит один и тот же мир.

Здесь нельзя не вспомнить о «переживании времени» Э.Гуссерля. Его «внутреннее время» при этом выдвигается не как психологически переживаемое, а как необходимая структура субъекта. Настоящий момент времени он представляет вместе с удержанным «только что» и с забегающим вперед «сразу после», то есть по аналогии с окрестностью геометрической точки; Аристотель суть времени видел в отношении «раньше-позже», здесь же это отношение прикреплено к настоящему моменту. Гуссерль строил свою философию как «стро-

гую науку», выделяемые им структуры сознания наподобие скелета или невидимой геометрии феноменологии признавались как необходимые и присущие любому субъекту, независимо от эмпирически данного раз-нообразия. Это предположение соответствует такому типу метафизики, которая возводит свои сооружения вокруг идеи трансцендентального эго, время для него доступно рассмотрению как внутреннее переживание субъекта, тогда как для Канта, для которого метафизические идеи (идеи разума) принимались лишь в модусе «как если бы» (als ob), время, будучи априорной формой чувственности (тоже внутреннее чувство), было как бы оболочкой субъекта, из которой, как из монады Лейбница, нельзя выглянуть, потому что в ней нет окошка. Тем не менее оно внутренне-внешнее, поскольку к нему в определенном смысле сводимо и пространство; оно внутренне-внешнее наподобие бутылки Клейна, поэтому простое разделение внутреннего и внешнего как духовное и материальное уже здесь становится невозможным.

Такое многообразие идей времени наводит на мысль о том, действительно ли одно и то же имеют в виду все эти мыслители, или же прав был Б.Паскаль, утверждавший, что время нельзя определить и бессмысленно этим заниматься, ведь правда, что нельзя определить то, чему не положено предела, определить беспредельное, так сказать, и может быть то же самое имел в виду Августин, утверждавший, что он знает, что такое время, но как только его об этом спрашивают, он перестает понимать, о чем идет речь. Поистине, идея времени — это заколдованное место для философии. Тем не менее самым наглядным для современного человека образом времени остается вода, поток, река. Но оставим воду для обыденного сознания, стрелу — для классического научного; локальное время и время-пространство со всевозможными сжатиями, петлями и возвратами — для неклассического. Общее для всех них то—и это хорошо демонстрирует Гуссерль, — что субъект (момент настоящего, «я здесь стою», место) накрепко впаян в ткань явлений, в то, что в принципе может быть приведено к наличному, данному и быть представленным, стоящим перед «я», то есть в мир форм. «Удерживаемое» и «забегание вперед» как нитка держит субъекта на поверхности явлений, в узорах покрывала Майи. Таким образом, время, о котором идет речь у Гуссерля, характеризует определенный тип субъекта, но ведь нельзя же пренебречь и другими типами внутреннего переживания времени. Например, Декарт полагал, что каждое мгновение мир возникает, исчезает и снова возникает; такая мигающая вселенная предполагает прерывистое течение времени, как кадры фильма; идея прерывистости времени свой

ственна также буддизму, но не чисто количественного времени, как его естественно представляют в современном мире, то есть в «царстве количества», а в облике качественных моментов, моментов-дхарм. Можно напомнить и о мистическом опыте времени, когда Вселенная, по свидетельству переживших такой опыт, предстает как бы сразу, в один миг. Опыт обычных людей также интересен в этом отношении. Здесь есть и опыт одновременности всего происходящего, как об этом повествуется в «Бхагават-Гите», когда Кришна показывает Арджуну начало, ход и результат битвы одновременно, и там же впечатляющий образ времени как облика мира, красоты мира. Интересен также опыт современных бойцов в ходе сражения, когда время останавливается и воин видит летящую пулю как остановившуюся, висящую в пространстве, все происходит как при замедленной съемке. Опыт разных духовных практик также дает разное внутреннее переживание времени, и вряд ли можно поставить вопрос о том, чье же переживание подлинное.

О времени, этой излюбленной темы философии, можно сказать все, поскольку оно действительно все, и в то же время (!) ничто. Ничто (*le rien*, не путать с *le Neant*, то есть с небытием), согласно идее Ж.-П. Сартра, проскальзывает между настоящим моментом и только что прошедшим. Очевидно, что эта мысль есть производная от известной гегелевской мысли о невозможности указать момент настоящего, который, пока ты на него указываешь, уже прошел, канул в небытие.

Можно сказать, что время это не все бытие как таковое, и не небытие, а небытие бытия (как непрерывное уничтожение настоящего), или наоборот, бытие небытия, как ежесекундное непрерывное настоящее, непрерывно исчезающее. Настоящее все время есть или его все время нет, можно и так сказать на языке зазеркалья.

Наука принимает время как объективное условие существования материального мира, оно представлялось как измеримое и имеющее принудительное, необратимое направление. Неклассическая наука рассматривает локальное время, зависимое от системы отсчета, неотделимое от пространства, пространство-время. «Постнеклассическая» наука сдвигается в сторону философского стиля осмысления, рассматривая его уже как связь субъекта и объекта. Но наука вообще не может выйти за пределы своих предпосылок и продолжает «вытаптывать сущее», по выражению Хайдеггера. Дрейф науки в сторону философии — это вопрос сложный, но именно стиль обсуждения проблем, связанных со временем, ярче всего отделяет эти две позиции. Методы науки, извлеченные, в принципе, из предметной деятельности в мире данном и наличном, не могут удовлетворить философию даже в ее настоящем виде, не говоря уже о первофилософии

или философии как метафизики. Для последней, поскольку она есть место истины, мир данного и наличного не является исходным и фундаментальным, а в определенном смысле производным. Поэтому вопрос «что такое время?», не имеющий смысла в науке (ведь мир уже существует во времени), есть отправная точка для философии, это метафизическая проблема, вокруг которой возникает множество парадоксов. Но поскольку западная философия с ее ориентацией на науку значительно удалилась от метафизики, которая стала синонимом чуть ли не туманных, недостоверных предположений, постольку она крайне бедна на метафизические идеи времени. Можно, конечно, назвать Хайдеггера, да и то с натяжкой; в некоторой степени метафизической позицией (как исходящей из принципа, а не из эмпирических представлений и психологических переживаний) в отношении времени была концепция В. Муравьева в книге «Овладение временем» (20-е гг. XX века), но наиболее выразительно была высказана метафизика времени Р. Геноном в книге «Царство количества и знамения времени», где, опираясь на индуистскую концепцию мировых циклов, он высказал идею изменения самого времени, точнее, превращения времени в пространство, разворачивания его, а затем и его материализации, и наконец, в конце цикла, дематериализации. В начале следующего цикла время снова начинает, от вечности, свое нисходящее, все порождающее и все уничтожающее движение. Поэтому и Платон, не чуждый традиции, называл время «подвижным образом вечности».

Итак, мы имеем в отношении времени три принципиально различающиеся позиции: метафизическую, философскую и научную. Есть еще, конечно, яркие образы поэзии, такие, например, как время, вывихнувшее коленный сустав (Шекспир), или ткацкий станок времени, на котором Дух Земли тклет платье Божеству у Гете в «Фаусте» (понятно тогда, почему можно приказать мгновению остановиться, ведь время — машина, а прекрасно потому, что ткется «платье Божества»). Но по правде говоря, сколь ни были бы ярки это образы, по сути это лишь плод обыденного сознания. Обыденное же сознание в поэзии оформляется логикой и психологией без специального участия науки, философии или метафизики, хотя цитаты и обрывки из них и здесь встречаются. Конечно, здесь участвуют психология и логика не как науки, а первая как логос души и вторая как эскиз порядка мыслимого мира. Но в определенном смысле и наука, и ее продукты (факты и теории) суть не что иное, как только лишь литература, ведь не зря называют математику языком науки. Ее жесткие нормы и правила говорят о том, что ее служители образуют весьма авторитарную секту. Есть здесь и сменяющие друг друга стили, парал-

дельные собственно литературным стилям; различные дисциплины можно назвать жанрами без особой натяжки. Правда, место логики и психологии, оформляющей обыденное сознание в поэзии и литературе, когда они выступают под собственными именами, здесь занимают геометрия и физика. Обыденное же сознание прикрывается системой специально регламентированных интерпретаций. Где же найти место для метафизики среди этой круговой литературной обороны? Она проскальзывает в несводимости логики к психологии, геометрии к физике, геометрической точки к физической, в неуловимости мгновения.

Точно так же, как настоящий момент впускал «ничто» в представлении Ж.П.Сартра между собою и только что прошедшим, все уничтожая, превращая все в окаменевшее прошлое (момент времени как уничтожитель реального присутствия, «губительный» момент), между настоящим и будущим есть некий неулавливаемый зазор, «творительный» его момент, приводящий в реальное присутствие. Именно этот зазор между настоящим моментом и еще не наставшим, но уже наступающим, есть как бы свободная точка времени. Здесь проскальзывает свобода. Свобода имеет смысл только в близком поле субъекта, в окрестностях настоящего момента. Поскольку мы определяли эстетику как метафизику свободы и одновременно место эстетического искали в формах чувственности, то еще раз напомним, что хотя время не есть априорное понятие, а лишь априорная форма чувственности (что справедливо отметил Кант), это вовсе не мешает рассуждать об идее времени. Можно даже, расширяя интуицию этой идеи, включить в нее то, что само время оказывается как бы неким всеобъемлющим органом чувств: ведь весь наш организм есть время, немислимая настройка всех ритмов и моментов, охватываемых всеобъемлющим внутренним чувством охватываемых. Поэтому можно сказать, что если душа знает все, то тело все помнит. Эта сторона идеи времени, а именно то, что весь организм есть орган времени, погружает все наше рассуждение в план сущего. Метафизическая идея разворачивается в существование во времени. Время таким образом — это поистине фокус всякой метафизики в ее отношении к онтологии. Хайдеггер метафизику укоренил в онтологии. «Есть только бытие, а небытия и вовсе нет» — такова самозамкнутая формула Парменида, отправной пункт всякой онтологии. Гегель же в «Науке логики» отправным пунктом берет утверждение тождественности понятия бытия — небытию в том смысле, что бытие — это пустое понятие, о нем ничего нельзя сказать, кроме того, чтобы его полагать как таковое, как пустое непосредственное самотождество. Кант же через полагание определял не бытие, а существование: существование — это абсолютное полагание вещи. В различении бытия и сущего (онтоло-



гическая разница, по Хайдеггеру) просвечивают такие исконные противопоставления, как единое-многое, вечное-временное, истинное-мнимое, полнота-пустота и т.п. Но суть не в этом различении, кое есть прежде всего инструмент мышления. Важно, что в истории метафизической мысли поворот в онтологии, совершенный Гегелем, был произведен довольно тонким образом, отождествлением бытия с небытием через опустошение содержания понятия, то есть через отождествление небытия и ничто. Небытие — это нет-бытия, «за-бытием», абсолютно невыводимое на поверхность сущего. Отождествлением небытия и ничто производится отрицание этой невыводимости, фактически отрицается это «за...». Ведь ничто — это всего лишь отрицание «что», чуждости, предметности, это нет-сущего. Гегелю эта тонкость (полагать пустоту понятия бытия вместо небытия) нужна была для того, чтобы погрузить абсолютное понятие в бесконечность временного движения мысли. Поэтому для Гегеля важно определить моменты этого движения, как ступени лестницы «с неба» абсолютной идеи. Одной такой ступенью было искусство. Оно таким образом и слилось с предметом эстетики. Эстетика стала философией искусства. И если в этом своем качестве она и обращается к метафизике, то уже не как к своему основанию, а чтобы поискать, если возможно, смысл этой уже сложившейся деятельности, искусства, чтобы искать этот смысл «за» зеркальной поверхностью сущего. По аналогии с тем, что повседневный мир, «жизненный мир», по выражению Э.Гуссерля, это «забытый смысловой фундамент естествознания» (Гуссерль Э., там же, с. 601), таким же смысловым фундаментом и тоже забытым является для искусства мир магический и его метафизика.

Яснее всего это видно в музыке, и не только в ее воздействии на слушателя, не только в источнике вдохновения для музыканта, и даже не в ее происхождении из ритуальных песен, гимнов, формул, заклинаний, когда не только голос, слова, интонации, ритм, лады, но и каждый используемый музыкальный инструмент были согласованы и уподоблены Вселенной и всему. С одной стороны, музыка — это математика души, с другой — сам строй ее математичен, она есть звучащая математика. В метафизическом плане они симметричны. В качестве примера можно привести творчество А.Скрябина. Его музыка, по сути, это магия чисел, она эзотерична. Его настольной книгой была «Тайная доктрина» Е.Блаватской, а цифровая запись его «Прометея» (использование чисел, связанных с символикой огня, света, Люцифера) — это пример осознанного метафизического принципа музыки, то есть озвучивание невидимых математических рядов (позже этот принцип был использован додекафонией), гениальность Скрябина была в том, что он схватывал их в синтетическом единстве действия интуиции и разума<sup>2</sup>.

Вообще музыка из всех видов искусства наиболее метафизична, и в то же время она может считаться наиболее чувственной, поскольку имеет дело только со временем, то есть с предельной формой чувственности. Можно сказать, что она представляет метафизику остальных видов искусства. Эпитетом «музыкальный» как бы придается высшая оценка эстетического в отношении конкретных произведений. Существует даже «музыкальная религиозность» (меткое словечко М. Вебера)! Поскольку искусство есть то место, где метафизическая позиция, как правило, не вытесняется, а, напротив, чаще культивируется, постольку музыка это сугубо (то есть вдвойне) метафизическое искусство, что хорошо видно в фигуре дирижера, при всей уникальности этой фигуры для новоевропейской культуры (причины чего понятны). Т. Адорно называл дирижера перевернутым образом социального лидера. В исполнении произведения, когда дирижер видимым образом формует невидимый звук, символизируется вся магия и вся метафизика не только космоса (как звучание, название имен-незримых-форм), но и социума, который на поверхности выглядит как окончательно расколдованный, но оркестр (его образ) указывает на него как на нечто невоспринимаемое чувствами, некое невидимое темное тело.

Всякий образ — это отблеск в сознании наблюдателя того, что уже прекратило свое существование. Он исходит из невидимой точки Бытия-истины в непрекращающееся мерцание сущего. Здесь он распадается. Это сброшенное не-истинное, не-вечное. Он всегда во времени, ведь время — это окончательная структура уничтожения неистинного, само время — образ вечности — тоже, следовательно, уничтожается. Поэтому мы живем в иллюзорном мире, в том, что уже не существует, но до конца еще не разрушилось. Несчастье человека в том, что он отождествляется с тем образом, который уже распадается, отсюда его страхи, в том числе и страх смерти: это инерция распадающегося образа.

Если наука, устремляя внимание на явления, ищет смысл за их поверхностью (законосообразное их устройство), то для эстетической позиции смысл проецируется не просто за зеркальной поверхностью явлений, а в бесконечность. Эстетика оказывается не просто метафизикой ускользающего образа, но метафизикой самого времени.

### Примечания

<sup>1</sup> Гуссерль Э. Логические исследования. Картезианские размышления. Минск — Москва, 2000. С. 375—376.

<sup>2</sup> См.: *Lobanova M.* Zahlen, Mystik, Magie // Das Orchester. 2002. № 1.