

*Елена Соболевская*

## ИСКУССТВО И ФЕНОМЕНОЛОГИЯ: ТОЧКИ ПЕРЕСЕЧЕНИЙ

*Сопоставляются основополагающие принципы феноменологии и искусства. Основываясь на ряде примеров из поэзии, автор анализирует различные возможности остранения вещей в искусстве и показывает сходство поэтического усмотрения сущностей и феноменологического.*

**Ключевые слова:** феноменология, искусство, феноменологическая редукция, остранение.

*Зіставляються засадничі принципи феноменології та мистецтва. Грунтуючись на ряді прикладів із поезії, автор аналізує різні можливості одвилення речей у мистецтві і показує подібність поетичного бачення сутностей і феноменологічного.*

**Ключові слова:** феноменологія, мистецтво, феноменологічна редукція, одвилення (українська версія терміну російської формальної школи «остранение» – прим. ред.).

*Basic principles of phenomenology and art are compared. Being based on a number of examples from poetry, the author analyzes various possibilities of making objects unfamiliar in art and shows a similarity of the poetic sighting of essences and phenomenological.*

**Key words:** phenomenology, art, phenomenological reduction, making objects unfamiliar.

Даже непродолжительный опыт знакомства с феноменологией, её методологическими установками, и искусством, его основополагающими принципами, дает основания говорить о существовании связи между ними. Феноменология и искусство в своих истоках пересекаются. Показать точки их пересечений – цель настоящей статьи.

Феноменология претендует на то, что она является универсальной наукой о сущностях как они даны чистому, незамутненному сознанию. Тем самым она существенно отличается от всех других наук, которые, несмотря на имеющиеся между ними различия, всё же остаются в рамках естественной установки (или, попросту говоря, в рамках обыденного эмпирического сознания) и в своих суждениях из этой установки исходят или же, покинув её на время, неизбежно возвращаются в её лоно. К наукам с естественной установкой Э. Гуссерль относил как все естественные науки, науки о материальной природе и науки о живых существах с их психофизической природой, так и все науки о духе – историю, науки о культуре, любого рода социологические дисциплины. Все эти опытные науки объединяет то, что они суть науки о «фактах». «Фундирующие акты

опытного познания,– говорит Гуссерль,– полагают реальное *индивидуально*, они полагают реальное как пространственно-временно здесь-сущее, как нечто такое, что пребывает *вот в этой* точке времени, обладает такой-то своей длительностью и таким-то наполнением реальностью, каковое по своей сущности могло бы точно так же пребывать в любом ином временном месте...» [3, с. 26]. Феноменология же, в отличие от всех опытных наук, с самого начала отказывается от суждений, касающихся пространственно-временного, онтического аспекта бытия. Причем это распространяется даже на те положения, которые, будучи разработанными в рамках естественного мира науки, отличаются *«полнейшей очевидностью»*. Феноменолог обращается к миру, пользуясь совершенно иной установкой, которая конкретизируется Э. Гуссерлем следующим образом: *«... Я не отрицаю этот «мир», как если бы я был софист, и я не подвергаю его существование здесь сомнению, как если бы я был скептик, а я совершаю феноменологическую ἐποχή, каковая полностью закрывает от меня любое суждение о пространственно-временном существовании здесь. <...> Я могу принять какое-либо положение,– уточняет Гуссерль,– лишь после того как заключу его в скобки»* [3, с. 73].

Заклячая весь эмпирический мир в скобки, феноменолог обязан заключить в скобки и эмпирического-себя (трансцендентальная редукция). Лишь при исполнении этого условия остается чистое трансцендентальное Его, которое способно воспринимать эйдосы вещей (предметов, событий, любого явления, в том числе и человека). Ноэзы (акты сознания) конституируют и удерживают предметность сознания – ноэму (или интенциональный коррелят ноэтического акта). Центральным ядром ноэмы является чистый смысл. Он открывается феноменологу в его интенциональном переживании. Причем смысл не творится чистым «Я», а относится к тому постоянно пребывающему в предмете, что остается тождественным, несмотря на все перемены интенциональных переживаний. Таким образом, речь идет не о «что» мира, а о его «как»: *как мне дан мир сквозь призму очищенного от эмпирики сознания.*

Искусство в своих истоках движется по тому же пути. Так, размышляя о сущности поэтического искусства, поэт и теоретик русского символизма Вяч. Иванов, будучи уже в довольно почтенном возрасте, заключает: «На самом деле искусство все стоит под знаком *как*, и само зачатие художественного творения заключается в том, *как* художник видит вещи: если он показал их, как увидел, его задача выполнена. Через это художественное *как* мы узнаем, и *что* он увидел в мире» [4, с. 228]. И далее: «... не дело поэта изображать вещи, как они представляются всем;

его назначение – *показать узренный им одним образ тех же вещей, чтобы дивились им люди, как будто впервые их увидели*, и радовались, узнавая родное и ведомое, и *сам родной язык в чудесной метаморфозе* – в той новой форме, в какой явил их поэт» [4, с. 229] (курсив мой – Е. С.).

Это достаточно емкое положение Иванова отражает не только его личную точку зрения и не только точку зрения его ближайших духовных собратьев. Очень близкие по сути положения выдвигались и представителем формальной школы, одним из зачинателей ОПОЯЗа, В. Шкловским в его декларативной статье «Искусство как приём» (1917). Как известно, поводом для написания этой работы послужила очередная полемика о сущности и назначении искусства, имевшая место в России в начале XX века. В то время получили широкое распространение такие тезисы: «искусство – это мышление образами»; «без образа нет искусства, в частности поэзии»; «поэтическое мышление образами объясняет неизвестное через известное»; «цель образности есть приближение значения образа к нашему пониманию». Доставшиеся нам в наследство от А. Потебни и его школы, эти суждения успешно дожили до наших дней. «Искусство – это мышление образами» – первое, что мы чаще всего слышим, если спрашиваем об объединяющей характеристике всех видов искусства. В противовес вышеприведенным тезисам В. Шкловский утверждал: «Образное мышление не есть, во всяком случае, то, что объединяет все виды искусства или даже только все виды словесного искусства, образы не есть то, изменение чего составляет сущность движения поэзии» [8, с. 11]; «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен...» [8, с. 15]; «Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание «виденья» его, а не «узнаванья» [8, с. 20].

*Остранение*, как мы понимаем, понятие очень широкое и подвижное. Если иметь в виду *остранение* как *вывод вещи из автоматизма* (восприятия), то в искусстве *остранить* представляющую нашему взору действительность можно разными способами, в том числе при помощи грубого насилия и над «языком» искусства, и над самой природой восприятия (это в наивысшей степени характерно для современного кинематографа с его умопомрачающими спецэффектами). Для нас же в теории Шкловского важен тот аспект, что автор трактует *остранение* не просто в качестве приема (хотя и называет его «приемом»), суть которого бы сводилась к тропам или другим техническим ухищрениям, но утверждает его в качестве

*особого видения художника.* Ибо «поэт, – как совершенно верно заметил в связи с данными соображениями В. Шкловского Вяч. Иванов, – не только представляет вещи «странными», но такими именно их и воспринимает» [5, с. 644]. Данное замечание Иванова, конечно же, остается действенным и в отношении *художественного видения как такового.* *Остраненное видение* художника неизменно противостоит привычному, прочно укрепившемуся восприятию мира обычного человека. И если художник, выпавший на какой-то срок из состояния творческого процесса, сознается в своем неведении, то человек, связанный с искусством менее тесными узами (а таковым является и, к примеру, чистый теоретик-искусствовед), даже и не подозревает о своей неосведомленности. Шкловский, по сути дела, выступал не столько против известных теоретических положений, сколько против повсеместно царящего автоматизма человеческого мировосприятия, в том числе и мировосприятия научного, опирающегося на факты, а не сама действительность в свете очищенного сознания.

С того времени положение дел несколько не изменилось. Мы перестали чувствовать жизнь и отучились видеть вещи собственными глазами. Мы моментально их узнаем, называем (т. е. изымаем из словаря пустое слово и накладываем его на известный факт), а не воспринимаем, не переживаем их становления, как если бы они *впервые являлись нашему взору.* Таким образом, мир объяснен и разложен по полочкам, но объяснен не нами, а значит – не нами и увиден. *Это не наш мир.* И для того чтобы мир увидеть, чтобы сделать его *действительно нашим,* мы, прежде всего, должны отказаться от автоматизма, от схем, которые существуют в рамках наук о «фактах» и которые, переведенные на обыденный язык, мы, сами того не замечая, покорно тянем за собою всю жизнь. И не жизнь открывается перед нами, а мир известных фактов (якобы известных), но мы упрямо именуем его жизнью. Искусство же как раз и существует для того, чтобы вернуть *ощущение жизни,* чтобы *почувствовать вещи,* чтобы, как говорит Шкловский, сделать камень каменным. И *остранение,* таким образом, означает особую позицию, особую по отношению к миру настроенность. Только запрещая себе цепляться за известное-чужое, мы можем и на самом деле к миру приблизиться. В этом приближении давно знакомые вещи предстанут в незнакомом, доселе неведомом, *остраненном* виде. Искусство (сам процесс воплощения) есть своего рода «механизм», удерживающий художника в состоянии *остраненного видения.* И если это видение запечатлено, то и у субъекта, воспринимающего произведение, появляется реальная возможность в данное состояние впасть и какое-то время в нем удерживаться. В качестве примера обратимся к одному из наиболее известных стихотворений Даниила Хармса «Что это было?»:

«Я шел зимою вдоль болота, / В галошах, в шляпе и в очках. / По реке пронесся кто-то / На металлических крючках. / Я побежал скорее к речке, / А он бегом пустился в лес, / К ногам приделал две дощечки, / Присел, подпрыгнул и исчез. / И долго я стоял у речки, / И долго думал, сняв очки: / “Какие странные дощечки / И непонятные крючки!”»

Как видим, художник, минуя чужой, названный до него мир, обращается к *самим вещам*. Он ничего не выдумывает и не навязывает. И, казалось бы, давно знакомые вещи (коньки и лыжи) и на самом деле предстают, точно впервые увиденные. Не *названное* перед нами, а *с трудом узнаваемое*, не «что» мира до совершаемого мною акта его схватывания, а «как» в самый момент его длящегося *остраненного* восприятия.

Данный пример для нас важен потому, что в поле зрения поэта оказываются не какие-то изысканные, редкие вещи, а самые обычные предметы обихода, которые всегда у нас под рукой и которые, как правило, никогда не удостаиваются нашего внимающего взора. За исключением прагматически-утилитарной ситуации, они так и остаются нами не замеченными.

Автоматизм нашего обыденного мировосприятия не в меньшей степени сказывается и собственно в отношении к *самому слову*. Находясь под воздействием естественной установки, мы не воспринимаем *слово* как *совершающееся событие нашей действительной жизни*. Оно для нас – лишь условный знак типографского набора, лишь *средство указания* на предмет. Чтобы увидеть саму действительную жизнь слова в её многоплановости, поэт совершает своеобразную феноменологическую редукцию: он минует мир мертвых, чужих слов и в свете очищенного от эмпирики сознания всматривается в слово как *самораскрывающийся феномен*, запечатлевая узренный им образ (*идея*). Яркие примеры такого поэтического видения мы встречаем в поэзии М. Цветаевой. Так, сквозь привычное, истершееся слово «заочно» Цветаева выходит на «заочность» как некую новую, открывшуюся ей предметность и уже в ней различает ускользающий от обычного видения смысл: «Заочность: за оком/ Лежащая, вящая явь» (стихотворение «Заочность»). Будучи последовательно устремленной от слова как факта к слову как смыслу и его зримой объективации, Цветаева членит слово на морфемы, подбирает сходные в звуковом и смысловом отношении слова, неспешно вслушивается и вглядывается в найденные крупницы смысла; в итоге из этих звуко-смысловых звеньев и собирается целостный образ стиха-слова: «Рас – стояние: версты, мили.../Нас рас – ставили, рас – садили <...> Рас – стояние: версты, дали.../Нас расклеили, распаяли,/В две руки развели, распяв,/И не знали, что это – сплав/Вдохновений и сухожилий.../Не рассорили – рассорили,/Расслоили.../Стена да ров./Расселили нас как

орлов-/Заговорщиков: версты, дали.../Не расстроили – растеряли <...>» (стихотворение «Рас – стояние: версты, мили...»). Причем ситуация, когда *остраненное* поэтическое око и ухо желаемого смысла не улавливают, тоже становится в поэзии Цветаевой событием, достойным осмысления, и таким образом зияющая на первых порах «пустота» слова смыслом все же наполняется: «<...> – Что мы делаем? – Расстаемся./ – Ничего мне не говорит/Сверхбессмысленнейшее слово:/Рас – стаемся. – Одна из ста?/ Просто слово в четыре слога,/За которыми пустота. <...> Расставание – по-каковски?/Даже смысла такого нет,/Даже звука! Ну, просто польный/Шум – пилы, например, сквозь сон./Расставание – просто школы/Хлебникова соловьиный стон,/Лебединый...» («Поэма Конца»).

Показательным в данной связи является также известное стихотворение М. Цветаевой, посвященное Блоку, вернее, самому имени поэта – «Блокъ». На уровне обыденного слововосприятия «Блокъ» для нас – лишь указатель на *другое*, и пусть даже это *другое* вовсе немаловажное (судьба поэта, его творчество), но оно все равно *другое*. Само имя «Блокъ» в его исконно русском написании и звуковом оформлении автоматически редуцируется и оказывается вне сферы нашего актуального внимания, тогда как *остраненное слововосприятие* поэта именно его-то и «заключает в скобки». Цепочка звуковых образов, ассоциирующихся со звучанием этого ключевого слова, постепенно подводит читателя к имени «Блокъ» в его логосе, в его непререкаемой связанности со всем сущим: «<...> Мячик, пойманный на лету,/ Серебряный бубенец во рту,/Камень, кинутый в тихий пруд,/Всхлипнет так, как тебя зовут./В легком щелканье ночных копыт/Громкое имя твоё гремит./И назовет его нам в висок/Звонко щелкающий курок <...>» (стихотворение «Имя твоё – птица в руке...»). Причем имя поэта в стихотворении так и не называется. Оно заново здесь творится и *впервые во всей явственности обретается, неторопливо узнаётся* в сам момент творческого акта *проникновенного вслушивания* в звуковую материю потока жизни. В данном, как и во многих других случаях, Цветаева удивляет своего читателя не чем-то фантастическим, извне навязанным и потому чуждым, но делает оче-видным то, что *есть*. Не самоволие поэта выставляется напоказ, а *изволение самой стихии слова, самой стихии звука*. В итоге именно это и поражает более всего: ведь мы-то не видим и не слышим того, что в действительности *есть*. Это предельно замедленное словотворение реорганизует привычный, беглый, автоматический ритм нашего мировосприятия. Мы начинаем вслушиваться, всматриваться *непосредственно* в сами «вещи», осваивая таящиеся в них смыслы, тогда

как прежде ничего, кроме мелькающих эмпирических соответствий, наше око и ухо не улавливали.

Опыт каждого истинного художника по сути своей экстатичен и может рассматриваться как опыт умирания, или смерти, эмпирического «я». Если такой коренной переворот в художнике не происходит, если он по-прежнему опознает себя существующим в определенном пространственно-временном режиме, не может быть и речи о полноценном творческом акте, не может быть и речи о его результате – произведении искусства. Не об этом ли самым явным образом ещё задолго до появления феноменологии возвещал древний миф об Орфее, первопевце и первопоэте? Существует множество интерпретаций данного мифа (см., напр.: [1; 2; 7]). Самая распространенная из них выглядит следующим образом: в лице Орфея каждый, именующий себя художником, должен перейти черту *этого мира*, мира эмпирического, мира пространственно-временной определенности, должен оказаться в мире смерти, в *том мире*, где пространственно-временные параметры отсутствуют. Опыт смерти дает право художнику вести за собой Эвридику, символизирующую целостный образ произведения искусства, саму песнь в ее неделимом целом. Но вывести эту «песнь» на поверхность, в мир зримых пространственно-временных форм, в том её первоизданном виде, как она *естествовала* там, художник не может. Ближе к выходу в мир зримый он утрачивает свою Эвридику и выносит лишь смутное воспоминание о свершившемся таинстве встречи.

О необходимости утраты своего эмпирического «я» неоднократно говорили и Ст. Малларме, и Ф. Кафка, и М. Пруст, и Р.-М. Рильке. Об этой непреложной константе творческого акта свято помнили и неустанно писали русские символисты. Об этом знал и тихо возвестил 48-летний И. Анненский, издав свою первую книгу стихотворений «Тихие песни» под загадочным именем «Ник. Т-о». По-видимому, всё подлинное художество могло бы подписаться под словами Ф. Кафки: «Писать, чтобы иметь возможность умереть – Умирать, чтобы иметь возможность писать»<sup>1</sup>. Здесь умирание вовсе не означает смерти как таковой, ибо не к смерти как к своей конечной точке устремлено искусство. Художник стремится к смерти как к истоку, как к некоему предельно возможному топосу, где исчезает (редуцируется) привычный, эмпирически данный порядок (= непорядок) вещей, и вещи предстают в их чистом, незамутненном виде, в неисчерпаемом богатстве смысловой многоплановости. То, что мы, обычные люди, склонны именовать «реальностью», таковой на самом деле не является, и художник, изначально понимающий это, устремляется от так называемой реальности к реальности истинной. Побывав в сфере

истинной реальности, ощутив чистые смыслы вещей, он нисходит в реальность низшего порядка, дабы в чувственном образе запечатлеть увиденное и тем самым оставить нам путь к миру сущностей. Художник говорит Смерти «да», чтобы в отсутствии всяких гарантий найти, обрести ту её плоскость, где она (смерть) обращается в Песнь, в Слово о сущем. Не целью только становится опыт смерти (опыт умирания), но целью и одновременно – истоком. И соприкосновение с искусством, его восприятие, изучение, осмысление понуждают нас видеть в смерти иную сторону жизни и принимать смерть в качестве истока, жизнь дающего.

Казалось бы, с утратой эмпирического «я» художник теряет и весь мир, но в действительности оказывается, что он его заново обретает. «Отсутствие» художника как эмпирического индивида дает ему возможность присутствовать во всех вещах и вещам через него-«отсутствующего» высвечиваться *как они есть сами по себе*. Жертвывая собой, художник становится местом лишь кажущейся пустоты, а на самом деле – «нудительной полноты смысла», где заявляет о себе безличное (но не безликое). Отныне он не может отвернуть свой взор ни от одной части мира, какой бы недостойной и неприятной она не показалась человеку, сохраняющему по отношению к миру естественную установку. Много ли найдется читателей, которые бы по достоинству оценили, скажем, произведение Ш. Бодлера «Падаль»? Прочитав несколько катренов, мы в лучшем случае перевернем страницу, в худшем – отложим книгу в сторону. И это говорит в нас естественная установка, каковая полностью закрывает от нас мир в его сущностном смысле. Поэт же сумел данную установку в момент творческого акта преодолеть, другими словами, заключить в скобки страшный, эмпирически данный вид смерти с её устоявшимся стереотипом восприятия и выйти таким образом к созерцанию *ино-смерти* – предметности *ино*го порядка. По достоинству оценить такую специфическую жертву самостью дано лишь тому читателю, который из собственного опыта знает, что такое умирание и ради чего собственно в смерти стоит упражняться. А в качестве такового может выступать не только философ-феноменолог, но и поэт. Так, в связи с упомянутым стихотворением Бодлера Р.-М. Рильке писал: «Художественное созерцание должно было так решительно преодолеть себя, чтобы даже в страшном и, по видимости, лишь отвратительном, увидеть часть бытия, имеющую такое же право на внимание, как и всякое другое бытие. Как нам не дано выбора, так и творческой личности не позволено отворачиваться от какого бы то ни было существования; единственный самовольный отказ лишает художника благодати и делает его вечным грешником» [6, с. 186].



Основополагающие принципы феноменологии и искусства явно пересекаются. Правда, художник в рефлексиях по поводу творческого процесса не прибегает к такой сложной терминологии и не стремится ни к окончательной дифференциации мыслительных этапов, которые он проходит, ни к строгому различению предметностей, которые он на этих этапах умными очами созерцает. Он, можно сказать, феноменолог по природе и в строгих теоретических различениях нужды не испытывает. Но то, что открывается ему в непосредственном опыте творческой жизни, как правило, не открывается нам непосредственно в опыте *нашей* жизни, жизни, становящейся истинным творчеством лишь в редких случаях и на очень короткое время. Вот тут и приходит на помощь феноменология. Именно она методично, шаг за шагом напоминает нам, что при соприкосновении с так называемым произведением искусства мы первоначально оказываемся лишь перед *тем*, что *кажется* и произведением на самом деле не является. Именно она понуждает нас убедиться, что произведение как таковое существует не в мире *кажимостей*, но – в мире *естьности*. В неустанных поисках пребывает человек, дабы к этому, удаленному от непосредственного усмотрения миру приблизиться, освоить его, сделать домом своим. Феноменология и искусство – надежные вехи на преисполненном трудностей пути. Но положившему руку на плуг надлежит двигаться в избранном направлении, а не оглядываться назад.

#### Примечания

<sup>1</sup> Таким образом М. Бланшо реконструирует одну из дневниковых записей писателя [1, с. 90].

1. Бланшо М. Пространство литературы. Пер. с фр. – М.: Логос, 2002. – 288 с.
2. Бродский И. Девяносто лет спустя // Бродский И. Сочинения. – Т. 6. – СПб.: Пушкинский фонд, 2000. – С. 317–361.
3. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. – Т. 1: Общее введение в чистую феноменологию. – М.: ДИК, 1999. – 332 с.
4. Иванов В. И. Мысли о поэзии // Иванов В. И. Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994. – С. 218–234.
5. Иванов В. И. О новейших теоретических исканиях в области художественного слова // Собрание сочинений: В 4 т. – Т. 4. – Брюссель, 1987. – С. 632–650. – Режим доступа: [http://www.rvb.ru/ivanov/vol4/01text/02papers/4\\_180.htm](http://www.rvb.ru/ivanov/vol4/01text/02papers/4_180.htm)
6. Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. – М.: Искусство, 1994. – 368 с.
7. Соболевская Е. Миф об Орфее, или Скобка о повороте // Δόξα/Докса: 36. наук. праць з філософії та філології. – Вип. 4: Грецький спадок і сучасність. – Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2003. – С. 372–385.
8. Шкловский В. Б. Искусство как прием // Шкловский В. О теории прозы. – М.: Сов. писатель, 1983. – С. 9–26.