

УДК 82.08: 159.9

## ИНТЕНЦИОНАЛЬНЫЙ ПРЕДМЕТ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ПЕРЕЖИВАНИЕ

**Сергей Михайлович Филиппов**

профессор кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный университет

614990, Пермь, ул. Букирева, 15, [worldlit2009@mail.ru](mailto:worldlit2009@mail.ru)

В статье дано описание структуры переживания искусства и аспекты конституирования и функционирования эстетического предмета. Показано значение интенционального предмета и «категориального созерцания» в процессе понимания искусства. Представлен тип чувствования на примере произведений М.Пруста.

**Ключевые слова:** эстетическое переживание; интенциональный предмет; эстетический предмет; концепт; образ; символ; «производство присутствия»; толкование; понимание; интерпретация; «вчувствование»; «существо-ощущение».

1. В феноменологии утверждается, что любой акт сознания имеет коррелятом предметы. Сознание имеет свойство быть направленным на предметы, содержать в мысли предметы. В феноменологии направленность внимания на предмет, на качества предмета называется интенцией переживающего сознания. Сознание есть интенция; оно – интенционально, сознание *внутренне* включает в себе момент «о чем-либо» (Брентано). «Созерцание вещей» Гуссерль обозначает термином «переживание» (Erlebnis – бук. пережитое, былое). Переживание есть некое чувственное (эмоция, чувство, настроение), а акт сознания. В сущности всякого переживания заключено не только то, что оно есть сознание, но и то, сознанием чего оно является (Гуссерль). Поэтому «интенциональный предмет – это предмет, конструированный средствами сознания и из сознания, но как бы объективирующийся по отношению к последнему» [Ингарден 1962: 146].

При восприятии произведения искусства происходит конституирование средствами сознания quasi-предмета, эстетического предмета. Произведение искусства из первичного факта сознания превращается в интенциональный предмет. «Не просто вещь, а ценная вещь или собственно ценность ... есть интенциональный коррелят оценивающего акта» – говорит Гуссерль [Мотрошилова 2003: 205]. Следовательно, налицо двойная интенция (doppelte intentio) и два предмета: «просто 'что-то' и полный интенциональный объект» [Гуссерль 1999: 82]. То есть имеется «реальный», фактически данный сознанию

предмет и интенциональный, «воображаемый» предмет, эквивалент эстетического переживания. «Реальному» предмету соответствует дофеноменологическая опытная «естественная» установка сознания со всеми присущими ему процедурами научного анализа: наблюдение, эксперимент, возможность логического доказательства, верифицируемость и т.д. Интенциональному предмету, выступающему в форме эстетического предмета (поскольку речь идет о произведении искусства с присущими ему качествами *выразительности* и модусом сознания в форме оценивающего акта), соответствует «эстетическая» установка. В процессе эстетического переживания вместо существующего *реального предмета* возникает иной, *эстетический предмет*. Ж.-П.Сартр охарактеризовал эту двойственность (реального) физического носителя образа и (ирреального) объекта изображения на примере портрета Карла VIII в своей книге «Воображаемое» (1940). Цель художника, по Сартру, состояла в том, чтобы создать картину из реальных оттенков красок, позволяющих ирреальному манифестировать себя. С одной стороны, картину можно описать как материальную вещь, имеющую воспринимаемые свойства, стало быть, как холст, покрытый красками; с другой – как нечто ирреальное, поскольку изображенный на картине эстетический объект отсутствует. «Таким образом, картина должна пониматься как материальная вещь, в которой время от времени (всякий раз, когда зритель принимает образную установку) *проявляется* ирреальное, каковым как раз и

является *изображенный на картине объект*» [Сартр 2002: 310].

В качестве другого примера для иллюстрации феноменологического процесса конституирования эстетического предмета обратимся к восприятию произведения искусства. Так, Венера Милосская представляет собой при «реальной» установке, с одной стороны, кусок мрамора, имеющий форму женского тела, «культяпки» вместо рук, различные неровности и углубления на груди, какое-то темное пятно на носу, которые мешают различать ее форму, с другой – предмет восхищения и очарования: когда, например, «мы входим в залы Лувра и вдруг перед нами открывается перспектива на ряд залов, а в глубине на темном фоне возвышается в своей необыкновенной стройности и очаровании белоснежная Венера Милосская» [Ингарден 1962: 114]. Следует признать, что реального предмета в акте эстетического восприятия мы не обнаруживаем. Перед нами возникает эстетический предмет, имеющий форму Венеры Милосской, которому соответствует эстетическая установка. Что является причиной смены «реальной» установки при созерцании скульптуры на «эстетическую»?

2. Предварительная эмоция. Для того чтобы начался процесс конституирования эстетического предмета, необходимо нечто такое, что мгновенно привлекло и сконцентрировало наше внимание, и на время реальный мир перестал бы для нас существовать. Это «нечто» – некое *поразившее нас качество*, некий *выразительный элемент*, который приковывает наше внимание и одновременно вызывает в нас состояние эмоционального возбуждения. «Мгновенно сгущается аффективная туча и на мгновение переливается своими оттенками. Ощущение взламывает инертное несуществование. Оно его тревожит, можно было бы сказать: оно его *осуществляет*... Звук, запах, цвет извлекают из нейтрального континуума, из вакуума, биение чувства». Жан-Франсуа Лиотар говорит о предельном эстетическом чувстве: «спазм возвышенного испытывается – как удовольствие вкуса – по случаю некоего ощущения» [Лиотар 2004: 91 – 94].

Возникающая в ходе восприятия *предварительная эмоция* – основополагающий момент для конституирования эстетического предмета. Главное в ней – выразительный элемент в форме предмета-образа, который концентрирует на себе внимание. Сопутствующие при этом аспекты чувствования (созерцания, любования, удовольствия, наслаждения) являются модификациями того ответа, который возник на основе выразительности как таковой. Выразительность как дериват выражения превалирует в процессе эстети-

ческого восприятия. И важно не то, *что* выражает предмет, как того требует теория выражения, а *как* предмет выражен. М.Н.Афасижев в этой связи замечает: «Внутреннее и внешнее в эстетическом восприятии не пересекаются и не взаимодействуют... это 'внутреннее' в эстетическом восприятии не участвует ни в качестве его критерия в содержательном плане, ни в качестве определения его формы. Ибо по природе своей лишь умопостижимое и непосредственно не воспринимаемое, в то время как эстетическое – воспринимается как непосредственное и чувственно данное, т.е. как форма предметов и явлений» [Афасижев 2004: 190 – 191].

*Качество поражает нас*; оно привлекает нас, удивляет, мы духовно устремлены к нему. Роман Ингарден вводит в качестве характерных черт предварительной эмоции моменты *влюбленности* (эроса), *страстного желания*, *неудовлетворенности* («голода»), *увеличения наслаждения* и *насыщения* этим качеством, которое сулит наглядное *обладание* им; он говорит о форме «наглядно-данного общения с качественными образами» [Ингарден 1962: 131]. Возникает вопрос. Действительно ли мы, созерцая Венеру Милосскую, читая стихи Анны Ахматовой или Осипа Мандельштама, слушая музыку Баха, Шенберга или Лахенмана, испытываем те чувства и ощущения, о которых говорит Роман Ингарден? В каком смысле понимать ингарденовские эпитеты и являются ли они структурно-конститутивными или метафоричными для процесса эстетического переживания? Прежде всего заметим, что весь сознательно употребленный Ингарденом лексикон находится в платоновском дискурсе о «влюбленности» (*эросе*) и «страстном желании» в эстетическом переживании прекрасного («Федр»). Ингарден продолжает вечную тему любви и страсти, широко представленную в западноевропейской литературе XX в., прежде всего у Марселя Пруста, Роберта Музиля и Томаса Манна, о чувственной красоте в искусстве и об её отношении к духовной. У Томаса Манна главный герой романа «Доктор Фаустус» Адриан Левверкюн говорит: «А чувственности, в конце концов, не надо ни бояться, ни стыдиться.

– Пожалуй, все-таки надо, – произнес доктор Краних, директор нумизматического кабинета. ...В искусстве, пожалуй, надо. Эта та область, где надо бояться только чувственного и стыдиться его; ибо оно низко, по утверждению поэта: «Низко все, что не обращается к духу и не вызывает иного интереса, кроме чувственного».

– Благороднейшая мысль, – заметил Адриан... Идеализм упускает из виду, что дух откликается не только на духовное и что животная тоска чув-

ственной красоты может глубочайшим образом захватить его [Манн 1975: 475].

В апофеозе чувственного Томас Манн славит красоту устами платоновского Сократа: «Ибо только красота, мой Федр, достойна любви и в то же время зрима, она, запомни это, единственная форма духовного, которую мы можем воспринять через чувство и благодаря чувству – стерпеть... Итак, красота – путь чувственности к духу...» [Манн 1984: 124].

Концепция Ганса Ульриха Гумбрехта о «производстве присутствия» раскрывает смысл всепоглощающей тенденции новейших художников к утверждению телесно-осязательной чувственности и эроса как одной из ее форм, т.е. к созданию того, до чего, образно говоря, «можно дотронуться рукой» и соответственно того, что «оно, в свою очередь, может оказывать непосредственное воздействие на человеческое тело» [Гумбрехт 2006: 10]. Моменты эроса (эрос употребляется здесь в широком смысле как влюбленность и устремленность), по-видимому, более всего способны радикально изменить направленность внимания от точки зрения естественной практической жизни («реальной установки») к эстетической точке зрения («эстетической установке»). В своем крайнем проявлении тенденция к обнаружению телесно-осязательного присутствия в литературе приходит к *несемантическим*, материальным компонентам литературного текста, как будто бы к тому чувству, в котором мы вибрируем в том же ритме, что и вещи этого мира. Она в полной мере выражена у Сузан Сонтаг в ее эссе «Против интерпретации». «В культуре, подорванной классическим уже разладом – гипертрофией интеллекта за счет энергии и чувственной полноты, – это месть интеллекта искусству. <...> Это месть интеллекта миру. Истолковывать – значит обеднять, иссушать мир ради того, чтобы учредить призрачный мир ‘смыслов’» Вместо «призрачного мира ‘смыслов’, ... вместо герменевтики искусства нам нужна эротика искусства» [Сонтаг 1992: 213-216]. В словах С. Сонтаг слышен упрек эстетики герменевтике: она недооценивает материальный, или телесный, аспект эстетического переживания.

Нелишним здесь следует упомянуть и о том, что в авангарде различных направлений современного искусства *телесность*, quasi-осязательное «производство присутствия», материальность становятся главной линией модернистского мышления. Тем не менее «артикуляционный пуантилизм», метод «ощупывания» и телесно-осязательная морфология музыки Хельмута Лахенмана, давая богатый, поразительный конгломерат звукового телесно-осязательного присутствия, не вызывает все же какого-либо

чувства «страстного желания», «жажды обладания», неудовлетворенности («голода») и т.д., о чем пишет Ингарден. Для него, по-видимому, главенство чувственной красоты обусловлено обращением к *зрению*, поставляющему нам, по утверждению Аристотеля, наиболее разнообразную информацию по сравнению с другими органами чувства. Поскольку «зрение воспринимает вещь как нечто, что находится «перед»: скажем, «передо мною» (Х. Субири), то оно одновременно включает и тактильное чувство, и слушание. Такого не происходит со слухом, где вещь представлена в *возвещающем предъявлении*, т.е. в этимологическом значении слова как «вести: звук всего лишь отсылает нас к ней», сама же звучащая вещь в слушании не присутствует» [Субири 2006: 72].

Динамизм и неудовлетворенность на фазе предварительной эмоции, когда чувственные ощущения устремлены к духовному обладанию и насыщению этими качествами, приводит, как следствие, к глобальной проблеме на уровне перцепции: сконструировать весь предмет, целостный образ из разрозненных частей-деталей. Ибо только через *знаки* и из их взаимосвязи («игры элементов») может быть открыт путь к тому неповторимому ощущению, которое пронизывает каждое великое произведение искусства, ибо «произведение искусства — это блок ощущений, то есть составное целое перцептов и аффектов» и концептов [Делёз, Гваттари 1998: 210].

Симультанность, которая свойственна предварительной эмоции и эстетическому «мигу», когда в нем самом содержится исключительная ценность, приводит к «сужению поля сознания», «сужению картины мира», quasi-забвению окружающего мира. Только отсечение всех актуальных связей с жизнью, практическими делами и заботами, которые возникают на стадии предварительной эмоции, обеспечивает возникновение «чистого» качества, столь необходимого для формирования эстетического предмета. Поэтому главная функция предварительной эмоции – это не столько возбуждение наших чувств, сколько изменение модуса восприятия вещи. Моменты эроса (эрос употребляется здесь в широком смысле как влюбленность и устремленность), по-видимому, более всего способны радикально изменить направленность внимания от точки зрения естественной практической жизни («реальной установки») к «эстетической» установке. Чувство неудовлетворенности («голода»), возникающее на стадии предварительной эмоции, обусловлено стремлением чувствующего достроить и представить в целостном виде эстетический предмет.

Возвращение к миру требует повторного изменения направления внимания, смены установки. Возвращение к реальности в некоторых случаях характеризуется, по словам Сартра, «тошнотворным отвращением». Он пишет: «... когда пьеса или симфония резко прерывается, зачарованное сознание, которое было заблокировано воображаемым, внезапно высвобождается от чар и возобновляет контакт с действительностью. А кроме этого и не нужно ничего, чтобы вызвать ту тошноту и отвращение, которыми характеризуется реализующее сознание» [Сартр 2002: 316].

Итак, предварительная эмоция вызывает в нас изменение направленности сознания – от «естественной» практической точки зрения к эстетической, в которой временные модальности исчезают, отзвуки прошлого и будущего сливаются в одно прекрасное «длительное настоящее». «Мгновенье! О, как прекрасно ты, повремени!» (Гете). Поразившее нас качество занимает некоторое мгновение во временной длительности. «Мгновение» приглушает отзвуки прошлого и будущего. Человек находится во власти *мига*. А.Ф.Лосев, характеризуя «теперь» в мире искусства, пишет: «В музыкальном времени нет прошлого ... всякое музыкальное произведение, пока оно живет и слышится, есть сплошное настоящее, преисполненное всяческих изменений и процессов... Это есть сплошное «теперь», живое и творческое» [Лосев 1995: 451]. Является ли такое «сплошное настоящее», «теперь» сутью эстетического переживания? Очевидно, что для любого творческого процесса и в области естественных наук, и в философских исследованиях всегда наличествует определенное эмоциональное возбуждение, интерес, фактор «торможения» предшествующего процесса, «сужение поля сознания». К чему все же направлен процесс эстетического переживания?

3. На второй фазе эстетического переживания происходит возврат к тому качеству, которое вызвало в нас предварительную эмоцию. Здесь преобладает наглядное *улавливание вообще*, восприятие вновь пережитого нами ранее ощущения, такого особого, непередаваемого наслаждения», какое доставила, например, Свану из эпопеи М. Пруста «В поисках утраченного времени» музыкальная фраза из прослушанного им ранее музыкального произведения для рояля и скрипки. «Быть может, именно оттого, что он не знал музыки, у него и возникло одно из тех неясных впечатлений, которые, пожалуй, только и можно назвать истинно музыкальными, нерастяжимыми, вполне оригинальными, не похожими ни на какие другие. Подобного рода мгновенное впечатление – это, так сказать, впечатление *sine ma-*

*teria* (лат. неосязаемое)» [Пруст 1973: 231]. В центре внимания здесь стоит само выразительное качество, образ как таковой, *вид*, по терминологии Ингардена. *Вид* предмета дан вообще; он, скорее, воспринимается как некое общее впечатление и лишь в процессе длительного созерцания *вид* предмета видоизменяется, конкретизируется и осознается все более ясно и отчетливо. *Качество* выдвигается на первый план, начинает выделяться из первоначального окружения, приобретает для нас особую ценность. На этой стадии эстетического восприятия оно освобождается от дериватов физической вещи и становится «чистым» качеством, *центром кристаллизации эстетического предмета*. В соответствии с ним начинает выстраиваться форма *ансамбля качеств*, который представляет собой эстетический предмет.

4. Эстетический предмет и его конституирование. Поскольку процесс создания эстетического предмета ведет к построению целостности формы, то на помощь приходит воображение, которое пытается достроить эстетический предмет. Пруст показывает, как после *неосязаемого мгновения* встречи с музыкальной фразой Сван стал рассказывать Одетте, как он влюбился в эту фразу. С этого момента музыкальная фраза стала как бы *гимном* его любви к Одетте, памятной книжкой его любви, в которой записывалось любимое существо со всеми его отличительными особенностями. Музыкальная фраза всколыхнула, породила не только его любовь к Одетте, но и вообще к музыке, оживило его влечение к живописи. И вот в Одетте он стал обнаруживать «сходство с Сепфорой Сандро ди Мириано, которого охотнее называют Боттичелли... теперь это (ее) лицо было для него переплетением тонких и красивых линий, который его взгляд разматывал, следя за их извилинами, за крутизной ее затылка, ее водопадом волос и разлетом бровей; это был для него портрет, благодаря которому тип ее лица становился понятным и ясным... Он смотрел на нее; в ее лице, в ее фигуре оживала часть фрески... Понятие 'флорентийская живопись' ...было нечто вроде титула, предоставляющего ему право ввести образ Одетты в мир своих мечтаний, куда ей до самого последнего времени не было доступа, и этот мир облагородил ее» [там же: 246]. Музыкальная фраза Вентейля, Одетта и боттичеллевская Сепформа превратились в одно *существо-ощущение*: «Он уже не чувствовал себя отверженным и одиноким, – обращаясь к нему, она шептала ему об Одетте. Теперь у него уже не было такого ощущения, что музыкальная фраза не подозревает о существовании Одетты. Ведь она так часто являлась свидетельницей их радостей!... Следовательно, Сван

не заблуждался, веря, что фраза существует. Очеловеченная, если смотреть не нее с такой точки зрения, она все-таки, разумеется, принадлежит к разряду существ сверхестественных, которых мы никогда не видели, но которые мы тем не менее с восторгом узнаем...» [там же: 367-369]. Налицо «момент совместной эмоциональной жизни», говоря словами Ингардена. В процессе «вчувствования» (*Einfühlung*) «Мы 'прочувствуем' тогда не только этот предмет, но и определенные его психические состояния, а именно те, «внешнее выражение» которых (например, форма губ при улыбке) проявляется среди данных нам качеств. Качество этого 'выражения' нам навязывается, а воспринимаемое в эмоциональном состоянии, оно ведет к 'вчувствованию'... Если же 'вчувствование' совершилось, то происходит особое общение к созданным лицом и его состояние. Другими словами, дело доходит до особой *совместной жизни* с созданным нами лицом, однако уже имеющим как бы собственную действительность и собственную жизнь» [Ингарден 1962: 140]. Подобным образом происходит и у Свана, у которого музыкальная фраза и Одетта навсегда связались воедино: «...он уже не чувствовал себя отверженным и одиноким, – обращаясь к нему, она шептала ему об Одетте, теперь у него уже не было такого ощущения, что короткая фраза не подозревает о существовании его и Одетты. Ведь она так часто являлась свидетельницей их радости!» [Пруст 1973: 367]. В этом примере мы имеем дело с процессом эстетической идентификации, в структуру которого входит не только «вчувствование», но и процесс достраивания эстетического предмета, который живет в нас и обогащается в ходе «совместной жизни» новыми качествами». Действительно ли, согласно Жюль Делёзу, ревность является причиной и следствием любви Свана к Одетте? «Когда Пруст – пишет Делез, – казалось бы, подробнейшим образом описывает ревность, то он открывает новый аффект, опрокидывая весь предполагаемый общественным мнением строй переживаний, согласно которому ревность – это несчастное следствие любви; для него же она, наоборот, цель и назначение, так что если и стоит кого-то любить, то ради того чтобы ревновать...» [Делёз, Гваттари 1998: 224]. Если реконструировать любовь Свана, то она проходит несколько этапов в своем развитии: сначала бурная и страстная эмоция в момент прослушивания музыкальной фразы Вентейля: «Сознание Свана раздвоилось, и, ожидая тот неизбежный миг, когда он очутится лицом к лицу с ней, он зарыдал, – такие рыдания вырывают у нас из груди красивый стих или скорбная весть, но только не тогда, когда мы одни» [Пруст 1973:

372]. Поскольку Сван при вторичном прослушивании произведения ясно хранил в себе воспоминания о совместном с Одеттой слушании, и поскольку он находился вблизи Одетты и рассказывал ей о своем восхищении, то музыкальная фраза и Одетта навсегда стали связываться воедино. Незабываемые эстетические переживания Свана по поводу музыкальной фразы и видение Одетты в стиле флорентийской живописи навсегда связались для него с ее образом, породили и его любовь, и его ревность. *Вибрирующее ощущение* (вибрация – первый тип ощущения, по Делёзу) у Пруста создает и музыкальная фраза Вейнтеля («словно она принадлежала к миру ультрафиолетовых лучей»), и сама скрипка, оттенки которой «придают ей сходство с иными контральто: «Но вот мы поднимаем глаза и видим лишь деки, драгоценные, как китайские шкатулки, хотя временами нас еще вводит в заблуждение коварный зов сирены; время от времени нам слышится голос плененного духа, бьющегося внутри хитроумной коробки, заколдованного, трясущегося, как бес, которого погрузили в чашу со святой водой; наконец в воздухе пролетает чистое, неземное существо и разносит незримую весть» [там же: 366]. Следующий этап – *сближения* или *схватки ощущений*: музыкальной фразы и Одетты, ее, его и ее, ревность же, сомнение и мучения в этом процессе переживания любви означает лишь третий этап ощущений, когда происходит «удаление, разделение, расслабление (когда два ощущения, напротив, расходятся или разжимают объятия, и тогда их соединяют вместе только свет, воздух или пустота, которые клином втискиваются между ними или в них самих – клином одновременно столь плотным и столь легким, что по мере их расхождения он распространяется во всех направлениях и сам образует блок, которому уже не требуется никакая опора). Ощущение вибрирует – соединяется – раскрывается или разверзается, опустошается» [Делёз, Гваттари 1998: 215]. У Пруста «разделение двух ощущений» (Свана и Одетты) связано с чувством ревности: «После этого вечера у Свана не оставалось сомнений, что чувство Одетты к нему никогда уже не возродится, что его надежды на счастье не сбудутся. ... Сван проникся твердой уверенностью, что ему надо было бы жить далеко от Одетты, и тогда в конце концов она стало бы для него безразлично...» [Пруст 1973: 372]. Таким образом, если соединить все три типа ощущений, описанных Прустом, то получается, что музыкальная фраза, Одетта и боттичеллеская Сепфора и сам Сван – это единое *существо-ощущение* (термин Делёза). Из Одетты – немного умной, немного лживой, немного добродетельной, по описанию Пруста, –

Сван создал ирреальный образ, волнующий его на протяжении всей его жизни. *Существо-ощущение* является интенциональным эквивалентом его оценивающего взгляда, которое уже ничем не обязано тому, кто его испытывает или испытывал раньше. «Произведение искусства — это существо-ощущение, и только; оно существует само в себе» [Делёз, Гваттари 1998: 210].

На примере Пруста становится очевидно, каким образом происходит процесс конституирования эстетического предмета. Может показаться, что целью эстетического переживания является возбуждение наших чувств, процесс самонаслаждения. Общеизвестно со времен Канта думать, что восприятие произведения искусства должно вести и заканчиваться чувством удовольствия, наслаждением и эмоциональным потрясением, т.е. самонаслаждением, своего рода «со-намабулическим наслаждением личным» (Г.Кречар). Однако это является «дилетантизмом в художественном переживании» (М.Гайдер). Цель эстетического переживания в ином: в самом процессе конституирования, созерцания и любования эстетическим предметом, его автономной целостности, обособленности и законченности. Поэтому понимание направлено, прежде всего, на то, чтобы восполнить недостаточность в схватывании того, что воспринимаем. В понимании наличествует постижение предмета в развернутом виде, а именно способность как бы «держать» его во всех своих деталях перед собой, перед умственным взором, интеллектом. Отсюда понятны опыты постоянного обращения к одному и тому же произведению на протяжении долгого периода времени. Известен случай с Карлхайнцем Штокхаузеном, который, обладая феноменальным слухом, сотни раз прослушивал одно и то же произведение, чтобы услышать то, что невозможно увидеть, глядя в партитуру.

Конституция эстетического предмета всегда разная, ибо то качество, которое привлекает к себе внимание, во-первых, выделяется только конкретно-воспринимающим человеком, обладающим свойственной только ему структурой сознания; во-вторых, именно вокруг этого качества начинает далее конструироваться (достраиваться и модифицироваться) ансамбль качеств («придания структуры»). Именно здесь кроется загадка многовариантности толкований одного и того же произведения. Исходя из определенной теории, теоретический анализ материала и структуры произведения определяет, насколько конститутивным элементом является поразившее нас качество. Поэтому эстетическая ценность не связана лишь с *представлением* о вещи, точно так же, как суждение вкуса не опирается лишь на отношение представления о

предмете к чувству удовольствия или неудовольствия, о чем говорит кантовская аналитика прекрасного. Эстетическая ценность – свойство самого эстетического предмета. Она безотносительна и существует независимо от субъективной оценки воспринимающего, его чувства удовольствия или неудовольствия.

5. Как было указано выше, интенциональным эквивалентом эстетического переживания является интенциональный предмет. Предметы обнаруживаются в форме «категориального созерцания», т.е. категорий, составляющих субстанциональность единичных вещей. Поскольку интенциональность имеет форму «*пропозициональной установки*», «*propositional attitude*» (Э.Тугендхат), то *категории* следует рассматривать как точки пересечения восприятия и речи. Уже на исходном нейронно-физиологическом уровне информация перерабатывается так, что человек сводит сигналы из окружающего мира к своим собственным категориям и воспринимает лишь то, что прямо отвечает на вопросы, которые он сам способен задать: «... наш мозг не внемлет ничему, кроме ответов на его собственные распросы» [Тернер, Пеппель 1995: 75].

Качества, или выразительные элементы произведения искусства – визуального, слухового, пластического, – даны в системе категорий. Так, если специфицировать идеи феноменологии искусства в области музыки, то, когда мы слышим, например, ритмические фигуры в форме четырехдольного размера, они могут свидетельствовать о музыкальном жанре, стиле, той или иной системе музыкального языка (функционально-гармонической или додекафонной системах мышления), означать траурный, победный, или торжественный марш. Следовательно, все то, что мы слышим, в тот же самый момент оформлено, как мы выше описали, в категориях: звук, фигура, ритм, марш, жанр, стиль и пр. То, что мы слышим, имеет в одно и то же время модусы слушания и обозначения. Мы можем их только слышать, но в любой момент мы можем также их определить вербально. В случае с Венерой Милосской – это то качество, которое вызывает в нас предварительную эмоцию: стройность линий, пластическая форма, симметрия и пропорция, которыми может обладать человеческое тело. После восприятия этой формы мы рассматриваем ее как форму человеческого тела. Следовательно, при восприятии этой вещи она предстает как форма человеческого тела, хотя с чисто зрительной точки зрения это кусок мрамора.

6. Феноменолого-герменевтическая теория фундирует *понимание* языком. «Язык – это универсальная среда, в которой осуществляется само понимание. Способом этого осуществления яв-

ляется истолкование» [Гадамер 1988: 447]. Гадамер, продолжая позицию Шлейермахера, отождествляет понимание и истолкование. «Всякое понимание – истолкование, а всякое истолкование развертывается в среде языка, который, с одной стороны, стремится выразить в словах сам предмет, с другой же – является языком самого толкователя» [Гадамер 1988: 452]. Разницу между пониманием и истолкованием Шлейермахер видит в том, что одно – это «безыскусственное непосредственное понимание», в психологической терминологии: «инстинктивное», «автоматическое», «симпатическое» (не интеллектуальное) понимание; в то время как истолкование – это «искусство», «искусство герменевтики в интерпретации», акт раскрытия смысла. Герменевтика смысла становится «искусством истолкования письменных памятников», «письменно зафиксированных свидетельств духа» (Дильтей), понимание *чужой* речи и всего *чужого* и, следовательно, не-понятого. В таком виде она начинает разрабатывать методические приемы и правила истолкования внутреннего и внешнего, принимая исторические, логические, психологические, эстетические и другие формы. Однако непосредственное понимание предшествует историко-филологической или эстетической интерпретации, поскольку интерпретируемое уже так или иначе понято. Недостаточное различие между пониманием и интерпретацией приводит к тому, что понимание является как бы видом истолкования, а герменевтика смысла превращается, как пишет Шпет, в толкование чужой речи, поскольку «истолкование начинается как раз с того момента, где кончается понимание, где непосредственного понимания не хватает, где его недостаточно, что источником интерпретации, другими словами, является именно не-понимание» [Шпет 1990: 241]. То, что объединяет и понимание, и истолкование, – это единое для обоих *содержание*, которое в понимании обретает «смысл», а в интерпретации выступает как «тема». Вместо отождествления или противопоставления понимания и интерпретации следует говорить о *круге*, или параллелизме; последние строятся, направляемые по самому смыслу, тогда как первые ищут логических форм понимаемого. Эстетический предмет дан в форме концептов или категорий.

Акт эстетического восприятия и переживания предполагает непосредственное чувственное понимание. Если начать с рассмотрения процесса чувствования, то в нем вербальное понимание присутствует в форме предварительного знания.

Так, в связи с музыкой говорят о *звуковой картине*; то, что звучит, является, по утверждению Сартра, *аналогом*, который «заполняет сознание вместо другого объекта», либо «направляет сознание на определенные объекты, которые остаются отсутствующими» [Сартр 2002: 163]. Слово («сознание образа») в данном случае помогает артикулировать постижение смысла, или сущности *ирреального предмета*. Ирреальный объект – это тот же интенциональный предмет в своей абсолютности, аналогом здесь является звучащее произведение как факт сознания. Например, при слушании Баха мы вспоминаем, что он был лютеранином и ему свойственна строгая религиозная мораль в быту, поведении, искусстве; что эта музыка эпохи Реформации и, следовательно, обновления религиозного мироощущения; что звучащая пьеса написана в полифоническом письме с использованием техники сложного контрапункта и форма этой музыки – полифоническая – хорал, fuga или ричеркар. Слово слито с музыкой, и, тем не менее, как считает Сартр, образ-картина может существовать без слов, и, следовательно, слово не является структурным элементом эстетического предмета. Звуковая картина конституирована звуковыми элементами, которые «играют» между собой, т.е. функционируют. Звучание *в возвещающем предъявлении* – вот что дано сознанию. И даже не дано, а само сознание находится в модусе слушания *вести*. Само *возвещающее предъявление* имеет символическую направленность, которая предполагает наличие образа-символа во всей его глубине и неопределенности. Фаза актуального восприятия проникнута поиском смысла и значения «материала, обеспеченного чувством» (Лангер). Символотворческая функция у человека требует свободно и произвольно порождать значения и наделять им предмет или явление и, соответственно, способность усваивать и различать это значение (Уайт).

Общепризнанно считать, что процесс эстетического восприятия представлен в форме эстетической идентификации. Идентификация означает отождествление одного с другим, т.е. превращение субъекта в объект, и наоборот: на время субъект становится объектом. «Слушая музыку, мы вдруг ощущаем, что мир есть не что иное, как мы сами, или, лучше сказать, мы сами содержим в себе жизнь мира. Музыкальное переживание становится как бы становящейся предметностью, самим бытием во всей жизненности его проявлений. Стоит только реально, не в абстракции представить себе музыку в виде одного сплошного субъективного чувства, как мы увидим полную неоправданность такого разделения» субъекта и объекта» [Лосев 1995: 456]. Эстетическая

«игра» элементов втягивает субъекта в свою игру, и он на время становится «становящейся предметностью». «Музыка объясняет себя тогда, когда ее слушают. Она дефинирует свой смысл через себя саму: через свою форму, свое структурирование, игру своих элементов, которая полна смысла и которая, когда мы ее слушаем, втягивает наш смысл в эту игру – так что мы по ту сторону всех понятий и всего понятийного познания учимся понимать игру и становимся соучастником этой игры» [Eggebrecht 1976: 110]. Музыкально-эстетическое понимание в акте актуального восприятия, по Эггебрехту, бессловесно, поскольку предметом понимания являются структурные интенции, т.е. связь одного музыкального элемента с другим, что и составляет специфическое содержание «значения» в музыке. Звук автономен, т.е. сам в себе определен, не имеет так называемого денотата и указывает только на самого себя. Звук, его звучность и его параметры – это «слышимое бытие» (Hörbar-Sein, по Эггебрехту). Другими словами, «звуковая структура – смысл и содержание музыки» (Чердниченко). Однако смысл (= сущность) звучащего произведения и сконструированного нами эстетического предмета оформлен категориально, и смысл передаваем (постижим) только через слово. Язык при этом служит средством понимания, он называет содержание, ведет речь о нем, но не «передает» предмета во всей его полноте, поскольку содержание представляет собой сенсуальный материал (в смысле ощущений), субстрата и интенционального, чисто мыслимого содержания. «Ощутимое становление» и «превращение» в становящуюся предметность не нуждается в каких-либо категориях, идет процесс «вчувствования» и всеохватывающей *синестезии*, того чувства «меня», которое предназначено для схватывания внутренней реальности. В *ощутимом становлении* человек не является носителем категорий, он живет непосредственно, и понимает он непосредственно. Становление-ощущение означает, что можно превратиться в зверя, растение – в кролика или в подсолнух, как он изображен в картине Ван Гога. Когда мы, например, слушаем музыку Бетховена, наличествует непосредственное понимание без формулирования того или иного смысла и значения. Далее, в процессе исторического осознания, в этой музыке возникают концепты «воли», «страдания» и «преодоления», которые являются понятиями, оформляющими значение, или содержание, музыки. Даже если они наличествуют в акте восприятия на уровне предварительного знания, истолкование апеллирует к слову с целью артикуляции знания, нахождения сути, или концепта, самого аналога, т.е. звуковой картины. Другими

словами, понимание смысла предполагает язык и, соответственно, интерпретацию, т.е. то или иное определение через слово, понятие или категорию.

Итак, в процессе эстетической идентификации происходит «превращение» и слияние с внесловесным событием категориально данного интенционального *эстетического* предмета. Если при непосредственном понимании мы «чуем» его, симпатизируем, «симпатически» (не интеллектуально) понимаем (Шпет), то при символизации мы попадаем в ирреальный, трансцендентально переживаемый мир. Поскольку предмет состоит из некоторого сенсуального материала, субстрата и чисто мыслимого содержания – он трансцендентен. Слово-символ пытается представить невыразимое, то есть непонятное. Оно открывается непосредственно в акте эстетической идентификации, чувствования как такового, поэтому понимание – за пределами толкования. Категории, понятия, концепты – и в еще большей мере *символ, образ, фигура, жест, имя и троп* как тео-онто-гносеологическая категория, содержащая «в себе способность и постоянную готовность вещи выразить иной смысл, обусловленный переходом мысли через ничто, обеспечивая *вариативную способность понимания*, – придают восприятию, переживанию и пониманию символическое измерение, осуществляя, тем самым, прорыв к «существованию», к самому «Субъекту – Вещи».

#### Список литературы

- Афасижев М.Н. Изображение и слово в эволюции художественной культуры. Первобытное общество. М., 2004.
- Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988.
- Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / пер. А.В.Михайлова. М., 1999. Т. 1.
- Гумбрехт Х.У. Производство присутствия / пер. С.Зенкина. М., 2006.
- Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. С.Н.Зенкина. СПб., 1998.
- Ингарден Р. Исследования по эстетике М., 1962.
- Лиотар Ж.-Ф. ANIMA MINIMA. Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. СПб., 2004.
- Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. М., 1995.
- Манн Т. Доктор Фаустус. М., 1975.
- Манн Т. Новеллы. Л., 1984.
- Мотрошилова Н.В. Идеи I Эдмунда Гуссерля как введение в феноменологию. М., 2003.
- Пруст М. По направлению к Свану / пер. М.Н.Любимова. М., 1973.
- Сартр Ж.П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения / пер.

М.Бекетовой. СПб., 2002.

Сонтаг С. Против интерпретации // Ин. Лит. 1992. № 1. С.210-216.

Субири Х. Чувствующий интеллект. Часть I: Интеллект и реальность / пер. Г.В.Вдовиной. Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2006.

Тернер Ф., Пеппель Э. Поэзия, мозг, время //

Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики. М., 1995. С. 74-95.

Шпет Г.Г. Герменевтика и ее проблемы // Контекст. М., 1990. С.219-259.

Eggebrecht Н.Н. Theorie der dsthetischen Identifikation. Archiv f. Mw., 1977, Jg.34, H.2, S.104-116.

## **INTENTIONAL OBJECT AND AESTHETIC EXPERIENCE**

**Sergey M. Filippov**

**Professor of World Literature and Culture Department  
Perm State University**

The present article deals with the description of the art experience structure and the aspects of aesthetic object constituting and its functioning. The concept of intentional object and “categorical contemplation” in the process of art interpretation is presented. The type of sensation is illustrated by M.Proust novels example.

**Key words:** aesthetic experience; intentional object; aesthetic object; concept; image; symbol; «presence effect making»; explanation/commentary; understanding; interpretation; «in-feeling»; «existence via sensation».