

# ФИЛОСОФСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ

---

М.Н. Щербинин

## РУССКАЯ ФИЛОСОФИЯ В ДЕТЕРМИНАЦИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ АНТРОПОЛОГИИ

---

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию детерминации эстетической антропологии как специфического философского направления, особенно отчётливо заявившего о себе в течение последних 15 лет. Объектом исследования является пространство эстетико-антропологического поиска, сформировавшееся именно в России на основе отечественных культурных традиций. Предметом исследования является специфика и закономерность российского «следа» в природе такого рода антропологии, которая уходит своими корнями в глубь эстетического переживания. Автор подробно рассматривает эту закономерность, которая прослеживается не только в собственно философских идеях русских философов последних двух веков, но и в особенностях этического и эстетического «начала» в русском искусстве, главным образом в русской литературе. Показано, что именно русской литературе (Н.В. Гоголь) и русской философии (В.В. Зеньковский) эстетическая антропология обязана и своим названием, и своим рождением.

Методологической основой исследования выступает особым образом оформившаяся методология собственно эстетической антропологии, которая помимо общенаучных методов использует дополнительные и специфические. К специфическим эстетико-антропологическим методам относятся такие, как иносказание, олицетворение, преобразование, «возведение в степень», предвосхищение, художественная интуиция, исповедальность, принцип зеркальности самосознания, самообнаружение через творчество и приключение, портретизм, фигуративность.

Основными выводами исследования являются следующие обоснования: собственно философский теоретический синтез, осуществляющийся в форме эстетической философии, потребовал длительной предварительной подготовки русской философии и русской художественной культуры. Такой подготовительной платформой выступил синтез чувств, эмоций, переживаний, мыслей и действий, наиболее ярко представленный как раз в искусстве, а также «аксиологический синтез» наиболее фундаментальных ценностей русской культуры. В доказательство автором был предложен достаточно глубокий экскурс в русское философское человековедение. Обоснован тезис об ограниченности самопознания в рамках чисто логического синтеза рассудка. В этой связи показано, что русская философия апеллирует к подготовленному, одухотворённому, хорошо воспитанному разуму, выступающему несомненной вершиной, но одновременно нуждающемуся в истинах нравственной и эстетической культуры. Для сравнения русского философского капитала, накопленного в эстетико-антропологической области, с западноевропейским осмыслением проблемы, автором приводится работа Ж. Рансьера «Эстетическое бессознательное», раскрывающая ситуацию с позиций, более близких Европе. Бесспорной новизной исследования является представление эстетического направления современной антропологии в своеобразном зеркале отечественной и зарубежной художественно-мыслительной практики.

**Ключевые слова:** человеческая сущность, самопознание, красота, София, сердце, аксиологический синтез, смутное познание, пафос, логос, художественная мысль.

**Abstract.** This article is dedicated to the determination of the aesthetic anthropology as a specific philosophical direction, which most vividly asserted itself over the last 15 years. The object of this research is the space of the aesthetic-anthropological search, which was formed namely in Russia, based on the local cultural traditions. The subject is the specificity and regularity of the Russian “footprint” in the nature of such type of anthropology, which takes its roots in the depth of aesthetic experience. The author thoroughly examines this regularity, which is traced not only in the very ideas of the Russian philosophers over the last two centuries, but also in the peculiarities of the ethic and aesthetic “beginning” in the Russian art, first and foremost in the Russian literature. It is demonstrated that aesthetic anthropology owes its name and origin to Russian literature (N. V. Gogol) and Russian philosophy (V. V. Zenkovsky). The specific aesthetic-anthropological methods are the following: allegory, embodiment, creative intuition, principle of reflectiveness of self-consciousness, “exponentiation”, anticipation, self-discovery through

*creativity and adventure, and others. Among the main conclusions are the following substantiations: the philosophical theoretical synthesis, carried out in the form of aesthetic philosophy, required a lengthy preparation of the Russian philosophy and art culture; such platform became the synthesis of feelings, emotions, experience, thoughts, and actions, as well as the "axiological synthesis" of the most fundamental values of the Russian culture. The author suggests a quite deep insight into the Russian philosophical humanology, and justifies a thesis on the limitation of self-consciousness within the framework of a pure logical synthesis of mind. It demonstrates that the Russian philosophy appeals to the prepared and inspired reason, that represents the pinnacle, but at the same time is in need of truths of moral and ethical culture.*

**Key words:** *Paphos, human essence, self-cognition, beauty, Sofia, beauty, axiological synthesis, vague knowledge, Logos, creative thought.*

**В**озникающие недосказанность и разноречивостью в понимании и использовании термина «эстетическая антропология» при его сравнительно редком употреблении в философской литературе (чаще, например, говорится о художественной антропологии) требует от представителей собственно эстетической антропологии, как специфического течения философской мысли, большей исторической определенности и дополнительных уточнений. Начнём хотя бы с того, что в перечне современных философских антропологических поисков (культурная антропология, религиозная антропология, педагогическая антропология и т.д.) именно эстетическая антропология как самостоятельное направление появилось совсем недавно, буквально в течение 15 последних лет. Наши собственные работы, изданные в Тюмени, обозначены этим термином ещё в 2001–2004 гг. За истекшее время с известной степенью осторожности можно сказать о формирующейся под этим названием тюменской философской школе, объединившей, по меньшей мере, уже два поколения исследователей и 2–3 десятка единомышленников в научной и преподавательской среде нескольких городов Урала и Сибири. Изданные материалы и проведённые всероссийские и международные конференции свидетельствуют о довольно устойчивом и укрепляющемся интересе к проблематике в целом и отдельным вопросам в частности. Кроме того, можно сказать о постоянном развёртывании тематики вместе с расширением спектра методологии.

Сложносоставная, многоплановая конструкция эстетической антропологии, предложенная нами ранее, включает сразу несколько форм, этапов, эпох и уровней самопознания. Отличительные черты этого антропологического подхода, сконцентрированные в особом пристальном интересе к собственно человеку и его развёртывающейся сущности, не сводятся к предметной специфике эстетики, искусствоведения, литературоведения и т.п. Этапы эстетико-антропологического поиска человеческой сущности мы, так или иначе,

сопоставляли с историей последовательного доминирования видов и жанров искусства, начиная рассмотрение с первобытности и заканчивая уже XXI в. К уровням мы относили собственно художественно-эстетический и философский, предполагая реальную возможность их взаимодополнения и непосредственного взаимодействия. При этом особым образом оформлялась методология самой эстетической антропологии, куда помимо общенаучных методов были отнесены дополнительные и специфические. Например, среди названных присутствовали иносказание, гиперболизация, эстетическая восприимчивость, эстетическое потрясение, олицетворение, эстетическое вдохновение, преображение, «возведение в степень», предвосхищение, перевоплощение, художественная интуиция, исповедальность, принцип зеркальности самосознания, самообнаружение через творчество и приключение, портретизм, фигуративность, откровенный характер разговора автора с читателем устами героя «от третьего лица» вместо «прямой речи», маскарадность, наконец, ведь как свидетельствует О. Уайльд, истины метафизики – это уже «истины масок» [1, с. 344]. Может быть, именно это позволило Оскару Уайльду сказать, что «правда в искусстве – это Правда, противоположность которой тоже истинна» [1, с. 344].

Постепенно складывалось представление о некотором сложно-комбинированном единстве, о дробной целостности, своеобразной совместимости дорационального, внерационального, иррационального и рационального моментов, художественного и мыслительного, образного и понятийного, сознания, подсознания и бессознательного, вымысла, домысла и реальности. Искусство, выступающее зеркалом, в котором человек постепенно, всё глубже и глубже узнавал самого себя, притягивало внимание собственно философов сразу несколькими нитями: во-первых, как остро чувствующих, переживающих, наполненных яркими впечатлениями, страстями и эмоциями индивидов; во-вторых, как предмет рефлексивного философского обдумывания; в-третьих, как имен-

но художественную натуру, поскольку многим философствующим индивидам одновременно было свойственно иметь способности Художника. Причём исторический взгляд улавливает постепенное сближение этих поначалу почти полярных для отдельных людей способностей. В последние столетия число таких вдвойне одарённых людей стало явно возрастать, о чём свидетельствует даже самое простое перечисление наиболее известных имён. И тогда легко приходят на память фигуры Вольтера, Ломоносова, Шопенгауэра, Ницше, Соловьёва, Марселя, Камю, Сартра, Лосева и мн. др.

Правда, ещё шире круг людей, без всякого ущерба объединивших в себе мыслительную и художественную одарённость, людей, принадлежащих собственно Науке, среди которых наблюдаются и великие физики, и великие химики. Однако именно для философов такое противоречивое единство часто становилось внутренней «пружинной», «муками совести» всей их творческой активности в целом и философии в частности. И там, где эти два вида одарённости переливались друг в друга психологически непосредственно (Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, Г. Марсель и мн. др.), можно было ожидать мощного выброса откровения, срывающего покровы с таинства человеческой сущности, с самого сокровенного. В ряде случаев так и происходило. В Гоголе, по мнению В.В. Зеньковского, вполне состоялся так называемый «эстетический подход к человеку, который ... сродни всем «лирическим отступлениям» в его произведениях, и в то же время был определяющей силой его творчества [2, с. 164–165]. Другим примером, как полагает всё тот же В.В. Зеньковский, служит всё, написанное Достоевским, которое вообще «касается только человека – в его устремлениях и тайных движениях; оттого его произведения задевают каждого из нас, вскрывают какие-то наши тайны, наши скрытые движения» [2, с. 115]. И ведь это как раз Н.В. Гоголю принадлежит заслуга рождения именно эстетической антропологии. Отметим именно в этой связи многочисленные высказывания опять-таки В.В. Зеньковского.

Оформление эстетической антропологии как особой формы философской антропологии именно в России в самом конце XX в. – начале XXI в. не обосновательно, поскольку отсылает читателя к особенностям русской философской мысли и российской духовной культуры в целом. В этом плане можно говорить и об эстетической, эмоциональной, художественной «прививках» в русском философствовании, и о тесной близости философии и литературы, и об отношении власти к присутствию собственно философии в модернизации

мировоззрения. Данная специфика достаточно общеизвестна и не нуждается в дополнительном обсуждении.

Однако гораздо более внимательного рассмотрения требует вопрос о непосредственном подготовительном участии русской философии в разработке эстетико-антропологической платформы для современного осуществления проекта. Например, о наличии мощного влияния на русское философствование образного присутствия красоты как определённой эстетической предтечи свидетельствует М.Н. Громов. «Образ Софии, – пишет М.Н. Громов, – восхищает своим эстетическим совершенством. В каких бы воплощениях он не являлся – как храм, как иконограмма, как литературный сюжет, как философама, – он неизменно сияет мерцающим отблеском духовной красоты. Прекрасен лик горней Премудрости, перед которым склоняется, по убеждению древнерусских авторов вещная, тварная, телесная красота» [3, с. 48]. В подтверждение этих слов достаточно вспомнить о влиянии образа Софии на софиологию в философской жизни России XIX–XX вв. и особенно на позицию наиболее значительного представителя этого течения, В.С. Соловьёва и его последователей.

Соединение религиозного и мирского начал в этой позиции сравнительно современных русских философов сейчас для нас не столь актуально, сколь примечательно в принципе. В дальнейшем мы будем обращаться лишь к собственно философскому аспекту вопроса, использующему более привычную для нас светскую аргументацию. При этом оказывается, что сложившиеся за два века накопления собственно философского содержания достаточно весомы. Например, о «невежестве разума», о его недостаточной воспитанности, его оторванности от способности сердца «чувствовать красоту...», не отрывая, правда, этой его способности от этико-гносеологических способностей разума писал И.В. Киреевский [4, с. 299–300]. При этом автор делает весьма важное уточнение: «для того, чтобы чувствовать красоту и постигать её во всей глубине... кроме поэзии, сердца, надобно иметь ещё... познание человеческого сердца, которое... есть основание всей житейской мудрости и которого нельзя иметь без... познания самих себя» [4, с. 165].

Соединение эстетической и антропологической областей находит себя не только в развитии категории эстетического вкуса, но и в обусловленной именно отечественным мировидением системе «работающих» категорий, среди которых – и «сердечность», и «софийность», расположенные в одном взаимообусловленном ряду. Если отойти от

собственно кардиогносии и от привычного анатомического или сугубо бытового употребления слова «сердце», то очень многое в позиции, например, П.Д. Юркевича становится дополнительно ценным. Тогда сердце – это то, что отвечает за всё, что идёт «от сердца, заставляет его действовать открыто и жизненнее», что «пропущено сквозь сердце», а «познать всем сердцем» – значит «понять всецело» [5, с. 70]. В этом случае как раз «сердце» является сосредоточием, говоря более современным языком, «всех сил, отправлений, движений, желаний, чувствований и мыслей человека, со всеми их направлениями и оттенками» [5, с. 69]. Можно даже сказать, что, по П.Д. Юркевичу, именно такое «сердце» осуществляет *предварительный первичный синтез* чувств, желаний, мыслей, сил и т.д., выступая «вплощением самости», если обратиться уже к терминологии Б.П. Вышеславцева, впервые в русской философии употребившего словосочетание «философия сердца» [6].

«Познать всем сердцем», согласно П.Д. Юркевичу, значит познать вопреки «отвлечённому знанию разума» [5, с. 85–86]. Именно в этом случае рождается «за-душевность», как выражение «глубокого сердца». Вместе с тем, всё это не отменяет великой роли разума. Ведь если «корень духовной жизни человека» есть «сердцевина» (по П.А. Флоренскому), то требуется ещё и её «вершина». Таким образом, завершающая миссия разума вполне состоялась [5, с. 87]. Различая обучение, воспитание и «образование духа», П.Д. Юркевич именно последнее делает пристанищем «очевидности правды логической, нравственной и эстетической, следовательно, развития эстетического вкуса, совести и мышления» [5, с. 123]. Вредным для разума является «раздвоение сердца», а «двоесердечный человек», согласно Б.П. Вышеславцеву, вообще грешник.

Для понимания содержания самой эстетической антропологии, тем самым, важно проявление её многослойности, как многослойности смыслообразования и как результата многослойной детерминации человеческой сущности. Постепенно обнаруживая эти слои или «этажи роста», русская философская мысль подготавливала современное самосознание, *не выпуская из виду* собственно человеческое. Без всего этого очевидно трудно обнаружить в человеке единство двух полярных данностей – «феноменальности», выраженной, в понимании П.А. Бакунина, «в условности, конечности и изменчивости», и «сущности как истины, безусловности абсолюта, бесконечного смысла» [7, с. 230].

Таков тернистый и длинный путь к собственно «саморазумению», по выражению того же П.А. Ба-

кунина. Здесь же выстраивается им и право личности на «*непонятное*», которое даже признаётся «несомненно существующим фактом и существующим признаком действительности» [8, с. 309]. Причём порою *путь* становится чисто по-человечески дороже результата, как предельной ясности самопознания. Ведь «Бог определяет только то, *чем* он (человек – *М.Щ.*) становится – содержание и цель его жизни»; но что он этим *становится*, это имеет своё основание не в Божестве, отрешённом от всякого процесса, а в нём самом [9, с. 323]. Своеобразным присоединением к этим рассуждениям выглядит и высказывание Ф.М. Достоевского: «Натура человеческая действует вся целиком, всем, что в ней есть, сознательно и бессознательно, и хоть врёт, да живёт» [10, с. 115].

Попутно, согласно В.С. Соловьёву, накапливается в истории общественного развития и отчуждение людей – «атомов» от своей собственной сущности [7, с. 271]. Не этот ли момент провоцирует рождение почти невозможной, если вообще не разрушительной для собственно антропологии «синергийной антропологии». Именно «деэссенциализация, достигаемая в дискурсе энергии, является, – как считает уже в конце XX в. С.С. Хоружий, – радикальной, поскольку категории «события» и «энергии» дистанцируются от сущности. Событие и энергия могут рассматриваться как «свободные начала», для которых связь с сущностью не будет обязательной» [11, с. 41]. А ведь согласно В. Соловьёву, как раз «сущность выступает как благо – истина – красота» [7, с. 264]. Понятие красоты для нас здесь принципиально неукротимо, неустранимо, неустранимо оно для именно эстетической антропологии. Свидетельство В.С. Соловьёва в пользу этой категориальной связки сущности и красоты в очередной раз антропологизирует проблему эстетического.

И всё же общая оценка изложенного участия русской философской мысли в эстетико-антропологическом поиске нуждается в сравнительном сопоставлении с некоторыми разработками эстетического плана, имеющимися в настоящее время вне России. В какой-то мере в качестве своеобразного зеркала выступает, например, работа Ж. Рансьера «Эстетическое бессознательное», вышедшая в Москве уже в 2004 г. [12]. И здесь определённым рефреном звучат такие слова: «Для меня эстетика – отнюдь не занимающаяся искусством наука... Эстетика – это способ мыслить, который проявляется по поводу предметов искусства и силится высказать, в чём они являются предметом мысли..., это специфический исторический режим художественной мысли...» [12, с. 12]. Понятно, что

при этом французский исследователь ссылается на собственно германский философский и эстетический опыт. Он полагает, довольно справедливо кстати, что, «лишь в контексте романтизма и посткантовского идеализма, в работах Шеллинга, Шлегелей и Гегеля под эстетикой начинают понимать художественную мысль... Только здесь под именем эстетического совершается отождествление художественной мысли – мышления, вершимого произведения искусства – с определённым представлением о «смутном познании»: новое и парадоксальное представление, поскольку, превращая искусство в территорию мысли, которая присутствует вне самой себя, которая тождественна немислю, оно объединяет противоположности: чувственное как смутное представление по Баумгартену, и чужеродное представлению чувственное по Канту. То есть превращает «смутное познание» уже ни в какое не в познание, а... *в мысль того, что не мыслит*» [12, с. 13].

Столь пространная цитата потребовалась нам для дословного изложения данной позиции. На наш взгляд, хорошей иллюстрацией к ней выступит в русской драматургии и литературе творчество Н.В. Гоголя, ставшего очень ярким «начинателем» эстетической антропологии во всей её многослойности. Подпитанное всё той же немецкой философской мыслью, именно творчество Н.В. Гоголя выдало мощный «всплеск» эмоций, чувств и переживаний в целом в ещё не омертвелых человеческих душах... и *на сцене*. Возможно, что именно в России осуществился широкий социальный *резонанс* (или даже социальная и эстетико-антропологическая реализация самого феномена художественной мысли). Чисто гипотетически здесь просматривается ещё и чисто сценический способ её воплощения. И тогда на память приходят и Н. Островский, и А. Платонов, с его художественной антропологией. Конечно, не хотелось бы при этом принижать общественную жизнь и вообще человеческий потенциал России до статуса материальной чужей-то посторонней творческой силы.

Вот как, на наш взгляд, выстраивает своё понимание процедуры постепенного «взросления» разума И.А. Ильин. В интерпретации Б.В. Емельянова данная позиция И.А. Ильина выглядит следующим образом: «В познавательной практике чувственность... тоже бывает внешней, от физического воздействия, и внутренней, возникающей от *переживания значений* (курсив мой – М.Щ.) (радости, презрения и т.п.). Эти духовные чувства (их можно назвать *понимающими*) сосредоточены в сердце. Мышление имеет две стадии – рассудок и разумение. Чувства и рассудок соединены воображением,

а сердце соединяется с разумом, образуя сердечное созерцание, как высшую форму познания реальности. Если рассудок осуществляет логический синтез, то сердце – аксиологический, т.е. мышление обосновывает, а сердце выбирает ценности в зависимости от их значения для человека. Критерием выбора служит чувство совершенства, проявляющееся во всех сферах человеческого бытия – в религии, нравственности, искусстве» [7, с. 101–102]. Как видим, важен и выход в искусство, и некий «предаточный» фактор – «аксиологический синтез», питающий волю для действия и мысль для сознания и слова [7, с. 102]. Напротив, сугубо рационалистическое поспешное «выправление» пути самопознания опасно, по Н.А. Бердяеву, «превращением настоящего в средство для будущего» [7, с. 311].

Поэтому напомним читателю, что вслед за предрефлексивными ступенями востребуется и философский теоретический синтез антропологического содержания и плана. В настоящее время своего философского эстетико-антропологического прочтения требуют исторические этапы тождественности знания и незнания, намеренного действия и претерпевающего пафоса. Например, «история свидетельствует сначала только о рельефной, затем горельефной высвобождаемости человека из геометрии каменного плена каменного же века. Следом наблюдается очень длительное сочетание собственно архитектурных функций и эстетически-скульптурного момента в изображении богов...» [13, с. 39]. Философское осмысление этих отголосков античной эстетики в русской эстетической среде видового и жанрового разнообразия может стать ещё одной подсказкой. Феномен тождественности логоса и пафоса, наверняка, имеет исторически сквозной вектор с разными этапами разрешения этого фундаментального противоречия. Во всяком случае, именно эстетическое бессознательное занимает значительное место в природе оформления эстетической антропологии как специфической философской мысли.

Разумеется, спроецировать учение З. Фрейда (и фрейдизма в целом) на присутствие «эстетического бессознательного» в самом «теле» российского искусства и российского антропологизма довольно сложно. Уже только это потребует отдельной серьёзной работы эстетиков, искусствоведов и философов. Поэтому хотелось бы с помощью размышлений Ж. Рансьера отметить принципиальную важность промежуточной, предфилософской фазы того, «как искусство и художественное мышление разыгрывают взаимоотношения знания и незнания, смысла и бессмыслия, *логоса и пафоса*, реального и фантастического» [12, с. 52].

Между тем, такой глубокий исследователь творчества Н.В. Гоголя как В.В. Зеньковский, употреблял термин «эстетическая антропология» ещё применительно к оригинальной позиции русского литературного классика как именно мыслителя. Собственно В.В. Зеньковского, по оценке В.Н. Жукова и М.А. Маслина, здесь привлекла «духовная раздвоенность» Н.В. Гоголя как писателя – создателя «Ревизора» и «Мёртвых душ» и как религиозного мыслителя – автора «Выбранных мест из переписки с друзьями» [14, с. 7]. При этом самого исследователя творческой исключительности Н.В. Гоголя очень увлекает та мысль писателя, что высшая сторона в человеке знакома только поэту: «мысль, что в самом ничтожном человеке есть “поэтический огонь”, который закрыт и обычно не проявляется, и есть формула “эстетической антропологии” Гоголя» [2, с. 165]. Со временем писатель избавится и от эстетической утопии, и именно от эстетического гуманизма, однако тесная связь его художественного творчества с идейными исканиями сохранится. Причём, как подчёркивает В.В. Зеньковский, здесь определённым образом связаны уже два уровня эстетико-антропологического поиска, ибо «мыслитель в Гоголе опирался на то, что открывалось его художественному зрению» [2, с. 188], а не наоборот, и это как раз принципиально. Вообще же сразу вспоминается, что в России почти признано положение о первичности русской литературы и вторичности русской философии. И дело здесь не просто в авторитете, всемирной известности русских писателей или в кажущейся неполноценности собственно философской мысли. В данном случае это ещё раз показывает «уместность» эстетической антропологии именно в российском самосознании в целом и в российской литературе в частности. За пределами XIX в., например, сразу же вспоминается с его художественной антропологией Андрей Платонов.

С точки зрения Н.В. Гоголя, как ярчайшего представителя эстетической антропологии, особая сила эстетического вдохновения, побуждающая тех или иных героев художественных произведений к решительным действиям, есть способ утверждения силы эстетического вдохновения уже самого Художника. Н.В. Гоголь в «Мёртвых душах», по свидетельству современников, сначала перед зеркалом посредством собственного переодевания и перевоплощения «обыгрывал» изображаемые им фигуры, *выталкивая* их в общество, в так называемый свет на всеобщее обозрение как омертвелые пороки человеческой души. Его откровения и признания по этому поводу *самоочищения*, высказанные в «Выбранных местах из переписки

с друзьями», не менее показательны и впечатляющи. Возникает, тем самым, своеобразная «питательная среда» для эстетических переживаний самого писателя, «отзеркаливающая» эти переживания в виде рельефно выведенных действующих фигур. В подтверждение этого приведём высказывание В.В. Зеньковского, рассуждающего о том, как Андрий в «Тарасе Бульбе» «в силу эстетического вдохновения, отрекся от родины, веры, своих родных» [2, с. 181]. Сам Тарас говорит о том, что «если проснется у кого крупница русского чувства – тот... схватит себя за голову, готовый муками искупить позорное дело» [2, с. 181].

Бывает, правда, и наоборот, когда приходится лечить практику тотального лицемерия уже посредством комического. Тогда оказывается, что, как в «Ревизоре», только смех остаётся «единственным честным лицом» [2, с. 202]. Вот тут-то и состоится «гимн свободе человеческого духа, способного на самый крутой поворот в жизни, – но всё здесь основано на энтузиазме, который питается из эстетического вдохновения» [2, с. 181]. В таком двойном переносе субъективности чувств и мыслей автора на героя и обратно обнаруживается особый драматизм или даже трагизм бытия художника-философа. Во всяком случае, таким образом обнаруживает себя очень рискованное для индивидуальной «авторской» психики столкновение этического и эстетического. Например, в «Ганце Кюхельгардене», по оценке того же В.В. Зеньковского, «мы имеем во многом автобиографический материал» и в то же время «идейный смысл поэмы», т.е. «признание юным Гоголем скрытого внеморализма эстетической сферы и неукротимой силы, присущей эстетическим переживаниям» [2, с. 194].

В свою очередь, получает хоть какое-то дополнительное объяснение потребность философски мыслящих авторов высказываться посредством искусства не от первого (собственного), а от третьего лица, от лица своих героев. Такая раздвоенность субъекта философской мысли уже сама по себе примечательна. В менее выразительной форме она была присуща ещё не так давно и собственно философским произведениям, принимая характер психологической и смысловой привязанности авторов к именно диалоговой речи в оформлении своей же философской позиции. Достаточно вспомнить работы Г.В.Ф. Лейбница или Дж. Беркли. Правда, при этом фигуры сугубо философского спора на страницах именно философских произведений выглядят какими-то обессиленными, «блеклыми» субъектами разговора на фоне мощной потусторонней фигуры самого автора. И это в отличие от крайне энергичных, активных фигур какого-либо

уже собственно драматургического действия, о чём свидетельствует, например, творчество философствующего вообще только от третьего лица Шекспира. Возможно, поэтому в ряде литературных и драматургических произведений, где авторами выступают философствующие Художники, герои нагружаются не только способностью к философским суждениям, но и способностью действовать.

Однако и здесь ситуация дополнительно усложняется. История по-разному расставляет формы активности героев. Для психоаналитического подхода Ж. Рансьера, например, Эдип и Гамлет как главные фигуры даже деятельны совершенно по-особому. Эдип выступает таким героем «мысли, которая не знает, что она знает, хочет того, чего не хочет, действует претерпевая и говорит своим немоществованием» [12, с. 50]. Одно дело Эдип, как «свидетель дикой античности и ... Пафоса мысли в противовес изобразительной логике расклада действий вкупе с гармоническим распределением видимого и говоримого; и Гамлет, современный герой мысли, которая не действует, или, точнее, мысли, которая действует самой своей бездеятельностью» [12, с. 49].

Возможно, именно психоаналитическая подсказка поможет обнаружить корни комбинированной многоплановости эстетической антропологии в целом. Подсказку содержат гомеровские «образные абстракции, единственно путём которых мысль, равно не способная ни абстрагировать, ни индивидуализировать, может фигурально представить добродетели – отвагу, ум, мудрость, справедливость, – тогда как постичь или назвать их как таковые она бессильна» [12, с. 29]. Причём, эстетико-антропологический след обнаруживает себя ещё глубже, например, хотя бы в том, что люди вообще «прежде чем... перейти к членораздельной речи... на самом деле пели» [12, с. 29]. По оценке Ж. Рансьера, вообще «фигуру Эдипа... предваряет, таким образом, герменевтическая фигура «подлинного Гомера». Она предполагает режим художественной мысли, при котором искусству свойственно быть тождественностью сознательного начинания и бессознательного производства, волимого действия и невольного процесса, короче, тождественностью некоего *логоса* и некоего *пафоса*. Впредь именно такая тождественность и удостоверяет факт искусства. Но мыслиться она может двумя противоположными способами: как имманентность *логоса пафосу*, мысли – немыслию, или, наоборот, как имманентность *пафоса логосу*» [12, с. 30].

Практикуемая в искусстве замена прямой речи речью от третьего лица тоже имеет, на наш взгляд,

своё психоаналитическое основание в формах деятельности. По характеристике Ж. Рансьера, именно «под письмом понимается не только одна из форм проявления речи. Под письмом понимается некоторое представление о речи и о присущей ей силе. У Платона... оно – немой логос... Этой одновременно немой и болтливой речи противостоит речь в действии, речь, ведомая требующим передачи значением и требующим обеспечения воздействием» [12, с. 34].

На наш взгляд, всё сказанное ещё раз свидетельствует о наличии некоторого порога, находящегося во внутреннем мире субъекта самопознания, порога, который разделяет художественное и мыслительное, образное и понятийное, бессознательное и сознание, пафос и логос. Думается, что такой порог указывает на некую опасность, предупреждая, напоминая о пределах самопознания, отделяя процессуальность человеческого бытия от его результативности, как живого от мёртвого, финитизм познания от его инфинитизма. Во всяком случае, в дело вступают уже другие силы. И сила здесь на стороне именно эстетического бессознательного. Это и «предопределило предметы искусства как специфические способы соединения мысли, которая мыслит, с мыслью, которая не мыслит» [12, с. 45]. «Подобная тождественность знания и незнания, действия и претерпевания, – полагает тот же Ж. Рансьер, – которая сообщает «смутной ясности» Баумгартена радикальную форму тождества противоположностей, собственно, и составляет художественный факт» [12, с. 27].

Принцип единства исторического и логического обнаруживает себя в единстве обозначенных Рансьером этапов самораскрытия человека и элементов структуры эстетической антропологии. Сохраняющаяся противоречивость между этапами, на наш взгляд, закрепляется в весьма противоречивом единстве структурных элементов. Значение и роль «смутного познания», выступающего теперь в качестве «мысли того, что не мыслит» [12, с. 13] закреплены в несводимости чувственного к рациональному, пафоса к логосу. Задача состоит в сохранении, в творческом *удержании* этого противоречивого единства как продуктивного способа самопознания.

С совсем иных позиций, если признавать наличие собственно *художественной мысли*, об этом, обращаясь к искусству, по всей видимости, писал М.К. Мамардашвили, хотя и без использования термина «эстетическая антропология». По его мнению, «предвидящий глаз не может увидеть» [15, с. 144], только единоличный субъект самопознания ограничен плоскостью «преднамеренного

взгляда», то есть взгляда, оформившегося независимо от обнаруживаемой, открываемой, изобретаемой искусством формы [15, с. 145]. Скованная такой преднамеренностью мысль уже ограничивает глубину и сам смысл самопознания. А значит, как считает М.К. Мамардашвили, «акт творения есть творение акта мысли, а не какого-либо содержания мысли. И задача искусства в этом смысле есть задача создания акта мысли, а не той или иной мысли. Не мыслить, а позволять мыслить – вот задача такого рода конструкций» [15, с. 145].

Расширяя своё понимание ограниченности «единоличного» субъекта самопознания, М.К. Мамардашвили вводит понятие «усилие», объединяющее в себе «усилия узнать себя, усилия владения собой, усилия освобождения себя, усилия преобразования себя, усилия возвышения себя» [15, с. 147]. И это есть, очевидно, ещё один уровень в присутствии субъекта самопознания. На примере образования гражданского общества вообще он объясняет феномен приращения всему соединению отдельных усилий [15, с. 147], что звучит уже несколько юнгиански. К.Г. Юнг считает, что «здесь кроется социальная значимость искусства: оно неустанно работает над воспитанием духа времени, потому что даёт жизнь тем фигурам и образам, которых духу времени как раз всего больше не хватало» [16, с. 119]. Само гражданское общество становится в таком случае некоей «сложной фигурой, прочерчиваемой каким-то движением» [15, с. 147]. Для полного понимания ситуации философ, как и мы когда-то, обращается к феномену шахматной доски, где есть фигуры и игровые комбинации, образующие конфигурацию. Так М.К. Мамардашвили называет некое «динамическое живое поле, поддерживаемое усилием», вычерчиваемую фигуру, уже не сводимую к сумме свойств отдельных фигур [15, с. 148]. Понятия фигуры и конфигурации фиксируют здесь дробность и целостность субъекта самопознания и самоосуществления, на наш взгляд, столь же характерные и для собственно эстетической антропологии [17].

Таким образом, можно сказать, что Художник создал, сотворил необходимые формы, фигуры, включив тем самым в рабочее положение «механизм» содержательной мысли. При этом М.К. Мамардашвили оговаривает саму ситуацию такого начала всего творческого пути. «Я говорил о фигурах и формах, – читаем мы далее, – это были бы ... невозможные формы, как в рисунках Эшера есть фигуры, которые нельзя прочертить единым движением ... ни в каких измерениях...» [15, с. 149]. Поэтому требуется следующий шаг. Пережитое художником, как внутреннее, с необходимостью требует

выхода вовне, своей объективации, опредмеченных фигур, и уже не только в узком пространстве самого художественного творческого процесса. Необходимо, следовательно, новое «пространство объективации; оно есть пространство таких объективаций, которые позволяют родиться или «дородиться» до конца...» [15, с. 153]. Последнее уточнение касается процессуальной растянутости оформления самой фигуративности и развёртывания объекта эстетической антропологии в его широком социальном объёме.

Расширяя сферу и масштаб объективации, М.К. Мамардашвили поэтому выходит за рамки собственно искусства, справедливо полагая, что сама «история и есть попытка представить снаружи всё, что есть в человеке: любые его побуждения, потенции, возможности, те, которые мыслимы сейчас и немислимы сейчас, но которые будут мыслимы...» [15, с. 151]. Значит, необходим ещё акт публичности, что делает внутреннее уже соответствующим праву и этике [15, с. 152]. Впрочем, такая вот реализация, осуществляемая «посредством публичности», характерна, прежде всего, и для жизни в искусстве. Для собственно эстетической антропологии это тем более важно, что само «мыслящее сознание есть одновременно экранирование, позволяющее человеку не оказаться лицом к лицу с тем, чем он в принципе не может овладеть и в принципе не может понять, и что в принципе с ним несоизмеримо, и чем он может быть лишь захлестнут, так же как захлестнуто живое существо, где есть живое сознание, захлестнуто, скажем, пляской святого Витта» [15, с. 153].

Искусство делает этот экран огромным зеркалом, зеркалом-экраном, как бы «выстужая» страсти, прежде чем передать эстафету уже философии. И хотя сам М.К. Мамардашвили, продолжая разговор, предпочитает искусству вновь пример с гражданским обществом, для нас здесь интересно его возвращение к фигурам. На примере феномена человеческой агрессивности он объясняет это следующим, далеко не самым простым образом, что заставляет нас вновь обратиться к цитированию. При существовании хотя бы единственного возможного и человечески допустимого смысла агрессивности, можно, как он полагает, этот смысл «эксплицировать и реализовать и тем самым разрешить эту натуральную страсть, растворить её, но при условии, что не растворяются и не рассеиваются сами фигуры, формы, которые есть... в общественном поле» [15, с. 160].

Получается, что философ, именно благодаря философской рефлексии, воспринимает такой опыт переживаний, который уже получил практи-

ку публичного растворения и рассеивания. Тогда все обходится без психологической катастрофы. Перераспределение оценочных характеристик с индивидуального на социальное, с единичного на всеобщее раскрепощает философскую рефлексию, снимая напряжение сверхусилий индивидуальной ответственности.

Многопортретный, многофигурный образ проявлений человеческой сущности обеспечивает в психологическом плане более свободный ход мыслей, способность к спокойному (вне страстей) теоретическому синтезу множественного индивидуального и социального опыта самопознания в целом. Трагический для отдельного художника-философа разрыв между этическим и эстетическим началами так или иначе преодолевается с помощью того же самого механизма, который просматривается в так называемой «социологии воображения» и который уже хорошо известен в народе, когда говорят, что «на миру и смерть красна». Словом, публичный характер действий и переживаний посредством фигуративности способен перевести стрелку с трагического на сторону «оптимистической трагедии».

При этом очень важна очевидная сейчас «разомкнутость» художественного и рационального, эстетического бессознательного и философски осознанного, эстетически образного и философского мышления, определяющая диалектическое творческое единство разных субъектов самопознания, разомкнутость, осуществляемая этой «социальностью» опыта индивидуальных переживаний. В таком случае фигура субъекта самопознания оформляется как именно конфигурация, с обязательным участием фигур от искусства, от социального действия, от философии, наконец. При этом, как полагает Ж. Рансьер, «именно художник странствует по лабиринтам и подполью социального мира. Он собирает следы пережитого и переписывает иероглифы, изображаемые самой конфигурацией тёмных или заурядных вещей... А в фигурах этой мифологии позволяет распознать подлинную историю общества, времени, коллектива...» [12, с. 36]. Оформляющееся при этом, если следовать мысли В.С. Соловьёва, человеческое всеединство, так или иначе одухотворяющее материю, завершается в человеческой истории при всё большем вовлечении в её процесс исторических лиц. Данные лица посредством искусства и религии обретают в индивидуальной и общественной культуре статус эстетико-антропологических идеалов, которые во внутреннем диалоге индивидуального сознания и во внешнем диалоге индивидов вступают в общение друг с другом, в результате чего формируется

конкретно-исторический, взаимодополнимый, собирательный образ человека [18, с. 85].

Таким образом, мы попытались показать предысторию развития и культурно-историческую значимость сравнительно нового направления философской мысли – «эстетической антропологии», место этого направления в современной науке и искусстве, новые ответвления и перспективы развития, рассмотрели специфику и сущность эстетико-антропологической методологии. С использованием фигуративных приёмов и в терминах конфигурации исторический процесс самопознания человека описывается посредством совмещения мыслительной деятельности с художественной. В связи с этим актуализируется фигура художника-мыслителя, который способен синтезировать множественный индивидуальный, социальный и художественный опыт не только в пространстве творчества, но и в контексте научной мысли, в конкретных исторических примерах совмещения творческой и мыслительной активности. В результате такого совмещения происходит мощный выброс откровения, срывающего покровы с таинства человеческой сущности. Мы пришли к выводу о наличии некоторого порога, находящегося во внутреннем мире субъекта самопознания, который разделяет художественное и мыслительное, образное и понятийное, бессознательное и сознание. Обуславливая инфинитизм в развитии и становлении человечества, этот разрыв между чувственным и рациональным тем не менее преодолевается в естественном социально-историческом синтезе – в конфигуративных структурах публичного пространства социума, имеющего свои генетические основания в художественном и эстетическом опыте человеческой истории. При этом сущность публичного пространства социальной активности успешно отражается в эстетико-антропологическом дискурсе последних лет.

Между тем, предпринятый на этих страницах разговор до конца не исчерпывает ни сложности, ни «смутности» самопознания, ни проблематики, ни самого исторического процесса становления эстетической антропологии. Намечаются новые ответвления, вектор развития вообще, доказываются некоторые предположения в качестве уже всё более устойчивого знания, углубляется понимание сути, смыслового ядра и масштаба исследований, обнаруживаются новые факты и детали, осознаётся перспектива, приходят новые люди, постепенно расширяется география единомыслия. На наш взгляд, всё это ещё раз говорит о жизнеспособности занятой позиции, о её выигрышной дополняемости и коррекции.

## Список литературы:

1. Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. Т. 2. М.: Республика, 1993. 543 с.
2. Зеньковский В.В. Русские мыслители и Европа. М.: Республика, 1997. 368 с.
3. Громов М.Н. Образ сакральной премудрости // Громов М.Н., Мильков В.В. Идеиные течения древнерусской мысли. СПб.: Изд-во РХГИ, 2001. 960 с.
4. Киреевский И.В. Отрывок из романа: Две жизни // Киреевский И.В. Полн. собр. соч.: в 2 т. Т. 2. М.: Изд-во Типография Императорского Московского Университета, 1911. 300 с.
5. Юркевич П.Д. Философские произведения. М.: Правда, 1990. 420 с.
6. Вышеславцев Б.П. Сердце в христианской и индийской мистике // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 55–62.
7. Емельянов Б.В. Русская философия как человековедение: избранное. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2014. 331 с.
8. Бакунин П.А. Основы веры и знания. СПб.: Изд-во Типография В. Безобразова и комп., 1886. 418 с.
9. Соловьёв В.С. Соч.: в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1988. 824 с.
10. Достоевский М.Ф. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 5. Ленинград: Наука, 1973. 405 с.
11. Хоружий С.С. Исихазм как пространство философии // Вопросы философии. 1995. № 9. С. 80–94.
12. Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. СПб.; М.: Machina, 2004. 128 с.
13. Щербинин М.Н. Свобода и необходимость в рациональности гуманитарного познания как выражение её возможностей и пределов // Вестник Тюменского государственного университета. Серия «Философия». 2013. № 10. С. 37–45.
14. Жуков В.Н., Маслин М.А. В.В. Зеньковский о России, русской философии и культуре // Зеньковский В.В. Русские мыслители и Европа. М.: Республика, 1997. С. 3–8.
15. Мамардашвили М.К. Сознание и цивилизация. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. 288 с.
16. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Феномен духа в искусстве и науке. М.: Ренессанс, 1992. 320 с.
17. Эстетическая антропология: фигуративный аспект / Под ред. М.Н. Щербинина. Тюмень: Мандр и Ка, 2014. 192 с.
18. Муравьев И.Б. Роль религии в формировании эстетико-антропологического идеала // Вестник Тюменского государственного университета. Серия «Философия». 2012. № 10. С. 84–89.
19. Глинчикова Е.В. Постижение как творческий акт // Филология: научные исследования. 2014. № 2. С. 162–167. (DOI: 10.7256/2305-6177.2014.2.11470)
20. Чернов С.В. Гений как художник, как мыслитель, как творец // Психология и психотехника. 2011. № 1. С. 34–44.
21. Чёрный А.А. Философская картина мира А. Довженка, как художественное отражение человеческого бытия // Филология: научные исследования. 2013. № 3. С. 242–247. (DOI: 10.7256/2305-6177.2013.3.9209)
22. Спирина Э.М. Влияние Гёльдерлина на творчество Гегеля // Филология: научные исследования. 2014. № 1. С. 58–64. (DOI: 10.7256/2305-6177.2014.1.10898)
23. Гуревич П.С. Нужна ли педагогическая антропология? // Педагогика и просвещение. 2013. № 4. С. 284–287. (DOI: 10.7256/2306-434X.2013.4.10535)

## References (transliterated):

1. Uail'd O. Izbrannye proizvedeniya: v 2 t. T. 2. M.: Respublika, 1993. 543 s.
2. Zen'kovskii V.V. Russkie mysliteli i Evropa. M.: Respublika, 1997. 368 s.
3. Gromov M.N. Obraz sakral'noi premudrosti // Gromov M.N., Mil'kov V.V. Ideinye techeniya drevnerusskoi mysli. SPb.: Izd-vo RKhGI, 2001. 960 s.
4. Kireevskii I.V. Otryvok iz romana: Dve zhizni // Kireevskii I.V. Poln. sobr. soch.: v 2 t. T. 2. M.: Izd-vo Tipografiya Imperatorskogo Moskovskogo Universiteta, 1911. 300 s.
5. Yurkevich P.D. Filosofskie proizvedeniya. M.: Pravda, 1990. 420 s.
6. Vysheslavtsev B.P. Serdtse v khristianskoi i indiiskoi mistike // Voprosy filosofii. 1990. № 4. S. 55–62.
7. Emel'yanov B.V. Russkaya filosofiya kak chelovekovedenie: izbrannoe. Ekaterinburg: Izd-vo Ural'skogo universiteta, 2014. 331 s.
8. Bakunin P.A. Osnovy very i znaniya. SPb.: Izd-vo Tipografiya V. Bezobrazova i komp., 1886. 418 s.
9. Solov'ev V.S. Soch.: v 2 t. T. 2. M.: Mysl', 1988. 824 s.
10. Dostoevskii M.F. Poln. sobr. soch.: v 30 t. T. 5. Leningrad: Nauka, 1973. 405 s.
11. Khoruzhii S.S. Isikhazm kak prostranstvo filosofii // Voprosy filosofii. 1995. № 9. S. 80–94.
12. Rans'er Zh. Esteticheskoe bessoznatel'noe. SPb.; M.: Machina, 2004. 128 s.
13. Shcherbinin M.N. Svoboda i neobkhodimost' v ratsional'nosti gumanitarnogo pozniyaniya kak vyrazhenie ee vozmozhnostei i predelov // Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya «Filosofiya». 2013. № 10. S. 37–45.
14. Zhukov V.N., Maslin M.A. V.V. Zen'kovskii o Rossii, russkoi filosofii i kul'ture // Zen'kovskii V.V. Russkie mysliteli i Evropa. M.: Respublika, 1997. S. 3–8.
15. Mamardashvili M.K. Soznanie i tsivilizatsiya. SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2011. 288 s.
16. Yung K.G. Ob otnoshenii analiticheskoi psikhologii k poetiko-khudozhestvennomu tvorchestvu // Fenomen dukha v iskusstve i nauke. M.: Renessans, 1992. 320 s.
17. Esteticheskaya antropologiya: figurativnyi aspekt / Pod red. M.N. Shcherbinina. Tyumen': Mandr i Ka, 2014. 192 s.
18. Murav'ev I.B. Rol' religii v formirovanii estetiko-antropologicheskogo ideala // Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya «Filosofiya». 2012. № 10. S. 84–89.

19. Glinchikova E.V. Postizhenie kak tvorcheskii akt // Filologiya: nauchnye issledovaniya. 2014. № 2. S. 162–167. (DOI: 10.7256/2305-6177.2014.2.11470)
20. Chernov S.V. Genii kak khudozhnik, kak myslitel', kak tvorets. // Psikhologiya i psikhotekhnika. 2011. № 1. S. 34–44.
21. Chernyi A.A. Filosofskaya kartina mira A.Dovzhenka, kak khudozhestvennoe otrazhenie chelovecheskogo bytiya // Filologiya: nauchnye issledovaniya. 2013. № 3. S. 242–247. (DOI: 10.7256/2305-6177.2013.3.9209)
22. Spirova E.M. Vliyanie Gel'derlina na tvorchestvo Gegelya // Filologiya: nauchnye issledovaniya. 2014. № 1. S. 58–64. (DOI: 10.7256/2305-6177.2014.1.10898)
23. Gurevich P.S. Nuzhna li pedagogicheskaya antropologiya? // Pedagogika i prosveshchenie. 2013. № 4. S. 284–287. (DOI: 10.7256/2306-434X.2013.4.10535)