

С. А. Лишаев

**От тела к пространству:
данность и возможность в эстетическом опыте***

Сегодня многие исследователи сознают, что эстетический опыт невозможно заключить в границы, очерченные категориями прекрасного и возвышенного. Человек встречается с различными эстетическими феноменами, но большинство из них до сих пор остаются непознанными, немymi... Их или определяют по ведомству классической эстетики (втискивая в прокрустово ложе красивого и величественного), или не замечают, или оставляют на усмотрение коллег с психологического, антропологического, культурологического, etc. факультетов. Если классическая философия была озабочена познанием прекрасного, означает ли это, что и современная мысль должна ограничить себя этим предметом? Ответ напрашивается сам собой: делать это она не должна; за последние два столетия жизнь стала другой, другими стали и общество, и культура, и философия, которая определяет себя теперь как «неклассическая» или даже как «постнеклассическая». Именно культурная и экзистенциальная ситуация современности побуждает нас обратить внимание на эстетические феномены, которые связаны с восприятием пространства и времени. Об эстетике пространства как об актуальной теме философского исследования и пойдет речь в этой статье¹.

Немой (не мой) опыт. С утверждением, что восприятие пространства способно вызывать сильные переживания, скорее всего, согласятся многие читатели. Кто из нас не испытывал особенного чувства, оказавшись на краешке скального выступа, нависшего над глубоким ущельем, или на уз-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ № 10-03-00472а («Эстетика пространства в горизонте экзистенциальной аналитики»).

¹ Если говорить об исследовании эстетики времени, то определенные шаги в этом направлении были сделаны в следующих работах: Лишаев С. А. Эстетика Другого. СПб., 2008. С. 125–182; Лишаев С. А. Старое и ветхое (Опыт философского истолкования). СПб., Алетейя, 2010. С. 5–166.

кой тропе, вьющейся над обрывом? Какому горожанину, истомленному скитаниями по каменным лабиринтам большого города, не знакома радость от соприкосновения с открытым пространством за городской чертой? И есть ли среди нас люди, которые хотя бы однажды не оказались во власти тающей в голубоватой дымке дали, не поддались ее чарам?

Полагаю, что такие чувства хорошо знакомы всем читателям. Мне даже кажется, что некоторые из нас могли бы, при желании, извлечь из глубин своей памяти немало ярких воспоминаний о встречах с пространством. Длинная витая нить, с нанизанными на нее бусинами воспоминаний... Каждая из разноцветных бусинок — напоминание об одной из манифестаций пространства, встреча с которым когда-то, памятным весенним утром или прохладным осенним вечером, вывела нас из разбитой колеи повседневного «среднечувствия» к чему-то совсем особенному, другому.

Однако если читатель пожелает (а вдруг?) прояснить свои впечатления от randevu с пространством («что это было? что взволновало меня?») и отправится на поиски текстов с философским анализом такого рода состояний, то он рискует вернуться ни с чем. Серьезных исследований по этому предмету он не обнаружит. И если перспектива поисков ответа на пересеченной местности собственного опыта его не пугает, то ему придется вернуться к своим впечатлениям и попытаться осмыслить их самостоятельно.

Впрочем, в одиночестве он не останется. У него будет возможность опереться на описания, оставленные другими людьми. Есть немало текстов (в эпистолярном и дневниковом жанрах, а также в мемуарах, рассказах, повестях и романах, etc.), в которых он найдет свидетельства зачарованности пространством, его особенными формами. Однако все эти описания и рефлексии располагаются за пределами дисциплинарной философии, соответственно, они не могут дать собственно философской дескрипции эстетических расположений, центрированных на формах пространства, а не на формах вещей и тел.

Немного «истории вопроса». Интерес к пространству, рассматриваемому в эстетическом горизонте, стал пробуждаться около ста лет назад. Причем эстетическая действитель-

ность пространства привлекла к себе внимание философов (а также искусствоведов и литературоведов) не напрямую, а через ее преломление в художественном творчестве (репрезентация пространства в живописи, литературе, в пространственной организации архитектурных комплексов, садов и парков, etc.). Речь идет о так называемом «художественном пространстве». В трудах ученых XX века пространство рассматривалась в контексте художественно-эстетической деятельности, а их исследовательские усилия фокусировались на пространственной (а также временной) организации художественных произведений². Однако в последнее время стали появляться первые признаки того, что эстетика пространства привлекает внимание сама по себе, независимо от имеющих «эстетический паспорт» исследований пространственной организации произведений искусства³.

² Развитие данной области эстетических исследований связано с именами П. Флоренского, М. Хайдеггера, О. Шпенглера, М. Бахтина, М. Мерло-Понти, Х. Ортега-и-Гассета и др. Подробное рассмотрение истории изучения художественного пространства в философии XX века можно найти в кандидатской диссертации И. П. Никитиной («Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа», М., 2003).

³ Проблематике пространства в отечественной эстетике посвящена, насколько мне известно, только одна работа. Это кандидатская диссертация А. А. Журавлевой «Эстетика пространства» (СПб., 2005). К сожалению, работа Журавлевой посвящена не столько *эстетике* пространства, сколько его *чувственному восприятию* и его культурно и социально обусловленным трансформациям (автор диссертации понимает эстетическое предельно широко, по сути — отождествляет его с чувственным восприятием как таковым). Основным поставщиком материала для анализа эстетики пространства здесь вновь оказывается искусство (причем А. Журавлева ограничивается преимущественно материалом русского искусства). Хотя по своему содержанию эта работа остается традиционной, внимания и поддержки заслуживает уже сам авторский почин: рассмотреть пространство в концептуальном поле философской эстетики. И пусть данный опыт эстетической актуализации пространства безотносительно к искусству и не удалось развернуть в философско-эстетическую концепцию пространства, он, бесспорно, заслуживает упоминания как свидетельство готовности академического сообщества к эстетической легитимации проблематики пространства по ту сторону философии искусства.

Отсюда вывод: условия для построения эстетики пространства созрели. Пришло время «засучить рукава» и приступить к возведению ее концептуального фундамента. Сознывая всю рискованность этого начинания, я все же попытаюсь, во-первых, осмыслить причины примечательного невнимания европейских мыслителей к анализу пространства в аспекте его эстетического восприятия и, во-вторых, произвести концептуальную разметку феноменального поля эстетики пространства в перспективе его возделывания с помощью отвечающих новой задаче философских инструментов.

Эстетика пространства в контексте истории европейской культуры. Эстетический опыт многообразен, и эстетические переживания, соотносимые с теми или иными формами пространства, людям знакомы издавна. Однако не все из того, что есть в нашем опыте, закрепляется в языке, становится данностью общественного сознания. Не все из особенного, метафизически отмеченного опыта (даже из той его части, которая зафиксирована вербально) попадает в поле зрения философа. Очевидно, что и закрепление за определенным типом переживаний и за их предметами особых терминов, и их осмысление в искусстве, науке и философии, и присвоение им особого ценностного статуса (их «валоризация») зависит от морфологии той культуры, к которой принадлежит носитель особенного переживания.

Каждая культура наделяет человека специфической «вербальной оптикой», корректирующей восприятие мира через ускользающую от субъекта работу вербально-семантических фильтров. Эта оптика позволяет человеку именовать одни из своих чувств и переживаний и препятствует фиксации внимания на том опыте, который не является для культуры релевантным. Только опыт, способный пройти сквозь культурный фильтр, то есть опыт, признанный носителями культурного кода существенным (следовательно, существующим), с легкостью опознается носителями данной Традиции. Он имеет дело с опытом, «прописанным» в культуре и закрепленным на терминологическом уровне, соответственно, такой опыт способен вызвать интерес как субъектов специальных рефлексивных практик, так и художников. Получается, что одни из наших переживаний и влечений предъявляют «про-

пуск», выданный им в комендатуре культуры, и имеют хорошие шансы добраться до сознания в качестве такого-то-вот чувства, влечения, переживания, иные же (и сколь многие!) по-прежнему пребывают в лимбе безъязыкости, скрываются от наших взоров на «темной стороне луны». Однако феномены, которые до поры до времени таятся от света сознания, в какой-то момент (в момент, когда для этого созреют благоприятные условия) способны выйти из тени, стать предметом законного интереса и получить эстетическое признание наряду с феноменами, давно уже признанными в культуре и включенными в ее эстетический тезаурус⁴.

Впрочем, даже те из особенных переживаний, которые поименованы, далеко не сразу становятся предметом эстетической рефлексии. Чтобы невидимое стало видимым, чтобы новый феномен получил имя, а затем вошел в предметное поле эстетической теории, в общественной жизни и в культуре должны произойти сдвиги «на глубине». Отвечая на вопрос, почему философская мысль так долго обходила вниманием пространство как референт эстетического опыта, мы должны обратиться к тем базовым установкам культуры, ко-

⁴ Изменения, происходящие с человеком во времени, способны видоизменять его чувствительность, отодвигая на задний план одни переживания и выдвигая на авансцену душевной жизни другие, прежде не приметные чувства. Так бывает, когда человек взрослеет. Ребенку некоторые чувства и переживания чужды и непонятны. Взрослому же порой нелегко бывает войти в положение ребенка и понять его, хотя когда-то он сам был маленьким и чувствовал нечто подобное. По мере взросления и появления у маленького человека нового опыта он подводит его под то слово, которое *уже знает*, но которое до какого-то момента оставалось для него «пустым звуком» (точнее, пустым означающим). В жизни культуры происходит нечто подобное, с той лишь разницей, что подходящего слова для нового опыта в ней нет. Какое-то время немое чувство, лишенное возможности выйти на свет Божий, требует для себя слова и «мучает изнутри» носителя неназванного переживания. Напряжение между опытом и его немой, невысказанностью приводит, в конце концов, к тому, что ласточка чувства вырывается из чертога теней и, прозревшая, летит на свет Божий: в языке появляется новое слово. Оно или заимствуется из других языков, или старому слову приписывают новое значение, или изобретается новое слово (неологизмы).

торые определяют многообразие ее частных проявлений, в том числе и нашу эстетическую восприимчивость.

И для мифологической архаики, и для Античности, и для Средних веков, и для Европы Нового времени (вплоть до эпохи Просвещения и романтической революции в культуре и искусстве в конце XVIII—начале XIX века) характерно представление о мире как о завершенной данности. Мир дан, он так-то и так-то устроен, в нем (от века) установлен незабываемый порядок, и человеку надлежит следовать ему, исходя из того, что он занимает в космической иерархии определенное место. Человек, существующий в горизонте представлений о мире как о до краев наполненной полноте сущего, ориентирован на познание не изменчивого, не становящегося, *не того, что возможно, а того, что есть*, на использование этого знания как ориентира для приведения собственно существования в соответствие с «музыкой сфер». Сверяя свою жизнь и жизнь своих близких с этой божественной музыкой, он должен выправлять по ее созвучиям всю земную кривду: все искривления и уклонения от мирового порядка.

Если исходить из мировой данности, из того, что Истина — вечное основание вселенной (в данном случае не важно, именуем ли мы ее Единым, Умом, Богом, Субстанцией, Духом или Абсолютом), *то принцип тождества получит приоритет над принципом различия, общее — над индивидуальным, сущность — над существованием, повторение того же самого над неповторимым (событийным), покой — над становлением, классическая (систематизирующая) метафизика над метафизикой ad hoc (по случаю)*. В перспективе философской аналитики эстетического опыта это означает, что до наступления романтической эпохи (до конца XVIII века) центром эстетической рефлексии могло быть (и было) *тело*: тело человека, а также тела животных, растений и «тел вещей». Эти тела представляли перед рефлексирующим разумом как особенные формы, чей вид обнаруживал их *чтойность*. Тело оказывалось тем привлекательнее, чем совершеннее в его внешней форме был выражен первообраз (идея, сущность, первоформа).

Прекрасное тело находилось в центре внимания народов и духовных элит очень долго: от мифологической архаики

до Нового времени⁵. Только с эпохи Просвещения и романтической революции в культуре внимание к чужой вещи, к совершенству их формы постепенно ослабевает. Европейцев (и чем дальше, тем больше) начинают интересовать пространство и время. Время теперь оказывается «утраченным», тем, что надо искать. Пространство становится «проблемой», которую надо решать, в том числе — решать эстетически. История изобразительного искусства позволяет в буквальном смысле слова *увидеть*, как внимание европейцев смещается с формы тела на форму пространства, увидеть, как меняется чувствительность художника и зрителя к тем или иным пространственным измерениям.

Пейзаж как особый жанр станковой живописи ведет свою историю с конца XVI века, но расцвета своего достигает позднее. Параллельно с развитием пейзажной живописи развивается и садово-парковое искусство, чьим материалом и вместе — предметом был природный ландшафт. Планировщик парка работал с конфигурациями пространства как с предположением и инструментом создания видов, способных пленять человеческие сердца.

Итак, философы античной древности и Средневековья, а также мыслители XVIII—XIX столетий (а в значительной мере и XX-го века) в своих размышлениях над особенными («тонкими») чувствами, не выводимыми ни из сферы сакрального опыта, ни из человеческой сексуальности, ни из того, что для человека приятно или полезно, *отправлялись от восприятия прекрасного тела, от его гармоничной формы*. Именно тело, вещь, форма были привилегированным предметом их исследовательского интереса.

На уровне эстетической теории смещение внимания с гармонично оформленного тела к опыту, который располагался за концептуальными рамками эстетики прекрасного,

⁵ Христианство не отвергает телесной красоты, но этот идеал в нем радикально меняется по сравнению с мифологической архаикой и античной пластикой, поскольку для христиан эпохи Средневековья красота — это красота преображенных, одухотворенных тел, а не тел, поврежденных грехом и потому — несовершенных, смертных. Средневековый канон ориентировал художника на изображение одухотворенного, преображенного тела: на иконах мы видим не лица, а лики.

можно заметить уже в построениях сформировавшейся в XVIII веке (точнее, во второй его половине) дисциплинарной эстетики. Примерно в это же время, хотя и не сразу, в поле зрения эстетиков попадает и пространство.

Сегодня, с дистанции более чем двухсот лет, мы можем уверенно сказать, что *появление аналитики возвышенного* как предмета теоретической мысли было одним из симптомов кризиса классической философии и эстетики (и в «имплицитной», и в «эксплицитной» ее формах). Берк и Кант отделили эстетику возвышенного от эстетики прекрасного в качестве новой, «другой» эстетики. С тех пор возвышенное стало своеобразным испытательным полигоном для неклассических подходов к анализу эстетического опыта. Описание предметных референтов возвышенного и анализ возвышенного чувства способствовали включению в сферу эстетической рефлексии новых, непривычных для классической эстетики реалий. В частности, в число эстетически значимых предметов восприятия вошло все то, что *велико по своему размеру, протяженности, по осязаемости (явленной) мощи и силе*.

Однако пространство попало в поле зрения Берка, Канта (а вслед за ними — Шиллера, Шеллинга и др.) не само по себе, а *в ряду явлений*, способных пробудить в человеке возвышенное чувство (или быть поводами для него)⁶, и не стало для них предметом самостоятельного интереса, осталось одним из многих *внешних референтов возвышенного переживания*.

Несмотря на то, что в XIX—XX веках художники активно экспериментировали с пространством (а не только с

⁶ Кант акцентировал свое внимание не на пространстве, а на возвышенном чувстве, на его трансцендентальной составляющей (возвышенное толкуется им как «чувство свободы», как «чувство сверхчувственного»). У Канта (да и у Берка) — что существенно в контексте наших размышлений над эстетикой пространства — речь шла об опыте, который эти мыслители отделяли от восприятия прекрасной формы. *Возвышенная предметность мыслилась Кантом как что-то (для нашего восприятия) большее до бесформенности, безмерное по величине и мощи*, как нечто превосходящее возможности человеческого воображения или предстающее перед ним в качестве силы, угрожающей его существованию.

пространственной формой⁷), особого продвижения в его философско-эстетическом анализе мы в этот период не обнаружим. XX век дал нам множество содержательных исследований пространства в живописи, архитектуре и литературе, но пространство по ту сторону художественной практики так и не удостоилось концептуальной проработки⁸.

Ближе всего проблематика эстетического переживания пространства подходит к тематическим полям исследований, которые проводят феноменологи, экзистенциалисты и постструктуралисты. Однако ни феноменологи, ни представители экзистенциализма не проявили интереса к этой проблематике за рамками анализа *произведений искусства*⁹. Это кажется тем более странным, что пространство *как феномен восприятия* (но не как эстетическое переживание) находилось в центре внимания многих выдающихся мыслителей этого направления¹⁰. Не стала здесь исключением и постструктуралистская традиция. В том, что касается изучения эстетической действительности пространства, постструктуралисты не вышли за рамки философии искусства, а в качестве подходящего инструмента анализа артпрактик XX столетия обратились к

⁷ Особого упоминания заслуживает так называемое энвайронментальное искусство XXI века, которое сделало предметом эстетической деятельности окружающую среду. Художники этого направления создают специально организованные, неутилитарные пространства (чаще это пространство интерьера, но иногда это природные пространства, как в лэнд-арте).

⁸ Эта непроработанность не может не удивлять. Ведь для философии XX века проблематика эстетики пространства должна была бы представлять интерес уже хотя бы потому, что она вполне соответствует тяге ее творцов к дистанцированию от классического наследия и к поиску новой, неклассической парадигмы мышления (от тождества к различию, от сущности к феномену, от общего к единичному, от данности к событию, etc.).

⁹ См. напр.: Хайдеггер М. Искусство и пространство / Время и бытие / М. Хайдеггер. М., 1993; Мерло-Понти М. Око и дух. М., 1992; Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве / Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. М., 1991.

¹⁰ Самой яркой фигурой здесь, пожалуй, был Мерло-Понти, феноменологические анализы которого не потеряли своего значения до настоящего времени (см.: Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. М., 1999).

понятиям возвышенного и ужасного (аналитика возвышенного в работах Ж. Лиотара, исследование отвратительного и ужасного в трудах Ю. Кристевой¹¹).

Из сказанного можно сделать следующий вывод: в европейской культуре в целом и в философии в частности давно уже созрели предпосылки для пересмотра привычных представлений о том, какого рода переживания можно рассматривать в качестве эстетических переживаний.

Эстетика пространства в концептуальном поле эстетики Другого. Прежде чем приступить к разметке феноменальной области эстетики пространства и наметить важнейшие направления ее философского анализа, необходимо напомнить об основных методологических опорах «эстетики Другого» как *феноменологии эстетических расположений*¹², с позиций которой мы планируем провести разметку новой для эстетики феноменальной области. Без их экспликации разметка и разработка эстетики пространства была бы обречена на то, чтобы оставаться неотчетливой в своих исходных принципах.

Исследование ее предметного поля — это еще один шаг, направленный на концептуальное профилирование *эстетики Другого*. Замысел феноменологии эстетических расположений предполагает сохранение смысловых связей с классической эстетикой и, одновременно, радикальное переосмысление ее категорий в методологическом русле *эстетики события*. Такой подход к эстетике позволяет инсталлировать в ее предметное поле те формы чувственного опыта, которые еще никогда ей не рассматривались. Возможность расширения тематического горизонта эстетической рефлексии объясняется тем, что в рамках данной теории эстетическое не связывается (на первом шаге) ни с какой-либо определенной предмет-

¹¹ См.: Лиотар Ж.-Ф. Возвышенное и авангард // Метафизические исследования. СПб., 1997. Вып. 2. С. 111–123; Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ad Marginem '93. М., 1994. С. 303–323; Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб., 2003.

¹² Лишаев С. А. Эстетика Другого. Самара, 2000. *Он же*. Эстетика Другого: эстетическое расположение и деятельность. Самара, 2003.

ностью, ни с какими-то особенными способностями субъекта, ни с его специфической деятельностью. Предметное поле эстетического разворачивается *из точки эстетического события*, которое понимается как *событие чувственной данности особенного, Другого*. Эстетическое событийно, следовательно, автономно. Оно не производится какими-то специфическими свойствами предмета, но к нему невозможно прийти и через произвольную активность субъекта. И предмет с его особенными свойствами, и субъект с его способностями и произвольной деятельностью могут создать *благоприятные условия для того*, чтобы эстетическое событие свершилось, но не могут *произвести* событие. Лишь постфактум, уже после того, как событие свершилось, предмет и субъект, вовлеченные в силовое поле события, получают свою эстетическую определенность.

Данность Другого событийна и может быть концептуализирована лишь апостериори, в форме определенных типов *эстетических расположений*. Апостериорность эстетического оставляет поле философского анализа открытым, ориентируя исследователя не на заранее данную (априорную) категоризацию эстетической предметности и эстетического чувства, а на рассмотрение тех чувств, которые выделяются из потока обыденных состояний в качестве особенных, метафизически углубленных переживаний. Апостериорный подход к вычленению эстетических феноменов делает эстетическую теорию открытой для неизвестных ей форм чувственной данности Другого независимо от того, каким образом и в какой предметности оно себя обнаруживает. В результате совершенствование эстетической теории мыслится не как построение законченного здания, а как прорисовывание карты эстетических расположений, которая остается принципиально открытой для уточнений и расширений.

На эстетическую карту были, в частности, нанесены такие понятия, как «чувственное», «эстетическое», «особенное», «Другое», «событие», «эстетическое расположение», «преэстетическая расположенность», «эстетика утверждения», «эстетика отвержения», «эстетика пространства», «эстетика времени» и др. Понятия эстетики Другого формировались по ходу осмысления эстетического опыта и в то же время оказывались (в дальнейшем) инструментами типологического и экзистенциально-онтологического анализа эстетических событий.

«*Эстетика утверждения*» и «*эстетика отвержения*» — базовые понятия феноменологии эстетических расположений. Они нацеливают на выявление онтологического вектора нашей реакции на чувственную данность условно и безусловно особенного (Другого), с их помощью эксплицируется онтологическая конституция расположений. В точке эстетического события данная человеку предметность вызывает или реакцию притяжения, или реакцию отшатывания (Другое открывается в эстетическом событии или в модусе Бытия, или в модусах Небытия и Ничто, то есть как чувственная данность онтологической дистанции, как переживание ее утверждения или же — отмены, деструкции).

Помимо этого — основополагающего — деления эстетические расположения необходимо различать по предметности, в которой (на которой) кристаллизуются особенные чувства. Ведь эстетический опыт получает (если получает) закрепление в сознании субъекта (а иногда и в сознании культурной традиции) в качестве *эстетической предметности*, с одной стороны, и в качестве *особенного чувства-состояния*, с другой. Эстетический опыт — это опыт со-расположенности субъекта и предмета в точке события явленности Другого. Помимо различия утверждающих и отвергающих расположений были выделены (в качестве особых областей эстетического опыта) расположения *эстетики времени* (ветхое, старое, юное, молодое, мимолетное расположения и феномены циклического времени) и *эстетики пространства* (прекрасное, безобразное, большое, возвышенное, маленькое, затерянное, страшное, ужасное, беспричинно радостное и др.). А уже внутри эстетики пространства была сделана попытка разграничить восприятие пространственной формы и восприятие пространства ее как особых региональных модификаций. При этом в эстетику пространства оказались, с одной стороны, включены феномены, акцентировавшие форму вещей (красивое, прекрасное, безобразное, уродливое) или их величину («большое», «маленькое»), а с другой, те расположения, чьим «действующим веществом» (преэстетической предметностью) пространство вообще не является («страшное», «ужасное»), или те феномены, в которых оно выполняет лишь вспомогательную роль («возвышенное», «затерянное»).

Объединение под шапкой «пространственных эстетических расположений» таких феноменов, как беспричинно радостное, прекрасное/безобразное, красивое/уродливое, большое и возвышенное, затерянное и маленькое, ужасное и страшное, было побочным следствием стремления *отделить эстетику времени как эстетику существования* (эстетику восприятия сущего в горизонте возможности/невозможности присутствия) *от старой, эссенциалистской эстетики* (от эстетики прекрасного). В результате термин «эстетика пространства» не получил в «Эстетике Другого» должной конкретизации. Фактически, он не столько раскрывал специфику данной области эстетического опыта, сколько отсылал к тем весьма разнородным эстетическим расположениям, которые остались по ту сторону эстетики времени.

Дальнейшая работа в концептуальном поле *эстетики Другого* привела нас к мысли, что между эстетикой тела (эстетикой пространственной формы) и эстетикой пространства различий никак не меньше, чем между эстетикой пространственной формы (эстетикой прекрасного/безобразного) и эстетикой времени. При ближайшем рассмотрении данного фрагмента карты эстетических расположений¹³ обнаружилось, что область феноменов, которая определялась нами как «эстетика пространства», *распадается на несколько существенных отличных друг от друга областей, в том числе на эстетику тела* (эстетику пространственной формы) и *эстетику пространства* (эстетику его разнородных форм в их непосредственной данности человеку).

Теперь пришло время исследовать предметное поле эстетики пространства более детально. Реализация этого за-

¹³ Осознание необходимости отделения эстетики тела от эстетики пространства возникло у нас по ходу работы над описанием феноменов уюта и простора. См.: Лишаев С. А. Феноменология уютного. Часть I // *Mixtura verborum* 2004: пространство симпозиона. Самара, 2004. *Он же*. Феноменология уютного. Часть II. // *Mixtura verborum* 2005: тело, смысл, субъект. Самара, 2005. *Он же*. Эстетика простора (Простота, пустота, чистота, воля) // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2007. №. 2. *Он же*. К пространственной эстетике Санкт-Петербурга (метафизика простора и порядка) // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2008. №. 2 (3).

мысла потребует проведения целой серии исследований. Их результатом должно стать обоснование эвристической продуктивности конституирования эстетики пространства как особой области на карте эстетических расположений. Такое обоснование предполагает детальный анализ конкретных феноменов эстетики пространства.

Эта статья имеет своей целью конституирование *эстетики пространства* и проведение *демаркационных линий* внутри этой новой области философско-эстетических исследований¹⁴.

Эстетика пространства: места и направления (изменения). В концептуальном домене эстетики пространства мы выделяем *две обширные области: эстетику направлений-измерений* (эстетику пространства как простираения) и *эстетику места*.

В границах последней мы, в свою очередь, различаем *две формы*: 1) переживание *ландшафта, пейзажа* (вида, местности) и 2) переживание *ограниченного пространства (места)*, то есть пространства, воспринятого с позиции человека, находящегося внутри городских (площадь, улица) или внутри домовых (сакральных, государственных и частных) пространств-помещений (вместилищ). *Восприятие пространства как эстетическое событие* неодинаково в тех случаях, когда внешний референт эстетического опыта — определенное место или местность, и в тех ситуациях, когда в воронку эстетического события вовлекаются пространственные измерения (формы).

Пространственная конфигурация места (или местности) и ее переживание как предмета созерцания — это одно, а эстетический эффект, извлекаемый из восприятия *измерения пространства*, — нечто другое. Объединяет их то обстоятельство, что в центре внимания оказывается пространство, а не вещи. Однако в первом случае пространство — это открытость взгляда в том или ином направлении, а во втором — это

¹⁴ В данной статье будут прочерчены только самые общие контуры новой области эстетического анализа, без их конкретизации на базе описания конкретных эстетических расположений. Такого рода анализ, предполагающий углубление и детализацию, — задача будущих исследований, в которых, в частности, будут исследованы феномены уюта, простора, дали, выси и бездны.

«внутренность» помещения или выделенная взглядом местность (вид). Мы встречаемся или с пространством как возможностью перемещения по основным (заданным человеческой телесностью) направлениям, или же с определенным местом (ландшафтом, интерьером).

Местность и помещение — это *пространство в пространстве* (локальное пространство), это пространство *внутреннее*, это *ограниченная возможность* движения, но в то же время это то, что в силу своей *замкнутости* (придающей тому, что *внутри*, форму-границу) представляет собой «мир в миниатюре»: упорядоченное, ограниченное пространством-местом, воспринимаемое как завершенное в себе целое. В случае с пространством-как-протяженностью нашим вниманием завладевает сама *возможность движения* (но не *структура вида местности*), та или иная форма открытости.

Несложно заметить, что между эстетическим восприятием местности (ландшафта) и восприятием комнаты, тронного зала и площади есть нечто общее: по сути, и в том и в другом случае речь идет о *восприятии пространства как помещения*, то есть как места, в котором кто-то или что-то находится или может находиться. И место, и местность переживаются нами как территории пребывания, как *местности* тел и вещей.

От ограниченного или закрытого пространства пребывания (места) отлично пространство открытое, пространство движения (измерение пространства). В эстетике измерений мы воспринимаем пространство уже не в горизонте понятия помещения-размещения, а как простираемое, как возможность движения в том или ином направлении. В ее расположениях мы как будто получаем ощутимый (данный в восприятии) **ответ на вопрос «куда? в каком направлении?»**. Этот тип эстетического созерцания раскрывает перед нами возможность *неограниченного перемещения* в определенном направлении. В центре внимания оказывается направление, в котором глаз (а стало быть, потенциально, и человек) может двигаться, не наталкиваясь на преграды. В одном случае такой опыт будет специфицировать возможность движения в глубину пространства (*даль*), в другом — возможность двигаться в любую сторону по горизонтالي (*простор*), в третьем — возможность гипотетического подъема (*высь*), в четвертом — падения (феномен *бездны*, пропасти).

Место, местность, помещение. Эстетика места — та область эстетического, которая хотя и не была еще осмыслена теоретически, но давно уже задействована в практической деятельности (в создании садов и парков, в «ландшафтном дизайне», в искусстве интерьера и т. д.) и закреплена такими терминами, как, например, уют и пейзаж (в значении «природный вид» и в значении «картина, изображающая природный, сельский или городской ландшафт»). В расположениях эстетики места мы имеем дело с тем типом расположений, где предметом, на котором кристаллизуется эстетическое чувство, становится место (то пространство, в котором нечто находится или может находиться). Говоря о месте, мы отвечаем на вопрос «где?», мы говорим не о вещах, а о том, *что вмещает их (нас)*, о том, *где* они находятся. Расположившись «на месте», мы узнаем его **«как оно там, в этом месте?»** Мы перемещаемся в пространстве и в каждый данный момент мы где-то пребываем и как-то себя в этом «где-то» чувствуем. Иногда это чувство бывает из ряда вон выходящим, особенным, запоминающимся, не поддающимся исчерпывающему объяснению. В этом (и только в этом!) случае можно говорить об эстетическом переживании места. Не стоит забывать о том, что простое осознание того, в каком месте я нахожусь (мое ориентационно-прагматическое «где»), существенно отличается от эстетического переживания места. В последнем случае я не просто сознаю свое местонахождение, но я этим местом очарован, удивлен, восхищен. Спрашивается, что же делает то или иное место особенным в эстетическом отношении? Предварительный ответ будет таким: в данном типе эстетического восприятия пространства перед нами (на уровне переживания) раскрывается не возможность или невозможность **движения** в определенном направлении, а то, *как именно сложено (структурировано, организовано) данное место (местность) в плане действительно-го (интерьер) или возможного (пейзаж) пребывания в нем*¹⁵.

¹⁵ Подробное обоснование данного тезиса может быть представлено только в ходе исследования эстетических расположений, относимых к эстетике места. В цикле исследований по эстетике пространства мы предполагаем рассмотреть феномен уюта, продол-

Если мы отличаем *эстетику места* от *эстетики пространственных измерений*, то логично будет и дальше идти по пути дифференциации нашего эстетического опыта и провести разделение уже внутри эстетики места, отделив *восприятие места как закрытого, внутреннего пространства* (уютное расположение — только один из примеров эстетически особенных, выделенных интерьеров) от *восприятия местности*.

Внимание того, кто созерцает *местность*, направлено на строение (форму) земной поверхности, на ее рельеф. Общий вид местности ориентирует нас на восприятие горизонтально расположенного фрагмента пространства в качестве чего-то относительно цельного, выделяющегося на фоне окружающей среды. В фокусе внимания здесь будет уже не пространство, а то, что мы в нем находим (видим как открытое взгляду в том или ином направлении). Вид (пейзаж) представляет собой совокладку так-то и так-то соотношенных в нашем восприятии складок земной поверхности, покрывающей ее растительности и тех искусственных сооружений, которые инкорпорированы в ландшафт человеком.

Душу того, кто созерцает закрытое пространство, захватывает чувство, которое возникает (если возникает) в момент его «погружения» в замкнутое пространство интерьера, в ту атмосферу, которая царит в нем. Место здесь — это пространство, в котором он находится, которое его объемлет, окружает. Интерьер — это не то, что перед нами расстилается (вид местности), а то, во что мы погружены. Когда мы воспринимаем пейзаж, мы находимся вовне, в обнимающем местность пространстве (в «другом месте»), так что его ограниченный фрагмент (то, что видно с того места, где мы находимся) воспринимается не как окружающее нас пространство,

жив работу над описанием этого расположения (см. ссылку 13). Что касается описания эстетических феноменов места и ландшафта, то эта область остается «terra incognita» как для современной эстетики, так и для автора статьи. Впрочем, есть надежда, что в обозримой перспективе «местные» расположения найдут своего исследователя. Мы же хотели бы сосредоточить внимание преимущественно на эстетике пространственных измерений: на феноменах простора, дали, выси и бездны.

а как то, что лежит (расстилается) перед нами. Местность — предмет созерцания и представления, а интерьер — не только предмет скользящего созерцания, но также особая атмосфера, производимая местом, в котором человек находится, это пространство объемное и при этом — ограниченное.

Воспринимая какое-то место как особенное по вызванной им эмоциональной реакции, мы переживаем его «так оно есть», соотнося место (местность) с нашим возможным или действительным в нем (в ней) пребыванием¹⁶. Но когда мы воспринимаем как особенное то или иное измерение (направление) пространства, мы переживаем его как *возможность изменить местоположение*.

Из сказанного следует, что *эстетика места* находится в *большей близости к традиционной эстетике, чем эстетика пространственных измерений*. Восприятие места изнутри (пространство помещения, двора, площади, улицы, участка парка) или извне (местность как то, что видно со стороны, как отграниченный от сопредельных территорий фрагмент мира) строится по логике законченного целого (ландшафт, помещение воспринимаются как нечто целое, как пространство + тело). Внутреннее пространство дома, церкви или расположившегося в долине города, на который вы смотрите с вершины окрестного холма, воспринимается как мир в миниатюре (нечто более или менее цельное, законченное).

Если зафиксировать отличие эстетики места от эстетики формы, то все вышесказанное можно резюмировать таким образом: в эстетике тела совершенная гармония целого обнаруживает себя в форме предмета, в эстетике места в центре внимания находится уже не предмет, а *ограниченное*

¹⁶ Стоит напомнить, что об *эстетических* расположениях, связанных с определенным измерением пространства или с определенным местом, можно говорить лишь в тех случаях, когда эти расположения фиксируют на себе наше внимание в качестве чего-то особенного для нашего чувства. Надо ли при этом напоминать о том, что само эстетическое расположение рассматривается при этом как событие данности Другого? Замечу также, что феномены эстетики пространства, как и другие расположения, рассматриваются нами в перспективе опыта онтологического различия и что эстетические феномены мыслятся как свободные от утилитарно-прагматических, познавательных или этических целей и ценностей.

пространство, воспринимаемое как **образ мира, как упорядоченная и замкнутая на себя протяженность, как вместилище сущего.**

Фигура, фон, место. Восприятие места может быть *сближено с классической эстетикой* еще в одном отношении: *место всегда связывается с представлением о телах и вещах.* Нет вещи без места и нет места без реально или потенциально расположенных в пространстве вещей. Воспринимая вещь, мы имеем дело с предметом, который находится в определенном месте. Однако когда наше внимание акцентировано на вещи, мы не воспринимаем место как специфическую данность, как самостоятельный предмет. Когда мы воспринимаем форму, то место, в котором она находится, оказывается уже **не местом, а фоном**, на котором мы воспринимаем тело (вещь). Но если мы перестанем фиксировать внимание на каком-то определенном предмете, то в фокусе нашего внимания окажется уже не вещь, не отдельная форма, а место как некоторая целостность (будь то интерьер — площадь, двор, горбатая улочка — или местность, ландшафт).

Место, в отличие от фона, имеет *свои* границы точно так же, как имеет границы тело. Оно, в качестве самостоятельного предмета восприятия, имеет собственную структуру. Тело отлично от места, вмещаемое отлично от вмещающего. Место — это *форма* пространства, которую нельзя превратить (в нашем восприятии) в фигуру (в тело)¹⁷. Какую бы структуру не имело место, оно, в отличие от тела, остается для нас тем, что вмещает в себя тела (формы)¹⁸.

В паре фигура-фон восприятие фигуры вводит в поле восприятия и сознания **«чтойность»** вещи, а фон — ее **«где»**

¹⁷ Однако с определенной дистанции (например, с околоземной орбиты) даже Земля предстает как тело на фоне космического пространства, хотя, когда мы находимся на ее поверхности, поверхность эта воспринимается уже как пространство (тот или иной ландшафт), вмещающее тела и вещи.

¹⁸ Даже когда какой-то интерьер или какая-то местность оказываются заполненными (место, в котором нет свободного места), они не перестают восприниматься как *вмещающие формы*, то есть как то, внутри чего располагаются тела как *вмещаемые формы*. Занятое место может быть освобождено, очищено, после чего оно вновь готово к тому, чтобы принимать в себя тела и вещи.

(ее местонахождение). Находясь в комнате, мы можем остановить наше внимание на вазе с цветами («посмотрите, какие красивые цветы!»), а можем, перемещаясь по комнате или скользя по ней взглядом, воспринять и оценить ее в целом («какая уютная комната!»), почувствовав нечто относительно помещения, а не относительно той или другой из наполняющих ее вещей.

В случае с восприятием тела глаз как бы ощупывает предмет, совершая движения в контуре его формы, в том же случае, когда речь идет о восприятии места, он перемещается по всей его площади, по всему его объему (например, по объему комнаты), давая материал для переживания места как целого, как определенной пространственной данности («каково оно, это место?»). Воспринимая тело, мы фиксируем на нем взгляд, так что все находящееся за его пределами оказывается «не в фокусе».

Итак, в паре фигура-фон в центре внимания находится *или* фигура, *или* фон. Причем, когда то, что было фоном, выступает на первый план, оно становится *видом или интерьером*. Фигура, когда дистанция по отношению к ней увеличивается, а внимание перестает на ней фиксироваться, *погружается в пространство*, наполненное множеством вещей, превращается в более или менее выразительную *деталь* пейзажа или интерьера. Это обстоятельство наглядно демонстрирует история европейской живописи. Здесь смена акцентов эстетического созерцания получила институциональное закрепление в жанровых дифференциалах: в портрете и пейзаже, в портрете и интерьере, в натюрморте и интерьере. В этих жанровых парах легко прочитывается инверсия фигуры и фона.

Долгое время в центре внимания европейского изобразительного искусства (с эпохи Возрождения до начала XIX века) находился портрет или многофигурные композиции на религиозные, мифологические, исторические и бытовые сюжеты, а пейзаж и интерьер оставались на периферии «высокого искусства». Однако, если двигаться от XVI-го столетия к XX-му, можно проследить вполне определенную тенденцию: чем ближе к современности, тем более популярным и востребованным становится жанр пейзажа. Интерес живописцев от портрета и многофигурной композиции к пейзажу,

к местам и видам, где человек если и присутствует, то в одном ряду с коровами, собаками и утками, как живописная деталь пейзажа.

Со временем (к концу XIX-го столетия) принципы изображения ландшафтов были перенесены на изображение тел, вещей и даже лиц. Границы фигур стали размываться, так что фигура стала члениться на множество составляющих, причем эти составляющие включались в ассоциативную перекличку с элементами фона. В результате фигура начинала таять в окружающем ее фоне (среде), переходила в него, а фон, соответственно, переставал восприниматься как фон. Такие картины можно воспринимать и как портрет, и как пейзаж, и как натюрморт.

Эстетика пространственных измерений. В отличие от восприятия мест, восприятие направлений (измерений) не отсылает к размещению человека или вещей в каком-либо пространстве (переживание интерьера, пейзажа), но вводит в область чувственно данного *возможность иного*¹⁹. Но что, собственно, может означать на предметном уровне восприятие возможности/невозможности иного, *если речь идет не об эстетической данности времени*, различные модусы которого являют себя через специфическую форму вещей и тел, фиксирующую внимание созерцателя на молодости, юности, мимолетности и ветхости сущего? Эстетический опыт особенно как чистой возможности иного за пределами восприятия вещей в аспекте их временности *предстает как восприятие горизонта возможных перемещений*, как перспектива изменения положения по отношению к другим ве-

¹⁹ Проблематика возможности (свободы, открытости, становления, процессуальности, времени) находится в самом центре философских исканий XX-XXI столетий, она, в частности, занимала таких мыслителей, как Хайдеггер, Сартр, Бердяев, Шестов, Делёз и др. Она актуальна также для заявившей о себе в постперестроечной России «синергийной антропологии» (С. Хоружий) и — с другого конца — для так называемой «философии возможного» (М. Эпштейн). В этом смысле эстетика возможности, развиваемая в рамках «эстетики времени» и «эстетики пространства», представляет собой выражение тех же «глобальных и эпохальных» сдвигов в истории христианской цивилизации, свидетелями и участниками которых все мы являемся.

щам, *как возможность сменить место*. У человека как деятельного существа пространственные представления формируются по ходу предметной деятельности. Различные направления пространства — это направления нашего действительного или гипотетического движения, это возможность/невозможность *пере-мещения*. Наш глаз только потому произвольно прощупывает окружающее его пространство, что мы имеем опыт движения во всех возможных направлениях как по горизонтали (вправо/влево), так и по вертикали (вверх/вниз). (В своем истоке пространство в его основных измерениях формируется по ходу движения, в процессе тактильного и визуального прощупывания человеком окружающей его среды.)

Простор, даль, бездна и высь воспринимаются нами как *направления движения*, то есть как пространственные измерения, в которых присутствует или отсутствует место для нашего тела. Так, в опыте простора возможность, которая нам открывается, это возможность свободного движения *в любом направлении* по горизонтали, в то время как в опыте дали как эстетического расположения мы воспринимаем возможность перемещения *по горизонтали* и перемещения *в глубину*. В расположении простора главное — это не вид, не местность (хотя на просторе нам, конечно, может быть открыт вид на прекрасный ландшафт), а *возможность иных видов, иных пейзажей, иного бытия*²⁰.

Пространство в его особенных, чувственно воспринимаемых измерениях (направлениях) предстает перед субъектом восприятия не как образ (форма) предмета (не как некоторое «что»), но как определенным образом конфигурирован-

²⁰ Когда я говорю о необходимости отличать эстетические расположения, «завязанные» на восприятие ландшафта, от эстетических феноменов, отнесенных к эстетике пространственных измерений, то здесь требуется пояснение. Для этого повторим то, что было сказано по этому поводу в «Эстетике Другого» в связи с восприятием ветхого и старого, молодого и юного, прекрасного и красивого и др.: необходимо различать *предметный референт* эстетического расположения и *типологическую определенность самого расположения*. Референт может быть тем же самым, а расположения — разными. Одна и та же вещь в одной ситуации может восприниматься как старая, в другой — как ветхая, в третьей — как красивая. Аналогичным образом обстоит дело и с внешним референтом в эстетике мес-

ное поле возможностей. И это не ограниченный набор возможностей передвижения *внутри* какого-то пространства (место и местность), а возможность безусловная, открытая. Когда наш глаз не встречает препятствий в том или ином направлении и внимание захвачено им таким образом, что мы чувствуем что-то особенное, это значит, что мы находимся в одном из расположений эстетики пространственных измерений. В ситуации встречи с измерением выси, перед нами открывается (открывается для зрительного восприятия и, если повезет, для эстетического чувства) возможность восхождения по вертикали. Но если нам дана вертикаль, то нам не даны даль, простор (ширь) и бездна (отсутствует переживание возможности падения в пропасть, переживание возможности не быть). Каждое из измерений пространства, вовлеченное в одно из эстетических расположений, — это опыт безусловной возможности, но возможности в границах, заданных рамками определенного пространственного измерения. Задача эстетического исследования — выяснить специфику каждого из расположений, его онтологическую и онтическую конституцию, а также его эмоционально-чувственный рельеф, неповторимый профиль эстетического переживания.

Вместо заключения. Разрабатываемая автором статьи феноменология эстетических расположений нацелена на осмысление тех перемен в основах европейской традиции, которые, нравятся нам это или нет, уже свершились и суще-

та и в эстетике пространственных измерений: ландшафт может быть воспринят как просторный (внешний предмет эстетического изумления здесь — широта открытого пространства), и он же может переживаться как пейзаж, внушающий, к примеру, чувство возвышенного или, скажем, затерянного.

При том же самом предмете восприятия в одном случае мы будем иметь дело с видом местности, в другом — с той или иной формой пространства как направления возможного движения тела или взгляда. Два художника-пейзажиста, работающие на пленэре бок о бок, могут написать картины, отличные друг от друга по своей эстетической доминанте. Легко предположить, что один из них делает акцент на дали, а другой, возможно, передаст на своем холсте чувство затерянности, охватившее его при взгляде на изломанный силуэт застывшего на скале дерева.

ственно изменили конфигурацию эстетического опыта. Произошла перестановка акцентов с любования телами на обостренную чувствительность к условиям, определяющим наше существование (переход от «что» к «как»). Одной из задач современной эстетики является философский анализ тех эстетических событий, в фокусе которых находится восприятие пространства и времени.

Остается надеяться, что в этой статье нам удалось прописать общие контуры **эстетики пространства** как особой области эстетического опыта, указать на ее положение на карте эстетических расположений и отграничить от сопредельных областей эстетического опыта: от **эстетики предметной формы** и **эстетики времени**. В пределах эстетики пространства были выделены два особых региона: *эстетика пространственных измерений* и *эстетика места*. В этой последней, в свою очередь, *эстетика интерьера* была отделена от *эстетики ландшафта*. Эстетика места была осмыслена как такая область эстетического опыта, в которой восприятие акцентируется на пребывании и на движении в пределах замкнутого пространства, а эстетика измерений — как эстетическое переживание чистой возможности иного (воспринятой как возможность/невозможность движения, пространственного перехода к иному).

Проведенные в работе разграничительные линии, введенные в ней концепты должны получить «проверку боем» в ходе описания и анализа конкретных эстетических расположений, выделенных с их помощью из неопределенного множества особенных чувств и переживаний.