

**ПРАГМАТИЧЕСКАЯ ДЕКОНСТРУКЦИЯ ИСКУССТВА
В ФИЛОСОФСКОЙ АНТРОПОЛОГИИ Ж. ПУЛЭНА***С. В. ПАНОВ**С. Н. ИВАШКИН*

Жак Пулэн – особая фигура в ландшафте современной французской мысли. Она представляет парадигму прагматической критики философии на основе осмысления феномена языка как фундаментальной среды для человеческого бытия. Начав с критики логического атомизма Л. Витгенштейна¹ как выражения философского аутизма в создании внутренней формы логического контекста, Ж. Пулэн сумел расширить критическое осмысление языка как объективированного комплекса нерелексированных человеческих стимульно-реактивных проявлений в феномене нейтрализации суждения об объективности и снятия политического суждения², в смыслопорождающих горизонтах языковой игры и металогики С. Крипке и современной аналитической философии³, в антропобиологических механизмах инверсии стимулов, которые, как кажется, могут принести человеческому существу гармонию с самим собой, миром и другими⁴.

Жак Пулэн (род. 1941), заслуженный профессор Университета Париж-8 (Сен-Дени), заведующий кафедрой философии культуры и учреждений ЮНЕСКО (Париж), видный специалист по аналитической философии и прагматизму предлагает в своей работе «Искусство как фигура счастья»⁵ вышедшей в сборнике одноименного коллоквиума (Париж, 27–30 сентября 2014 г.), деконструкцию художественной конфигурации фигур счастья, основанную на антропобиологической критике искусства и современной прагматической эпохи. В своем теоретическом базисе Пулэн воспроизводит⁶ концепцию Гелена, рассматривающую человека как существо, нуждающееся в языковой регуляции своих отношений с самим собой, средой и другими. Основа этой регуляции – проекция в мир сонорно-перцептивного автоматизма человеческой речи, гармонизирующего реальность как отражение тождества произнесенных и услышанных звуков речи. Искусство становится в этом контексте сферой символического представления моральной цели бытия, т.е. производством фигур счастья, способных ориентировать мышление, восприятие, желание и действие человека в изображаемых формах жизни в контексте преодоления травмы «несчастливого» (неудавшегося) морального экспериментирования человека в Новое время и в эпоху Просвещения.

Антропология диалога исследовала источники искусства и культуры, прописывая динамику коммуникации как основу любого современного человеческого опыта. Человек как «выкидыш природы» лишен наследственной коррекции с окружающей средой, переживая с самого

начала своей жизни разрыв между средствами своего чувственного восприятия и двигательным аппаратом. Он не может сосредоточиться на действии стимула для того, чтобы развернуть программу двигательного поведения по типу инстинктивного реактивизма животных, у которых нет паузы между восприятием стимула и двигательной поведенческой реакцией. Человеческое существо вынуждено соотносить себя с языком, который становится для него единственной регулятивной силой, заставляя говорить с ним сам мир с тем, чтобы обрести счастье по модели прослушивания голоса матери еще не родившимся плодом. Это движение передачи и восприятия звуков речи позволяет ему таким образом зафиксировать свое внимание на реальности и найти в ней то, что его интересует и радует. Но чтобы использовать глаза, руки и все органы своего тела, он может видеть окружающий мир и обращаться с вещами, только проецируя в зрительный контакт с реальностью это движение передачи и восприятия звуков, свойственных языку, придавая таким образом своим зрительным восприятиям ценность, такую же вознаграждающую, какую он присваивал воспринимаемым звукам, посредством которых он, как представляется, воспринимает речь самого мира⁷.

Это свойство диалогического употребления языка открыто лингвистом В. фон Гумбольдтом в 1836 г. и названо прозопопеей. Философская антропология языка А. Гелена показала в XX в., что эта прозопопея не определялась только сферой существования естественного языка, но она распространяла свою модель на способ употребления систем восприятия и движения: зрение, осязание, манипуляции вещами, движение в пространстве проживались как проекции восприятий, превращенных в вознаграждающие ответы на действия стимулов, сравнимых с вознаграждением, получаемым от прослушивания звуков речи, и результаты действия органов чувств могли поэтому закрепляться и воспроизводиться памятью как таковые.

Искусство открывает свою специфичность в способности производить представления о счастье, без которых человек не смог бы жить, не смог бы обрести смысла жизни. Но автономия этого опыта утвердилась только с отказом от сакрального и религиозных мифов, осуществленным Просвещением, ибо этот опыт проявился как таковой в эпоху Возрождения и Нового времени как место признания своей собственной истины, как место утверждения истины о человеческом существе. Именно немецкий романтизм открывает то, что диалогическая динамика искусства не являлась исключительно его чертой, но что она определяла также динамику ментальной и социальной жизни, равно как и воображения. Именно романтизм через публикацию Паулем Клюкхоном в 1923 г. афоризмов Новалиса позволяет вновь открыть эту динамику в философии искусства XX в. (Хайдеггер, Гелен, Беньямин, Адорно)⁸.

Продуктивное воображение оставалось тайной, так как его сводили к визуальному изобразительному воображению. Раскрывая коммуникативный и диалогический характер человеческого воображения, предусматривающий создание воспроизводимых образов реальности на основе эффектов разрядок внутренней аффективной природы человека, мы выявили не только тот факт, что обновление душевной жизни не сводимо к сериальному потоку актов сознания, осознающего самое себя, но это позволило понять, что диалог с самим собой, который был сущностью души уже у Платона, выявлял закон обновления сознания, в соответствии с которым создание представлений о счастье обусловило выбор форм жизни, в них человек мог признать себя таким же счастливым, каким он бывает, создавая произведения искусства. Но этот диалог с самим собой не является чистым наслаждением в изобретении форм жизни: человек достигает своего предназначения только в суждении о том, действительно ли эти формы жизни и испытываемое им счастье соответствуют его ожиданиям счастья. Он должен судить об эффективности этих форм вербальной и ментальной регармонизации отношений с самим собой, с другим и с миром, которые он должен был вообразить, чтобы получить возможность их спроектировать, осуществить их, проживая эти формы в соответствии с принципом гармонии.

Ибо творчество мысли и воображения не может больше мыслиться по модели гениального произведения как откровения бессознательной природы, дающей непосредственно правила творения шедевра, как это утверждала эстетика Канта. Художественное творчество порождается в признании суждения о том, что форма жизни, в которой мы живем, нас больше не удовлетворяет, что она провела раздел между нашим восприятием мира и нашими ожиданиями, творчество порождается магически как событие, которое достаточно было бы ожидать подобно тому, как Хайдеггер ожидал пришествия последнего бога. Творчество зависит от этого аффекта неудовлетворенности, что делает невыносимой ту или иную форму жизни, тот или иной культурно-жизненный мир, тот или иной способ поведения нас самих и окружающих. Но это страдание само по себе не продуктивно, оно зависит от преобразования этого аффекта в суждение, в суждение, которое выделяет в чувстве несчастья, сопровождающего это чувство страдания, нашу неудовлетворенность в отношении несчастья и чувство невозможности пребывать в этих формах жизни и признавать себя в них⁹.

Созидательная сила нашего диалогического воображения и художественного диалога с миром нуждается в этом признании негативного суждения о реальности и об истине счастья, которую нам сообщила в прошлом та или иная форма жизни. Эта сила порождает поиск новой формы жизни, нового произведения или нового способа поведения, которые действительно отвечали бы нашим ожиданиям и позволили бы нам вместе с другими признать их нашей общей реальностью.

Эта динамика суждения, оживляя созидательность художественной деятельности, как и созидательность нашей душевной и социальной жизни, есть то, что позволяет этому поиску фигур-представлений о счастье, свойственному искусству, как и нашей собственной жизни, достичь цели: эта динамика создает культуру, т.е. совокупность установок сознания, состояний души, действий и суждений, помогающих нам преобразовать нашу жизнь, культуру, достигающую своего предназначения, открывая нам доступ к цели нашей жизни. Она дает нам возможность одновременно отождествить ожидания благоприятных ответов, в которых мы сами себя признаем, и ответов на эти ожидания, осуществляя их, воплощая их и обретая в них смысл жизни, определяя их как таковые. Ибо это счастливое согласие с миром, с другим и самими собой и есть наше предназначение. Это предназначение превращает диалогическое согласие, согласие художественного суждения и согласие культуры в реальность, в которой мы наслаждаемся счастьем этого согласия, только признавая в нем нашу собственную реальность.

Для Пулэна искусство представляет собой изображение желания и счастья, предполагая безусловное отождествление с ним индивидов, которые произвели этот образ и признали его красоту, только исходя из предвосхищения в этом изображении удовлетворения, которое мы не можем не желать получить. Восприятие этого изображения художником и зрителем открывается само по себе без посредства концепта лишь на том основании, что оно воспринято и понято как вознаграждающий нас ответ, будучи абстрагировано от своего контекста в реальности или действии¹⁰.

Эта трансформация искусства, связанная с необходимой адаптацией средств изображения к цели достижения эстетического наслаждения, свойственна не только искусству: она характеризует более фундаментальный и общий феномен современного самоэкспериментирования человека и мира в коммуникации. В любой коммуникации, будь она повседневной, научной или политической, мы испытываем свою и чужую фиксацию на верованиях, желаниях и интенциях действия, выраженных тем же способом, каким искусство испытывает нашу эстетическую приверженность к чувству прекрасного. Установление связи коллективного согласия и индивидуальных убеждений, желаний или интенций с вербальными представлениями познания, действия или удовлетворения желаний действительно происходит как событие, трансцендирующее волю индивидов, подобно тому как эстетическое удовольствие превращается в событие, вознаграждающее признание себя и другого в произведении искусства как в форме жизни независимо от желания художника наслаждаться или заставить наслаждаться им других. По Пулэну, Витгенштейн и Хайдеггер в этом отношении едины, так как они постоянно рефлексировали над этим эстетическим духом нашего времени, возводя его в форму жизни¹¹.

Проблема, объединяющая современного человека и художника, состоит в слепом принятии этой инстанции естественнонаучного, этического, политического и эстетического согласия, с одной стороны, и слепом принятии экспериментального художественного наслаждения, с другой. Это согласие и это художественное вознаграждение действительно производится, абстрагируясь от всякого суждения об объективности, подобно тому как, так же слепо, происходит фиксация исследователей или политиков на результатах экспериментального консенсуса: экспериментальное подтверждение истинности научной гипотезы отождествляется с восприятием гармонии реального мира и предположением о порядке природы, гармонии, возведенной в последнюю меру подлинности научного предположения. Мир, как представляется, отвечает ученому этим восприятием гармонии, вновь становясь одушевленным. То же самое происходит с состоявшимся или несостоявшимся согласием с другим в экспериментировании с условиями демократии. Прагматическая трансформация искусства в прагматическую эпоху состоит в чувственном представлении и обобщении до человеческой реальности самого этого эстетического разума как способности воплощения идеи в аффицировании человеком себя. В этом контексте художественная магия устанавливает модель экспериментирования человека в коммуникации.

Прагматическая трансформация искусства, таким образом, согласуется с всеобщей эстетизацией человеческой жизни и абсолютизацией воображения, где человек желает насладиться способом производства себя по своему подобию так же, как он наслаждается созданием произведения искусства. Дерегуляция социальных институтов и душевной жизни индивида составляет ту цену, которую необходимо заплатить за безрефлективную слепоту этого экспериментирования, так как это всеобщее экспериментирование человека в коммуникации производится так же вне концепта, как осуществляется чистое наслаждение созданием форм жизни, сообразных желаемым эффектам, производимым человеком на себя и на другого, применяя слепо принципы согласия, регулирующие индивидуальную и коллективную жизнь. Но эффект этого применения – всегда обратный рассчитываемому: вместо того, чтобы достичь желаемого социального и индивидуального счастья, способного придать ценность этому коммуникационному и художественному экспериментированию, мы получаем только несчастье, которое вновь побуждает к бесконечному поиску согласия с другим и самим собой, только усугубляя жажду¹² в этом согласии.

Поскольку динамика коммуникации, как и динамика художественного творчества необходимо производит инстанцию критического суждения, присущую роли слушателя, которую каждый из нас играет в отношении самого себя, другого и мира, это экспериментирование преодолевает порождаемые им несчастья, только идентифицируя их как таковые, заставляя судить о них, к каким бы результатам это

ни привело экспериментаторов, судить об объективности способов существования и чувственно воплощаемой гармонизации человека с миром, с самим собой и с другим. Это особенно видно в творчестве и поэтической рефлексии П. Целана, И. Бахман и М. Цветаевой. Любое высказывание принадлежит искусству в том отношении, что оно одним и тем же движением объективирует мир, находящийся якобы в познавательной, практической, аффективной и потребительской гармонии с автором высказывания, а, с другой стороны, заставляет судить об объективности представления об истине, действии и счастье, носителем которых этот автор является.

С точки зрения чисто логической и познавательной, мы не можем сформулировать мысль как высказывание для самого себя и для другого, не мысля ее истинной и не заставляя других мыслить ее истинной, если она так же истинна, как мы должны ее мыслить. Чувственный и интеллектуальный закон создания этого мира действительно состоит в проекции в этот мир гармонии, которой мы наслаждаемся как производители и слушатели звуков речи, как выразители и слушатели того, что мы создаем в качестве когнитивной, аффективной, практической и потребительской гармонии с миром. Эта роль слушателя самих себя, разыгрываемая в каждом акте передачи сообщения и его получения, заключается не только в простом понимании сказанного, но и в суждении о том, является ли эта предвосхищаемая гармония с миром, с собой и с другим в той же мере объективной и реальной, в какой мы должны ее мыслить, чтобы мыслить ее вообще и наслаждаться ее реальностью. Произведения искусства признаются в качестве таковых, только если их потребители хотят их «попробовать», т.е. оценить, если возбуждаемое ими чувство прекрасного испытывается нами таким образом, что оно сообщается всем без посредства понятия, как того хотел Кант.

Когда это движение суждения вытесняется, как это происходит в прагматическую эпоху, где мы наслаждаемся лишь согласием без суждения, мы прекращаем говорить и заставляем говорить с нами мир, делая искусство аутичным: нейтрализация суждения об истинности и художественное удовлетворение осуществляют тогда десимволизацию искусства, вытесняя реализм в эволюции изобразительного искусства, которое в модерне развивается от импрессионизма и кубизма к абстрактной живописи. Но поскольку это вытеснение производит лишь болезнь рефлексии, хроническую рефлексию у художников, оно оставляет нетронутым и не критикуемым употребление суждения в поэзии, как и в любом другом искусстве, становящемся поэтическим, так как оно не может упразднить это движение, создающее гармонию, лежащую в основе языка и искусства.

Примирение поэзии с прагматической эрой, наблюдаемое в творчестве Бахман, Цветаевой и Бродского, происходит только в признании ложности прагматической эстетизации человеческого существования: признавая и заставляя признать, что она ложна и что стерилизация

смысла является лишь эффектом этой едва признаваемой ложности. То, что современное искусство заставляет признавать и оценивать как таковое в литературном опыте, осуществляемом «при свете совести», по выражению М. Цветаевой, эволюция чистого искусства в эстетизации чистой живописи дает нам просто ощутить, так как мы открываем коммуникационную природу живописи и видения тем же движением, каким мы запрещаем себе судить об этой коммуникационной природе, потому что мы заставляем ее наслаждаться только как художественной фикцией, вытесняя отношение к реальности мира и человека, ставшей самой в себе коммуникацией, согласующей зрителя и видимое. Это может показать философский анамнез изобразительной агнозии изнутри генезиса современной живописи и философского признания поэзии вне концепта, свершившегося в эволюции русской и славянской современной поэзии. Ибо искусство мало-помалу вновь присваивает себе разум в осуществляемой сенсбилизации — чувственном воплощении принципов разума, начиная с опыта несчастья как такового, оно именуется им, наслаждаясь этим именованием, упраздняя собственное тождество с политическими формами жизни, в которых никто не может признать себя способным на счастье, в опыте признания несчастья как несчастья. Искусство тогда заставляет признать воплощенным в отождествлении произнесенных и услышанных звуков речи чувственный источник мысли, оно заставляет понять, что этот опыт отождествления сталкивает нас с человеческой реальностью и реальностью культурно-жизненных миров, только принуждая нас признать их столь же вознаграждающими, сколь они признаются нами объективными, выводя человека из его психологического отчуждения к простым и чистым эффектам, производимым на него этими реальностями¹³.

В аспекте прагматического замыкания искусства на собственных стимулах Ж. Пулэн раскрывает генезис современной эстетизации в изобразительном искусстве модерна¹⁴. Искусство превращается в сферу самоцельного создания аналитических образов, которые предполагают восприятие точки зрения или перспективу выстраивания элементов в цельные фигуры и наслаждение этим восприятием. Абстрактная живопись Кандинского и концептуальная живопись Клее и Мондриана понимаются как выражение денегации вербальной прозопопеи, предполагавшей непосредственное потребление эффектов эстетического воздействия. Отныне искусство заставляет зрителя воспринимать как свое высшее вознаграждение отчуждение аффекта в чувственное воплощение собственного концепта.

Как хорошо увидел Гелен в «*Zeitbilder*», импрессионизм и пуантилизм стремились осуществить опыт тем способом, каким они сами фиксировались собственным изображением на способе видения, производимом в самом себе вне условий изображения, на способе видения, которое, как предполагается, происходит само по себе по законам

художественного изображения. Эти художественные течения вновь заставляют каждого осознать через визуальное восприятие изображения предполагаемый изначальный способ видения как сообразность видимых точек и силуэтов, как если бы мы видели себя видящими предмет видения и сам ракурс зрения в момент визуального восприятия. Мы заставляем себя видеть действительно невидимое совпадение производящего пространства нашего опыта зрения с видимым пространством. Что касается кубизма, то он осуществил художественный опыт, целью которого был распад различных перспектив объекта во всезнающем видении его многообразных сущностных аспектов, заставляя зрителя воспринимать трехмерное объективное измерение предмета и понимать, что именно оно порождает его восприятие. Мы изобретаем для себя возможность зрительного потребления объекта во всех его разворачивающихся пространственных аспектах, обыкновенно воспринимаемых во временной последовательности, исходя из единственного факта их объединения в новом пространстве, созданном сочетанием возможностей развертывания всех перспектив. Изображение, таким образом, используется здесь как проекция продуктивного, двигательного, технического, креативного аспекта искусства в акте чувственного восприятия, который преобразуется в потребительское действие, включающее в себя стимул, реакцию и потребление самого себя как самоцели. Оно наслаждается своей прометеевской силой, выставляя одним движением свой замысел, свои результаты, свои эффекты очарования зрителя исходя из единственного факта производимого распада конечной однозначной перспективы воспринимаемого предмета и принуждения зрителя насладиться созерцанием этого распада¹⁵.

Десимволизируя изобразительное искусство, мы занимаемся ничем иным, как испытанием магической силы смысла и реальности: искусство представляется единственной сферой, способной дать нашему созерцанию чистое видение и трехмерную сущность предмета, ту, что ученые могут лишь постулировать теоретически. Снимая естественную изобразительную установку, наивное верование в сходство картины и реальности, изображение создает это снятие реального в объекте изображения и представляет его зрителю таким образом, чтобы породить у него в процессе зрительного восприятия картины саму рефлекссию о существе изображенного. Сводя представленное виденье предмета к мозаике элементарных точек, импрессионистская магия стремится предоставить зрителю видение вещи, пробуждая к жизни любой визуальный опыт и отличая его от видения, наивно сопровождаемого простым сознанием созерцания вещей, бессознательным видением себя видящим изображенные вещи. Эта магия осуществляется таким способом, каким язык связывает использование осязания со зрением, подчиняя прикосновение зрительному контакту и превращая зрение в нечто вроде дистанционного осязания, позволяющего организму

фиксировать в качестве визуализированного ответа окружающих вещей видимые результаты тактильного обращения с ними.

Сводя технику слушания (единственного чувственного субстрата мысли как слушающего самое себя слуха) к ее магическому аспекту, к запрету его обычного функционирования, импрессионизм внушает, не признавая его как таковой, способ, каким функция слуха позволяет зрению заменить собой руку как орган тактильных ощущений, соединяя их превосходяемые результаты. Таков же опыт освобождения, доступный нам в кубизме Пикассо, Брака и Хуана Грися, который стремится не просто выявить трехмерное пространство объекта как пространство самой картины, он претендует сделать прозрачной видимую сущность вещи, представив в объективном пространстве ее объем, развернутый в корреляции множественных перспектив, совпадающих в ней благодаря осуществлению реконструкции с помощью геометрических элементов объемных фигур (кубы, цилиндры, сферы). Этот опыт обретает синтез узнавания, позволяющий воспринимать изображенный предмет в визуализированном концепте различных граней предмета, только проецируя на ось пространства как одновременной рядоположенности аспектов то, что схватывается только во временной последовательности различных фаз созерцания предмета. И здесь вновь опыт изображения прибегает к тому методу, благодаря которому одновременность изданного и услышанного звука речи позволяет языку отождествить в синтезе визуального схватывания созерцаемый предмет, идентифицируя с ним видимый его аспект. Но это тот самый синтез, который нам необходимо запретить для того, чтобы это совершить: деля предмет видимым как распавшийся синтез его изображенных аспектов, как синтез, чьи различные, разъединенные элементы образуют закон создания этого пространства и этих предметов.

По контрасту с традицией кубизма, который все еще вовлекает свой концепт в игру зрительного восприятия, живопись П. Клее, по-видимому, является искусством, достигшим своего собственного понятия: картина должна высвободить визуальную рациональность, принадлежащую «исходной области душевной импровизации». Полотно должно возбудить движение взгляда к его обозрению, не останавливаясь фиксировано на заметных фигурах, аналогичных тем, выраженность которых упорядочивает для этнологов движения хорошо выученных животных. Писать картину – значит превосходить свободное пространство этого взгляда, заставив действовать против себя законы гештальта целого и части, создавая пространство движений на основе границ фигур и их подобий, заставляя исчезать любой центр гравитации художественного полотна. Мы видим освобождение взгляда, вызванное картиной, в самом акте ее восприятия. Здесь мы все еще заставляем почувствовать, не признавая ее как таковую, освободительную силу слухового восприятия звуков речи (в аспекте мыслящей себя мысли),

силу, которую слух сообщает зрительному восприятию вещей, делая это восприятие возможным и осуществляя свою свободу в отношении импульсов выразительных форм в опыте самого зрительного контакта с полотном. Но именно этот исходный разрыв между восприятием и движением характеризует человека, находящегося в зоне прагматического несчастья — между ощущением и действием, отождествляемым с этой свободой, и преобразует это несчастье, «девизуализируя» зрительное восприятие, которого картина требует как видение самого себя, т.е. с помощью композиции изображенных форм возможности фиксации¹⁶.

Кандинский доводит денегацию белой магии живописи до опыта того, что обуславливает для человека как зрительное восприятие, так и само производство картины — до опыта визуальной прозопопеи. Ребенок беспрестанно воспринимает зрительно среду обитания как нечто другое, чем центр проекции агрессивных сил, только тогда ему удастся отождествить его зримый мир, наделяя его голосом для того, чтобы видимое могло быть воспринято таким же вознаграждающим образом, что и услышанные звуки речи. Потому композиция картины должна быть составлена так, чтобы фигуры и цвета соединились в ней как голоса единого хора, по слову Кандинского, чтобы вызвать в каждом зрителе торжество великого «Да», но это «Да» воображаемой и таким образом представленной жизни основывается очевидно на вытесненных фигурах и формах, связанных в обычной жизни с великим «Нет», с ощутимой невозможностью пережить познавательные, моральные и аффективные конфликты, ставшие хлебом насущным самоэкспериментирования человека в современной культуре.

Чтобы пройти до конца экспериментирования живописи, ведомой вытеснением речевой прозопопеи, достаточно следовать опыту Мондриана, когда он нацелился денатурализовать сам опыт живописи для его «углубления», выбирая в качестве объекта своего опыта саму абстрактную живопись и денегацию, которой она наполнена, создавая картину как магическое эхо этой денегации. Его эксплицитная цель состоит в установлении покоя и ясности. Эта цель достигается, когда тот, кто использует мой язык для суждения о вещах, о другом и о самом себе, находится в гармонии с тем, что он признал истинным для себя так же, как и в гармонии с самим этим признанием. Но здесь речь идет о достижении этой цели в смещении аффективного синтеза изобразительных форм и цветов с миром, построенным по модели гармонизации произнесенных и воспринятых звуков, которую ребенок обретает, проецируя свое сонорное отношение к другому на свое отношение к миру. Зеленый цвет, данный внешнему чувству как проводник безрефлективной гармонии с природой, должен быть упразднен и растворен элементарными цветами — голубым, красным и желтым и «нецветами» — белым, серым и черным. Объемы, поверхности и линии ведут к желаемому совершенному равновесию, царственному покою,

только будучи разорваны и разрушены как каналы-проводники визуализированной аффективной энергии с помощью углов динамических фигур — источников эквilibра, если верить Мондриану, так как здесь сталкиваются две вездесущие и всемогущие силы — мужское и женское. Очевидно, что-то, что проступает через эту прагматику изобразительных эффектов является не блаженным прагматическим счастьем, но хронической рефлексией, которую поиск счастья порождает и которая тщетно пытается остановиться на себе самой в самозабвенных наслаждениях взгляда. То, что возвращается в этом самом последовательном наслаждении человеческой жизни в прагматическую эру — в наслаждении чистым взглядом как духовной денегацией чувственного взгляда, — это *необходимость суждения*, вытесненного магической волей прагматического присвоения реальности и сублимированного негативной магией концептуальной живописи¹⁷.

По Ж. Пулэну, счастье суждения восстанавливается в современной поэзии¹⁸, подчиненной прагматической трансформации поэтического искусства. Поэзия становится производством суждения об истине бытия, проецируя в вербальное выражение гармонию мыслящей себя мысли по модели автоаффектации слуха как безусловного источника истинности любого человеческого опыта. Творчество Ч. Милоша, И. Бахмана, М. Цветаевой, П. Целана становится перформативным высказыванием поэтической истины как источника и мерила любой ценности человеческого бытия в той мере, в какой поэзия проявляет свою способность феноменологического суждения о естественных установках сознания, т.е. о лжи мира и жизни как безрефлексивном воплощении аффективных разрядок человеческой природы.

То, чего прагматическая редукция речи к эффекту самослушания в восприятии изобразительного искусства не может высказать, но что этот эффект заставляет почувствовать, должно быть разработано поэзией как художественной техникой без права на бессознательное, как техникой, не имеющей права не сознавать ничтожность исходного разрыва между стимулом и реакцией, как сигнал тревоги, единственным ответом которому она осознает себя. Заставляя испытать в повседневной жизни абсолютную фальсификацию политического прагматизма, признавая это несчастье как нейтрализацию того, что в речи делает возможной жизнь, порождая любое сознание, любое действие и желание и их признание в качестве таковых, русская и славянская поэзия XX в. осознала истину, присущую денегации, произведенной абстрактным искусством как слепой силой. Отрицая абсолютизацию прагматического морального и политического суждения так же, как и его капиталистическое и техническое воплощение и порожденную им денегацию себя, поэзия признает то, что превращает язык в условие жизни, — слух, который так же достоверен, как и поэзия, когда она провозглашает истину о приемлемости той или иной жизненной реальности, признавая возможность для

человека жить в ней только при положительной оценке этой жизненной реальности, позволяя ему проживать все другие формы жизни, только получив благословение суждения об истине¹⁹.

Свидетельство «поэзии в руинах», по красноречивому выражению Чеслава Милоша о положении польской поэзии после Второй мировой войны, состоит в первую очередь в утверждении после и вопреки всем турбулентностям человеческих страданий исходной потребности, предшествующей потребностям питания, сексуального аппетита или борьбы за существование, — *потребности в слове*, преодолевающей социальную и индивидуальную ложь самозабвения, воспроизводящей в памяти только простые предметы, когда всеобщая ложь совершила наше отчуждение от нас самих, заставляя нас быть нетерпимыми и непереводаемыми в наши собственные слова о самих себе и предоставляя слово только памяти самых что ни на есть неодушевленных предметов: камней и гальки. Таким образом, мы восстанавливаем в качестве элементарной истины взгляда и речи наше безусловное чистое самоутверждение как живых существ, призванных размышлять о нашей жизни в рамках самого безусловного условия — условия слова, именованной вещей, их отношений, именованной нас самих, не простого, а порожденного нашим участием в непреложной истине слов, нас самих как носителей закона истины, который с самого начала запрещает нам сублимироваться в абсолютизации нашего согласия относительно моральной, политической и технической истины, истины самой простой, сопротивляющейся любому очищению от лжи посредством страданий и самых жестоких человеческих жертвоприношений современной истории.

Поэтическая прозопопея открывается таким образом самой себе как то, что в этом освобождении от лжи необходимо теряет свой магический анимизм и веру в свое словесное чудотворство, становясь философской, отделяя в себе самой то, что не является фонической и двигательной способностью наслаждения восприятием звуков речи в идиллической предвосхищаемой проекции гармонии слов и мира, проекции самой себя в фигуру Третьего как перводвигателя мира посредством слова, когда реальность могла бы быть только случайным произведением замысла своевольного творца, с другой же стороны, как то, что является признанием способов существования или несуществования человека в этих формах жизни, предвосхищаемых как сферы высшего и последнего счастья. Тема, найденная И. Бахман сквозь моральную тень истины, — тема подлинности, где событие мысли о нашей мысли является тем бытием, которого мы не можем не желать, будучи всегда способными желать бытия и его мыслить²⁰.

В специфической поэтической подлинности, в способности поэзии пребывать в своей истине, в самом сердце порожденной ею радости, поэзия заставляет наслаждаться только неподдельностью своей истины, испытывать вне всякого анимизма, творческого или конформистского,

власть истины и суждения, свойственного поэзии. В этом отношении именно «Искусство в свете совести» М. Цветаевой наиболее близко подходит к проблеме поэтической истины. Творчество здесь мыслится по модели слуха. Словесное творчество, как всякое художественное действие, есть лишь движение вослед народному и естественному слуху. Слышащий себя слух так же подлинен в себе самом, как рука матери, заводящей настенные часы в ночи вслепую, как только она услышит их молчание, ведь то, что возникает в этом воспринимающем слушании слуха является тем самым раскрытием, в котором мы не можем не мыслить нашу мысль исходя из единственного факта ее события в нашем сознании, мысль, будучи глаголом, не может не мыслиться неистинной, чтобы отождествить опыт нашей встречи с ней, ориентирующей нас в любом нашем опыте. В акте творчества то, что возникает в авторе, является сущей волей, двигающей пишущей рукой, тем, что хочет быть посредством автора и его сознания²¹.

Если практика поэзии является этим самым что ни на есть сопротивляющимся слухом, т.е. в высшей степени подчиненным суждению об истине и ее сознанию, поэты мы или слушатели, мы не можем ее больше воспринимать, не мысля ее истинной, не можем не признать поэзию истинной в той мере, в какой она заставляет нас мыслить ее подлинной и наслаждаться заключенной в ней истиной. Мы не можем больше устраняться от суждения о мысли, но чтобы это сделать, мы вынуждены опираться только на опыт ее объективации в поэтической прозопопее и можем восхищаться только вознаграждающим небом с заключенными в нем тяжестью опыта и трудом речи. Ибо всякий раз, когда мы воспринимаем это эстетическое суждение как подлинное, мы признаем поэтическое суждение как таковое, предметом нашего опыта является нераздельность принципа удовольствия и принципа реальности, порождаемая речью: потребность в речи, которая обуславливает любое желание, исходя из единственного факта его выражения в слове или мысли, подчиняет любое желание своему закону — закону истины. Но может ли эта истина поэзии отличаться от прагматического желания прямого самопреобразования человека в присвоении истины в виде верований, стремлений и желаний? Да, может, если признать априорную ложность творческой силы, которая представлялась здесь как простая проекция способности фонической передачи звуков с целью объективировать саму себя как всемогущую. Да, может, поскольку она заставляет признать сопротивление поэтического слуха, который ведет поэтическое высказывание и завершает его так же строго, как огранку самых драгоценных камней. И нет, истина поэзии не может отличаться от прагматического желания в своей способности самооправдания, свидетельствуя в каждом своем проявлении о самой себе.

Эта истина свидетельствует о себе самой в поэзии Пауля Целана, где именно отрицание магической силы признано свойством под-

линного говорения, выявляющего ложность магической силы, она свидетельствует здесь о себе самой в признании своей единственной силы стать прозрачной для себя самой, в самом становлении делая прозрачными вещи в себе самих, не предполагая, что вещи уже обнажились для человеческого бытия до их откровения в поэзии и что они уже действительно пребывают таковыми в момент, когда поэзия сообщает нам об этом их качестве. Стихотворения Целана обнаруживают *стиль эпохи* как переход к подлинности поэзии, стиль признания поэзии как великого перехода, где мы впервые сталкиваемся с истиной, где мы вручаем и обретаем инструмент подлинного тем же движением, каким мы признаем себя вручающими и обретающими его²².

Философская антропология Ж. Пулэна вскрывает сущностные основания нашей прагматической эпохи, где человек впадает в иллюзию самовольного творчества индивидуальной и социальной жизни на основе простого достижения консенсуса с самим собой, миром и другими, а также искусства как оператора и отражения этой прагматической трансформации современного человека, все еще подражающей вербальной прозопопее иудейского Бога Слова. После Апокалипсиса двух мировых войн человек не может признаться себе в фатальном провале собственного самоэкспериментирования на основе объективации движений своего аффективного существа в суждения о регулятивах внутреннего и внешнего природы. Он продолжает проецировать в любой свой аффективный, познавательный, эстетический, социально-политический опыт гармонию мысли и мыслимого по образу и подобию отождествления произнесенных и услышанных звуков речи в то время, как он обязан судить об объективной реальности любого опыта, чтобы освободиться от магии согласия и эстетического наслаждения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Poulain J. Logique et religion: l'atomisme logique de L. Wittgenstein et la possibilité des propositions religieuses: suivi de Logic and religion: a shortened and adapted version.* – La Haye: Mouton, 1973.

² См.: *Poulain J. La neutralisation du jugement ou la critique pragmatique de la raison politique.* – Paris: Harmattan, 1993; *Poulain J. L'injustice capitaliste et la justice du jugement // Qu'est-ce que la justice? La justice devant l'autel de l'histoire.* – Paris: Saint-Denis, PUV, 1994. С. 75–95.

³ См.: *Poulain J. La loi de vérité ou la logique philosophique du jugement.* – Paris: Albin Michel, 1991; *Poulain J. L'âge pragmatique ou l'expérimentation totale.* – Paris, Harmattan, 1991; *Poulain J. Les Possédés du vrai ou L'enchaînement pragmatique de l'esprit.* – Paris: Cerf, 1998.

⁴ См.: *Poulain J. De l'homme. Eléments d'anthropobiologie philosophique du langage.* – Paris: Cerf, 2001.

⁵ Poulain J. L'art comme figure du bonheur // L'art comme figure du Bonheur. La traversée transculturelle de l'art / sous la responsabilité de Bruno Cany et Jacques Poulain. – Paris: Hermann/Philosophie, 2016. P. 13–32.

⁶ Ibid. P. 13–23.

⁷ Ibid. P. 13.

⁸ Ibid. P. 15.

⁹ Ibid. P. 16.

¹⁰ Ibid. P. 17.

¹¹ Ibid. P. 18.

¹² Ibid. P. 19.

¹³ Ibid. P. 22–23.

¹⁴ Ibid. P. 23–27.

¹⁵ Ibid. P. 23.

¹⁶ Ibid. P. 25.

¹⁷ Ibid. P. 26–27.

¹⁸ Ibid. P. 28–32.

¹⁹ Ibid. P. 28.

²⁰ Ibid. P. 29.

²¹ Ibid. P. 30.

²² Ibid. P. 31.

REFERENCES

Poulain J. L'art comme figure du bonheur. In: *L'art comme figure du Bonheur. La traversée transculturelle de l'art*. B. Cany et J. Poulain (ed.). Paris, Hermann/Philosophie, 2016, pp. 13-32.

Poulain J. La loi de la vérité: les catastrophes pragmatiques de la parole et la révolution philosophique du jugement. In: *Lieux et transformations de la philosophie*. Paris, Saint-Denis, PUV, 1991, pp. 45-81.

Poulain J. La loi de vérité ou la logique philosophique du jugement. Paris, Albin Michel, 1991.

Poulain J. *De l'homme. Eléments d'anthropobiologie philosophique du langage*. Paris, Cerf, 2001.

Poulain J. *L'injustice capitaliste et la justice du jugement // Qu'est-ce que la justice? La justice devant l'autel de l'histoire*. Saint-Denis, PUV, 1994, pp.75-95.

Poulain J. *L'âge pragmatique ou l'expérimentation totale*. Paris, Harmattan, 1991. 232 p.

Poulain J. *La neutralisation du jugement ou la critique pragmatique de la raison politique*. Paris, Harmattan, 1993. 268 p.

Poulain J. *Logique et religion: l'atomisme logique de L.Wittgenstein et la possibilité des propositions religieuses*: suivi de *Logic and religion: a shortened and adapted version*. La Haye, Mouton, 1973.

Poulain J. *La loi de vérité ou la logique philosophique du jugement*. Paris, Albin Michel, 1991.

Poulain J. *Les Possédés du vrai ou L'enchaînement pragmatique de l'esprit*. Paris, Cerf, 1998.

Аннотация

В статье рассматривается концепция искусства Ж. Пулэна, видного специалиста по аналитической философии и прагматизму. Человек в прагматическую эпоху стремится управлять собой, своим отношением к миру и другим исходя из слепой силы консенсуса, исходя из простого согласия с собой, другим и миром. В этом контексте искусство является сферой экспериментирования человека, где наслаждение прекрасным без посредства понятия сопровождается суждением об истинности форм жизни. Искусство модерна становится чувственным воплощением идеи, когда оно заменяет изображение реального предмета потребительским действием, замкнутым на себе самом, подражая автоаффективному автоматизму человеческой речи. Поэзия XX в. (Ч. Милош, И. Бахман, М. Цветаева, П. Целан) подражает той же вербальной прозопопее, определяя источник поэтического суждения в самоаффектации слуха как мерил подлинности любого высказывания.

Ключевые слова: искусство, счастье, воплощение, суждение, кубизм, поэзия.

Summary

The article considers the conception of art by J. Poulain, prominent expert in the analytical philosophy and the pragmatism. The human in a pragmatic era seeks to operate himself, to operate his relation to the world and to another proceeding from the blind power of consensus, proceeding from a simple consent with himself, with another, and with the world. In this context the art is the sphere of human experimenting where the esthetic pleasure without means of concept is followed by a judgment about the forms of life validity. The art of modernism becomes a sensual embodiment of idea when it replaces the image of a real subject with the consumer action closed on itself, imitating the autoaffective automatism of the human speech. The poetry of the 20th century (Ch. Milosz, I. Bachman, M. Tsvetaeva, P. Celan) imitates the same verbal prosopopeia, defining a source of poetic judgment in a self-hearing as a authenticity criteria of any proposition.

Keywords: art, happiness, sensibilisation, judgement, cubism, poetry.