

стей» [14, с. 332]. Разрушить все до основания, а затем восстанавливать разрушенное – типичная национальная черта. В своей безмерности русский народ проявил себя во всей полноте жизненной мощи как на высотах творческого созидания, так и в низинах нигилистического саморазрушения и самоотрицания.

К сожалению, а может быть, к счастью для него, до революции не дожил А.Н. Скрябин. Если бы жизнь отвела ему еще немного времени, то он наверняка бы присоединился к тем рядам русской интеллигенции, которая чувствовала свою ненужность в новой России. Вряд ли бы скрябинские идеи Божественного преображения мира пришлись по душе новой власти. Не смогли себя найти в новой России Рахманинов и Стравинский. Впрочем, композиторская судьба Рахманинова не очень удачно начинала складываться и на Западе. В течение восьми лет он почти ничего не писал. «Возможно, это потому, что я чувствую, что музыка, которую бы мне хотелось сочинять, сегодня неприемлема. А может быть, истинная причина того, что я в последние годы предпочел жизнь артиста-исполнителя жизни композитора, совсем иная. Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись Родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиции, родной почвы, не остается желания творить» [15,

с. 131]. Вероятно, отличительная черта российского менталитета – испытывать ностальгию по Родине. Европейцы относятся к своему месту жительства гораздо проще. Переехать жить в другую страну для них так же естественно, как и в другой город. Для русского же человека переехать в другую страну до недавнего времени – значило уехать навсегда, потерять связь с Родиной, с близкими, со своей культурой. Для Стравинского жизнь во Франции и Америке в силу личностных качеств тяги к переменам во всем (в жизни, творчестве) не была столь проблематичной, как у Рахманинова, но русские корни давали о себе знать в музыкальных произведениях, если не точно, то опосредованно. Почти до его последнего приезда в Россию, т.е. до 1962 г., на Родине творчество И.Ф. Стравинского было неизвестно. За знакомство с его партитурами даже исключали из консерватории. После приезда великого, всемирно известного композитора для молодых российских коллег открылся новый музыкальный мир, мир новых музыкальных идей, образов, средств музыкальной выразительности, новых форм, гармоний. Вновь подтверждается, что типичная национальная черта – сначала все разрушить, а затем воссоздавать разрушенное. В своей безмерности русский народ проявил себя во всей полноте нигилистического саморазрушения и самоотрицания.

Литература

1. Гуревич П.С., Шульман О.И. Ментальность, менталитет // Культурология. XX век: Энциклопедия. Т. 2. СПб., 1998.
2. Пушкарев Л.Н. Что такое менталитет? // Отечественная история. 1995. № 3.
3. Трофимов В.К. Душа русской цивилизации. Ижевск, 1998.
4. Мартынов В.Ф. Философия красоты. Минск, 1999.
5. Ильин И.А. Сущность и своеобразие русской культуры. М., 1992.
6. Воспоминания о Рахманинове: В 2 т. Т. 2. М., 1988.
7. Белинский В.Г. Россия до Петра Великого // Русская идея. М., 1992.
8. Никитина Л.Д. История Русской музыки. М., 1999.
9. Ильин И.А. Творческое призвание А.С. Пушкина // Ильин И.А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. Кн. II. М., 1996.
10. Бердяев Н.А. Судьба России. М., 1991.
11. Дельсон В.Ю. Скрябин. М., 1971.
12. Булгаков С.Н. Православие: очерки учения православной церкви. М., 1991.
13. Аскольдов С.А. Религиозный смысл русской революции // Вехи: Сб. ст. о русской революции; Из глубины: Сб. ст. о русской интеллигенции. М., 1991.
14. Лосский Н.О. Условия абсолютного добра: основы этики. Характер русского народа. М., 1991.
15. Рахманинов С.В. Литературное наследие. Т. 1. М., 1971.

Т. Качераускас

ПАРАДИГМА ФИЛОСОФСКОЙ ПОЭТИКИ И ГЕРМЕНЕВТИКО-ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ

Вильнюсский университет, Литва

Аристотелевская поэтика

Аристотель в трактате *Поэтика* (Poitiká) обсуждает категорию «mythos», или действие. Он утверждает, что в трагедии mythos – это самое главное. Но если трагедия для Аристотеля – основное поэтическое произведение искусства, может ли это значить,

что, скажем, триллер – самый поэтический жанр? Напротив, Аристотель утверждает, что ужас (to phobon) на сцене мешает трагедии. Тогда что такое «mythos» и какое он имеет отношение к современной герменевтике и феноменологии?

По Аристотелю, самое главное в действии трагедии – стечение событий (h3 tñn pragmatñ systasis).

Mythos красив настолько, насколько события целесообразны и имеют оптимальную величину, избыток событий приносит вред трагедии. Целесообразность характеризует события в виде перипетий, которые направлены на зрителя. С другой стороны, зритель готов их принять, т.е. опознать. Перипетия, как внезапное, мгновенное стечение событий, выражает трагический и человеческий (*philanthrōpon*) факторы *mythos*'а. Другими словами, замкнутый в поэтическом плане *mythos* (согласие и оптимальная величина событий) становится открытым при признании зрителя. Как происходит понимание трагедии? Какая трагедия хорошая? Что такое поэтика?

Категория «*mythos*» охватывает не только понятия перипетии и признания, но и страдания, воздействия (*pathos*). Перипетии, или расположение событий, есть структурный элемент трагедии. Но драматическое стечение происходит именно при мгновенной эволюции событий. Именно в тот момент, когда нет выхода и герою грозит смерть, происходит опознание (*anagnōrīsis*) в виде воздействия на зрителя (*pathos*). Опознание может быть и радостное. Но при сопровождении перипетий трепетом вместе с болью такое опознание – самое лучшее, т.е. очищающее (*katharsis*). Мгновенная цепная реакция перипетий при опознании выходит за рамки замкнутого дискурса драмы, так как вызывает катарсис (очищение) зрителя. Таким образом, происходит не только действие (*mythos*) трагедии, но и процесс понимания в сопровождении очищения зрителя.

Это возможно только потому, что трагедия есть подражание (*mimēsis*), но она подражает не людям, а событиям и жизненной действительности (*praxeōn kai biō*). При подражании хорошему и плохому трагедия описывает характеры, которые подчинены действию, так как «события и действие есть цель трагедии (*ta pragmata kai ho mythos telos tēs tragōdias*), а цель – самое главное» [1, S. 20]. Характеры, как и события, не только подражают тому, что было, но и показывают то, что может и должно быть. Была бы трагедия только повторением прошедших событий, она была бы вульгарной (*phōtikz*), т.е. непоэтической. Действующее лицо (и событие) есть красивее в трагедии в том смысле, что оно подчинено совокупностью действия (*mythos*'а). Охватывая все возможные случаи и сохраняя при этом свою цельность, *mythos* есть образец, или модель (*paradeigma*). Здесь важно то, что трагедия есть больше, чем механическое подражание, она охватывает воображение. При этом она остается гармонической целенаправленной совокупностью, которая направлена на очищение (катарсис) зрителя. Той же цели служит язык трагедии, в широком смысле, и метафора, в узком смысле. Простая и ясная (*saphz*) метафора, тем самым, и не банальная: она звучит как обыкновенные слова, но, как и *mythos*, действует внезапно.

Таким образом, поэтика Аристотеля направлена на очищение души зрителя при внезапном опозна-

нии. В этом понимании в трагедии совмещаются воображение как поэта, так и зрителя. Это происходит как перемещение *mythos*'а с текста на участника понимания, если действие трагедии целенаправленное, т.е. если подражаемые возможные события, как *paradeigma*, предназначены для завершения действия, с одной стороны, и для очищения зрителя, с другой стороны. Таким образом, развязка *mythos*'а происходит сразу в двух планах, вернее, в их пересечении. Это возможно при условии, что *mythos* – открытый, направленный на зрителя, где при помощи воображения последнего он завершает свое дело. Таким способом в *mythos* совмещаются этический (катарсис) и экзистенциальный (трагика) аспекты понимания произведения искусства. При этом *mythos* остается фигурой поэтики. Но эта открытость и целенаправленность *mythos*'а приближает поэзию к философии. Другими словами, *mythos* как действие сразу в двух планах способствует появлению этического и экзистенциального планов в понимании произведения искусства и вместе с тем открывает пути для философской поэтики.

Встает вопрос, какое имеет отношение поэтика Аристотеля к герменевтико-феноменологической традиции?

Со-бытие в герменевтике и феноменологии

Г. Гадамер в своей теории понимания использует произведение искусства как модель. Произведение искусства тут – игра, где совмещаются праздник, подражание и опознание. Хотя игрок осознает, что это игра, серьезность есть условие игры. Только при этом условии игрок включается в игру. Это, как и аристотелевский *mythos*, происходит мгновенно, чему сопутствуют самозабвение и самоотказ (*Sichausgeben*). Гадамер утверждает, что «подражание и изображение – не только повторение образа» [2, S. 109], но и поднятие (*Hervorholung*) его для зрителя. Таким образом, исчезают поэт, актер и зритель для того, чтобы вновь мгновенно встретиться, у Аристотеля эта встреча происходит в сопровождении катарсиса, т.е. она очищающая. Опознание, по Гадамеру, как и Аристотелю, означает не установление идентичности актера, это «опознание того, что вроде бы знакомо» [3, S. 32], когда мы освобождаемся от власти случайности и одноразовости [3, S. 83]. Опознание – трагическое происшествие. Как «это – ты!» («*Das bist du!*») – сотрясение при внезапной смычке событий, опознание сопровождается возвращающей к себе грустью, самосознанием своей конечности и причастием присутствия (*Dabeiseins*) [2, S. 125]. Это событие понимания произведения искусства Гадамера эквивалентно аристотелевскому *mythos*'у, который позволяет поэзию поместить рядом с философией. Опознание, по Гадамеру, – трагическое мгновение самопознания. Оно придает целостность зрителю [2, S. 126]. Итак, здесь, как и в

аристотелевской поэтике, мгновенное трагическое событие восстанавливает гармонию, условие которой – включение зрителя в игру, т.е. самозабвение.

Подобным способом происходит понимание и в поэзии. Тут тоже понимается целостность, которая включает в себя как событие самопознания, так и направленность, или открытость. Стих открывается читателю полнотой одновременности (*Gleichzeitigkeit*) своего языка, хотя сам он – без времени и без пространства. Таким образом, стих свидетельствует о нашем присутствии (*Dasein*) [3, S. 79] и открывает мир, хотя сам он своим внутренним (замкнутым – у Аристотеля) миром отрицает внешний мир. Здесь поэтическое слово, насколько оно выражает со-бытие (*Mitsein*) в историческом и общественном плане, опознается читателем. Каким способом происходит это слияние читателя или зрителя с его же миром? Есть ли это событие понимания в общем?

Гадамер замечает, что как пониманию, так и поэзии нужен язык: чувство языка есть условие понимания, а горизонт между текстом и читателем растворяется с помощью языка. Вместе с языком появляется и мировоззрение, историческое сознание, которое событием понимания не только хранит традицию, но и подвергается изменению [2, S. 425]. Таким образом, язык, средство поэзии и среда понимания, открыты другому [2, S. 423]. Значит, языковой *Dasein* есть и со-бытие (*Mitsein*): насколько оно направлено к другому, настолько открывает мир и бытие в нем [2, S. 429]. Поэтому мир, по Гадамеру, – не объект (*Gegenstand*), а горизонт. Это бесконечное пространство нашего суждения. Восприимчивость к этому пространству требует воздержания от своего мнения. При понимании произведения искусства это есть самозабвение и сдача себя в плен игры. Мы видели, что во время мгновенного опознания происходит встреча зрителя с его же миром. Это – трагическое событие, как и аристотелевский *mythos*, но вместе с тем и богаче, так как расширяет мировоззрение зрителя или читателя.

Теперь мы можем все это назвать моделью философской поэтики, так как она объясняет произведение искусства при помощи этической направленности и экзистенциальной установки. Позже я охарактеризую, как понимаю философскую поэтику более конкретно. Пока важно то, что герменевтика Гадамера поддерживается этой моделью. Понимание, по Гадамеру, есть не что иное как событие слияния горизонтов понимания, после того как мы осознали свою конечность и взлелеяли хрупкое этическое отношение «Я – Ты». Герменевтика, по Гадамеру, есть *настоящее* встречи участника понимания и текста, т.е. мгновенное событие, как и аристотелевский *mythos*. При этом понимающий расширяет границы своего мировоззрения, тем самым способствуя слиянию герменевтических горизонтов. Для этого необходимы как изначальная открытость своей позиции, так и заключение в

скобки (*Einklammerung*) своего «Я». Гадамер это называет этико-метафизическим феноменом, который включает в себя и трагический аспект человеческого понимания.

Так как понимание неотделимо от человеческого бытия, в процессе понимания появляется экзистенциальное *различие*. Таким образом, трагический мотив герменевтики можно углубить концепцией временного бытия к смерти (*Sein zum Tode*) Хайдеггера. По Хайдеггеру, сама конституция *Dasein* является трагической: *Dasein* понимается как «событие встречи в мире» [4, S. 250], а «эта возможность уже брошена (*geworfen*) при экзистенции *Dasein*» [4, S. 251]. Поэтому ее нельзя обойти, она появляется с заботой (*Sorge*), которая расширяет границы рождения и смерти [4, S. 374]. Вместе с тем забота как «озабоченность» (*Besorgen*) и «надзор» (*Für-sorge*) есть «бытие-в» (*Sein-in*) и «бытие-при» (*Sein-bei*), т.е. со-бытие с другим, а не с собой [4, S. 193].

Итак, забота, по Хайдеггеру, есть экзистенция для другого [4, S. 125], открытость интенциональному *Dasein* другого как «со-бытию» в мире. Забота здесь появляется как экстатическое событие настоящего. В нем совмещается как прошлое брошенности в мир для экзистенции с другими [4, S. 383], так и будущее временной человеческой судьбы [4, S. 410]. Это – мгновенное событие проекта (*Entwurf*), которым выражается совокупность человеческих связей. Здесь мы имеем аналогичную структуру аристотелевскому *mythos*. Здесь также имеем дело с мгновенным событием опознания. На сей раз это опознание своего временного бытия к смерти. На этом основании строится проект будущей экзистенции. В этом состоит творческий потенциал мировоззрения, которое расширяется при экстатическом событии. Но это событие есть со-бытие, бытие с другим и бытие в мире. Так снова появляется этический план, который имеет место в очищающей способности *mythos*'а.

При сравнении *mythos*'а и экзистенциального события возникает следующая проблема. *Mythos* вместе с опознанием действительны в сфере языка или искусства. Но событие языка или искусства – не трагическое, хотя оно опознается как трагедия и имеет экзистенциальный аспект (одновременно переживается и расширяет мое мировоззрение). Как трагическое бытие к смерти Хайдеггера может преодолеть языковую замкнутость философской поэтики и вместе с тем наполнить ее трагическим, а тем самым, и экзистенциальным аспектом?

Экстатическое событие – творческое, так как оно создает проект *Dasein*. Понимание и есть проектирование себя для возможности бытия в мире (*Insein*) [4, S. 387]. Так как *Dasein* как бытие к смерти своим временным проектом открыто для со-бытия в мире, понимание охватывает как помещение в скобках изолированного «Я», так и конституирование нового интенционального «Я». Таким образом, понимание

трагического бытия к смерти есть событие бытия с другим (со-бытие) в мире как расширение моего мировоззрения. Это событие – творческое, так как оно расширяет горизонт моего со-бытия (*Mitsein*), которое в проекте *Dasein* сливается с экзистенцией других. Пока остается открытым вопрос, как это экстаическое, а вместе с тем экзистенциальное, событие может углубить мнимый (художественный или языковый) трагизм философской поэтики.

Для выражения событийности (*Geschichtlichkeit*) в плане языка и понимания Хайдеггер употребляет термин «высказывание» (*Aussage*). Высказывание своим общим планом языка и экзистенции – мировоззрением – открывает со-бытие в мире. Высказывание неотделимо от трагического понимания бытия к смерти, так как оно способствует конституции открытого *Dasein* для другого. *Dasein* появляется как событие временного бытия к смерти, заботиться о котором – значит открыться со-бытию в мире при помощи понимания и высказывания. Таким образом, хайдеггеровское высказывание пополняет философскую поэтику глубинным измерением бытия к смерти. Но это – творческий трагизм: понимание своего события к смерти, тем самым, есть и безграничное для все новой встречи с другим. Так, с одной стороны, можно интерпретировать хайдеггеровскую аналитику *Dasein* по модели аристотелевской поэтики. С другой стороны, эта интерпретация углубляет экзистенциальным измерением саму поэтику. Тут трагичность выступает не только во время опознания в произведении искусства, но и в моем существовании. Этический характер (направленность к другому) и трагический аспект (воздержание своего «Я») понимания отметил и Гадамер, но хайдеггеровское понимание охватывает глубинную структуру бытия, т.е. ее направленность к смерти, а вместе с тем – к другому, как соучастнику этого события. Раз так, то это событие становится со-бытием, существованием вместе с другими, а не только опознанием в произведении искусства. Таким образом, мы имеем дело уже не просто с поэтикой, а с философской поэтикой, которая трагическим измерением взрывает замкнутость языка произведения искусства и расширяет его до экзистенциальных масштабов.

Может ли эта модель философской поэтики служить для расширения герменевтико-феноменологического (и экзистенциального) дискурса? Прежде чем ответить на этот вопрос, надо определить саму философскую поэтику.

Парадигма философской поэтики

Прежде всего, среда философской поэтики – язык. Тут имеется в виду не только понимание искусства языковыми средствами, но и вообще языковое и культурное со-бытие человека. В этой среде не только поддерживается и передается традиция, но и обеспечивается открытость творческому новшеству. Для

философской поэтики важны оба аспекта языковой культуры: как исторически сложившееся видение, так и творческая направленность мировоззрения. Таким образом, философская поэтика позволяет пересечься культурному укладу прошлого с творческим новшеством будущего.

Событие философской поэтики происходит в одном жизненном мире (*Lebenswelt*), где и происходит понимание как экзистенциальная встреча. По Хайдеггеру, это – безграничное событие встречи *Dasein* в мире совместного бытия. По Гадамеру – событие слияний горизонтов понимания, которое есть и опознание своего трагического бытия. Таким образом, философская поэтика своей направленностью охватывает интенциональность феноменологического сознания, открытость сосуществования в экзистенциальной философии и бесконечность горизонта понимания в герменевтике. Но это творческое развитие мировоззрения возможно в целостном мире без разделения субъекта и объекта, где участники его обоюдно открыты.

Другая сторона творческой направленности – открытость, которая позволяет встретиться сторонам понимания и слиться их видениям. Но открытость не станет событием слияния и встречи, если она не будет направленностью. С точки зрения философской поэтики, это – творческая направленность. Что значит направлять творчески? Мы видели, что событие опознания позволяет слиться мировоззрениям участников понимания. Это возможно при условии, что обе стороны направлены друг к другу. Слияние горизонтов тем самым расширяет их. Поэтому это – творческое развитие мировоззрения. Но тут недостаточно открыться и направить сознание. Перед тем надо сдерживать свое старое видение. Это есть трагическое самоотрешение не только потому, что оно выступает мгновенно и требует сдерживания своего «Я», но и потому, что это – понимание своего бытия к смерти. По Хайдеггеру, это событие составляет содержание *Dasein*.

Творческий принцип, направленный на новый горизонт видения, неотделим от этической направленности к другому. Новый взгляд возможен при открытости и направленности, а условие для этого – сдерживание самосознания вместе со старым видением, т.е. самозабвение. Другой участник понимания также открывается событию встречи своим самозабвением. Это позволяет обоим участникам понимания творчески расширять свое мировоззрение путем обоюдного слияния герменевтических горизонтов. Таким образом, обоюдной открытостью и направленностью создается поэтическая идентичность. Так как все осуществляется событием высказывания в общем жизненном мире и обе стороны понимания равноценны, все происходит в поэтическом со-бытии. Это не значит, что жизненный мир – фиктивный, так как находится в среде поэтического языка. Наоборот,

философская поэтика, хотя и репрезентируется поэтическим высказыванием, открывает новое мировоззрение и направляет на со-бытие с другим. Но это возможно только при воздержании (заклЮчении в скобки) субъекта, когда мир появляется как целостное со-бытие для обоюдной направленности.

Каким образом поэтическое высказывание, пусть оно и расширяет мировоззрение, открывает человеческий мир? Более общий вопрос: каким образом в философской поэтике пересекаются человеческая жизнь и наука? Этическая направленность к другому – творческая, так как событием опознания поэтического слова при помощи слияния видений открывается новое мировоззрение в целостном жизненном мире. Таким образом создается горизонт мировоззрения для понимания целостности жизненного мира. Поэтому и для Гуссерля (имеется в виду поздний Гуссерль) [6], и для Хайдеггера жизненный мир неделим на субъект и объект. У первого он выражает жизненный поток, который питает науки. У второго – первичное сосуществование в мире. Целостный жизненный мир – парадигма философской поэтики, так как со-бытие открывается событием понимания (опознания) поэтического высказывания, который тем самым творчески расширяет мировоззрение. Но это требует открытости и направленности философской поэтики. С точки зрения Хайдеггера, событие высказывания неотделимо от осознания своего бытия к смерти. Таким образом, открытое направляющее мировоззрение расширяется экстагическим событием поэтического высказывания как опознанием трагического временного со-бытия в целостном мире. Так появляется временной аспект философской поэтики.

Какое место занимает время в поэтическом высказывании? Есть ли это время поэтического события? И как измерить время события языка? Мы же утверждали, что это мгновенное событие опознания. Как мгновение поэтического опознания связано с временем человеческой жизни от рождения до смерти? Таким образом, вопрос времени снова появляется как вопрос о связи языка и жизненного мира. Поздний Хайдеггер утверждает, что мгновение высказыва-

ния – не только неизмеримый момент настоящего, оно – трагическое, так как включает нас в драматическую событийность (*Geschichtlichkeit*) к смерти. Мгновение опознания поэтического высказывания, хотя оно само и без продолжительности, расширяет горизонт понимания до осознания всей жизни к смерти. Именно потому, что оно трагическое, оно направляет к встрече с другим в жизненном мире. Здесь трагизм появляется в двух уровнях, которые соединяют поэтическое событие: участники понимания включены путем самозабвения, но тем самым им открывается их со-бытие к смерти. Философская поэтика начинается мгновенным событием опознания поэтического слова. Но это безвременное событие открывает мировоззрению все время со-бытия к смерти. Другими словами, момент самоотрицания в поэтическом событии открывает время жизненного мира для встречи с другим. Поэтому философская поэтика «попутна» (*unterwegs*) мышлению и поэзии одновременно. Она заботится о поэтическом высказывании, которое открывает временное со-бытие с другим. Так как философская поэтика открыта и интенциональна, она может пересекаться с другими дисциплинами и быть их моделью.

Поэтика мгновения связывает герменевтику Гадамера и экзистенциальную философию Хайдеггера. Но, в отличие от аристотелевского *mythos*'а, это событие трагично не только потому, что требует самозабвения участника понимания и задержки своего «Я». Мало того, оно открывает хрупкость нашего бытия к смерти. Но именно поэтому происходящее мгновенное событие такое щедрое: оно расширяет мировоззрение и позволяет слиться герменевтическим горизонтам участников опознания. Творческая сила философской поэтики состоит в расширении мировоззрения в мгновении опознания поэтического высказывания. Оно расширяется так, что позволяет перешагнуть фиктивный план языка, так как конституирует со-бытие, сосуществование с другим. Поэтому философская поэтика открыта и интенциональна настолько, что Хайдеггер утверждает: «Язык – дом бытия».

Литература

1. Aristoteles. Poetik. Stuttgart, 1986.
2. Gadamer H.-G. Wahrheit und Methode. Тьbingen, 1975.
3. Gadamer H.-G. Kunst als Aussage // H.-G. Gadamer Gesammelte Werke. Bd. 8. Тьbingen, 1993.
4. Heidegger M. Sein und Zeit. Тьbingen, 1993.
5. Heidegger M. Unterwegs zur Sprache. Stuttgart, 1997.
6. Husserl E. Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Haag, 1976.