

Игорь Духан

Минск, Белоруссия

ТЕНЬ БЫТИЯ: ИСКУССТВО И ЭММАНЮЭЛЬ ЛЕВИНАС

Воскрешение этического в искусстве в последние десятилетия XX в. делает философский мир Эмманюэля Левинаса¹ существенным для сферы художественного. Вместе с тем Левинас не принадлежит к философам, для которых искусство было инспиратором размышлений. Встречи Левинаса и искусства парадоксальны и редки — обращаясь к проблеме художественного творения, Левинас стремится прежде всего установить границы по отношению к миру и Бытию. Установление этих границ искусства происходит в модусе их сужения, выведения художественного и поэтического из того ореола «прорыва к Бытию», который им придал Мартин Хайдеггер и который стал характерным для восприятия искусства в XX в. После прочтения Левинасом художественное творение оказывается перед вызовом и настойчивым требованием этического, и этот вызов в определенной мере заставит самодостаточный художественный мир середины XX в. врасплох.

Проблема истинности художественного произведения — центральная тема в рассматриваемой здесь небольшой работе Э. Левинаса «Реальность и ее тень», а также в его нескольких более поздних сочинениях — оказалась в фокусе философских размышлений XX столетия. К ней обращаются ведущие мыслители, причем именно в это послевоенное время и особенно настойчиво — Хайдеггер. Не без определенного воздействия позднего Хайдеггера отношение к художественному творению получило своеобразную «философскую сакрализацию». Произведение искусства — то, что делает Бытие досягаемым, выводит его в непотаенность, раскрывает глубинные структуры мира, недоступные философскому, научному и тем более обыденному постижению. Хайдеггер, при всей подлинной оригинальности и индивидуальности своего мышления об искусстве, выразил здесь отношение к произведению искусства, исходящее еще от раннеавангардной и символистской эстетики и пронизывающее философию искусства XX в., а именно: произведение искусства есть движение к Откровению. И даже

критицизм таких рефлексивно и скептически ориентированных мыслителей, как Ж. Деррида в его симптоматичном труде «Истинность в живописи», ориентированном на критическую деконструкцию новейшего отношения к картине, сохраняет на себе воздействие хайдеггеровского импульса.

В таком контексте позиция, обозначенная Эммануэлем Левинасом, оказывается парадоксально противостоящей общему духу понимания художественного произведения. В одном из своих редких обращений к художественному творению, в статье «Реальность и ее тень», опубликованной в 1948 г.², т. е. в период выбора Левинасом его собственной философско-этической позиции, художественному творению Нового времени вынесен радикальный приговор. Оно объявляется опасной тенью Бытия, попыткой создать особенную художественную предметность — чувственное «замещение» Реальности, строящееся по сюжетной логике мира и стремящееся полностью (тотально) захватить внимание всматривающегося субъекта. Появление этой небольшой работы Левинаса в ноябрьском выпуске «*Les Temps Modernes*» за 1948 г. — казалось бы, эпизодическое событие в становлении его философского мира. Однако при осмыслении этого завершенного и предельно насыщенного фрагмента становится очевидным, что фактически здесь в контекст философско-этического и теологического мышления выведены самые фундаментальные проблемы онтологии и смысла художественного творения и в итоге представлен достаточно ясный и убеждающий ответ философа.

Статья об искусстве 1948 г. — эпизод, но не случайность в мышлении Э. Левинаса. Создается впечатление, что философ разрешает здесь одну из существенных предпосылок становления своего философского мира, выводя этот мир постепенно за пределы эстетически-художественного способа мирозерцания. В этом плане негативное определение искусства стало важным и, как нам кажется, необходимым моментом в становлении философии Левинаса. Отсюда — универсально-энциклопедический сюжет, напряженно-вопрошающий тон и окончательно негативный итог размышлений 1948 г. Позиция Э. Левинаса по отношению к искусству здесь определилась ясно и завершенно. Впоследствии он иногда возвращался к осмысленному им в 40-е гг. целостному образу художественного. Это соотносится с общим стилем эволюции философии Левинаса, который Ж. Деррида характеризовал как волнообразный, каждый прилив которого вносит новый смысловой горизонт, а Р. Коэн — более убедительно — как голос, становящийся все громче и громче³. В отличие от последовательного продвижения и развития основных тем своей философии сквозь

свое творчество 40—80-х гг., к теме искусства Левинас обращается лишь эпизодически в работах о Бланшо, Прусте и некоторых других⁴, разоблачая искусство как мираж Бытия в 1948 г.

Кратко напомяну логику размышлений Левинаса. Общепринятым следует полагать то, что функция искусства — экспрессия, что художественная экспрессия основывается на специфическом воспроизведении мира. Художник стремится поведать нам нечто. Именно там, где обычный язык останавливается, начинается своя речь картина или поэтическое творение. Художественная критика, отмечает Левинас, поддерживает эти догмы. Она стремится обнаружить в произведении искусства глубину реальности, недоступную обычному интеллектуальному познанию. Кроме того, критика учит нас говорить о произведении искусства как о чем-то живом и существующем. Она исследует в художественном произведении психологию характеров персонажей, среду, ландшафты и т. д. В итоге произведение искусства предстает такой же реальностью, как и реальность мира. Произведение искусства становится со-реальным миру, и здесь Левинас усматривает кардинальную онтологическую проблему и опасность, подстерегающую нас в нашем отношении к предстоящей Реальности.

Другой аспект, критически раскрываемый Э. Левинасом, — способность искусства вступить в диалогическое общение с нами. Произведение искусства знаменует завершенность в высшей степени. Последний мазок кисти — вот предел и критерий артистического творения. Левинас подчеркивает, что данное завершение существенно отличается от пауз и перерывов, которые характеризуют, например, естественный язык или законы природы. Художник останавливается потому, что его произведение наполнено авторским замыслом, оно уже не в состоянии вместить ничего более. Произведение завершено, несмотря на любые индивидуальные, социальные или материальные факторы, которые могут вмешаться в его судьбу. Тем самым произведение оказывается выведенным за пределы диалогических связей мира и не позволяет вступить с ним в ответствующий диалог.

Это признание завершенности и самоценности не просто выводит искусство за пределы реальности — оно делает искусство чем-то над-реальным, дает основания утверждать, что над ним никто не властен. Такая самоценность искусства вообще выводит художника за пределы этического, освобождая его от моральной ответственности перед миром и *другим*.

Но что означает эта освобожденность от ответственности перед миром, предстоящим мастеру? Значит ли это, что художник застывает в границах своего творения, не стремясь проникнуть в

смысл мира, идти далее — в мир идей, как это полагал Платон, или в целом в мир вечного, доминирующий над реальностью предстоящему взгляду мира? Но если художник не стремится постигать и познавать эту перспективу смыслов мира, то тогда к чему же он обращен? Быть может, к той неясной загадочно-темной силе за пределами Бытия, к которой устремлены художественные творения XX в.? К той *la vanité de son parler obscur* (с. 771) — прозрачности непонятной речи, — которая так восхищает, например, почитателей С. Малларме? (По-видимому, не случайно, говоря о символистe Малларме, Э. Левинас употребляет французский средневеково-барочный термин *vanitas*, выразивший саму суетность и бесплодность.)

Итак, должны ли мы признать, что художник выражает вот эту неясность, непрозрачность, непроясненность (спектр смысловых коннотаций⁵ французского *obscurité*) и что тогда произведение искусства выражает собственно не-истинность Бытия, нечто кардинально противоположное подлинному познанию. Если это действительно так, то выражаемое искусством — сошествие мрака, уход от подлинного Бытия. И тогда искусство не принадлежит порядку Откровения и порядку Творения.

На наш взгляд, публикация Левинаса 1948 г. — завершенная «негативная диалектика» искусства, точнее, того состояния искусства, в котором последнее утвердилось в первой половине и середине XX в. В критических опусах Э. Левинаса нетрудно заметить протест против придания самооценности и самодостаточности художественному образу, его освобождению от истинного и непосредственного выражения Реальности, утвердившихся в идеях символизма и сюрреализма и доминировавших в художественной среде Парижа середины XX в. Не углубляясь в обсуждение множества значимых идей этой компактной работы, я хотел бы обратить внимание на три тезиса Левинаса, проясняющие, как мне кажется, соотношенность его идей с образом искусства в еврейской традиции, с одной стороны, и существенными проблемами генезиса художественного образа — с другой. А именно: я хотел бы прокомментировать понимание Левинасом искусства как подмены и миража Бытия, искусства как аллегии реальности и искусства как темпоральности.

Соотношение искусства и Бытия — то, что вызывает наибольшую обеспокоенность Э. Левинаса. В контексте этого соотношения Левинас намечает свою «негативную онтологию» художественного образа. Художественный образ, по мнению Левинаса, стремится стать специфическим замещением реальности. Эта стратегия образа реализуется в нескольких аспектах. Как уже от-

мечалось, художественный образ предстает насыщенным особенной исчерпанностью собственных смыслов и психологических содержаний и эта его интенсивность и наполненность столь значительна, что сквозь нее перестают просматриваться контуры денотата⁶ — Реальности.

Среди конструирующих художественный образ факторов Левинас пронципально выделяет ритм. Ритму придано исключительное значение — он рассматривается не только как внутренний закон композиции, но и как специфический метод «сцепления» компонентов произведения, когда между ними устанавливаются имманентные связи (подобно связи звучащих слогов стихотворения), причем прочность их внутреннего сцепления значительно превышает связи этих компонентов с реальностью. Ритм не только интегрирует компоненты в целостностную структуру произведения, отрывая их от Реальности, — он обладает еще исключительным — магическим эффектом воздействия, проникая в сознание зрителя (слушателя, читателя), захватывая его целиком и отрывая его от реальности, превращая человека в созерцающую пассивность. Искусство в существе своем «музыкально» и «ритмично» (с. 774); ритм создает уникальную магическую ситуацию, в которой мы лишаемся способности говорить о сообразности, инициативе, свободе, поскольку оказываемся захваченными и направляемыми. Субъективность и самость превращаются в анонимность.

Произведение искусства стремится стать замещением Бытия и целиком завладеть воспринимающим субъектом. Реальный объект, запечатленный в произведении, становится не-объектом, исчезает и растворяется в художественном творении, а художественный образ как таковой при этом выдвигается на авансцену и становится полноценной и единственной (для созерцающего произведение) реальностью. Это раз-воплощение реальности в художественном образе не просто уменьшение ее значимости. Произведение искусства вступает с реальностью в онтологически опасную игру обмена.

Нетрудно заметить в критике Левинасом самодостаточности художественного образа, его «освобожденности» от ответственной связи с Бытием, и в критике самой завершенности художественного творения как вещи, отзвуков раввинистической традиции борьбы с со всяческим и прежде всего художественным идолопоклонством, запечатленной уже в десяти заповедях («не сотвори себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли» (Исх. 20:4)) и далее более подробно истолкованного в *Дварим*⁷ (4:16—18) и раввинистических комментариях.

Для прояснения традиции, в контексте которой становится понятной логика критики образа у Левинаса, уместно вспомнить родственные философские размышления на эту тему у Маймонида⁸. Маймонид обращается к двум понятиям, обозначающим образ и отражение реальности в еврейской традиции, — *целем* (образ) и *дмут* (подобие) в библейском изречении: «Сотворим человека по образу Нашему, по подобию Нашему» (Быт. 1:26). Он противопоставляет две традиции употребления понятия *целем* — как смыслового отображения сущности и как переноса протяженных свойств одной сущности на иную. Образ (*целем*) — «то содержание, благодаря которому вещь субстанцируется и представляет собой то, что она есть; это ее сущность в качестве вот этого конкретного сущего»⁹. Для человека таким содержанием является то, посредством чего осуществляется человеческое постижение; именно в связи с этим разумным постижением сказано о человеке: «По образу Божию сотворил его»¹⁰. Этому «истинному» значению *целем* в теологической перспективе Маймонид противопоставляет примеры искажения смысла *целем* и придания ему значений конкретно-изобразительных: «Полагали люди, что слово *целем* на иврите означает строение вещи и облик ее, и привело их это к чистейшему антропоморфизму, ибо сказано: «Сделаем человека по образу Нашему, по подобию Нашему». И приписали они Богу человеческую форму сделали необходимым вывод о телесности и уверовали в него...»¹¹ Устраняя прямые изобразительные связи в отношении прообраза и образа, Маймонид интерпретирует близкое понятие *дмут* — подобие: «Так и речение: «Образ (*дмут*)... престола и над образом этого престола» подразумевает подобие в отношении превознесенности и величия, а не [в том, что касается] квадратной формы, толщины и высоты ножек...»¹² Образ, в идеале — прозрачное подобие прообраза, *spiritual likeness*, как определил подобный тип образного отражения мира в своей систематике образов В. Митчелл. Истолкование образа Маймонидом — контекст, в котором осмысление соотношения образа и реальности Левинаса погружается в близкий смысловой мир еврейской философской традиции. Непрозрачность образа, стремление последнего получить самостоятельную значимость подвергается критике и у Маймонида, и у Левинаса. Образ — прозрачная символическая проекция трансцендентной или предметной реальности. Фактически образ должен служить постижению сущности прообраза, а не быть его телесно-самодостаточной тенью. Именно в данном плане Левинас (подобно Маймониду) противопоставляет образ как категорию познания и образ в искусстве.

В искусстве образ стремится уйти от смысловой референции, переполняется собственной телесностью и собственными значениями — он утрачивает свою прозрачность и способность к отражению смысла первичной реальности. Именно так, как непрозрачность и самоценность, полагает Левинас, конструируется образ в новом искусстве, становясь аллегорией Бытия.

Последний тезис Левинас поясняет следующим образом: «Чем образ отличается от символа, знака, слова? Способом, которым он соотносится со своим объектом — внешней видимостью. Это предполагает, что мысль останавливается на чистом образе, она предполагает непрозрачность образа» (с. 780). Искусство конституирует такую одновременность Бытия и его отображения («*la simultanéité de l'être et de son reflet*», с. 780), в которой образ превращается в независимую реальность, связанную со своим оригиналом лишь случайным, внешним и несущественным подобием. Иными словами — в аллерию. И здесь Левинас отмечает определенную тенденцию: аллерию — образ, ведущий независимое существование, вступает с самим аллериозированным Бытием в сложную игру обмена. В этой игре уже сама аллерию стремится навязать Бытию собственную логику. Художник, подчеркивает Левинас, создает некий аллериический мир, как бы равный миру Творения.

Где еще мы встречаемся с таким радикальным противопоставлением художественной аллерию и Бытия? Прежде всего — в «Происхождении немецкой трагедии» Вальтера Беньямина¹³, другого выдающегося «еврейско-европейского» мыслителя и старшего современника Э. Левинаса, еще малоизвестного в 40-е гг.¹⁴ Беньямин показывает, как в выразительной системе барокко аллерию отслаивается от соответствующей реальности, превращаясь в пышный и самостоятельный мир. В интерпретации Беньямина аллерию — и условное выражение некоего смысла, и само выражение условности. Аллерию барокко у Беньямина приобретает онтологический статус. Если понимание механизмов художественной аллерию у Левинаса и Беньямина оказывается весьма близким, то выводы существенно различны. Для Беньямина аллерию становится квинтэссенцией художественного опыта Нового времени и эффективным приемом изображения трагической реальности в ее разрывах смысла и формы, для Левинаса аллериизм искусства — опасная игра замещения, попытка конкуренции с реальностью мира.

Наконец, третий ракурс критики художественного творения Э. Левинасом, который мне хотелось бы прокомментировать, — это темпоральность. Именно во второй половине 40-х гг. Левинас формулирует свою концепцию времени¹⁵, поэтому параллельное

обращение к проблематике художественного времени в «Реальности и ее тени» весьма логично.

На фоне «Времени и другого», где Левинас пытается ответить на предельные вопросы о времени, прежде всего на вопрос: в какой ситуации, как возможно время? — анализ времени художественного произведения выглядит особенно негативно-критическим. Художественное произведение, подчеркивает Левинас, знаменует собой приостановку времени мира, его отсрочку (с. 782 и след.). Пластичность и пространственность произведения противостоят его временной диалектике. «Статуя делает возможным парадокс длящегося момента без будущего», «Лаокоон будет вечно обвиваться змеями, Джоконда будет вечно улыбаться» (с. 782). Вечно длящийся момент, неспособный перейти в будущее (*un instant qui dure sans avenir*), невозможность будущего — наиболее негативная характеристика «художественного времени». Художник дает статуе «безжизненную жизнь»; персонажи романа оказываются пленниками своей истории, которая неспособна свершиться и завершиться, которая как будто бы развивается, но не обладает перспективными линиями своего будущего (с. 782—783). События вынуждены вечно вращаться в некоей ситуации. Это, как отмечает Левинас, — аналог замкнутой пластичности мифа. В произведении искусства нет временной диалектики.

Невозможность будущего — нерв негативной критики художественного времени у Левинаса. В 40-е гг., продумывая возможность времени и его становления, Э. Левинас вводит будущее, грядущее как решающий времяпорождающий импульс. В те годы временная концепция Левинаса в целом основывалась на особенной трактовке настоящего и будущего как своеобразных экстатических прорывов, а не данностей. Настоящее возникает как прорыв в бесконечной и неясной длительности повседневного бытия («имеется», *il y a*) в направлении возникновения индивидуального, существующего. Появление «чего-то, что есть» — настоящего — конституирует подлинную инверсию в структуре бытия, отмечает философ¹⁶. Но только с выдвиганием горизонта грядущего — будущего возникает напряженность вектора временного переживания. Это будущее, возникающее внезапно, — нечто надвигающееся и непрозрачное. «Будущее — это другое»¹⁷, то, что мы не в состоянии предвидеть, прогнозировать, то, что «сваливается на нас и завладевает нами». Именно в выведении будущего в непотаенность конституируется диалектика времени, непредсказуемость и предощущение будущего наполняет время драматизмом и трагизмом¹⁸.

Именно этого напряженного предощущения будущего не усматривает Э. Левинас в феномене произведения искусства. Худо-

жественное время вращается в замкнутом цикле некоей «ситуации», оно не может наполниться диалектикой времени. Этот критический вывод Левинаса продолжает в целом его идею о выведенности произведения искусства из диалогической связи с нами. Художественное время — квазивремя. Этот тезис Левинаса из «Реальности и ее тени» будет повторен им и в более поздних работах как один из наиболее существенных итогов аналитики искусства¹⁹.

Нетрудно заметить, что тезис Левинаса о времени искусства кардинально противоречит сказанному о художественном времени и его диалектике у М. М. Бахтина, П. А. Флоренского, П. Рикера, Ю. Кристевой и других исследователей²⁰, для которых включенность произведения искусства в диалог с воспринимающей и достраивающей его субъективностью является существенной предпосылкой.

Для понимания ситуации художественного времени уместно вспомнить последовательный анализ трансформации «истории» в структуру художественного повествования, проделанный Полем Рикером²¹. В композиции времени произведения сталкиваются метаритмы истории с разнообразием темпов художественного произведения. Время получает драматически развернутую и конденсированную форму, внешнее историческое время преобразуется во внутреннюю диалектику времени художественного творения с его особой системой отношений прошлого — настоящего — грядущего.

Обратимся к примеру, который непосредственно позволяет взглянуть на временную диалектику искусства под знаком диалектики времени Эмманюэля Левинаса, увидеть при этом парадокс схождения концепций Левинаса и современного художественного творчества. Крайне близкая по духу реакция на сюрреализм характерна для некоторых художественных проявлений середины XX в., современных размышлениям Левинаса, в частности для зарождающегося абстрактного экспрессионизма нью-йоркской школы. Сталкиваясь с проблемой беспомощности искусства в выражении смысловых и судьбинных проблем, современник Левинаса нью-йоркский живописец Барнетт Ньюмен²² вообще оставляет в какой-то момент свою живописную практику, прекращает работать как художник. Его возвращение в искусство симптоматично и связано с новым осмыслением художественного творения как преодоления хаотичности сущего. Ньюмен, по крайней мере в период своих поисков до середины 50-х гг., стремился к воплощению в абстракции того, что Левинас категорически отрицал в искусстве, — проникновения

в смысловое целое мира в его временной диалектике и становлении.

Сделаем мысленный эксперимент. Попытаемся взглянуть на образ времени центрального произведения Ньюмена «*Onement I*» (1948) сквозь призму временной диалектики Левинаса 40-х гг. Абстракция Ньюмена наполнена исключительным внутренним напряжением, энергией цвета, энергией разрыва непрерывности²³. В «*Onement I*» Ньюмен стремится передать в абстрактной форме генезис мира и Человека, наполняя ее ассоциациями из еврейской мистической традиции. Свет отделяется от тьмы (Быт. 1:4) «пустого и хаотичного» мира. Именно этому соответствует пронзительный горяще-оранжевый луч артикуляции темно-красного бездонного фона. Действие *происходит* — вертикальный луч напряженно борется с фоном, который стремится сжать его со всех сторон. В произведении Ньюмена нет той сложности отношений времени и движения, которую мы наблюдаем, например, в живописи барокко. В «*Onement I*» мы сталкиваемся с чем-то существенно иным. Перед нами *действие во времени* как таковое, собственно преобразование и трансформация. Для Ньюмена, стремившегося к художественному переосмыслению символики еврейской *каббалистической традиции с ее понятием сжатия Всевышнего (*цим-цум*) в момент сотворения мира, т. е. радикального преобразования времени и пространства, — такая интерпретация его произведения является вполне адекватной.

Ж. Ф. Лиотар в философском эссе о Б. Ньюмене так описывает временной стиль его произведений, прежде всего «*Onement I*»: «...название многих творений Ньюмена отсылает к идее (парадоксально!) становления. Слово (*le verbe*), подобно удару молнии во тьме или линии на чистой поверхности, разделяет, устанавливает различия (*les difference*) дает начало чувственному миру. Это начало антиномично. Оно обнаруживает себя как изначальное различие, как начало истории. Оно еще не есть этот мир — оно только порождается, возникает из пред-истории, или из не-истории (*an-histoire*). Это — парадокс представления, явления. Явление — момент, который «падает на нас», «приходит» непредсказуемо, но который, тем не менее, сразу же, как только возникает, получает свое место там, куда он прибывает. ...Без этой молниевой вспышки не было бы ничего или господствовал бы хаос. Луч «всегда» здесь (как мгновение), и в то же время — никогда. Мир не перестает начинаться...»²⁴

Продолжая наблюдения Ж. Ф. Лиотара, я бы хотел подчеркнуть, что Ньюмен выражает здесь именно момент, предшествующий окончательной оформленности, след трансформации одной

тотальности в другую. Перед нами метафора непосредственно происходящего действия *цим-цум*, сжатия и трансформации. Это пластически найденная формула времени в его явлении и становлении, метафора Генезиса.

Не есть ли художественная реализация Б. Ньюмена что-то предельно близкое ключевому понятию диалектики времени Левинаса тех лет — идее гипостазиса? Идея гипостазиса — перевод безличного состояния мира *il y a* в нечто индивидуальное и определенное, прорыв мгновения, когда оно из неопределенной длительности становится событием. В этом становлении безымянность «быть вообще» («*etre*») переходит в определенную форму, в нечто существительное. Именно здесь, в акте гипостазиса, впервые возникает время как настоящее и намечается диалектика времени. Произведение Б. Ньюмена как раз и есть попытка художественно выразить этот первоначальный прорыв становления, схватить почти неуловимый «гипостазис» в его выраженности. Художественная форма Ньюмена — выразительный коррелят идей времени Э. Левинаса. Нельзя не заметить, что близкие пластические и философские идеи времени Ньюмена и Левинаса возникают примерно в одни и те же годы.

В завершающих строках «Реальности и ее тени» возникает определенная надежда Э. Левинаса на способность художественного творения к смысловыражению — пожалуй, первый и последний «просвет» в негативной диалектике искусства 1948 г. Левинас говорит о тенденциях интеллектуализма в современной ему литературе, где возникает критическое отношение к художнику как самодостаточному творцу, начинает прорисовываться перспектива художественного творчества к Откровению. Но именно здесь Левинас прерывает свой дискурс, отмечая, что дальнейший анализ потребовал бы значительного расширения интенционально ограниченного горизонта исследования. В этих последних пассажах видится продуктивное сомнение Левинаса в ограниченности самой природы искусства по отношению к Бытию.

Голос Эмманюэля Левинаса 1948 г. должен быть расслышан во всей его существенности. Как ни парадоксально, Левинас в своей негативной диалектике искусства отчасти выразил тот дух рефлексии и сомнения, который пережили многие творцы «современного искусства» («*contemporary art*») в 40—60-е гг. Во многом именно в эти годы искусство вновь пережило период формирования нового кредо, затрагивающего прежде всего осознание смысла и глубинной перспективы художественного творения. Попытка осознать художественное творение как интуицию

и в определенных границах — как откровение, приведшее некоторых художников вообще к отходу от художественного творчества либо к сознательному отказу от традиционных форм художественной условности (со свойственными последним выведением искусства из сферы этики), — существенные тенденции 40—60-х гг. Этот период можно было бы назвать трагическим катарсисом²⁵ в развитии искусства XX в., итогом которого стали тенденции «*contemporary art*» последней трети столетия. Пример Б. Ньюмена — не единственная ситуация, выявляющая удивительное сближение философии Э. Левинаса и искусства. Впрочем, только в 80—90-е гг. теоретики искусства обратили внимание на философию искусства Левинаса²⁶, и рефлексивное осмысление в художественной среде его критических идей — в отличие от парадигматического интереса художников последних десятилетий к философским мирам Деррида, Бодрийяра, Делеза, Кристевой и др. — имеет случайный характер.

Дискурс Э. Левинаса об искусстве, при всей его настойчивости и часто ригоризме, не дискурс морально-философской проповеди. В этом дискурсе есть диалектика и раскрытие — сквозь негативную аналитику — нереализованных возможностей искусства. Строй размышлений Левинаса скорее напоминает дискурс Талмуда²⁷, в котором императив целого развернут в многообразии мнений и возможностей. Это многообразие — пространство выбора. Голос Левинаса, при всей определенности его онтологической и этической парадигмы, обращен к диалогу.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. прим. 1 на с. 38 — *Ред.*

² *Lévinas E. La Réalité et son ombre // Les Temps Modernes. 1948. Nr. 38 (Nov.). P. 771—789.* Далее ссылки на данную работу приводятся прямо в тексте, с указанием номера страницы.

³ *Cohen R. Elevations. Chicago, 1994. P. 136.*

⁴ *Lévinas E. Sur Maurice Blanchot. Montpellier, 1975; Id. Noms propres. Montpellier, 1975; Id. De l'Existence à l'existant. P., 1973; Id. Détermination philosophique de l'Idée de Culture // Entre nous: Essais sur le penser-à-l'autre. P., 1991. P. 199—207; etc.*

⁵ Коннотация (от латин. *connoto* — имею дополнительное значение) — эмоциональная, оценочная или стилистическая окраска слова, закрепленная в системе языка или имеющая окказиональный характер (т. е. не соответствующая общепринятому значению, индивидуальная, обусловленная специфическим контекстом). — *Ред.*

⁶ Денотат (латин.) — обозначаемый предмет. — *Ред.*

⁷ *Дварим* — пятая книга *Торы, в русской традиции — Второзаконие. — *Ред.*

⁸ Маймонид Моисей (наст. имя Моше бен Маймон, в еврейских источниках сокращенно называется Рамбам, в русских — Моисей Египетский) (1135—1204) —

- крупнейший средневековый еврейский философ и теолог, по профессии врач; родился в Испании, жил в Марокко, Палестине и Египте (придворный врач султана Салах-ад-Дина), где и умер. В своих трудах стремился синтезировать библейское откровение и арабский аристотелизм; оказал влияние на схоластику XIII—XIV вв. (особенно на Альберта Великого и Фому Аквинского). — *Ред.*
- ⁹ Moses Maimonides. *The guide of the perplexed*. Chicago, 1963. Vol. 1. P. 22 etc.; см. также: *Рабби Моше бен Маймон (Маймонид)*. Путеводитель растерянных / Пер. М. Шнейдера // Иерусалим; Москва, 1991. С. 38—39.
- ¹⁰ *Рабби Моше бен Маймон (Маймонид)*. Указ. соч. С. 38.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Там же. С. 39.
- ¹³ Бенъямин Вальтер (1892—1940) — немецко-еврейский философ, культуролог, литературный критик и переводчик. В 1933 г., после прихода нацистов к власти, эмигрировал, в основном жил во Франции; под угрозой быть выданным нацистам покончил с собой. — *Ред.*
- ¹⁴ *Benjamin W. Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt a/M., 1963. Аллегоризм Вальтера Бенъямина в немецко-еврейском духовном контексте превосходно проанализирован Сьюзен Хандельман (*Handelman S. A. Fragments of redemption*. Bloomington, 1991. P. 123 etc.).
- ¹⁵ *Lévinas E. Le temps et l'autre* // Wahl J. *Le Choix, Le Monde, L'Existence*. Grenoble; Paris, 1948. P. 125—196.
- ¹⁶ *Левинас Э. Время и другой: Гуманизм другого человека*. СПб., 1998. С. 37.
- ¹⁷ Там же. С. 76.
- ¹⁸ Как отмечает сам Э. Левинас, его аналитика времени не носит чисто феноменологический характер. В отличие от последовательной феноменологической редукции времени как актов сознания в феноменологии Э. Гуссерля, анализ времени у Левинаса наполнен сложностью образа времени, специфическим драматизмом восприятия времени. Эта сложность косвенно отражает, по-видимому, особенную сложность и многозначность времени, характерную для еврейской традиции восприятия времени. Сложность «еврейского» образа времени в его постоянной игре с временной осью, рекомбинациями временных шкал и систем всесторонне рассмотрена С. Э. Гольбер (*Goldberg S. A. La Clepsydre: Essai sur la pluralité des temps dans le judaïsme*. P., 2000).
- ¹⁹ См., напр.: *Lévinas E. Totalité et Infini*. P., 1998. P. 244 etc.
- ²⁰ *Бахтин М. М. Проблемы времени и хронотопа в романе* // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., 1986; *Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях*. М., 1993; *Ricoeur P. Temps et récit*. P., 1983. Т. 1—3; *Kristeva J. Le temps sensible: Proust et l'expérience littéraire*. P., 1994; etc.
- ²¹ *Ricoeur P. Op. cit.*
- ²² Ньюмен Барнетт (1905—1970) — американский художник, родился в семье евреев — выходцев из Европы. В 40-х гг. выступил как один из ведущих представителей «абстрактного экспрессионизма», называемого также «живописью действия». Часто его картины — это полотна, на которых полоса одного цвета выступает на другом, гладком по цвету фоне; первоначально вызвали негативную реакцию публики, но уже в 60-е гг. художник и другие «живописцы действия» были признаны основоположниками современной американской школы живописи. — *Ред.*
- ²³ Анализ «*Onement I*» см. в кн.: *Hess T. Barnett Newman*. N. Y., 1971. P. 52—53 etc.
- ²⁴ *Lyotard J.-F. L'instant*, Newman // *L'art et le temps: Regards sur la quatrième dimension*. Bruxelles, 1984. P. 101.

- ²⁵ Катарсис (гр. *katharsis* — очищение) — термин «Поэтики» Аристотеля, обозначающий очищение духа при помощи «страха и сострадания» как цель трагедии; в психоанализе З. Фрейда — один из методов психотерапии. — *Ред.*
- ²⁶ *Colléony J.* Lévinas et l'art: La réalité et son ombre // *L'art de l'oeil*. 1991. Nr. 7. P. 81—90.
- ²⁷ Исповедальное обращение к Талмуду и его философско-этические комментарии стали, как известно, конституирующим фактором в эволюции философии Э. Левинаса (см. фундаментальное введение Р. Коэна к переводу «Новых талмудических чтений»: *Cohen R. A.* Translator's introduction // *Lévinas E.* *New Talmudic readings*. Pittsburgh, 1999. P. 1—47).