

**СВЕТЛАНА БОРИСОВНА НИКОНОВА**

УДК 7.01

Доктор философских наук, профессор  
кафедры философии, истории и теории искусства  
Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой,  
Санкт-Петербург, Россия

### **«ЖИТЬ ПО-ИНОМУ»: ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ КАК ОПЫТ ПРЕОБРАЖЕНИЯ♦**

*Аннотация:* Интенсивность эстетического опыта может рассматриваться как наделенная способностью преобразовывать и преображать. Этот эффект выявляется в статье на основе анализа стихотворения Р.М. Рильке «Архаический торс Аполлона» (1908), описывающего концентрированное эстетического переживание при созерцании скульптурного фрагмента так, как если бы это переживание призывало к изменению своей жизни, не указывая при этом направление изменения. Характер данного переживания определяется в терминах концепции присутствия Х.У. Гумбрехта. Отсутствие содержательного указания при эстетическом переживании, связанном с восприятием произведения искусства, соотносится с кантовскими определениями возвышенного чувства. Эстетически возвышенное указывает не на конкретное содержание, но пробуждает в нас идею бесконечного, а она, в свою очередь, может быть связана как с религиозным опытом потустороннего, так и с принципом преобразования и превосходения себя как с основой духовной жизни человека. Соответственно, делается вывод, что в постметафизическую секулярную эпоху интенсивность эстетического опыта, вызывающая к преобразованию и к «иной жизни», приходит на смену метафизическому поиску сверхъестественной гармонии и религиозной вере.

---

♦ Ранее текст этой статьи публиковался в коллективной монографии «Топология травмы: индивидуальный травматический опыт и опыт исторических катастроф» (под ред. Н.А. Артеменко, СПб.: Реноме, 2020). В настоящем издании представлен в отредактированном варианте с внесенными изменениями и уточнениями.

**Ключевые слова:** эстетический опыт; искусство; интенсивность; травма; преобразование; преображение; возвышенное; духовный акт.

**Для цитирования:** Никонова С.Б. «Жить по-иному»: эстетический опыт как опыт преображения // *Studia Culturae*. 2023. Вып. 4 (58). С. 142–152. DOI: 10.31312/2310-1245-2023-58-142-152.

**SVETLANA B. NIKONOVA**

Dr Sc. (Philosophy), Professor,  
Vaganova Ballet Academy,  
St. Petersburg, Russia

### “CHANGING YOUR LIFE”: AESTHETIC EXPERIENCE AS EXPERIENCE OF TRANSFIGURATION

**Abstract:** The intensity of aesthetic experience can be seen as endowed with the power to transform and transfigure. This effect is revealed in the article through the analysis of Rilke’s poem “The Archaic Torso of Apollo” (1908), which describes a concentrated aesthetic experience when contemplating a sculptural fragment, as if this experience called for a change in one’s life, but without indicating the direction of change. The nature of this experience is defined in terms of the concept of presence of H.U. Gumbrecht. The absence of a meaningful indication in aesthetic experience connected with the perception of a work of art correlates with Kantian definitions of the sublime. The aesthetically sublime indicates not concrete content, but awakens in us the idea of the infinite, and it, in turn, can be associated both with the religious experience, and with the principle of transforming and transcending oneself as the basis of a person’s spiritual life. Accordingly, it is concluded that in the post-metaphysical secular epoch, the intensity of aesthetic experience, appealing to transformation and to “another life”, replaces the metaphysical search for supernatural harmony and religious faith.

**Key words:** experience; art; intensity; experience; trauma; transformation; transfiguration; sublime; spiritual act.

**For citation:** Nikonova S.B. “Changing Your Life’: Aesthetic Experience As Experience of Transfiguration”, *Studia Culturae*, 2023, Iss. 4 (58): 142–152, DOI: 10.31312/2310-1245-2023-58-142-152.

Известное стихотворение Р.М. Рильке «Архаический торс Аполлона» (*Archaischer Torso Apollos*) (1908), вдохновленное античной скульптурой из Лувра, повествует об интенсивном переживании, вызванном созерцанием древнего фрагмента статуи. Поэт сообщает нам: несмотря на то, что мы не видим ни лица, ни глаз, ни движения, но лишь торс, часть тела, тем не менее, поскольку его выпуклость, складки его мускулатуры, потрясают нас своей мощью, невидимый взгляд словно бы концентрируется в этой объемности и силе, и смотрит на нас изнутри этой фигуры, наполняя ее ослепительным сиянием. Так, наверное, можно было бы вкратце пересказать описание, данное в стихотворении.

Поэзия Рильке характеризуется избытком тонких наблюдений, удивительно точной фиксацией тончайших оттенков переживаний и смыслов, а также парадоксальных превращений. Так иногда в его поэтических образах отражение города в воде оказывается не только более живым, чем сам город, расположенный над водой, но и ощущается как то, наполняет его подлинной жизнью (как в стихотворении о Брюгге из «Новых стихотворений»: «Набережная в Брюгге», 1907). А иногда взгляд, поднимаясь, возвращает своим движением дерево, словно бы оно растет именно в этом взгляде (Вступление к «Книге картин», 1900). И в разбираемом нами стихотворении мы также видим: именно отсутствие взгляда, улыбки, жеста, делает ощущение их абсолютной возможности гораздо более насыщенным. По сути дела, если бы мы имели перед собою фигуру целиком, раскрывающую свой замысел в выражении глаз, в жесте, в чертах лица, мы имели бы дело с прямым указанием на конкретное воплощение того, что, быть может, хотел выразить, или спонтанно выразил художник. Мы имели бы дело со смыслом, для которого форма могла бы показаться лишь вместилищем, средством передачи. Однако, поскольку все это отсутствует, восприятие сталкивается с лишенным смысла и значения обломком фигуры. Но он выступает столь

впечатляющим в своей древности, в своей фрагментарности и в своей выразительной мощи, что все, что было возможно в качестве явного посыла, в бесконечности его многообразия концентрируется, сходится в этом насыщенном фрагменте и рождает в созерцающем всецело поглощающее ощущение. Это ощущение и можно назвать *эстетическим опытом*, отличая его от любого опыта столкновения со смысловыми элементами произведения.

Производимое таким образом впечатление можно охарактеризовать, используя введенными современным мыслителем Х.У. Гумбрехтом для этой цели понятиями «эпифании» эстетического присутствия или опыта «островного переживания» момента интенсивности. Таковые эпифании или моменты интенсивности противопоставляются Гумбрехтом в качестве «эффектов присутствия» тому, что он называет «эффектами значения» [1, с. 97–133]. Исследователь говорит о значимости эстетического опыта присутствия в нашем ощущении жизни, а также о его серьезной педагогической силе, часто превосходящей возможности линейно-смыслового построения, и уж точно существенно дополняющей их. Эстетический опыт, заставляющий сконцентрированно прожить некое сильное ощущение, проистекающее словно бы ниоткуда, оказывается базовым для восприятия, потому что именно на его основе далее мы можем возводить логические построения, непрерывно находясь в процессе колебания между «эффектами значения» и «эффектами присутствия». Для Гумбрехта важно обратить внимание на значимость эстетического опыта и моментов проживания интенсивного присутствия, поскольку они ускользали от внимания теоретиков, склонных к анализу знаковых структур. Анализ, сосредоточенный лишь на знаках и значениях, погружает мир в виртуальное пантекстуальное состояние, которому может быть противопоставлена интенсивность переживания, фиксируемая в эстетическом опыте. Потому можно сказать, что с этой точки зрения,

эстетика в современном мире замещает собою онтологию или метафизику, давно подвергнутые критике. Эстетическое переживание не гарантирует нам «реальности» того, чем оно вызвано, но возвращает нас из знаковых структур к телесной плотности наших ощущений, то есть, по сути дела, оно создает для нас «эффект реальности».

Можно сказать, что стихотворение Рильке явно выражает именно такое переживание через посредство своеобразного описания опыта столкновения с конкретным произведением искусства. Фактически, тот опыт, о котором поэт говорит как о полученном от созерцания торса Аполлона, опыт, становящийся содержанием и смыслом стихотворения, в то же самое время используется в качестве художественного приема, направленного на интенсификации воздействия самого стихотворения на читателя. Поэт интенсифицирует форму, наполняет ее концентрированным напряжением, описывая свое переживание от торса статуи, а после резко обрывает описание, дабы произнести знаменитую финальную фразу. Само же описание, подобно описываемому фрагменту статуи, также остается, хоть и поэтически насыщенным, но фрагментом. Последние полстрочки, самое завершение, составляет некий этический призыв, словно бы выплавленный предшествующей интенсивностью: *“Du mußt dein Leben ändern”* (что можно перевести как: «Ты должен изменить свою жизнь»).

Существует, конечно же, много переводов этого стихотворения на русский язык, немного по-разному интерпретирующих смысл сказанного при различном представлении его в поэтической форме другого языка. Приведем здесь завершающие строки сонета в переводе В. Топорова, поскольку именно этот текст оказался наиболее впечатляющим для автора этой статьи:

Иначе им бы можно пренебречь —  
обрубком под крутым обвалом плеч: —  
он не мерцал бы шкурою звериной,

и не сиял сквозь все свои изломы  
звездой, высветив твои глубины  
до дна. Ты жить обязан по-иному.

Этот перевод представляется особенно удачным потому, что подчеркивает очень точно странную напряженность этического посыла последней фразы, прерывающей то фрагментарное описание обломка торса, о котором мы говорили, или точнее описание целостного, собранного, сконцентрированного опыта, но не приведенного внутри себя ни к какой логически следующей из него «морали». Или же, можно сказать, здесь подчеркивается определенный аспект этого этического посыла: «Ты жить обязан по-иному». *По-иному* — без указания на то, как именно. Как архаический торс не содержал в себе конкретного содержательного указания, но вызывал интенсивное переживание, так и само это переживание не указывает конкретного направления своего развертывания, но задает чистый порыв к преобразованию, к изменению, к трансгрессии, выходу за пределы того, что есть на данный момент, за пределы любой достигнутой формы — к *иному* способу существования, к *иной* форме жизни, к *иному* как таковому. Изменение, преобразование — все это формы выхода за пределы себя и столкновения с *иным*. И в приведенном переводе именно это *иное* подчеркнуто.

Интенсивность опыта включает в себя как удовольствие, так и страдание, и быть может, страдание даже в большей мере, страдание, переходящее в восхищение, в накал чувства, преобразующего созерцающего изнутри, разрывающего его пределы. Таким образом, описываемое переживание скорее подходит под категорию переживания *возвышенного*, нежели прекрасного. Чувство прекрасного, согласно Канту, связано с восприятием целостной и гармоничной формы, вызывающей ощущение целесообразности, пусть даже мы не знаем ее цели и радуемся ей на допонятийном уровне. Прекрасное, по Канту, связано с нравственным переживанием, но только

на формально-символическом уровне (поскольку способность суждения регулирует действие способности теоретического познания и воли). Но чувство возвышенного имеет в себе совершенно определенный нравственный посыл — посыл, связанный с преодолением человеческой конечности, выходом за пределы себя к «бесконечному в нас», потому это чувство одновременно болезненно и захватывающе, а также в высшей степени интенсивно, хотя вызывается скорее бесформенным или тем, форму чего наше воображение не может уловить, чем тем, в чем присутствует определенная форма. Оно вызывается тем, в чем мы не можем углядеть формальной связи с какой угодно конечной целью, но ухватываем целесообразность, направляющую нас в *бесконечность*, за пределы любого ограниченного сущего — в сферу немислимого *иного*.

Безусловно, Кант, обосновывая основные принципы и категории эстетики, не говорит об интенсивности эстетического переживания, напротив, обращает на себя внимание акцентированный им момент незаинтересованности, а также свободы от суждения о приятном, хорошем, и вообще от всего, что можно было бы назвать «реальностью» предмета. В связи с этим кантовскую эстетику иногда обвиняют в том, что она превращает эстетический опыт в нечто ирреальное, иллюзорное, игровое, несерьезное. Интересно, что в начале XX века с этим спорит феноменологическая эстетика, к примеру, в лице М. Гайгера, настаивавшего на том, что незаинтересованность в качестве необусловленности внешними причинами и мотивами, не противоречит интенсивности переживания, которая представляет собой очень сильный интерес, но другого порядка, интерес, не связанный с внешними причинами, но заключенный исключительно в самом опыте [2, с. 153–159]. Это вновь возвращает нас к «островному переживанию» Гумбрехта и кстати, поясняет интерес Гумбрехта к феноменологии.

Также и тот факт, что Кант не связывал возвышенное переживание с искусством, не должен нас останавливать от

применения его категорий к опыту восприятия такого искусства, которое было абсолютно нехарактерно для кантовской эпохи, но появилось много позже — но в то же время не без явного влияния кантовских идей, а в данном случае, можно сказать, именно эстетических его идей.

Мы сделали это уточнение, чтобы пояснить применение характеристик, даваемых концепциями разных эпох к стихотворению, относящемуся к иному времени и на столетие отстоящему от обеих концепций. На деле, мы можем проследить единую линию развития эстетической мысли от XVIII века, то есть времени формирования эстетики как философской дисциплины, до современности. В ходе развития этой мысли возникают различные концепции связи эстетического опыта с опытом морального действия, вплоть до того, что моральное действие, как например, это происходит у Ж.-П. Сартра, сравнивается с творческим актом художника [3] — не только в своей свободе, но и в интенсивности ответственности, в экзистенциальном сознании преобразующего значения того выбора, который делает моральный субъект, как и художник, формируя своим актом новую реальность.

Но, минуя эти яркие морально-педагогические ассоциации, столь часто возникающие в связи с осмыслением эстетического переживания и также ведущие к рассуждениям о сильнейшем влиянии искусства на наше моральное состояние, нам хотелось бы обратить внимание на другое измерение эстетического опыта. Это измерение можно назвать преобразующим, травматическим или даже измерением преображения.

Кто-то из китайских мудрецов сказал однажды, что нет такого произведения искусства, которое бы не улучшало нравы. Можно трактовать это двояко: с одной стороны, можно счесть лишь то, что «улучшает нравы», достойным названия искусства. Но тогда для определения искусства нам понадобится ограничить его следованием той или иной моральной системе, сообщающей, что именно следует считать «хорошими



нравами». Искусство будет определяться исключительно идеологически — что в корне противоречит творческой свободе формообразования, предполагаемой искусством. И потому мы склонимся к иной интерпретации. Мы будем исходить из предположения, что искусство характерно тем, что вызывает в нас некое интенсивное переживание. Также мы будем исходить из того, что это переживание не связано с конкретным содержательным посылом и указанием к действию, а таким образом не направлено на «улучшение нравов» в соответствии с какой-либо определенной моральной программой, идеологией, конкретными правилами и нормами. Скорее мы можем предположить, что это переживание, которое мы назовем эстетическим, вызывается не содержанием, а воспринимаемой нами формой. И поскольку это переживание интенсивно, оно переживается нами как вторжение в наши заданные границы, то есть как *нарушение* любых правил и норм, скорее нежели следование им. Это переживание столкновения с чем-то, выходящим за границы привычного нам мира — либо ввиду своей слишком высокой гармоничности, либо ввиду скрытого в нем затаенного ужаса, намек на трансцендентное. И только в случае подобной интенсивности опыта мы можем назвать то, с чем мы столкнулись, не продуктом ремесла, но творением искусства. Это означает, что искусство оказывает на нас травмирующее воздействие, вызывает страдание и беспокойство одновременно с восхищением и наслаждением. Но это же является условием для преобразования, выхода за пределы себя. Намекая на *иное* по отношению к любым имеющимся формам конечной жизни, оно становится условием для превосхождения себя, подобно тому, как это происходило в кантовском описании морального воздействия возвышенного чувства.

Можно сказать, эстетический объект потому восхищает нас, что наносит нам существенную травму, а не потому, что просто сообщает удовольствие. Интенсивность восхищения

тем больше, чем больше нарушены наши границы, чем более задета наша целостность, чем прорыв, в который проглядывает *иное*, существенней и заметней. Но это и есть единственная почва для «улучшения нравов», поскольку это почва для преобразования, изменения, возвышения над самим собой. И вот поэт говорит нам: живи-по-иному. Это значит, что, если моя жизнь соотнесена со всеми мыслимыми конечными формами добродетели, все же столкновение с интенсивным эстетическим опытом говорит о недостаточности такой соотнесенности и призывает жить по-иному, преобразиться, выйти за пределы самого себя. Но это совпадает с тем, как, к примеру, тогда же, в начале XX века, основатель философской антропологии М. Шелер определял человека, то есть существо, обладающее не только природными качествами, но и тем, что можно назвать *духом*. Он говорил, что человек есть всегда существо «превосходящее себя и мир» [4, с. 60]. И также М. Хайдеггер неслучайно утверждал, что экзистенциальной ситуацией человека является его, «выдвинутость в ничто» [5, с. 22], составляющая в человеке основание возможности мыслить бесконечное, трансцендентное, божественное.

Способность мыслить бесконечное, божественное Хайдеггер обозначает как «метафизическую потребность», присущую человеку. Метафизическая потребность, безусловно, является основанием и метафизики, и религии как веры в сверхъестественное, в потустороннее (то есть иное по отношению к окружающему нас миру, мистическое). Искусство во все времена служило инструментом религии, ярким и явным указателем на это божественное иное — до тех пор, пока метафизика и религия не были подвергнуты критике как проекция нашего собственного духовного акта и нашей внутренней «выдвинутости в ничто». Когда это произошло, искусство, прежде успокаивающее человека изображением таинственного ужасающего божества в его наглядной определенности, стало травмирующим указателем на иное как таковое.

Метафизика же, в ее стремлении ухватить гармонию трансцендентного и восхититься ею, была заменена эстетикой, проживающей в качестве восхищения болезненный опыт разрушения собственной целостности субъекта, и в интенсивности этого опыта вслушивающейся в бесконечный зов к иному, то есть к бесконечному преобразованию и преображению.

### Список литературы | References

1. Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: чего не может передать значение / пер. с англ. С. Зенкина. М.: Новое лит. обозрение, 2006. 179 с.  
Gumbrecht H.U. *Production of presence: what meaning cannot convey*, Moscow, Novoe literaturnoye obrazovanie, 2006. 179 p. (In Russ.)
2. Гайгер М. К феноменологии эстетического наслаждения / пер. О. Бессмельцевой // Феноменология и эстетика. М.: РИПОЛ классик; Панглосс, 2019. С. 153–174.  
Geiger M. “On the phenomenology of aesthetic pleasure”, *Phenomenology and aesthetics*, Moscow, RIPOL classic; Pangloss, 2019: 153–174. (In Russ.)
3. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм // Сумерки богов. М.: Политиздат, 1989. С. 319–344.  
Sartre J.-P. “Existentialism is humanism”, *Twilight of the Gods*, Moscow, Politizdat, 1989: 319–344. (In Russ.)
4. Шелер М. Положение человека в космосе / пер. с нем. А. Филиппова. М.: Прогресс, 1988. С. 31–95.  
Sheler M. *The position of man in space*, Moscow, Progress, 1988: 31–95. (In Russ.)
5. Хайдеггер М. Что такое метафизика // Время и бытие: статьи и выступления / пер. с нем. В.В. Бибихина. М.: Республика, 1993. С. 16–27.  
Heidegger M. “What is metaphysics”, *Time and Being: articles and speeches*, Moscow, Republika, 1993: 16–27. (In Russ.)