



М. Шутыч

Юрий Боров и русская эстетика

С того момента, как Баумгартен впервые употребил термин «эстетика», и до нынешнего дня этому термину недостает того, что подразумевается под понятием *идентичности* определенных понятий, явлений, терминов. Верно, что понятие идентичности в последнее время несколько изменило свое значение, но это не является доказательством того, что оно утратило свою значимость или что его особая роль поставлена под вопрос. Упомянув «чувственное восприятие» как важную характеристику эстетики, то есть принимая во внимание основное значение древнегреческого слова «αἰσθητικὸς», от которого произошло слово «эстетика», немецкий эстетик имел в виду «чувственное восприятие» вообще. Но когда в скором времени сформировалось то, что ныне представляет собой предмет исследования эстетики, когда получил свое выражение ее метод изучения данного предмета и когда устоялась ее терминология, стало ясно, что такая детерминанта, как «чувственное восприятие», является одновременно излишне общей и ограниченной, то есть она не вполне соответствует предмету такого изучения. Этот предмет возник в своей тройственной сложности: в *прекрасном*, в *искусстве* и в области *эстетического*. И понятие чувственности, и понятие восприятия обладали разными значениями в рамках всех трех упомянутых аспектов предмета эстетического изучения.

Чувственность проявляется по-разному в разных видах искусства (как слово в литературе, как непосредственная материальная форма в изобразительных искусствах, как звук в музыке). Эта чувственность проявила себя лишь как одна из детерминант, по значению отсылающих к духовно-душевному контексту этого выражения.

Существует двойственность, в отношении которой в упомянутом контексте также можно сказать, что она определенным образом нарушает идентичность эстетики. Эта двойственность включает *разум* и *чувства* как две одновременно полностью противопоставленные и совместимые «творческие силы». Разуму в особенности после Возрождения отведена роль дисциплинирования эмоций. Но такая роль реализовывалась в эстетике по-разному. *Рационалистическая* эстетика объявила полное подчинение эмоций разуму, тогда как представители *эмоциональной* эстетики видели в эмоциях важный определяющий элемент искусства. Некоторые особенности эмоций (непредсказуемость, неясность) указывали на невозможность научного подхода к этим психическим феноменам, что неизбежно вызывало сознательное создание ограничений отдельных эстетических теорий и целых эстетических систем. Так, эстетику Канта определенным образом ограничила невозможность объективного, научного подхода к этим феноменам. Валери также с сожалением констатировал эту невозможность, хотя «Чувства», наряду с «Прекрасным», являются одним из двух элементов его определения эстетики как науки. И именно Чувства, говорит он, некоторым образом «более волнующи», чем Прекрасное, благодаря их решающему влиянию само название «Эстетика» производит на него «впечатление полной захваченности, если не страха».

Проблему идентичности эстетики необходимо связать с *прекрасным* как основным предметом изучения данной науки. И в структуре, и в восприятии этого понятия присутствует значительная неясность, представляющая собой серьезное препятствие для объективного научного изучения. Существование нескольких разных пониманий и определений этого понятия, однако, не привело и вовсе не обязательно ведет к нарушению упомянутой идентичности. Эти понимания можно — а это так и происходило — привести к уровню категориального синтеза уважительного отношения и изучения того, что является их общим знаменателем. То есть того, что *объективно* прекрасно. Упомянутому нарушению намного больше способствовало введение в эстетику понятия, которое не только противоположно прекрасному, но и означает полное его отрицание. Речь идет о *безобразном*, существование

которого в жизни ни в коем случае нельзя ставить под вопрос. Но это понятие теряется, когда художественное изображение эстетизирует его, обеспечивая ему статус предмета эстетического исследования. Некоторые эстетики, впрочем, полностью отрицают такое «преображение» безобразного в природе и жизни.

В отношении одной внешней связи эстетики можно сказать, что она часто нарушает идентичность данного понятия. Речь идет об отношениях между *эстетикой* и *поэтикой*, которые и сегодня вызывают дискуссии в области эстетики. Поэтика возникла намного раньше эстетики. Всем известна «Поэтика» Аристотеля, посвященная трагедии как поэтическому жанру. Позже этот термин будет использоваться в более широком смысле, в отношении других литературных или художественных жанров, но следует иметь в виду его первоначальную связь с поэзией, с законами создания и существования поэтического произведения. Эстетика естественным образом соприкасается с поэтикой, которая приближается к художественному произведению. Но это приближение ни в коем случае не означает отмену эстетической терминологии в плане трансформации или подчинения данной терминологии терминологии поэтики. Эстетические термины, неизбежно проходя через ткань поэтики, должны вступить в контакт с художественным литературным произведением, с его текстуальной и смысловой структурой, которая является конечной целью эстетических исследований. В целях научной объективности необходимо различать поэтику и эстетику прежде всего терминологически, что, разумеется, не исключает полноценное сотрудничество этих дисциплин.

Однако мы должны сразу же оговориться, что подход к указанным проблемам, который отталкивается исключительно от перспективы угрозы идентичности эстетики, представляет собой большую ошибку. Ведь эти проблемы одновременно можно понимать как новое направление, предполагающее расширение методологической основы эстетики, как возможность непрерывного введения *инноваций* в эстетические исследования, так же, как, мы видели, понятия «чувственность» и «восприятие» привели к дилеммам непосредственно после первого использования названия «эстетика» Баумгартеном. Так и Кант, несмотря на сложности с чувствами, наиболее полно определил эстетическое переживание как эмоциональный феномен. И вся традиция эстетики как науки зиждется на понятиях, которые скорее проблематизируют, чем узко подтверждают идентичность эстетики. Разумеется, все инновации в области эстетики должны быть связаны с узким кру-

гом основополагающих для этой науки понятий. А этот круг сформирован вскоре после введения термина «эстетика» в научный обиход Баумгартеном. Это особенно отчетливо видно в рамках отдельных национальных эстетик, которые должны непрерывно направлять отслеживание развития эстетического мышления.

Приверженность основополагающим понятиям эстетики, идущая рука об руку с непрерывным расширением областей этих понятий, проявляет себя и в *русской* эстетике, чьи течения мы хотим вкратце рассмотреть. Первые значительные представители этой эстетики показывают, что она, выражаясь в духе одного ее известного девиза, вышла «из шинели» немецкой классической эстетики, то есть немецкого классического идеализма. Этого стоило ожидать, поскольку для всей эстетики после появления самого этого термина справедливо, что ее корни лежат в рамках эстетических систем Канта, Шеллинга и Гегеля. И тогда как Кант и Шеллинг преимущественно решали вопрос «эстетической трансценденции», Гегель в равной мере имел в виду эстетическое и искусство как две основные области эстетического изучения. Шеллинг ввел в это изучение *эстетическое*, «эстетический опыт», обеспечивая ему место на высочайшей ступени всеобщей духовности¹. Впервые Шеллинг употребил слово «эстетическое» в труде «Программа системы немецкого идеализма», обнаруженном лишь в начале двадцатого века, когда было установлено его авторство. В рамках эстетического он выделил *поэтическое*, которое лишь позже станет предметом отдельной эстетической «аналитики», так же, как (в особенности именно в рамках современной русской эстетики) эстетическому будет обеспечен статус «метакатегории» с оговоркой о том, что еще Гегель использовал слово «эстетическое» в корреляции с *прекрасным*. Русские эстетики Белинский, Чернышевский, Добролюбов использовали в качестве отправной точки позиции вышеупомянутых немецких эстетиков, в особенности «Лекции по эстетике» Гегеля, но одновременно они вводили в свои исследования *инновации*, которые, по нашему мнению, отражаются в следующих трех эстетических позициях: литературная критика есть «движущаяся эстетика» (Белинский); «прекрасное есть жизнь» (Чернышевский); эстетическое измерение «общих понятий» (Добролюбов). И тогда как «общие понятия» Добролюбова ближе к философской эстетике Шеллинга и Канта, другие два понятия в той же мере скорее соответствуют произведенному Гегелем обособлению прекрасного в

¹ Кьеркегор позже отвел эту ступень религиозному, то есть религии, которая, по его мнению, есть верховная сфера этой духовности.

искусстве, в литературе, в чьем контексте Добролюбов рассматривает роль общих понятий. Можно сказать, что заслуга в таких эстетических инновациях преимущественно принадлежит русской литературе с ее парадигмой — Пушкиным, что указывает на преимущество национальной эстетики и на потребность в преимущественном изучении национального измерения отдельных эстетик.

Приведенные понятия, обладающие универсальным эстетическим значением, нашли непосредственный отклик в русской эстетике. В особенности была актуальна эстетика «жизни», или понятие жизни в эстетическом использовании, в связи с которым суждения Чернышевского немедленно противопоставлена «эстетическая критика» или «художественная критика». Но в то время как Чернышевского упрекали в том, что, используя этот термин, он принижает искусства, что, действуя реалистически и «материалистически», он сводит искусство к «суррогату действительности»; одновременно в противоположность такому пониманию были предложены «физиологическая эстетика» и «поэтичность» в качестве упрощенного варианта эстетической критики. Это правда, что подчеркивание материальности и ограниченный реализм впоследствии сделали возможным преобладание социологических теорий в подходе к «жизни», но одновременно именно в русской эстетике термин «жизнь» — опять же под влиянием русской литературы — привел к возникновению новых эстетик: «этнологической эстетики» и «эстетики фольклора». Выполненное Добролюбовым рассмотрение места и роли общих понятий в литературе — непреходящий вклад в любую онтологически ориентированную *эстетику литературы*, чья изначальная идея содержится в открытии Белинским того факта, что литературная критика является «движущейся эстетикой». Это может быть причиной того, что некоторые эстетические воззрения появляются и в иных областях литературоведения — в истории, теории и поэтике.

Историк литературы Веселовский известен как приверженец значительной эстетической теории «первобытного синкретизма», единства поэзии, музыки и движения, а Потебня, чья поэтика теоретически обоснована, говорил об *образном языке* в поэзии. Потебня внес значительный вклад в изучение *эстетических эмоций*, а позже, двигаясь в том числе в этом направлении, Овсяннико-Куликовский будет придерживаться оригинальной теории *лирической эмоции*, обладающей *ритмическим* характером.

Невозможно обойти вниманием вклад русских писателей в эстетику. Толстой — один из важнейших представителей *эмоцио-*

налистической эстетики. Особенно значима подчеркиваемая им потребность «перевести» на язык эмоций философские и иные «понятия» — так *осуществляется* эстетизация неэстетических эмоций, что в 20 веке окажется необходимым сопротивлением все большей прозаичности жизни. Чехова интересовала область общих понятий, присутствие этих понятий в литературном произведении и вопрос о том, каким образом писатель может способствовать познанию этих понятий, учитывая, что деятельность писателя связана со сферой, находящейся на противоположном полюсе, в конкретном мире отдельных форм. Ему, собственно говоря, вменяют в вину, что в одном рассказе он не решил «вопрос пессимизма». Суждения, приписываемые Достоевским некоторым своим героям, звучат как загадочные эстетические формулы: «Красота спасет мир»; «Надо любить жизнь больше, чем смысл жизни». Этот писатель посредством литературных категорий «особенности» и «типичности» также приближается к общим понятиям (о которых говорил Добролюбов): «Не тебе кланяюсь, страданию человеческому кланяюсь», — говорит Раскольников Соне Мармеладовой.

Помимо писателей, творцы, работающие в другой, близкой литературе области творчества, в изобразительном искусстве, в первые десятилетия двадцатого века также внесли ряд инноваций не только в русскую изобразительную эстетику, но и в общую эстетику. Два наиболее выдающихся художника в данной области, Кандинский и Малевич, родоначальники абстрактного искусства, объясняя эпохально новое, авангардное направление в художественном творчестве, вступали на территорию «высокой» эстетики и создали эстетические теории с непреходящей актуальностью.

Русские формалисты (Шкловский и другие) обогатили эстетику часто используемыми в эстетических исследованиях понятиями «отстранение» и «прием». Одновременно занимаясь первостепенным литературным творчеством (прежде всего прозой), они создали свои личные, полностью оформленные эстетические проекты, а по аналогии с позицией феноменологической эстетики они являлись приверженцами художественного характера литературных произведений. Последовательно придерживаясь литературного процесса, в противоположность феноменологии и аксиологическим критериям, они утверждали, что участие в творческом процессе единственно важно, вернее, что оно намного важнее результата творческого литературного процесса — литературного произведения. Такое понимание, а также радикальное, формали-

стическое изучение ими поэтического языка вызвали разногласия в тогдашней русской эстетике и теории литературы (Бахтин).

Представители *богословской эстетики* (П. Флоренский, Л. Шестов, Н. Бердяев), впервые исследуя эстетическое измерение понятий из области православия (софийность, каноничность, теургия...), уделили особое внимание также специфической проблеме *смысла* искусства.

В первые десятилетия двадцатого века феноменология Гуссерля достигла границ популярности, близкой к невероятной. Эта популярность в особенности проявлялась среди интеллектуалов, посвятивших себя литературному творчеству, что подтверждало тезис о том, что эстетика является философской дисциплиной и что философия может оказывать косвенное и прямое влияние на отдельные формы художественного творчества. Можно вполне оправданно заключить, что присутствие Гуссерля в странах за пределами его отечества было главным образом связано с Россией. Существует множество свидетельств этого, книг, писем. Одним из первых русских друзей, учеников и сотрудников Гуссерля был философ и эстетик Г.Г. Шпет. Применяя позиции феноменологии Гуссерля, сделав выбор в пользу метода «диалектической герменевтики», он изучал «социальный смысл», субъективное и объективное, чувственное и сверхчувственное измерение «физической вещи», тем самым поспособствовал основанию *этнологической эстетики*. Этот эстетик погиб в сталинских чистках.

Особое внимание в русской эстетике привлекает к себе имя В.И. Вернадского, исследователя в области естественных наук, опубликовавшего свои важнейшие труды в двадцатые годы двадцатого века. Используя биологию в качестве отправной точки, он стремился достичь единства естественных и гуманитарных наук в «космическом масштабе». Из биологической первоосновы вытекает психика, на которой зиждется «культурная сфера», научное и культурное созидание. Так происходит переход «биосферы» в «ноосферу», которая в качестве нового понятия представляет совокупность духовно-душевного существа человека и которая явилась одним из основных понятий в современной русской эстетике. Ноосфера — с префиксом, выведенным в зависимости от основных научных направлений (артосфера, семиосфера, концептосфера...), — присутствует в работах некоторых из наиболее выдающихся современных русских эстетиков и теоретиков.

Л. Выготский, несмотря на свою недолгую для ученого жизнь, в двадцатые годы прошлого века также оставил в наследство буду-

щей русской эстетике значительный опус. Речь идет о *психологической* эстетике, о ее применении в изучении литературы и искусства в диапазоне от психических процессов до образа и знака. Он в особенности следил за параллельным развитием психических процессов и знаковых искусств, отношениями между мышлением и словами как средствами языкового выражения, информационным, эмоциональным и экспрессивным измерением картины или образа. Он основал т.н. «школу Выготского».

В двадцатые годы прошлого века опубликованы некоторые из наиболее значимых работ в истории русской эстетики. Мы имеем в виду инновационный характер этих работ, реализованных в контексте значительно более широком, чем классическое значение эстетики, ставших основополагающими для будущей национальной русской эстетики, а также для эстетики будущего в целом. Для соблюдения точности следует сказать, что упомянутый период одновременно является первым десятилетним периодом новой, названной в соответствии с государством, *советской* эстетики, отмеченной сталинизмом, чьи идеологические критерии привели к тому, что некоторые из этих работ были обнародованы лишь более чем полвека спустя. Двое из авторов этих работ входят в число наиболее значимых представителей не только русской эстетики, но и эстетики двадцатого века вообще: А.Ф. Лосев и М.М. Бахтин. Их работы должным образом указывают на изначальную связь между эстетикой и философией и на неизбежную междисциплинарную ориентированность этой эстетики на другие науки. Работы этих ученых, отличающиеся широкой методологической обоснованностью, одновременно характеризуются общетеоретической и аналитической ориентированностью, таким образом, их открытая, а не закрытая целостность должным образом отражает большие возможности эстетики как науки.

Лосев, переживший тяготы тюремного заключения в Сибири, был многопланово связан с феноменологией, то есть в научном плане он, пожалуй, больше всех остальных русских ученых коммуницировал с этой философией и ее создателем Гуссерлем. Он делал это из перспективы своей эстетической системы, которая была эстетически осмысленной, тогда как эстетика не была в центре интересов Гуссерля, но его философия, опять же в значительно большей степени, чем многие другие, содержала ответы на существенные эстетические вопросы. Выстроив прочную методологическую позицию, Лосев посредством логики проник в мир *сущностей*, которые, наряду с *сознанием*, также находятся в центре

интересов Гуссерля. В сущностях как рациональных элементах, по его убеждению, в конце концов всегда появляются иррациональные, эмоциональные элементы («Меон»). Различая «безличный античный онтологизм» и «жизнечувствие» в мире эмпирии, Лосев уделял большее аналитическое внимание первому из этих двух понятий, хотя и планировал в одной книге подвергнуть мир опыта равному вниманию, но не успел это сделать. Он внес величайший вклад в отношения между логикой и эстетикой, чье историческое измерение («Античная эстетика» в 8 томах) вовсе не ограничило его предельные теоретические амбиции. Вначале он находился под влиянием Вл. Соловьева, приняв его термин «всеединство». Как страстный поборник диалектики, «отщепившей» его от феноменологии Гуссерля, Лосев спорил с немецким философом о некоторых вопросах, носивших в сущности характер философских дилемм. (Нельзя сказать, что он был полностью прав, упрекая Гуссерля в том, что тот не реализовал в духе диалектики «эйдетику связи», поскольку такую эйдетику во многом подразумевает у Гуссерля понятие «интенциональности»). Также, фаворизируя диалектику, Лосев считал, что изучение вещей должно происходить внутри течения или процесса, а не после остановки этого процесса, в их статичности, за что не без основания выступал Гуссерль). Но и такую, в отдельных моментах пристрастную диалектику Лосева можно считать значительным вкладом логики-философской дисциплины в эстетические исследования.

Бахтин исходил из «первой философии», или философии Бытия, не столько в поисках цельности этого Бытия, сколько в стремлении указать на его многослойность. Его интересовала философия жизни как антропология, культура как контекст языкового искусства (литературы). В качестве таковой философская обоснованность теории литературы Бахтина подразумевала его приверженность общей эстетике в качестве исходной дисциплины для эстетики литературы, чье обоснование он написал в тексте, датированном двадцатыми годами, и опубликованном полвека спустя («Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве»). Основание Бахтиным эстетики литературы, вне всякого сомнения, связано со словосочетанием «движущаяся эстетика» Белинского, но он первый и единственный до конца обосновал научную базу этой эстетики. Он критиковал русских формалистов именно по причине пренебрежения ими неизбежной общей эстетикой в теории литературы. Но также важна его книга «Философия поступка», которую можно связать с понятием

поступка в теории русской формалистической школы. Уделяя одинаковое внимание общей теории и отдельным писателям и их произведениям, Бахтин вложил в будущее эстетические исследования целый арсенал оригинально философски и эстетически объясненных понятий, которыми в теории литературы ни в коем случае нельзя пренебрегать. Помимо упомянутого *поступка*, здесь также присутствуют понятия: *событие бытия, архитектоника, диалогизм, хронотоп, культурологическая герменевтика, культурный детерминизм, форма, роман, герой, карнавализация*. Все эти понятия также могли полностью раскрыться только по окончании периода идеологического давления на русскую эстетику и теорию литературы.

Не столько по пониманию эстетики, сколько по вкладу в область культурологии как эстетически направленной дисциплины Лотман некоторым образом присоединяется к деятельности Лосева и Бахтина, но только во второй половине двадцатого века. Это значит, что он работал в иных, скажем так, общественных, культурологических, научных условиях, которые, возможно, требовали определенных уступок в плане сдачи позиций перед недостаточно объективными, модными критериями. Строя свою преподавательскую карьеру в известном Тарту, принадлежа к тартуской школе, которая была максимально открыта к актуальным европейским течениям, Лотман вначале находился под влиянием структурализма, радиальной структурной лингвистики и теории информации и коммуникации, для которых была полностью справедлива антиэстетическая ориентация. Из этого отношения вытекло понимание Лотманом художественного текста, которое во многом преодолело ограничения изначальных теорий, но его определение прекрасного («Прекрасное есть информация») слишком отдалено от сущностного, эстетического осмысления этого понятия.

Когда в исследованиях Лотмана сократилась степень присутствия любых выдвигаемых структурной лингвистикой позиций о полной самостоятельности и самодостаточности языковых знаков, началось его обращение к культурологии. Тогда вместо *фаворизации* чистых языковых знаков проявляется его выбор в пользу отдельных тем (например, темы *смерти*) как культурологических феноменов, прокладывающих новые пути и для русской эстетики, и для эстетики вообще.

Помимо достигнутого им уровня автохтонной теоретическо-эстетической системы, вклад Лотмана в эстетику необходимо также рассмотреть в рамках *восстановления* русской эстетики после Второй мировой войны, восстановления в значении освобождения

от чужеродных эстетике идеологических критериев. Особая роль в этом исторически важном движении принадлежит Юрию Борову, чей девяностолетний юбилей сейчас отмечается, — в плане уникального эстетического проекта как в исторической, так и в теоретической перспективе. Ведь Борову принадлежала ведущая роль в упомянутом восстановлении насильно остановленной или приостановленной богатой эстетической традиции, но одновременно он поднял свои исследования в области эстетики на уровень комплексной эстетической системы, каких — и это особенно важно в условиях текущего кризиса духовных наук — сейчас все меньше. Преобладают частичные, характеризующие относительностью эстетические исследования в этой науке, которая — особенно во второй половине двадцатого века — практически систематически оспаривается. Одновременно эстетика со своей традиционной наивысшей эстетической категорией, прекрасным, непрерывно упоминается, особенно среди людей творчества.

Какова же тогда эстетика Борева, которая, как мы сказали, одинаково прочно обоснована исторически и теоретически? Чтобы определить ее как можно точнее, мы используем философское понятие, о котором можно сказать, что оно, как и эстетика, сегодня практически впало в немилость. Речь идет об *онтологии*, против которой, с одной стороны, направлена общая релятивизация всех ценностей, с которой неоправданно полностью отождествляется *метафизика*, и с обеими связывается понятие *абсолюта*. Но если метафизика действительно заслуживает критического подхода, если это понятие полностью лишено диалектики, осталось запертым в своих жестких границах, остается онтология, вернее, «новая онтология» в качестве все той же «науки о Бытии», в качестве одновременно универсальной и наиболее всеобъемлющей философской дисциплины, а затем и высочайшего критерия в духовных науках. *Новая онтология* взяла из эстетики понятие высшего *идеала*, противоположного абсолюту, и одновременно она проявляет себя как форма *схематического* мышления, которое, как показали примеры из истории философии, является сущностно, а не формально направленным.

Если мы использовали в качестве основной детерминанты эстетики Борева слово «онтологическая», то это подразумевает, помимо упомянутой универсальности и всеохватности, также *систематичность*, последовательность в сборе всех элементов, как мы сказали, внутри наиболее широких границ Бытия. Этот эстетик сознает тот факт, что Бытие (как считает и Хайдеггер) —

«туманное» понятие, но что это понятие не является недоступным, как абсолют — к нему можно найти подход через его «обособление», через отдельные «региональные онтологии» или через «онтические» понятия, которые не порвали связь с этим высшим понятием, подобно тому, как разорвана связь всех «ограниченных» отдельных явлений с абсолютом. Отсюда в подходе к «Эстетическому бытию», являющемуся целью всех эстетических исследований Борева, прежде всего наиболее продуктивно деятельное мышление, или нахождение основной *схемы*, в чьих границах собираются все «обособленные» «сущие как сущие» (оп хе оп) аристотелевского понимания понятия общей онтологии.

Уже в начале своих теоретическо-эстетических исследований Боров нашел и ясно продемонстрировал такую схему в общем *отношении* человека к другим людям или к миру в целом. В центре этого отношения стоит человеческий субъект («я»), вокруг которого в виде концентрических кругов постепенно расширяются отношения с другими отдельными субъектами («ты»), с другими, увеличивающимися группами людей, до предельной, наиболее объемной формы человеческого сообщества — человечества («мы-все»). Следует сразу отметить, что эта схема не является чисто антропологической, а подразумевает прочное единство субъекта с пространством окружающего его мира. Это — в соответствии с искусством или эстетическим — всегда чувственное отношение переживания-восприятия, которое в эстетике выражается отдельными терминами или отдельными *понятиями*; таким образом, для этого ученого-эстетика, вне всякого сомнения, актуальна эстетика как *история понятий*, к чьему эстетическому измерению присоединяется измерение неизбежной реальности.

Такая сосредоточенность на отдельных понятиях, разумеется, рассматриваемых в более широком теоретическо-историческом контексте, присутствует в двухтомной «Эстетике» этого автора, переведенной на большое число иностранных языков, и в особенности в «Энциклопедии эстетики, теории литературы и теории искусства», также двухтомной, чье более чем 2000-страничное издание в скором времени должно выйти из печати. Нескольким фактам делают эти издания уникальными научными проектами нашего времени. Прежде всего, в первой публикации эстетика понимается в контексте максимально широких, междисциплинарных отношений, при этом не ставится под вопрос терминологическая точность автора. Вторая публикация от начала и до конца написана *одним* автором с добавлением в конце каждого текста об

отдельных терминах сжатых цитат величайших, по его мнению, авторитетов, что для любой энциклопедии, как правило, объемного издания, является настоящей редкостью. Наконец, автор продемонстрировал особую ответственность, стремясь, помимо традиционных, ввести многочисленные термины, появляющиеся во все более разветвляющемся современном искусстве. Также, стремясь к максимальной актуальности, он непрерывно дополнял отдельные издания своих энциклопедических книг.

Если выделять эти достижения Юрия Борева, которые, каждое по-разному, представляют значительный вклад в современное развитие эстетики, среди них прежде всего следует подчеркнуть окончательное объединение эстетики и теории литературы. Эта связь не только оправдана в пределах имманентного этим двум областям художественного творчества, но и естественна, если принять во внимание, что Боров, подобно Шарлю Лало, считает эстетику и наукой, и искусством. Автор укрепляет такую позицию, занимаясь сочинением поэзии и прозы – в плане создания не только личной, но и объективной эстетики, учитывая его успешные творческие результаты в этой области. Особое внимание Боров уделит эстетическим категориям, доказывая, что они имеют фундаментальное значение для эстетики, не только с учетом их незаменимого опосредованного присутствия в конкретном, непосредственном художественном творчестве, но и в плане их авангардного характера во все более необходимой методологической ориентации эстетики как науки. Прежде всего, драгоценна поддержка, данная этим ученым эстетическому как «метакатегории», которая не вытесняет прекрасное и которая позволяет эстетике расширяться, включая новые области, по праву отвоєванные у прозаической, полностью обособленной от эстетики общественной действительности.

Интенсивное научное внимание Борева также привлекали понятия «эстетическое переживание», «герменевтика», отношение искусства к реальности, а также некоторые направления, чье значение преуменьшено (соцреализм); затем упоминаемые обязательно с негативным примечанием «революционеры» (как Луначарский), которых, по его мнению, необходимо подвергнуть переоценке, - без предрассудков, с эстетической точки зрения. Но ничуть не менее важны для него были отдельные, упрочившиеся до степени канона понятия из далекого и недавнего прошлого, а также новообразованные, часто вынужденно созданные художественной практикой понятия нашей современности. Все эстетические понятия Боров рассматривал как одинаково важные, как необходимые точки ори-

ентирования во временной перспективе эстетического опыта. Следуя за актуальностью некоторых эстетических понятий, он вводил новые термины, такие, как «артосфера», или «интеллигентский фольклор», термин, которому он уделил особое внимание, иллюстрируя его как новооткрытую эстетическую ценность, иллюстрируя его множеством примеров из богатой ризницы русской национальной эстетики.

Разумеется, Боров, хотя во многом он был лидером движения восстановления русской эстетики, трудился совместно со многими другими исследователями-эстетиками, которые внесли свой особый, оригинальный вклад в это историческое движение и все имена которых перечислить здесь не представляется возможным. Помимо уже упоминавшегося Лотмана, приведем имена еще нескольких теоретиков и эстетиков, которые вели свои исследования внутри широчайших границ культурологии (миф, религия, фольклор, архетипология, глубинная психология, философия, теория литературы, лингвистика...), но всегда с учетом эстетики в ее междисциплинарном понимании. Незначительное количество этих исследователей начало свою деятельность еще в двадцатые годы двадцатого века, остальные работали во второй половине этого века, а некоторые по сей день крайне активны в своей эстетической ориентации в широком смысле слова. Вот эти имена: Л. Столович (с самого начала и до недавнего времени ближайший соратник Борева), В. Ванслов, Е. Мелетинский, С. Аверинцев, М. Каган, Д. Лихачев, О. Фрейденберг, А. Тахо-Годи, Т. Радинова... Следует упомянуть и младших сотрудников отдельных научных организаций, особенно Института мировой литературы, с которым связана карьера Борева и в котором под его руководством реализуется значительный шеститомный проект «Теоретическое наследие XX века»... Работы и вышеперечисленных, и неназванных исследователей, вместе с по-настоящему уникальным, объемным научным наследием Борева (более 600 единиц отдельных текстов и книг), несомненно являются гарантией будущего эстетики, несмотря на то, что она находится под жестким давлением рациональной философии и формалистической мысли.