

МАРК РИШИР

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ЭЛЕМЕНТА<sup>1</sup>

РОМАН СОКОЛОВ (*пер. с фр.*)

Кандидат философских наук, доцент кафедры Общеобразовательных дисциплин, Чувашская государственная сельскохозяйственная академия, 428003, Чебоксары, Россия.

E-mail: raymondq@mail.ru

ГЕОРГИЙ ЧЕРНАВИН (*ред.*)

PhD, доцент, Национальный Исследовательский Университет — Высшая Школа Экономики, 105066 Москва, Россия.

E-mail: gchernavin@hse.ru

MARC RICHIR

PHENOMENOLOGY OF THE POETIC ELEMENT

ROMAN SOKOLOV (*trans.*)

PhD, associate professor, Department of General Education Disciplines, Chuvash State Agricultural Academy, 428003 Cheboksary Russia.

E-mail: raymondq@mail.ru

GEORGY CHERNAVIN (*ed.*)

PhD, Assistant Professor, National Research University – Higher School of Economics, 105066 Moscow, Russia.

E-mail: gchernavin@hse.ru

---

<sup>1</sup> Этот очерк подводит итог текущей работе, предварительно названной нами «Феноменологические фрагменты о языке» (Richir, 2008).

© ROMAN SOKOLOV, TRANS., 2016

© GEORGY CHERNAVIN, ED., 2016

Термин «перцептивная» *φαντασία* (*perzeptive Phantasie*), введённый Гуссерлем в тексте №18 XXIII тома Гуссерлианы, обозначает тот особый тип *φαντασία*, в которых присутствует «перцепция» (*Perzeption*)<sup>2</sup> чего-то такого, что находится по ту сторону (или за пределами) как реального, так и фиктивного. «Перцепция» выходит за рамки как воспринимаемого в восприятии (*Wahrnehmung*), так и интенционального объекта воображения, возникающего в том случае, когда есть наглядное изображение воображаемого объекта, «перцептивная» видимость, некий образ-объект, *Bildobjekt*, который в действительности является симулякр. Типичный пример этого — театральный персонаж, которого «воплощает» актёр. В самом деле, хотя роль играет актёр, фантазийно «перцептированным» на сцене, в некоем ином театральном «пространстве» оказывается именно Ричард III. [Персонаж находится] по ту сторону восприятия (*Wahrnehmung*) тела актёра и произносимых им слов, и даже по ту сторону, пробуждающего наше воображение «перцептивного» облика героя, который, казалось бы, зависит от актёра. Весь талант актёра состоит в том, чтобы своей игрой (жестами, мимикой, речью — тем, что реально происходит с его живым телом, *Leibkörper*) перенести зрителей в иное театральное «пространство», в вымысел или театральную иллюзию. Реальная сцена (с её декорациями) и реальный актёр (с его реальным телом и реальными костюмами) не рассеиваются в воображаемом. Само это реальное, перейдя в *φαντασία*, превращается в вымысел реального, изобразительное содержание которого то же, что и в восприятии, но оно «воспринимается» и в *φαντασία*, которая ирреализует и нейтрализует его. Иначе говоря, так «перцептированное» «реальное» находится в бесконечном переходном положении между реальностью, которая могла бы отменить театральное представление, и «фантастическим» (а не воображаемым).<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Далее мы будем переводить «*Perzeption*» как «*perception*» с кавычками (которые также указывают на производное «*perzeptiv*») и *Wahrnehmung* как *perception* без кавычек.

<sup>3</sup> Ришир исходит из гуссерлевского противопоставления фантазии и воображения, которое у самого Гуссерля не было вполне прояснённым. Французский философ рассматривает воображение как представление объекта посредством его образа. Иными словами, он видит в воображении «репрезентативный акт». Напротив, фантазия у него не имеет ничего общего с репрезентацией. Более того, в отличие от имажинативного акта, акт фантазии даже не является интенциональным. Он понимается

«Реальное» схватывается в «фантастическом», т.е. оно в нем «воспринято», заставляет его участвовать в представлении. Изображение «реального» тем самым присутствует и в «перцептивной» *фантаσία*, как абстрактная часть конкретного целого, конституированного «перцептивной» *фантаσία*. Парадоксально, что другой абстрактной частью будет «перцепция» безобразного (в театре — воплощаемый актёром герой). Поэтому, поскольку «реальное» находится в переходном положении между «реальностью» и «фантастикой», его можно назвать переходным (*transitionnel*) (в терминах Винникота). Таким образом, талант актёра заключается в том, чтобы самоустраниться перед лицом своего персонажа или в нем, т. е. в том, чтобы путем [актёрской] игры, самому стать переходным. Иначе говоря, он по-настоящему играет свою роль не тогда, когда «подражает» (*mimétise*) воображаемому представлению или зеркально отражает сложившееся у него представление о персонаже. Иначе это было бы чем-то вроде механического удвоения в рамках окружающего мира, *Umwelt*, выступающего лишь «обрамлением»; но в созерцании представленного «образа», как заметил ещё Дидро, герой отсутствует. Актёр по-настоящему играет только если «чувствует» своего героя, т. е. если «совершает», прежде всего для себя, это парадоксальное вчувствование (*Einfühlung*) в персонаж, не существующий вне театрального представления. Он по-настоящему играет, только если самоустраняется (устраняет то, каков он для себя как *Leibkörper*, тело, и как *Leibhaftigkeit*, аффективность — в этом и состоит работа над ролью) в пользу этого *Einfühlung* настолько, что «передаёт» зрителям это *Einfühlung*. Если зрители вовлечены в спектакль, то они осуществляют *Einfühlung* в отношении *Einfühlung* осуществленного актёром.

Поэтому можно согласиться с тем, что *Einfühlung* в другого в действительности — это не восприятие (вещи) и не воображение (объекта). Оно совершается в *фантаσία* и благодаря ей (что заставляет нас говорить о фантазийном теле, *Phantasieleib*); более того, это «перцептивная» *фантаσία* близости (*intimité*) другого, которую нельзя образно представить в (перцептивном и/

---

здесь как «прото-онтологический» и «архитектонический» процесс. (Подробнее см.: Detisova, 2012). — *Прим. пер.*

или имагинативном) созерцании. В случае театра, если актёр самоустраняется, то он становится посредником вчувствования (*Einfühlung*) в воплощённого им персонажа. Переход (*le passage*), который происходит путем такого самоустранения в опосредовании, — это в некотором роде переход целостной структуры «перцептивной» *фантаσία* в переходном поле (*l'aire transitionnelle*), в смысле Винникота.<sup>4</sup> Таким образом, в этой перспективе, театральная ситуация имеет следующий смысл: актёр «перцепирует» в *фантаσία* своего персонажа, не имеющего образа в каком бы то ни было созерцании. Актерской игрой — жестами, мимикой, интонациями речи — он вызывает эту «перцептивную» *фантаσία*, создаёт её зрителей. Актёр достигает этого благодаря своему живому телу (*Leibkörper*), которое становится «фантастическим» или, точнее, переходным телом, благодаря игре его живой телесности (*Leiblichkeit*) и его фантазийной телесности (*Phantasieleiblichkeit*). Зрители «воспринимают» Ричарда III в *фантаσία* на сцене, при этом сама сцена уже «перцепирована» в *фантаσία*. К этому надо добавить, что такая безобразность (в созерцании) близости персонажа, т.е., если хотите, невидимость этого последнего, не имеет ничего общего с классической безобразностью умопостигаемого: персонаж не является идеальностью или идеей в платоновском смысле. Вот почему, чтобы избежать всякой двусмысленности, мы говорим здесь о безобразности, уточняя, что она также «перцепирована» в *фантаσία*.

Случай театра можно легко распространить на всё поле эстетики, включив в него живопись, музыку, поэзию и роман. В каждом случае можно найти некий «объект», который воспринимается как переходный, и некое безобразное, «перцепированное» в той же самой «перцептивной» *фантаσία*. Что касается переходного «объекта», то в случае живописи это воображаемый образ-сюжет, *Bildsujet* (который, вероятно, сам по себе может быть нефигуративным), опирающийся на образ-объект, *Bildobjekt*, который, в свою очередь, опирается

---

<sup>4</sup> Под «переходным полем» Винникотт понимает «иллюзорное» пространство первичной коммуникации, в котором осуществляется связь не просто между младенцем и его матерью, но, прежде всего, между «внутренней» и «внешней» реальностями, и формируется способность субъекта конституировать себя (свою телесность) в двойной перспективе: своего собственного внутреннего опыта и фантазийно «воспринятого» опыта другого, в зеркале которого он узнаёт самого себя. — *Прим. пер.*

на физический носитель. В случае музыки это издаваемые инструментами звуки или группы звуков (которые eo ipso и исполняют); в романе это *Bildsujets*, весьма неполно изображенные в описаниях и ситуациях. Наконец, в случае поэзии это более-менее образные (*figuratifs*) элементы означаемого, которые приводятся в действие словами и игрой слов. Отсюда в каждом случае следует, что безобразный компонент «перцептивной» фантаσία относительно безразличен к изображению (*la figuration*) взятого в фантаσία переходного «объекта». Этот «объект» укоренён не только в (зависящей от художника) фактуре произведения, но и в качестве его созерцания, слушания или чтения, а также — в качестве его исполнения (если, как в данном случае, оно имеет место). Эти два качества, по Винникотту, имеют отношение к свободе «свободной игры» (без заранее установленных правил); такая игра разыгрывается всякий раз, как мы оказываемся в переходном поле. И, как мы видели, переходное не обязательно совпадает с «перцептированным» в фантаσία реальным, оно может соскальзывать и к воображаемым «представлениям». Вот почему переход не имеет конца, он не ограничен заданными пределами некоего интервала.

Основной парадокс «перцептивной» фантаσία состоит, таким образом, в том, что через относительно тонкую или грубую образность (*la figurabilité*) переходного «объекта», «перцептированного» в фантаσία, через посредничество образности особо рода, также «воспринимается» нечто радикально безобразное, лишенное всякого перцептивного или имагинативного созерцания и конституирующее своего рода переходную «глубину» и «размытость» «объекта». (При этом, в случае фантаσία ещё нельзя говорить собственно о воображаемом объекте, *Bildsujet* как таковом, т. е. строго намеченном в определённой интенциональности, которая скрывала бы безобразное и упраздняла переходное.) И, если вернуться к вчувствованию (*Einfühlung*), то со взглядом другого (пробуждающим мой взгляд) дело обстоит так же. Через образность лица другого и живую телесность (*la Leibkörperlichkeit*) другого я могу «почувствовать» (*fühlen*) внутренне. Но [это возможно] лишь потому, что посредником выступает зазор (в *chore*, в смысле платоновского *Тимея*) как пространственное и временное ничто, трепещущая и живая «сердцевина» другого. Я могу «ощутить» себя другим по отношению к этому другому в преобразовании этого зазора в темпорализующий (в языке)

и специализирующий<sup>5</sup> взор (оба зора абсолютны, будучи «обителю»<sup>6</sup> хоры). В сущности, я «перципирую» в *φαντασία* в «сердцевине» живого взгляда другого также и *φαντασίαι* другого (*les phantasies d'autrui*). Это происходит при посредничестве тех аффицирований, которые я испытываю как изменяющиеся в своих нескончаемых поворотах; среди них кружатся в танце виртуально образные «перцептивные» *φαντασίαι* (именно в качестве тех, что я «воспринимаю» в *φαντασία*). Их, пусть и в совершенно негативном смысле, упоминал в *Йенской реальной философии* (1805) Гегель.<sup>7</sup> В терминах Винникотта, общая ситуация «перцептивной» *φαντασία* — это ситуация переходного «объекта» (в *φαντασία* в этой роли выступает образная сторона «перцептивной» *φαντασία*) в квази-онейрическом<sup>8</sup> поле. Такое переходное поле — это поле игры без

<sup>5</sup> Речь здесь идёт об особой модификации опыта телесности, который понимается у Ришира не просто в смысле гуссерлевского «*kinaesthesia*», связанного с проблемой темпоральности сознания и пассивного синтеза, но и исходя из примата фантазии и аффективности над восприятием и ощущением. Отсюда его отсылки к платоновской *хоре* (рассматриваемой им как некий «носитель пространственности», «вместилище без формы», которое, однако, в отличие от хоры Платона обладает собственным генезисом) и ко *взгляду другого* как условиям первичной телесной самоидентификации. И то, и другое выступает здесь в качестве различных модусов «бесформенного» (*безобразного*), к которым, помимо «фантазийной телесности» и «другого, который смотрит на нас», относится также сам «фантазийный объект», предстающий перед нами в *перцептивной фантазии* в качестве «реального симулякра» (поскольку он, так сказать, располагается по ту сторону конкретного имажинативного содержания образа). На стадии первичной, внеязыковой феноменальности ришировский «индивид» как бы слит с этим «бесформенным», образуя, благодаря «сгущению аффективности, происходящей путём кинестетического напряжения и расслабления», «трансцендентальное лоно», но по мере феноменализации посредством языковой способности формируется *ззор* внутри этого первоначального единства, подготавливая его последующую поляризацию фигурами «меня самого» и «другого». — *Прим. пер.*

<sup>6</sup> «В-третьих, есть еще один род, а именно пространство (*χώρα*): оно вечно, не приемлет разрушения, дарует обитель (*ἔδρα*) всему роду, но само воспринимается вне ощущения, посредством некоего незаконного умозаключения, и поверить в него почти невозможно. Мы видим его как бы в грезах...» (Platon, 1994, *Timei* 52a8-b2). Вслед за Платоном Ришир говорит о *хоре* как об обители (*Timei* 52b1) или пристанище (*Timei* 53a2), подразумевая при этом «абсолютное здесь» Гуссерля, но понимает его, очевидно, лишь как один из полюсов первичного (допредикативного) опыта сознания, который «перемигивается» с фантазийным и бесформенным «трансцендентальным лоном», образованным «совокупностью» (Флориан Форестье) младенца и его матери. При этом «трансцендентальное лоно» выступает как «повёрнутое абсолютное здесь». — *Прим. пер.*

<sup>7</sup> См.: Hegel, *Jenenser Realphilosophie, Subjektiver Geist, a. Intelligenz*, J. Hoffmeister (Hrsg.), *Meiner, Philosophische Bibliothek*, Bd. 67, pp. 180 – 181 (Hegel, 1967).

<sup>8</sup> В психоанализе Винникотта «переходное поле» — это пространство, в котором происходит формирование *символического*, постепенно отделяющегося от реального. Однако в своём первоначальном смысле конституирующийся в этом поле «переходный объект» совмещает в себе (без их различения) черты фантастического и фактического, внутреннего и внешнего, творческого и воспринимаемого, субъективного и объективного. Очевидно, именно поэтому Ришир называет такое поле «квази-онейрическим». — *Прим. пер.*

правил, на котором разыгрывается трансцендентальная интерфактичность.<sup>9</sup> Интерфактичность, в крайнем случае, может быть чисто виртуальной,<sup>10</sup> что не мешает ей всегда функционировать, а значит — составлять один из компонентов радикально безобразного. Итак, мы видим, что «перцептивная» *phantasia* в её образности подразумевает «воспринятое» в ней радикально безобразное совсем не интенциональным образом, ведь иначе это было бы воображение или восприятие образного объекта или же отсылка «в пустоту». Разумеется, в этой парадоксальной структуре нет ничего позиционального<sup>11</sup> или квази-позиционального (пригодного для бытийного полагания без преобразования), а значит, здесь в принципе нет ничего пригодного для онтологии; впрочем, отсюда вовсе не следует, что это «ничего» ни на что не влияет. На деле следствия этой ситуации сложны и многообразны.

Те следствия, которые нам хотелось бы извлечь отсюда в первую очередь, касаются речевой деятельности (*langage*). В нашем случае это следствие касается мышления, поскольку мы принимаем, что всякое мышление — это мышление в рамках речевой деятельности и что язык (*langue*), со всеми его правилами и способами выражения, есть лишь малая часть того, что подчинено символическому учреждению. Поэтому нам надо, оттачивая наше описание, вернуться к тому, с чего мы начали.

---

<sup>9</sup> Трансцендентальная интерфактичность — один из ключевых концептов феноменологии Ришира: некое первичное, доинтенциональное отношение, устанавливающееся между взглядом матери, идентифицируемым как одно из «абсолютных здесь», и «взглядом младенца» как другим «абсолютным здесь». Это отношение конституируется на уровне «архаических здесь» *Leiblichkeit*, а затем переносится «во внешние друг для друга места» (Форестье), благодаря чему происходит переход от доинтенциональной трансцендентальной интерфактичности к интенциональной трансцендентальной субъективности. — *Прим. пер.*

<sup>10</sup> Под виртуальным мы, почти как в квантовой механике, понимаем то, что, не будучи ни актуальным, ни связанным с актуальным при посредстве потенциального, оказывает не меньшее влияние на реальную действительность в феноменологическом поле. Поэтому виртуальное существует в смысле «специфического» сверхвозможного, заставляя трепетать структуры актуальности, когда виртуальное «функционирует» (*fungiert* в словаре Гуссерля).

<sup>11</sup> В словаре Гуссерля это «относящееся к *Seinssetzung*», в словаре Сартра — *тетическое*, т. е. относящееся к интенциональному акту сознания, полагающего свой предмет в качестве имеющего какое-то отношение к бытию (существующего, несуществующего, присутствующего, отсутствующего, сомнительного, приостановленного и т. д.). Противоположностью тетического акта будет *формальный* акт, т. е. полагающий свой предмет безотносительно к бытию. — *Прим. пер.*

«Перцепция» переходного «объекта» фактически представляет собой Schein-Perzeption, видимость «перцепции»; прежде всего «перцепируемой» здесь оказывается та вещь (Sache), которую этот «объект» неинтенционально подразумевает — в этом часть парадокса «перцептивной» φαντασία. Действительно, в «перцептивной» φαντασία нет «перцепции» переходного «объекта» как такового, иначе такая «перцепция» стала бы восприятием (Wahrnehmung), а «объект» утратил бы свой переходный статус. Именно это имеет в виду Гуссерль, когда (опять же, в Ниа XXIII, текст №18) объясняет, что «перцепировать» [в фантазии — значит] «отклоняться». Речь идёт о том, чтобы сразу «перцепировать» весьма особую фикцию (fictum), в которой объект, будучи образным (figuré), не является изображением (figuration) в Bildobjekt некоего Bildsujet. Переходный объект — это не «образ», а особая фикция, которая не противостоит реальности (Realität). Мы, в свою очередь, можем сказать, что эта фикция происходит не из модификации в воображении (с помощью квази-полагания), а из модификации в φαντασία. Именно эта последняя «перцептивна», а это значит: с одной стороны, в изображении переходного «объекта» нет ничего интенционального или, в более узком смысле, семиотического; с другой стороны, эта модификация с самого начала предполагает приостановку [бытийной значимости] в «фикции» φαντασία. Модификации в φαντασία, безусловно, подготавливают доступ к безобразному, неинтенционального его подразумевая, но при этом фактически самоустраиваются перед ним. Это собственно и «перцепируется» (что парадоксально). Речь при этом вовсе не идёт об онтологическом тождестве переходного «объекта» и того, к чему он открывает доступ. Кусочек ткани, который сосёт грудной младенец, неинтенционально подразумевает мать, и она, в некотором смысле, в нём «есть», но он не является ни матерью, ни её символическим представлением. И именно потому, что мать как таковая гораздо больше всего того, что может происходить в наглядном изображении, что ей присуща некая, сама по себе безобразная, вещественность (Sachlichkeit) (то, что мы называем трансцендентальным «лоном»), она и может быть в каком-то смысле «обретена» в посасывании кусочка ткани.

Итак, выделить переходный «объект» — значит выстроить или произвести

(безусловно, необходимую) аналитическую абстракцию, которой, однако, нет в феноменологической вещественности-содержательности, *Sachlichkeit* «перцептивной» фантазия. Разумеется, этот «объект» в ней есть, но не как реальный объект, поскольку он модифицирован в фантазия посредством фантазия, и таким образом, его изображение оказывается фиктивным, так как не изображает ничего, кроме, так сказать, безобразного. «Перцептированное» в фантазия не явлено как *Bildsujet* и тем не менее оно там, но уже как безобразное в фантазия. Если хотите, оно «явлено» в «перцептивной» фантазия как безобразное. Можно даже предположить, что это так именно потому, что фантазия, так сказать, соотносится прежде всего с безобразным и, чтобы «стабилизировать» это отношение, она «избирает» некий «объект», который всегда уже «фиктивен» (хотя и действителен). Этот «объект» всегда уже в фантазия, а значит, всегда уже модифицирован в фантазия, и, тем не менее, ещё не «перешел» в воображаемое, не претерпел учреждения, *Stiftung*, в воображении.

Между тем это предполагает некую самость и, как кажется, некий выбор. Первое предположение подразумевает скрытую работу феноменологического возвышенного «в действии», т. е. сверхсгущение аффективности в некую самость. Затем оно, как минимум, подразумевает схематическое прерывание феноменологически слепого схематизма внеязыковых феноменов,<sup>12</sup> а значит всегда переход от феноменологического схематизма к схематизму языковому, который есть не что иное, как его продолжение. Второе предположение не подразумевает ни бессознательного «выбора объекта» во фрейдовском смысле, ни свободы произвольного выбора. Открытость к безобразному матери, при этом строго совпадает с «обнаружением» переходного «объекта». Именно в этом вся его ценность: в слиянии выделений и запахов младенца (примордиального) с выделениями (молока) и запахами матери (в слиянии, благодаря которому, «объект» неинтенционально подразумевает «трансцендентальное лоно»). (Не говоря уже о том, что между кусочком ткани и грудью матери действительно есть некоторые внешние, наблюдаемые сходства и они могут направлять выбор). Всё это происходит

---

<sup>12</sup> См., например, наши *Méditations phénoménologiques*, Jérôme Millon, Coll. «Krisis», Grenoble, 1992 (Richir, 1992).

в фантаσία, без полагания чего-либо в качестве (реального или воображаемого) сущего, хотя и в некоей вещественности (*une Sachlichkeit*), которую разделяет и мать (если она не настолько безжалостна, чтобы отнять кусочек ткани у ребёнка).

Разумеется, трансцендентальный генезис не останавливается лишь на этой, скорее архаической, стадии. Переходное и «перцептивная» фантаσία обладают бесконечной способностью к расширениям и метаморфозам. Прежде всего это касается обмена взглядами, впрочем, к этой теме мы будем обращаться лишь по мере необходимости. В данном случае, это более чем оправдано. Взгляд, пробуждаемый взглядом (матери), на деле уже находится там, в некоей «перцептивной» фантаσία. Это так, благодаря безобразному, влекущему в глубину зрачков (т. е. — уже переходного «объекта»); оно кроется в глазах [матери], наблюдающих за пробуждением взгляда [младенца]. А значит, точно так же, в фантаσία «перцепируется» безобразное, влекущее в глубину зрачков, которые отныне «обретают жизнь», наблюдают и не кажутся слепыми. Глаза и физические очертания лица здесь «фиктивны», хотя они все ещё относятся к действительности, т. е. они с самого начала претерпевают модификацию в фантаσία. Это, конечно, касается того, что собственно и происходит при обмене взглядами, поскольку «физикализация» или объективация лица придаёт ему неподвижность. Объективация взгляда делает его подобным взгляду статуи, он становится слепым или пустым и, следовательно, исчезает. Так, мы можем подавить взгляд другого, заглянув ему «прямо в глаза»: не следя за его взглядом, а фокусируясь на его глазах.

Такая ситуация, при всей своей необычности (она скорее парадоксальна), тем не менее парадигматична, поскольку выступает как матрица или элементарная ячейка всякого языка. Это ситуация, когда одна «перцептивная» фантаσία «перцепирует» иную «перцептивную» фантаσία. Понятно, что инаковость здесь взаимна — это инаковость двух абсолютных *здесь* в качестве двух «обитателей» (живых тел, *Leiber*) хоры, т.е. для нас речь идет о живой телесности, *Leiblichkeit* (и *Phantasieleiblichkeit*). Под хорой мы понимаем здесь «ещё не» пространство, а, так сказать, схематизирующее и схематичное разрастание<sup>13</sup> элементарной

---

<sup>13</sup> Конституирование пространства как «системы мест или как внешней локализации» происходит параллельно учреждению *Leibkörper* (телу как интенциональному центру и, с другой стороны, как части

ячейки, которую мы только что выделили. Также понятно, что это «разрастание» открыто для того, что мы называем трансцендентальной интерфактичностью, для потенциального (способного стать актуальным) или виртуального (обречённого воздействовать, не актуализируясь) множества абсолютных *здесь*. Всё это, равно как и переход от внеязыкового феноменологического схематизма к феноменологическому схематизму языка, ещё нужно будет объяснить.

Допустим для простоты, что внеязыковой феноменологический схематизм предстаёт, так сказать, в своей высшей точке, как слепой схематизм *φαντασία-αφφεκταцій*,<sup>14</sup> ритмизованных сгущениями и рассеяниями. Пока возьмем «статическую» перспективу и не будем говорить о схематическом прерывании, а значит и о возвышенном. Тогда мы будем исходить из того, что языковой схематизм состоит в том, чтобы схематическая связь *φαντασία* (-аффекации) с *φαντασία* (-аффекацией) также была сразу же и «перцептивной» связью (связью «перцептивной» *φαντασία* (-аффекации) с «перцептивной» *φαντασία* [-аффекацией]).<sup>15</sup> По крайней мере, из разбора ситуации обмена взглядами, мы уже знаем, что «перцептивная» *φαντασία* может «перцептировать» иное. Таким образом, остаётся понять, как эту ситуацию можно обобщить в языке. Предположим, что трансцендентальная интерфактичность — это виртуальное множество абсолютных *здесь* (а это, по большей части, так). Тогда всякая *φαντασία* исходит из внеязыкового схематизма; она становится «перцептивной», только когда её, с одной стороны, «перцептируют» в *φαντασία*, а с другой — когда её виртуально осваивают взглядом (таким взглядом, который «перцептировал» ту «перцептивную» *φαντασία*, в которой «перцептируется» эта *φαντασία*). Именно в этом состоит то, что мы называем «рефлексивностью» речевой деятельности.

Речевая деятельность, будь она «одна», была бы лишена ясности, а значит, неотличима от внеязыкового схематизма. Поэтому здесь нужна самость, такая

---

«объективного мира»), на этой же стадии (стадии чистого *Leib*) пространство как некая *форма* ещё не возникает. — *Прим. пер.*

<sup>14</sup> То, что, с нашей точки зрения, всякая фантазия освоена (*habitée*) аффекацией, мы постарались показать в очерке: «К феноменологии архаических корней аффективности» («Pour une phénoménologie des racines archaïques de l'affectivité») в *Annales de phénoménologie*, 2004, n°3, pp. 155-200 (Richir, 2004, 155-200).

<sup>15</sup> Мы заключаем здесь «аффекацию» в скобки, чтобы указать, что впредь будем опускать это слово, каждый раз его подразумевая.

самость, которая создаёт смысл и, так сказать, «сопровождает» свою схематизацию. То есть нужно схематическое прерывание и хотя бы скрытое действие функционирующего возвышенного.<sup>16</sup> Или же самость должна высвободиться в функционирующем возвышенном, чтобы «захватить» ту или иную фанта́сия и освоить (*habiter*) её. Это нужно для того, чтобы в этом жилище (*habitation*) упомянутая фанта́сия стала «перцептивной» для фанта́сия, пронизанных схематизмом. Это также нужно и для того, чтобы в трансцендентальной интерфактичности эти, теперь уже «перцептированные», фанта́сия, в свою очередь, превратились в «перцептивные» фанта́сия, подразумевающие безобразное и (по крайней мере виртуально) иные самости. Проблема, при этом, состоит в том, что фанта́сия, поставленным так же и в «перцептивные» отношения в фанта́сия, нельзя придать вид объектов или даже образов. Они строго предобразны, т. е. подпадают под рубрику *a priori* неопределённого множества виртуальных изображений (виртуальных, а не потенциальных). Это так, потому что предобразность, которую мы именуем образностью для простоты, не несёт уже в себе их изображений, как и их потенциально возможных актуализаций. Или же это так потому, что эти образности *a priori* индифферентны к изображениям, способным их зафиксировать. Итак, образность фанта́сия, в этом смысле, виртуальна, но, именно благодаря своей виртуальности,<sup>17</sup> действительна. И это вполне соответствует тем

---

<sup>16</sup> Опыт возвышенного отсылает у Ришира к гиперболической редукции, поскольку в ходе этого опыта, связанного с «дикими смыслами», обнаруживается нечто «изначальное», первородное в человеке. Обнаруживается глубинная аффективная самость, которая составляет одну из главных структур «феноменологического бессознательного». Ришир требует, чтобы в ходе феноменологической редукции мы вышли за пределы «человеческого» — к «внечеловеческому». Поэзия, по его мнению, не вполне справляется с этой задачей, поскольку всё ещё ориентируется на игру «человеческих страстей». Очевидно, под «внечеловеческим» здесь понимается божественное, но рассмотренное не столько в трансцендентном, сколько в трансцендентальном смысле. Возвышение существует *на границе*, оно является *пограничным*, т. е. тем, что связывает протоязыковое с языковым. — *Прим. пер.*

<sup>17</sup> См., например, то, что говорит о лебеде как поэтическом «символе» Гуго фон Гофмансталь, ведущий речь о поэме Геббеля: «[эти лебеди] означают, но не высказывают того, что они означают. Все, что бы ты ни сказал, будет неверно. Они означают здесь не что иное, как самих себя: лебедей. Лебедей, но увиденных глазами поэзии, которая каждый предмет каждый раз видит впервые, которая каждый предмет окружает всеми тайнами своего бытия. Здесь — это величие царственного полета, бесшумное одиночество сияющего белого тела, кружащего по черной воде, печально, высокомерно; чудесная легенда о своем смертном часе... Увиденные такими глазами, звери становятся [...] живыми таинственными шифрами, которыми Бог вписывает в мир неизреченные вещи. Счастлив поэт, которому также дано эти божественные шифры вплетать в свои письма» (Gofmanstal', 1995, 535). (М. Ришир цитирует французский перевод эссе Гофмансталя по изданию: Hofmannsthal H. von, «L'entretien sur les poèmes

характеристикам *φαντασία*, которые были отмечены Гуссерлем: изменчивому характеру, прерывистости, текучести, молниеносности (*blitzhaft*) и сущностной мимолетности, затенённости или неясности, как если бы образность не оставила ни места, ни времени изображению. Поэтому данная проблема сопоставима с другой, не менее сложной: не будучи зафиксированной с помощью языковой схематизации, *φαντασία*, взятая «в перцепции» в другой *φαντασία*, кажется слишком эфемерной и изменчивой, чтобы играть роль переходного объекта, быть частью совокупного феномена «перцептивной» *φαντασία*. Нельзя решить эту проблему, если не допустить, что сама эта переходность виртуальна, т. е. что она действует, но сама по себе, так сказать, не реализуется. Подобным же образом, «перцептивная» *φαντασία*, взятая в «перцептивной» *φαντασία*, с одной стороны, подразумевает радикально безобразное, благодаря своей виртуальной переходности. С другой стороны, вместе с этим безобразным, она подразумевает и совершенно виртуальный взгляд на «перцептивную» *φαντασία*, который её «перцепирует» (совершенно виртуального другого трансцендентальной интерфактивности). В равной степени *φαντασία* подразумевает переходность от одной «перцептивной» *φαντασία* к другой, благодаря чему безобразное входит в отношение с самим собой — так складывается смысл. И всё это таким образом, что схематический ритм «перцептивных» *φαντασία*, переходящий от одних к другим, оказывается чем-то вроде следа в зазоре темпорализующего ритма. Это ритм смысла, созидающего самого себя в «перипетиях» «перцептивных» *φαντασία*: в их поворотах и взаимных метаморфозах в протенциях и ретенциях смысла, движущегося к самому себе (а не к какому-то присутствию, которого там нет).

В свою очередь, этот зазор можно понять лишь в свете того факта, что возвышенное, если оно функционирует, не только сгущает аффективность в сверхплотное ядро аффектаций, образующих самость, но и опустошает, помещая в неё хорисмос (*χωρισμός*),<sup>18</sup> радикально «внешнюю» «пустоту». Эту пустоту

---

(1903)», in: Hofmannsthal H. von, *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, trad. A. Kohn et J. Cl. Schneider, Paris, Gallimard, 1980, p. 108 (Hofmannsthal, 1980, 180). — Прим. пер.)

<sup>18</sup> Под *χωρισμός* у Платона понимается онтологический разрыв или разделение между умопостигаемым миром форм (*κόσμος νοήτος*) и чувственно воспринимаемым миром явлений (*κόσμος αἰσθητός*). — Прим. пер.

традиционно относят к умопостигаемым элементам; она не принадлежит ни хоре, ни тому или иному «пристанищу» (абсолютному здесь) хоры, ни месту (Leib), ни даже протяжённости.<sup>19</sup> Пустота не принадлежит и образности; впрочем, это не значит, что она представляет собой умопостигаемое «место» безобразного вообще, которое можно без остатка растворить в умопостигаемом (иначе мы имели бы дело с противоречием). Однако с этим радикальным зазором абсолютной трансценденции ещё нужно разобраться; он раскрывает глубину, демонстрируя некое (доступное пониманию) родство между смыслом, созидающим себя в языке, и умопостигаемым. Это — родство, а не тождество (каковым оно было для классической философии). Для такого родства, впрочем, характерно, что и языковой референт в равной степени не растворяется в умопостигаемом; он отличается, сохраняет зазор, не совпадает с языковым смыслом (между ними пролегает бездна). В самом деле, языковой референт а priori конституируется «тем, что» может принимать на себя смысл путем сцепления виртуально образных и виртуально переходных «перцептивных» *φαντασίαι*. С одной стороны, мы подразумеваем, что феноменологические «знаки» или обрывки смысла не могут смешиваться с ними. С другой стороны, сам смысл темпорализуется (-спационализуется) в промежуточной среде (подобной «среде семантической») между этим абсолютно внешним элементом умопостигаемого и тем, что по отношению к нему, проявляется как интимнейшее внутреннее. Это касается не только самости, но и трансцендентальной интерфактивности как, по меньшей мере, виртуального обмена взглядами («перцептивными» *φαντασίαι*). Подводя некоторые итоги: обрывки смысла уже относятся к смыслу, их подразумевают «перцептивные» *φαντασίαι*; всякий раз они оказываются носителями того, что можно было бы назвать зачатками смысла.<sup>20</sup> Поэтому,

---

<sup>19</sup> Объяснение этих трудных моментов см. в наших *Феноменологических фрагментах о времени и пространстве* (*Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*, éd. Jérôme Millon, Coll. Krisis, Grenoble, 2006) (Richir, 2006).

<sup>20</sup> По поводу этих понятий см. наши *Феноменологические размышления* (*Méditations phénoménologiques*, op.cit.) (В данном тексте Ришир говорит о том, что смысл никогда не бывает дан отдельно, но всегда включён в некое смысловое множество, каждый из элементов которого находится в резонансе с другими его элементами. Поэтому «зачатки смысла», ещё до того, как они образовали складки, приводя в действие темпорализацию / спационализацию, не были совершенно формальными или совершенно пустыми, но представляли собой некую феноменологическую конкретность, которая возникает из «обрывков» и «отрезков» двойного мерцательного движения мышления и мысли. Таким образом, смысл для Ришира

со всей архитектурной строгостью, следует различать обрывок смысла и зачаток смысла: зачатки связаны с множественными и виртуальными смыслами (находящихся между собой в отношениях сверхвозможности (*transpossibles*) и сверхстрастности (*transpassibles*)<sup>21</sup>), тогда как обрывки всегда уже относятся к возможностям того или иного уже намеченного (*amorcé*) смысла, т. е. принадлежат ему.

\* \* \*

Это крайне парадоксальная ситуация — ситуация самого поэтического элемента, — и её можно обнаружить, например, в центре рилькеанской поэтики. Приведем в качестве «иллюстрации» следующий стих, взятый из поэмы под названием «Гонг»:

«Klang, der, wie ein tieferes Ohr, uns, scheinbar Hörende, hört...»

Т.е. буквально:

«Звук, который, подобно более глубинному слуху, слушает нас, мнимо слушающих...»

Это значит, что наше слушание в действительности представляет собой «перцептивную» фантазия звука, ставшего переходным. Такой звук подразумевает более глубинный слух, он делает нас мнимыми слушателями; скорее это он внимает нам, безобразное в нем вслушивается в нас. Таково движение, благодаря которому, «перцептивная» фантазия становится движением иной, «перципирующей» её «перцептивной» фантазия. В нём «перципирующая» самость фантазия, уже взятая в «перцептивной» фантазия, перенимается в безобразном и рефлексивном характере речевой деятельности. В некотором смысле, благодаря такому выпадению самости как субъекта, именно безобразное (у Рильке — дух) как бы «перципирует» себя. Так можно понять то, что Рильке называет поэтическим

---

инхоативен, т. е. проходит в своём становлении различные «фазы». — *Прим. пер.*)

<sup>21</sup> См. Мальдине А. О сверхстрастности // Шолохова С.А., Ямпольская А.В. (Пост)феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами, М.: Академический проект, 2014, С. 145-203 (Mal'dine, 2014, 145-203). — *Прим. пер.*

переворотом (или обращением),<sup>22</sup> где звук «становится» совершенно виртуальным (безобразным) другим.

Это позволяет иначе подойти к нашим проблемам. Поэтический переворот, который разрабатывает и разыгрывает Рильке, свойственен не языку (*langue*), а речевой деятельности (*langage*). Это так, поскольку он требует поэтической разработки (а не простой риторической игры), которая позволила бы проявиться парадоксу речевой деятельности. Поэтическая разработка делает явным прохождение (*transit*) смысла через схематическое сцепление «перцептивных» *фантаσία*, «перцепирующих» друг друга в своего рода переходной переходности. Ведь вообще «перцептивная» *фантаσία* подразумевает модификацию в *фантаσία* как реального, так и воображаемого. Придание образа этой модификации (в созерцании) делается переходным: образное в ней становится «фиктивным» (даже если есть некий *Bildsujet*, его квази-полагание само собой «нейтрализуется»), не будучи при этом *Bildobjekt* (или становясь, в свою очередь, *Bildobjekt*) некоего *Bildsujet*. Иначе говоря, здесь нет ничего иного, кроме связи переходности и безобразного: переходность подразумевает безобразное и даёт к нему доступ. Эта связь всякий раз «управляется» свободной игрой, которая странным образом лишена правил, эйдетической обоснованности, и вполне может не проявляться. Во всяком случае, мы встречаемся с этой связью в художественном творчестве и «рецепции», где именно скрытое безобразное составляет эстетическое качество. Когда, при схематизации в речевой деятельности, возникает «перцептивная» *фантаσία* другой *фантаσία*, модификация в *фантаσία* больше не происходит, так как она уже случилась. Это значит, что *фантаσία*, взятая в «рецепции» и не претворённая в образ, может играть переходную роль, только если она виртуальна, через образность,

---

<sup>22</sup> Возможно, здесь присутствует скрытая отсылка к «Письмам к молодому поэту» Рильке. Приведем в русском переводе фрагмент из письма Рильке от 19.02.1903, а в скобках хрестоматийный французский перевод. На себя обращают внимание переключки с терминологией Ришира (*creuser, retournement* etc.): «Углубитесь (*rentrez*) в себя. [...] Ищите (*creusez*) в себе глубокого ответа. [...] И если из этого обращения к себе самому (*retournement vers l'intérieur*), из этого погружения в свой собственный мир родятся стихи, то Вам даже в голову не придет спрашивать кого-нибудь, хорошие ли это стихи». Рильке Р.М. Новые стихотворения, Вторая часть, серия «Литературные памятники», М.: Наука 1977, С. 327-328 (Ril'ke, 1977, 327-328); Rilke R.M. *Lettres à un jeune poète*, Collection Poésie, Paris: Gallimard, 1993, p. 11 (Rilke, 1993, 11). — *Прим. пер.*

остающуюся виртуальной, поскольку никакое изображение в принципе не может занять её место. Эта роль играет совершенно незаметно, она действует как своего рода «бессознательная игра». Это подтверждается, с одной стороны, тем, что *φαντασία* взятая в «перцептивной» *φαντασία*, вводит в игру безобразное (со смыслом в зачатке в его же обрывке), которое бы иначе не явилось; с другой стороны, тем, что безобразное (такова «ретенция» речевой деятельности) делает обратный ход к воспринимающей его «перцептивной» *φαντασία*, выявляя её безобразное как носитель иного обрывка смысла, в котором, в свою очередь, скрывается самость. Дело в том, что самость производит не только смысл, но и себя: только так ей доступна рефлексивность, которая никогда просто-напросто не отождествляется с рефлексивностью самости в «моменте» возвышенного. Именно поэтому встаёт новый вопрос, который мы не сможем обсудить здесь: вопрос о модификации в *φαντασία* самости, сгущённой в возвышенном и рефлексирующей себя в «чувстве» возвышенного, в самость, создающую себя при созидании речевой деятельности.

#### REFERENCES

- Detistova, A. S. (2012). Fenomenologicheskii proekt M. Richira: fantaziya kak izmerenie fenomenologicheskogo [The Phenomenological Project of M. Richir: Fantasy as a Dimension of the Phenomenological]. *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy], 6, 139-148. (in Russian).
- Platon, (1994). *Timei*. In *Sobranie sochinenii v 4-kh tomakh. T. 3.* [Collected Works in 4 Volumes: Vol. 3.]. Moscow: Mysl'. (in Russian).
- Hegel G. F. W. (1967). *Jenaer Realphilosophie. Vorlesungsmanuskripte zur Philosophie der Natur und des Geistes von 1805-1806*. In Hoffmeister, J. (Ed.), *Philosophische Bibliothek: Vol 67*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Richir, M. (1992). *Méditations phénoménologiques*. Grenoble: J. Millon.
- Richir, M. (2004). Pour une phénoménologie des racines archaïques de l'affectivité. *Annales de phénoménologie*, 3, 155-200.
- Richir, M. (2006). *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*. Grenoble: J. Millon.

- Richir, M. (2008). *Fragments phénoménologiques sur le langage*. Grenoble: J. Millon.
- Gofmanstal', G. (1995). Razgovor o stikhakh [Conversation about Poems]. In Gofmanstal' G. *Izbrannoe: Dramy. Proza. Stikhotvoreniya* [Selected Works: Drama. Prose. Poems]. Moscow: Art. (in Russian).
- Hofmannsthal, H. (1980). L'entretien sur les poèmes (1903). In Hofmannsthal H. von *Lettre de Lord Chandos et autres essais*. Paris: Gallimard.
- Mal'dine, A. (2014). O sverkhstrastnosti [On Overpassion]. In Sholokhova, S. A., & Yampol'skaya, A.V (Eds.), *(Post)fenomenologiya: novaya fenomenologiya vo Frantsii i za ee predelami* [(Post)phenomenology: New Phenomenology in France and Beyond] (145-203). Moscow: Academic Project. (in Russian).
- Ril'ke, R. M. (1977). *Novye stikhotvoreniya. Seriya Literaturnye pamyatniki* [New Poems. Literature Landmarks Series]. Moscow: Nauka. (in Russian).
- Rilke, R. M. (1993). Lettres à un jeune poète. In *Collection Poésie*. Paris: Gallimard.