

М.М. Бахтин и Ж.-П. Сартр: «я»/ другой, границы рефлексии**Ю.В. Ватолина**

*кафедра философской антропологии, философский факультет,
Санкт-Петербургский государственный университет,
190034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5*

В современной философии проблема ««я» / другой» решается по-разному: различные версии ее решения формируются с позиций «диалогизма» и герменевтики, экзистенциально-феноменологической рефлексии. На сегодняшний день, очевидно, эта проблема не может решаться без учета постструктуралистской критики идеологии, дискурсов власти и господства, а также субъекта как их носителя. Еще более актуален взгляд на проблему с позиции феноменологии тела и топологии. В русле этого направления философской рефлексии сохраняется критика господства и власти, но с перенесением акцента на замыкание жизни тела в определенный шаблон, формат, на его замещение образом, овеществление, в более радикальном варианте, – его «мортификацию» и превращение в «труп». «Живое тело, которое может жить и умирать ... выходит из употребления. Оно принадлежит конкретному месту и времени, чувству близости ошупи (Nahsinne des Tastens) и внимающему чувствованию (hörenden Spürens). Труп действует вдале. Очарование трупным образом потрясающее»¹, – пишет Д. Кампер. Подобная утрата тела как со-чувствующего, со-участвующего, страдающего есть одновременно и полная утрата другого. Кроме того, в рамках этого подхода, актуализируются те, по выражению Кампера, «крохотные шансы», которые еще остаются у «живого» тела (и другого); намечаются маршруты движения и задаются ориентиры следования по ним.

В контексте не-«субъективной», телоориентированной и топологической рефлексии обнаруживаются некоторые из особенностей концепции «диалогизма» М.М. Бахтина и теории другого Ж.-П. Сартра, как представляется, наиболее показательные, репрезентативные для определенных направлений мысли.

М.М. Бахтин: другой в структуре «диалога»

В наибольшей мере концепция «диалога» разработана Бахтиным в работах, посвященных творчеству Ф.М. Достоевского. В «Проблемах поэтики Достоевского» (1979)² Бахтин обращается к интерпретациям текстов русского писателя и отмечает тенденцию к их монологизации: «голос автора», как правило, отождествляется критиками с «голосами» его отдельных героев или реконструируется посредством их сведения в единое целое, или герои рассматриваются как социально-психологические типы, выявленные и воплощенные создателем произведений.

© Ю.В. Ватолина, 2010.

¹ Кампер Д. Тело, знание, голос, след. Пер. с нем. М.А. Степанова // Хора. 2009. № 1 (7). С. 35.

² Переработанное и дополненное издание книги «Проблемы творчества Достоевского», вышедшей в 1929 г. в Ленинграде.

Подобные интерпретации рефлексивно исходят из устоявшихся представлений о традиционном произведении, а также даются, очевидно, исходя из обычной логики функционирования сознания или представлений о ней.

Описание произведения выстраивается Бахтиным через определение позиции автора, характеристику статуса героя и его «слова». В традиционном произведении герой объектен, и его образ завершен в сознании автора. Слово героя имеет «характерологическую функцию» или «служит выражением собственной идеологической позиции автора». С этим положением персонажей связана точка зрения автора, внешняя по отношению к ним и над ними над-стоящая. Отношения «автор / герой», ««я» / друг-ой» выстраиваются здесь как субъектно-объектные отношения.

Подобная – монологическая – структура взгляда и повествования имеет место в произведениях Н.В. Гоголя, А.С. Пушкина, но обретает завершенность в произведениях Л.Н. Толстого. Бахтин, обращаясь к рассказу Толстого «Три смерти» констатирует завершенность жизнью, описываемых в нем уже на уровне фабулы: изображений *смертей* барыни, ямщика и дерева. Завершенностью обладают не только жизни, но и сознания героев, которые не знают друг друга, не попадают один к другому в поле зрения. Персонажам рассказа отказывается и в «знании» себя, каком-либо внятном самосознании: «Барыня видит и понимает только свой мирок, свою жизнь и свою смерть, она даже и не подозревает о возможности такой жизни и смерти, как у ямщика и у дерева. Поэтому сама она не может понять и оценить всю ложь своей жизни и смерти... И ямщик не может понять и оценить мудрости и правды своей жизни и смерти... Дерево, конечно, и по природе своей не способно понять мудрость и красоту своей смерти, – это делает за него автор»¹. Автор с надмирной позиции, занимаемой им, видит, устанавливает связь разрозненных жизней как связь сугубо событийную. Также, лишь в «авторском кругозоре», в авторском слове раскрывается глубинный смысл каждой из описываемых жизней и смертей. «Здесь только один познающий субъект, все остальные только объекты его познания»², – резюмирует свои рассуждения М.М. Бахтин.

Следуя Бахтину, представления о художественном произведении как монологическом единстве абсолютно не применимы к новаторским произведениям Достоевского, создавшего «совершенно новый тип художественного мышления» и совершенно новую художественную форму, ему соответствующую, – мышление и форму «полифонические».

Понятиями «полифонии», или «диалогизма» (в одном из значений) автор определяет сосуществование множества неслиянных, равноправных сознаний и голосов в текстах русского писателя³. Метафорическим выражением структуры романов Достоевского, Бахтин считает дантовский образ мира, без учета его статичности, где «духи и души» переносятся вечность, «образовывая там, не теряя своей индивидуальности и не сливаясь, а сочетаясь», «статические фигуры»: «образ креста (души крестоносцев), орла (души императоров) или мистической розы (души блаженных)». Другой эквивалент художественного мира Достоевского – «церковь, как общение неслиянных душ, где сойдутся грешники и праведники».

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 82.

² Там же. С. 84.

³ «Диалогичность» произведений Достоевского, по Бахтину, проявляется не только на уровне «отношений между композиционно выраженными диалогами, которые ведут герои», но и на уровне художественной формы – отношений «между всеми элементами романной структуры».

В полифонических романах Достоевского, позиция автора, его голос рядоположен с сознаниями и голосами персонажей. Писатель отказывается от изображения мира и своих героев в свете *единого* авторского сознания, от позиции, дистанцированной по отношению к ним и их объективирующей: «Точка зрения извне как бы заранее обессилена и лишена завершающего слова»¹. Герои его романов трансформируются из объектов авторского взгляда, мысли и слова в субъектов, обретают самостоятельность и «свободу». М. М. Бахтин отмечает: «Достоевский, подобно гетевскому Прометею, создает не бесгласных рабов, как Зевс, а свободных людей, способных стать со своим творцом, не соглашаясь с ним, и даже восставать на него»². Изменение статуса героя, означает, прежде всего, отсутствие встроенности жизни его сознания в канву жестких определений, предоставление ему права на самоопределение и самовысказывание.

Бахтин показывает, как изменения, привнесенные Достоевским в художественное мышление и изображение, проявляются в ранних произведениях писателя. Показательно, что Макар Девушкин читает «Шинель» Н. В. Гоголя, воспринимает ее как повесть о самом себе, комментирует точку зрения, занимаемую в отношении него автором. Достоевский низводит здесь фигуру автора с позиции, которую можно определить как позицию демиурга, в ранг одного из персонажей. «Можно было бы, - указывает Бахтин, - дать такую несколько упрощенную формулу того переворота, который произвел молодой Достоевский в гоголевском мире: он перенес автора и рассказчика со всю совокупностью их точек зрения и даваемых ими описаний, характеристик и определений героя в кругозор самого героя, и этим завершленную целостную действительность его он превратил в материал его самосознания»³. «Твердый социально-характерологический облик» персонажей Гоголя рассыпается в самоописаниях и самооценках героев Достоевского. В частности, описание из-вне «наружности» «бедного чиновника» Гоголя у Достоевского уступает место ее самоосознанию героями посредством созерцания ими себя в зеркале (как Девушкин) или созерцанию своего двойника (как Голядкин).

Следуя Бахтину, сознание героев Достоевского – сознание разомкнутое присутствием в нем другого с его «кругозором», видением, и, что наиболее важно, – с его голосом. Герои мысленно воссоздают речь других и их суждения о них и событиях, опровергают эти воображаемые суждения, иронизируют над ними и т. д. Этот внутренний диалог с другим есть процесс непрерывного становления их сознания и самосознания. Подобная логика изображения, существования изображаемого ярко проявляет себя в герое «Записок из подполья», о котором Бахтин пишет: «“Человек из подполья” более всего думает о том, что о нем думают и могут думать другие, он стремится забежать вперед каждому чужому сознанию, каждой чужой мысли о нем, каждой точке зрения не него. При всех существенных моментах своих признаний он старается предвосхитить возможное определение и оценку его другими, угадать смысл и тон этой оценки и старается тщательно сформулировать эти возможные чужие слова о нем, перебивая свою речь воображаемыми чужими репликами»⁴.

«Диалог» возводится Бахтиным в ранг «самого человеческого в человеке», универсального принципа «осознанной и осмысленной человеческой жизни», и, в связи с

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 60.

² Там же. С. 6.

³ Там же. С. 56.

⁴ Там же. С. 61.

этим, Достоевский, умевший увидеть и выразить в слове ее диалогическую незавершенность, мыслится им как величайший из реалистов¹. Таким образом, отталкиваясь от «обычной» логики отношений «я/ другой», Бахтин *актуализирует* иной модус их воплощения, иной способ функционирования сознания.

При всем том, «диалог», понятый подобным образом, по сути, является монологом, в рамках которого речь другого *конструируется* самим *субъектом* высказывания. Понимание этого дается Достоевским его героям, но не дается автору работ о нем. Так, в одной из приводимых им цитат, герой «Записок из подполья» выражает следующую мысль: «...Разумеется, все эти ваши слова я сам сочинил. Это тоже из подполья. Я там сорок лет сряду к этим вашим словам в щелочку прислушивался. Я их сам выдумал, ведь только это и выдумывалось...»². Бахтин верит в прозрачность и предсказуемость другого, в тождественность сознаний, в понимание, которое, в его трактовке, не требует специального усилия, оно будто пред-задано.

Наверное, таким образом понимаемая М.М. Бахтиным диалоговость, позволяет ему практически полностью вынести за скобки тело и топос, чувственную материю текстов русского писателя. В этом ракурсе автор работ о Достоевском неустанно подвергается критике В. Подорогой. «Итак, я вижу тела: тела алкоголические, истерические, эпилептоидные, тела-машины, тела-жертвы и т.п., но не вижу и не могу видеть субъектов, наделенных сознанием, волей, следующих за произволом авторской идеологии»³, – резюмирует философ рассуждения о «мощи» «телесной реальности» у Достоевского, которая прорывает слой «психологизированных конструкций, идеологем и евангельской символики», создаваемых им, «деформирует сам язык». «Диалог», понимаемый как обмен высказываниями, вербальными знаками в качестве герменевтического конструкта, используемого для толкования произведений писателя, оказывается явно несоразмерен им, недостаточен. В. Подорога отмечает: «Когда трансцендентальная схема диалога вводится в тексты Достоевского, а вместе с ней особое место уделяется символу как центральному коммуникативному посреднику, то именно в силу ее качественных черт исключается из сферы понимания и анализа то, что не поддается интерпретации через символ. Исключается возможность описания телесных практик, независимых от диалогических структур, которая не только не подрывает их, но даже и не исчерпывает хоть отчасти, а скорее исключает, поскольку эти практики акоммуникативны и не поддаются герменевтическому анализу»⁴. С этой позиции – исключения стоящей за текстом телесности и телесных практик – под критику Подороги подпадает и работа Бахтина о Рабле, где из «гротескного тела» как «беззаконной» «плоти» выделяется «“чистая” культурологическая схема», где тело, «восчувствованное изнутри», замещается заданной из-вне рациональной конструкци-

¹ Так, определяя «диалогические отношения» у Достоевского как «явление гораздо более широкое, чем отношения между репликами композиционно выраженного диалога», Бахтин далее утверждает, что «это – почти *универсальное* явление, пронизывающее всю человеческую речь и все отношения и проявления человеческой жизни, вообще все, что имеет смысл и значения» (Здесь и далее в сноске курсив мой. – Ю.В.). Или: «Достоевский сумел *прослушать* диалогические отношения повсюду, во всех проявлениях осознанной и осмысленной человеческой жизни; где начинается сознание, там для него начинается и диалог. Только чисто механические отношения не диалогичны...» (Там же. С. 49).

² Там же. С. 61.

³ Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. М., 1995. С. 53.

⁴ Там же. С. 65.

ей и сводится к ряду оппозиций, таких как «рождение-смерть, высокое-низкое, лицо-низ, хвала-брань и т.п.», и с этой критикой сложно не согласиться.

В работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965¹) Бахтин констатирует непонятость этого творчества, которая связана с особым местом, занимаемым им в европейской эстетике: неканоничностью, несерьезностью, незаконченностью и неустойчивостью художественных образов. Непонятость раблезианской образности определяется выбором ракурсов видения, сторонних по отношению к ней и ей чуждых, ее восприятием через призму «классического», а часто, и более позднего искусства.

Бахтин считает необходимым рассматривать творчество Рабле по-другому, исходя из особенностей народной смеховой культуры, в которой оно является глубоко укорененным. Причем, Рабле, прочитанный «правильно», проливает свет на народную культуру, а поэтика произведений народного творчества, в свою очередь, по-новому раскрывает целый ряд более поздних художественных явлений, таких как эстетика романтизма или модернизма.

Народная смеховая культура описывается Бахтиным, прежде всего, как *иной мир по отношению к* церковной идеологии, учености и светской власти. Так, в круг карнаваловых празднеств, помимо собственно уличных карнавалов, «праздников дураков», входили площадные смеховые праздники, являющиеся чем-то вроде оборотной стороны, негатива церковных. Круг обрядово-зрелищных форм также включал в себя «бытовые пирушки», где осуществлялось «избрание на время пира королей и королей “для смеха”». В рамках «словесных смеховых произведений» средневековья и Ренессанса создаются «веселые пародийные грамматики». «Традиция такой грамматики сводится главным образом к переосмыслению всех грамматических категорий – падежей, форм глаголов и пр. – в материально-телесном плане, преимущественно эротическом»².

Бахтин подчеркивает, что «народный смех» не только отрицает, но и несет в себе некое утверждение. С языческих времен народные празднества включают «духовно-идеологический» компонент, «миросозерцательное содержание», или, можно сказать, содержание *миро-созидающее*, *миро-устроительное*. Идеалы, реализуемые в них, в книге о Рабле определяются как «всеобщность, свобода, равенство и изобилие».

При том, что Бахтин указывает на происхождение карнаваловых празднеств эпохи Рабле от языческих празднеств аграрного типа, он устанавливает и различие между ними, освобождая первые от мистической и религиозной составляющих. «Организирующее карнаваловые обряды смеховое начало абсолютно освобождает их от всякого религиозно-церковного догматизма, от мистики и от благоговения, они полностью лишены и магического и молитвенного характера (они ничего не вынуждают и ничего не просят)»³. Другая, близкая по смыслу формулировка: «Все культовое и ограниченное здесь отпало, но осталось всечеловеческое, универсальное и утопиче-

¹ Как указывают составители сборника работ М.М. Бахтина «Литературно-критические статьи» С.Г. Бочаров и В.В. Кожин, работа о Рабле написана Бахтиным в основном к 1940 г., а в 1960-е гг. значительно доработана и издана (Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М. 1986. С. 535).

² Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 27.

³ Там же. С. 11.

ское»¹. Упоминание о глубинных, архаических корнях народных праздников не меняет общего направления мысли автора: в общем и целом, карнавальное действо размещается им в социально-политическом измерении.

Образ, непосредственно связанный с карнавалом, – «тело» и все, сопряженное с ним, как-то: еда, питье, испражнения, половая жизнь. Раблезианское гротескно-карнавальное тело, с одной стороны, понимается Бахтиным, как нетронутое какими бы то ни было культурными запретами и табу, не объективированное, не знающее ничего, по отношению к себе внешнего, как тело «коллективное», «родовое», пребывающее в единстве с землей; с другой, – оно вписывается им в логику народного противостояния «отвлеченному» идеализму, индивидуализации, «распылению бытия» как проявлению буржуазного начала в обществе. М.М. Бахтин: «Материально-телесное начало здесь воспринимается как универсальное и всенародное и именно как такое противопоставляется всякому отрыву от материально-телесных корней мира, всякому обособлению и замыканию в себя, всякой отвлеченной идеальности, всяким претензиям на отрешенную и независимую от земли и тела значимость»².

Можно было бы сказать, что карнавал мыслится Бахтиным как революционное действие³, но для «революционного», – ему недостает силы деконструкции. Скорее, карнавал есть «прирученная» революция, ее про-игрывание на периферии социальной жизни, т.к. народные праздники были «частично легализованы». Место, отводимое Бахтиным карнавалу в культуре общества Ренессанса, укрепляет мысль о легитимности в нем произведений на латыни, пародирующих церковный культ и вероучения, с учетом того, что в них видится отблеск уличных празднеств. «Литература эта почти необозрима. И вся она была освящена традицией и в какой-то мере терпелась церковью»⁴, – пишет Бахтин. Таким образом, карнавал и другие проявления народного жизне-творчества безболезненно *вписываются в структуру* общества Возрождения с присутствующими ему формами власти и господства.

Очевидно, пространство культуры средневековья и Ренессанса выстраивается по принципам «диалога»: выражаясь словами П. Гуревича, как пространство «двумерное», внутри которого «происходит бесконечное травестирирование противостоящих друг другу полюсов»⁵; где «голос» «народа» как персонажа описываемого карнавального действия противопоставляется господствующей идеологии, дискурсу власти. Вообще, обращает на себя внимание, что фигуры мысли в работе Бахтина о Рабле созвучны с фигурами мысли в работе «Проблемы поэтики Достоевского», более ранней: так, сознание народа как «персонажа» «произведения» полагается как незавершенное, пребывающее в непрерывном движении и становлении; «карнавал» «полифоничен» в том смысле, что в этом пространстве «живут все», в нем нет иерархий, и внешний, сторонний «взгляд»

¹ Там же. С. 18.

² Там же. С. 25–26.

³ На близость карнавала и революции указывает Д. Холье, например, в работе «Кровавые воскресенья», где, в частности, карнавал Батая сравнивается с карнавалом Бахтина (Холье Д. Кровавые воскресенья / Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. Сост., пер., коммент. С.Л. Фокина. СПб., 1994).

⁴ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 20.

⁵ Гуревич П. Проблема Другого в философской антропологии М.М. Бахтина / М.М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 95.

на происходящее (взгляд зрителя) не предполагается. Было бы слишком смело сказать, что Бахтин встраивает Рабле в пред-существующие смысловые структуры, но, несомненно, что язык описания поэтики Рабле и народной культуры средневековья и Ренессанса, в котором наличествуют обороты, типа, «духовно-идеологической сферы», противопоставления, типа, «идеальное / реальное», «всенародное / частно-эгоистическое», явно не выдерживает сопротивления материала.

В сущности, «диалоговость» Бахтина вполне укладывается в *реалистическую* традицию истолкования другого, как она представлена Ж.-П. Сартром в работе «Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии» (1943). Другой не проживается, а *мыслится* в ее рамках по аналогии с «я». Подобное положение дел определяется изначальной методологической установкой, присущей данному направлению мысли: реалисты воспринимают познание как осуществляющееся через воздействие мира на «мыслящую субстанцию». Вместе с тем, сознание, душа другого не даются непосредственно: «я» и другой отделены друг от друга телами. Отсутствие в реализме «интуиции другого» не меняет рефлексия о другом «теле», которое, будучи объективируемым, предстает как «камень, или дерево, или кусок воска», или, говоря проще, лишается жизни.

Ж.-П. Сартр: опыт другого в пределах «*cogito*»

Ж.-П. Сартр в «Бытии и ничто», напротив, исходит в рассуждениях о другом *из* повседневного, непосредственного *опыта* взаимодействия. На очевидность присутствия другого в «моей» реальности указывают переживаемые состояния: состояние беспокойства, стыд, страх, гордость. Подобные состояния всегда связаны с наличием в моем мире кого-то, по отношению ко мне внешнего.

Сартр замечает, что в отсутствие другого пространство группируется вокруг «я». Вещи находятся в индифферентных отношениях друг с другом. «Я» структурирует их, собирает в «инструментальные комплексы». Именно «я» выступает как абсолютный центр, мера, в соответствии с которой выстраивается мир. Ситуация изменяется, когда в моем поле появляется другой; другой, который даже не имеет на меня интенциональной направленности. Теперь вещи «моего» универсума обнаруживают свое местонахождение не по отношению ко мне, а по отношению к нему, к другому. В «моем» восприятии, они находятся от него, другого, на таком-то и таком-то расстоянии. Мир переструктурируется: другой вместо меня становится центром, вокруг которого разворачивается пространство. «Появление другого в мире соответствует, следовательно, фиксированному перемещению всего универсума, смещению центра мира, подрывающего снизу централизацию, которую я в то же самое время провожу»¹, – пишет философ. Другой похищает у меня мир; мой мир будто убегает от меня к другому. Выражаясь словами автора «Бытия и ничто», мой универсум «пронизывается опустошающей дырой в середине своего бытия и... постоянно течет в эту дыру». Философ замечает, что в подобной ситуации другой еще остается хотя и привилегированным, но объектом. Ситуация эта еще не затрагивает глубины отношений «“я” / другой», а касается лишь «человека и вещей мира».

¹ Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. Пер. с фр. В.И. Колядко. М., 2000. С. 279.

Ж.-П. Сартр обращает внимание и на случаи, когда другой вовсе не проявляет направленности вовне, а представляет собой нечто вроде замкнутой на себе системы (примером может служить человек, погруженный в чтение книги). Тогда другой может быть удерживаемым в статусе объекта без особых усилий, практически он становится взаимозаменяем с пространственно-временными явлениями, такими как дождь или камень.

В этих модусах взаимодействия с моим «я» другой, однако, не раскрывается как субъект, или, иначе, не раскрывает своей человеческой сущности. Он трансформируется из объекта в субъект в момент, когда направляет на меня взгляд; «я», напротив, преображаюсь в объект наблюдения.

Для Сартра отношения «я/ другой» – это, прежде всего, отношения взгляда. Они видятся философу субъектно-объектными, притом – основанными на постоянном чередовании позиций: как «я» могу быть увиден другим, так и другой может быть увиденным мною. Говоря словами самого философа, «то, к чему относится мое восприятие другого в мире (как *являющегося, вероятно*, человеком), и есть моя постоянная возможность *быть-увиденным-им*, то есть постоянная возможность для субъекта, который меня видит, заместиться объектом, увиденным мной. “Быть-увиденным-другим” является истиной “видеть-другого”».

При этом отношения взгляда являются всеобъемлющим отношением, взгляд проникает везде и всюду, «не связан ни с какой определенной формой»: «Конечно, то, что *чаще всего* обнаруживает взгляд, так это направленность двух глазных яблок на меня. Но он хорошо обнаруживается также в шорохе ветвей, в шуме шагов, следующем за тишиной, в приоткрывании ставни, в легком движении занавески»¹. С этой точки зрения, глазные яблоки, кусты, ферма уравниваются автором в своем воздействии.

Сартр пытается выяснить смысл взгляда другого, его значение для моего «я». Анализ воздействия взгляда осуществляется им на примере ситуации ревности: человек смотрит за происходящим в комнате в замочную скважину, и его сознание рассеивается в рассматриваемых вещах: «Моя позиция ... не имеет никакого “вне”; она является чистой постановкой в отношении инструмента (замочная скважина) с целью, которой нужно достигнуть (зрелище, которое нужно увидеть), чистым способом потеряться в мире, впитаться вещами, как промокательная бумага чернилами, чтобы инструментальный-комплекс, ориентированный к цели, синтетически выделился на фоне мира»². Инструментальный комплекс, присутствующий в данной ситуации, конституируется «моей» свободой, «моей» целью. Все изменяется, когда «я» обнаруживаю на себе взгляд другого.

Воздействие другого на мое «я» имеет *пространственный* аспект: другой, лишая мое «я» трансцендентности, суживает его границы до границ физического тела: «для другого я *являюсь расположенным*, как эта чернильница *расположена* на столе; для другого я *наклонен* к замочной скважине, как это дерево *склоняется* ветром»³. Чувства, испытываемые «мною» при встрече с собой, каким «я» представляюсь другому, описываются философом следующим образом: «То, что я постигаю непосредст-

¹ Там же. С. 280–281.

² Там же. С. 282.

³ Там же. С. 285.

венно, когда я слышу треск ветвей позади себя, не означает, что *кто-то есть*; это значит, что я уязвим, что я имею тело, которое может быть ранено, что я занимаю место и ни в коем случае не могу избежать пространства, в котором я беззащитен, короче говоря, я *рассматриваюсь*¹.

Кроме того, что взгляд другого объективирует меня в пространстве, он также определяет меня *во времени*, чуждой «мне» темпоральности. Из своего субъективного времени «я» оказываюсь перенесенным в универсальное (календарное) время. Таким образом, взгляд другого превращает меня из субъекта в «пространственно-временной объект мира».

Специфика моего бытия «Для-другого» состоит в том, что оно не определяется моим бытием «Для-себя», не является результатом моего выбора или моей свободы. Моя свобода оказывается ограниченной свободой другого. Другой конституирует мое бытие как нечто для меня неопределенное и непредсказуемое. Мое бытие Для-другого не есть «строгое следствие моих действий, как, например, моя тень на земле, мое отражение в зеркале колеблются в соответствии с жестами, которые я произвожу... если оно сравнимо с моей тенью, то именно на тени будут проектироваться деформации, которые проистекают из движущейся и непредвиденной материи, и которые никакая расчетная таблица не сможет вычислить». Философ ссылается на А. Жида, который, с его слов, «удачно» сравнивает вмешательство другого с вмешательством дьявола.

Другой наделяет мои действия смыслом, для «меня» неизвестным. Он оценивает меня, но «я» пребываю в неведении относительно сути этих оценок. «Я» же вбираю в себя эту неопределенность: «Именно первоначально я чувствую себя находящимся там, *для другого*, и этот проект – призрак моего бытия проникает внутрь меня самого, так как через стыд, досаду, страх я не прекращаю брать на себя его как такового. Брать на себя его вслепую, поскольку я не знаю то, что беру на себя. Я просто этим являюсь»². Другой раскрывает во мне чужака для меня самого, или, как выражается Сартр, раскрывает во мне «иностранца».

Таким образом, человеческая реальность предполагает не только бытие Для-себя. Присутствие другого раскрывает в ней еще одну, принципиально отличную от первой структуру – Для-другого. «Я» включает в себя элементы рассогласованные, не связанные между собой, что сводит на нет возможность самопонимания.

Ж.-П. Сартр отмечает, что другой необходим для меня в той же мере, в какой он несет в себе для «меня» ад. Следуя его мысли, «я» не может быть явлено своему сознанию непосредственно; оно предстает перед ним только в качестве объекта, в своем бытии Для-другого. В этом смысле другой – необходимое условие всякой мысли, которую «я» могу о себе сформулировать. В данном случае, речь не идет о формировании «я»-концепции в процессе взаимодействия структур Для-себя и Для-другого. Структуры Для-себя и Для-другого связываются философом не отношениями познания, а отношениями бытия. «Под этим, – пишет автор “Бытия и ничто” о процессе самосознания, – нужно понимать не то, что я поселяется в нашем сознании, а то, что самость укрепляется, возникая как отрицание другой самости, и что это ук-

¹ Там же. С. 282.

² Там же. С. 288.

репление положительно постигается как непрерывный выбор самости ею самой как *той же* самости и как *этой самой самости*¹.

В соответствии с логикой отношений «“я” / другой», заданной подобным образом, понятно, что «я» присуще желание трансформировать другого из субъекта в объект, охраняя свою трансцендентность и статус субъекта. Сартр: «Объективация другого... является защитой моего бытия, которая как раз освобождает меня от бытия для другого, придавая другому бытие для меня»². Вначале «я» осознаю ограничения, налагаемые другим на мою свободу. Вместе с тем, возникает осознание себя как субъекта, способного закрепить другого в определенных рамках, осуществить его отрицание. Объективация другого – аффективный жест, который направлен на преодоление стыда или страха, связанных с его (другого) присутствием.

Следуя мысли Сартра, другой как объект – вовсе не абстракция. Он то и дело возникает перед нами в повседневности как наделенный такими-то и такими-то качествами: «является “живым”, или “радостным”, или “внимательным”, он “симпатичен” или “антипатичен”, “скуп”, “вспыльчив” и т. д.». Низведение другого человека до объекта представляется обычной логикой повседневной жизни.

В рассказе «Герострат» переживание чуждости другого представлено в гипертрофированной форме – предельных страхе и ненависти; также в нем показан бунт, как следствие, выражение этих переживаний. Герой рассказа Поль Эльбер всеми способами добивается собственной неуязвимости для других: он наблюдает за ними с над-стоящей позиции (из окна, расположенного на высоте седьмого этажа), оставаясь невидимым (потушив свет); оплачивая услуги проституток, ставит их в унижительное положение (раздевает, сам оставаясь одетым); избегает обнажения какой-либо из частей тела (никогда не снимает перчаток для рукопожатия). Он приобретает револьвер и долгое время питается фантазиями о том, как расстреливает из него первых встречных. Сигналом к воплощению фантазий в жизнь для Эльбера становится услышанная история о Герострате, который сжег храм в Эфесе – одно из семи чудес света, с чем остался в памяти многих поколений: «Вот уже две с лишним тысячи лет, как он мертв, а поступок его все еще сияет черным алмазом. Я подумал, что и моя судьба должна быть короткой и трагичной»³. Герой тщательно продумывает план, в который входит разрядить обойму в пятерых прохожих и оставить одну, последнюю пулю для себя. В итоге, Эльбер совершает только одно из пяти убийств, запланированных им, да и то из страха: испугавшись «раздраженного» взгляда прохожего. Застрелиться самому Эльберу уже не хватает сил, и он сдается в руки полиции.

Следуя мысли Сартра, что совершенно невозможно в отношении другого человека – так это понять его. Другой обращен ко «мне» лишь своим бытием-для-другого. Он как объект помещается «мною» в мир, задаваемый «моей» трансцендентностью: мир как систему орудий и препятствий, организуемых вокруг «моих» целей. «Мое» «я» конституирует «мировой образ» другого, участвует в формировании его Для-другого бытия. Другой как субъект, или другой в своем бытии Для-себя остается невидимым для «меня», недоступным: «Принципиальное различие между Другим-объектом и Другим-субъектом исходит единственно из того факта, что Другой-

¹ Там же. С. 305.

² Там же. С. 291.

³ Сартр Ж.-П. Герострат / Сартр Ж.-П. Стена. Фрейд: Рассказы, сценарий. СПб., 2004. С. 67.

субъект совсем не может быть познан и даже представляем как таковой; не существует проблемы познания Другого-субъекта, и объекты мира не указывают на его субъективность; они относятся только к его объективности в мире как смысл внутримирского течения, переведенный к моей самости»¹. Таким образом, Ж.-П. Сартр, наверное, является первым, кто проблематизирует понимание другого.

В работе «Ракурсы» Э. Левинас пишет: «Сартр замечательно скажет, правда, слишком рано прекращая анализ, что Другой – просто дыра в мире»². Действительно, бездна непонимания, разделяющая «меня» и другого – последнее, что видит автор «Бытия и ничто» на пути следования мысли об интерперсональности.

В «Бытии и ничто» подчеркивается, что описание воздействия другого на «я» будет осуществляться *«целиком в плоскости cogito»*. Познание другого о-граничивается Сартром, как оно ограничено и у Бахтина, картезианской версией рациональности, когда другой не размыкает «я» своей инаковостью, а не иначе, как *полагается* «я» в варианте «я мыслью». На поверку Другое, другой оборачивается Тем же самым.

¹ Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. С. 315.

² Левинас Э. Ракурсы / Левинас Э. Избранное. Тотальность и Бесконечное. М.; СПб, 2000. С. 317–318.