

Ольга Барановская

**ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ И ТЕОРИЯ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА**

Рассматриваются теоретические возможности и роль феноменологической рефлексии в установлении оснований и принципов осмысления произведений изобразительного искусства. Решается проблема осознания выразительности художественной формы и выразимости смысла художественного произведения.

Ключевые слова: феноменологическая рефлексия, формообразование, произведение искусства.

Розглядаються теоретичні можливості та роль феноменологічної рефлексії щодо встановлення підґрунтя та принципів осмислення творів мистецтва. Розв'язується проблема усвідомлення виразності художньої форми та сенсу художнього твору.

Ключові слова: феноменологічна рефлексія, формотворення, твір мистецтва.

The article “Phenomenological reflection and theory of visual artwork” is devoted to examination of theoretical advantages of phenomenological reflection and its role for ascertaining reasons and principles of comprehension of artworks. One of the main tasks of the examination is to grasp the expressive meanings of art form and the sense of a visual artwork to be expressed.

Key words: phenomenological reflection, formation, artwork.

Проект трансформации философии в феноменологию, по замыслу Гуссерля, прежде всего был ориентирован на кардинальный пересмотр оснований и установок научного познания. Однако значение этого проекта для аксиологии, точнее, для понимания оснований нормативности в сфере, например, этики, эстетики и т. п. стало не менее, а, может, и более «соблазнительным» для многих последователей феноменологии. Действительно, проблема обоснования истинности и общезначимости в сфере ценностных установок хоть и может иметь решения (в рамках рационализма, натурализма, иррационализма и т. д.), но эти решения, во-первых, констатируют вторичность сферы ценностей по отношению к тем или иным теоретическим приоритетам; во-вторых, сами эти теоретические приоритеты, в свою очередь, представляют собой экспликацию определенных ценностей, которые уже никак не обосновываются; и, в конечном итоге, здесь происходит узаконивание условно-субъективных оснований, что само по себе нивелирует значимость и истинность мира ценностей.

Обращение к конституирующей функции сознания, устанавливающей условия самой возможности объективного мира, как ничто другое может

обеспечить необходимое основание для создания теории ценностей. Ведь мир ценностей – это установление непреложного статуса сферы идеального, порожденного и образованного чистым смыслоположением. Это, своего рода, объективизация смыслообразующих «импульсов», в силу которых субъект существует и действует определенным образом. «С этой точки зрения мы могли бы исследовать всю эстетику, скрытую в феноменологии, всю теорию произведения искусства, которая возникает из дидактики примеров, ... есть ли это вопрос о постановке проблемы воображения, или статусе идеальности, или о созданном давным-давно произведении искусства...», – указывает Ж. Деррида, правда, лишь в одном из примечаний в «Форме и значении» [3, с. 149].

Цель данной статьи состоит в том, чтобы показать, что может дать феноменологическая рефлексия для теории произведения искусства, суть которой заключается в обосновании его смысла и, значит, ценности.

В осмыслении эстетических ценностей феноменология как «дескриптивное учение о сущности чистых переживаний» позволяет уйти от традиционной категориальности и категоричности, представленных, в первую очередь, в классических оппозициях прекрасного и безобразного, формы и содержания, имплицитированных традиционной метафизикой. Отсылая к восприятию как своему абсолютному источнику – то есть к сознанию некоторого предмета, которое дает вещь абсолютно, в единстве очевидного смысла, – феноменология может дать основания для теории произведения искусства, что обращает нас, главным образом, к эстетической выразительности как отношению выражения и смысла. Интенциональность сознания и рефлексия как метод описания чистого сознания на основе внутреннего сознания времени составляют принцип феноменологического познания, а акцент на усмотрение очевидного смысла как непосредственного беспредпосылочного знания позволяет обеспечить основу любого другого знания.

Именно в таком направлении феноменологическая установка может изменить качество искусствоведения, теоретические основы эстетики, но также и само отношение к восприятию и осмыслению художественного произведения. С точки зрения феноменологии, предмет как в его отношении к объекту, так и в его отношении к языковой форме (форме как возможности смысла) является интенциональным предметом, конституируемым в смыслоположении. Это делает равноправным и научное постижение, и постижение художественное. Давно известное представление о том, что художник «знает», «ведает» нечто в силу особого способа усмотрения, не требует дополнительных пояснений. Пояснения необходимы, чтобы это знание приобрело, получило соответствующее

толкование или значение как в отношении к индивидуальному восприятию, так и в отношении к построению общезначимого знания об искусстве и о художественном постижении мира.

Требование Гуссерля преодолеть естественную установку, психологизм и догматизм вполне справедливо и для задач искусствознания, что уже было многократно отмечено целым рядом авторов. С точки зрения *естественной установки*, произведение искусства есть вещь, возникающая и существующая при и в определенных обстоятельствах и обладающая определенными заданными свойствами, судить о которых можно лишь согласно соответствующим инструкциям, содержащим необходимые для понимания знания-коды. Тем самым произведение искусства рассеивается, расплывается среди исторических, психологических, технологических условий или факторов, его детерминирующих, превращаясь при этом либо в условность, либо в пересечение всех этих факторов, а значит – в то, что уже не самоценно или в то, чем можно пренебречь в силу невозможности судить о нем квалифицированно. Поэтому и нет ничего удивительного в том, что разного масштаба «туристическое» отношение к произведениям искусства полностью замещает «чистое переживание» в восприятии художественных ценностей.

Восприятие и понимание произведения искусства еще более отягощается психологическим состоянием, настроением, установками эмпирического субъекта, так как, в отличие от отношения к предметам действительного мира, отношение к эстетическим предметам, в том числе и к художественным произведениям, предполагает неотъемлемое право субъекта на произвольность оценки, выражающейся в регистре «нравится – не нравится». Излишне уточнять, в какой степени это заслоняет предмет от возможности его увидеть и до какой степени нивелирует осознание его художественной значимости.

В этом контексте вопрос о понимании по отношению к изобразительному искусству звучит наиболее остро, так как от зримого и наглядно-вещного ждут самоочевидной ясности и доступности смысла, хотя именно наглядность скрывает этот смысл, когда не только любые отклонения от стандарта «отображения» закрывают смысл, но и когда только лишь «отображение» делает изображение бессмысленным. Парадокс такого рода изобразительности вообще заключается в том, что представляемая зрителю «строго отображаемая реальность» лишь иллюзорна, и не только потому, что предлагает хоть и искусную, но имитацию изображаемого, а еще и потому, что сводит на нет роль художественного произведения. Когда, например, натуралистическая или

«реалистическая» картина превращается в нейтральное средство «передачи», в некое «окно в реальный мир», то ее поверхность должна быть как бы устранена, а значит разрушена, что предполагает самоустранение самого произведения как формы или вида организации его внутреннего пространства, и, соответственно, нивелирование устанавливаемого благодаря этой организации самостоятельного индивидуального смысла изображаемого. Ведь тогда смысл художественного произведения сводится к воспроизводству узнаваемого, т. е. к бессмысленной тавтологии. Если же речь идет о так называемой нефигуративной изобразительности (т. е. где нет отсылки к привычным объектам эмпирического мира), то осмысление наталкивается на стену непознаваемости – что это? Еще в большей степени это относится к музыке, танцу, т. е. тем видам искусства, в которых апелляция к наглядности возможна, но она либо занимает лишь вспомогательное место для отсылок, указаний и т. п., либо получает настолько преобразованный вид в соответствии с данным языком, что к наглядности имеет уже довольно отдаленное отношение. То есть получается, что, если произведение искусства ориентировано на то, чтобы быть понятным в естественной, наглядной оче-видности, оно теряет свой смысл именно как произведение искусства, а если произведение искусства ориентировано на создание формальных принципов или конструкций в рамках определенного языка, то оно теряет «понятность» и, соответственно, признание значимости и ценности.

Гуссерль не отрицал, что существуют виды смысла, которые не указывают на какие бы то ни было возможные объекты, что видно на примере форм недискурсивного значения – музыке и т. п. Однако он все же отказывал им в формальном качестве быть логическими выражениями в силу их отношения к объекту (т. е. быть объективно истинными). Поэтому, можно заметить, что Р. Ингарден был предельно близок к Гуссерлю в своем видении феноменологической эстетики, когда показывал, что истинная теория литературы возможна при условии, если литература построена на соотносимости слова и предмета. Но при этом происходит существенное ограничение в представлении о смыслообразовании и фактически исключается возможность самостоятельного смыслообразования в структуре языка, а, если смотреть шире, то устраняется и само условие ценностного «измерения» предмета, ведь это уже неуловимая и неопределенная беспредметность или то, что приписывается предмету условным, произвольным порядком.

Обращение к фантазии, к воображаемому, а, значит, и к опыту искусства весьма существенно для феноменологической теории Гуссерля,

но лишь в прикладном или вспомогательном значении – плоды воображения, ясно переводимые в представления фантазии, необходимы для достижения свободы сущностного изыскания, обеспечения совершенного прояснения предмета. «Можно сказать, соблюдая истину, что фикция составляет жизненную стихию феноменологии, как и всех эйдегических дисциплин, что фикция – источник, из которого черпает познание “вечных истин”» [1, с. 63]. При этом получается, что сама «фикция» не обладает статусом истинности, но все же обладает неким внутренним ресурсом *пред-истинности*, позволяющим «черпать» или питать «вечные истины». В таком случае, как отмечает Деррида в своем анализе «Идей...», речь идет о том, что интенция утверждения может быть выполнена только символически, как указание на истину или, точнее, как смысл, который является *предвидением истины* и предшествует ей. И это предвидение истины предполагает нечто большее, нежели смутное неразличаемое бормотание или хаотичное брожение, здесь, как минимум, предполагается интуиция своего рода принудительности и предначертанности пути, по которому следует двигаться. Для «фикций» воображаемого, полагаемых в символической отсылке, такой принудительностью, которая и питает внутренний ресурс предистинности, может стать только указательность формы или, точнее, сам принцип формообразования, который задает и направляет необходимую первичную определенность.

В этой связи теория воображения, понимаемого в том числе и как возможность опредмечивания смысла, должна стать неотделимой от теории организации языка (в нашем контексте – художественного языка), что, в свою очередь, предполагает и теорию восприятия, в которой «чувство» формы являет собой эйдегическое усмотрение сущности в ее самоочевидном выражении. Такая постановка задачи слишком сложна не только потому, что здесь невозможно установить исходную позицию для последовательности действий или процедур решения, а еще и потому, что требует изменения привычной установки на переистолковывание того, что может дать воображение, язык и восприятие в соответствии с традиционными «критериями» истолкования.

«...Феноменологическое истолкование воспринятого как такового не связано с проводимой в процессе восприятия и в соответствии с ним экспликацией воспринятого сообразно его признакам, но посредством актуализации потенциальных восприятий, которые могли бы сделать невидимое видимым, проясняет то, что заключено в смысле *cogitatum*, и то, что лишь соположено как недоступное созерцанию (например, тыльная сторона). Это справедливо для всякого интенционального анализа вообще.

Как таковой он выходит за пределы отдельных анализируемых переживаний: истолковывая их коррелятивные горизонты, он помещает самые разнообразные анонимные переживания в тематическое поле таких переживаний, которые выполняют *конститутивную* функцию в отношении предметного смысла соответствующего *cogitatum* [2, с. 119]. Это «осуществление понимающего видения», по выражению Хайдеггера, предполагает нацеленность на «как бытия», исходя из нашего собственного *как бытия*, истолковываемого в горизонте онтологии жизни и в экзистенциальном измерении. Феноменология «есть не что иное, как *способ исследования*, а именно: опрашивание чего-либо таким способом, каким оно себя показывает и лишь в той мере, в какой оно себя показывает. Феноменология есть *как исследования*» [6, с. 40]. Это «феноменологическое *как*» обладает безусловным методологическим преимуществом перед метафизическим «что», по выражению Б. В. Маркова, и, можно добавить, особенно если речь идет о форме как феномене, который репрезентирован знаками или системами знаков [4, с. 96].

Здесь обнаруживается еще одна сложность для конституирования связи теорий воображения, языка и переживания: вопрос о статусе и структуре знака в феноменологической теории Гуссерля. Этот вопрос вызвал пристальное внимание Деррида, но рассматривается им в рамках поиска коннотаций феноменологии и метафизики (см. [3, с. 29–81]). Однако для указанной выше связи и в контексте теории произведения искусства выводы Деррида могут показать, что разделение функций указания и выражения, к которым сводится роль знака, и последующее нивелирование значимости указательной функции оборачивается здесь существенной потерей. Ведь «...в конечном счете, потребность в указаниях просто означает потребность в знаках», а, значит – потребность в языке, без которого просто невозможна явственность художественной формы [3, с. 60]. Даже если остановиться только на ее собственной выразительности как насыщенности значением, которое и можно было бы рассматривать в качестве объективного истинного смысла художественного произведения, то мы тут же сталкиваемся с необходимостью различать и распределять качественные репрезентации этой выразительности. Выразительность как наличие выражаемого значения и выразительность как внутренняя жизнь художественной формы, которая не может не обладать некоей собственной «волей», втягивающей нас в манифестацию самой себя, – это как минимум две различные стороны выразительности.

Художественное произведение – это способ высказывания, который не может быть заменен логическим выражением, так как высказывание может быть высказыванием независимо от того, истинно оно или ложно, последовательно или нет, относится ли оно к чему-то предметно определенному или неопределенному воображаемому. Такой способ высказывания как раз и демонстрирует, *насколько* смысл высказывания может быть шире логического смысла, полагаемого в критериях общезначимости и истинности, и также *насколько* смысл высказывания утрачивает глубину, будучи сформулированным, т. е. приведенным к некому критерию восприятия или будучи переведенным в другой язык. В таком ракурсе можно повторить вслед за Хайдеггером, что смысл нельзя определить как то, что имеется в суждении помимо самого акта суждения.

Форма высказывания – это всегда как минимум «предвосхищение, из которого нечто становится понятным как нечто», то есть это то, что предвосхищает, если не предопределяет смысл [4, с. 96]. В искусстве именно форма должна говорить сама за себя, так как искусство интендировано на *формирование* отношения к предмету как возможности смысла – «...не говорить о пространстве и свете, а заставить говорить пространство и свет, пребывающие там, у себя в мире» [5, с. 38]. Смысл открывается только в познании интенциональности, задающей отношение к объекту, а «форма – это не пустота, а чистая интенция этой интенциональности», подчеркивает Деррида [3, с. 130]. В таком понимании художественная форма и есть то указание или манифестация, без чего невозможно адекватное восприятие или схватывание сущности выражения. И это ни в коем случае не самопрезентация автора, отягощенная психологической и ценностной мотивацией, которая лишь уводит от подлинного значения выражения, отказывая ему в аподиктической необходимости. Автор должен «умереть» в найденной им форме или способе высказывания, чтобы форма стала самодостаточной репрезентацией подлинного значения выражения, обеспечивающей его собственную жизнь, т. е. репрезентацию и воспроизведение. Тогда указательность или манифестация не выпадает из содержания абсолютной идеальной объективности, а обязательно включается в поле ее значений, превращая произведение искусства в бессмертный шедевр.

Феноменологическая рефлексия, и в отношении формы в том числе, осуществляется благодаря внутреннему сознанию времени, на основе его ретенциально-протенциальной структуры. Очевидно, что здесь снимается разница между так называемыми временными и пространственными искусствами как типами формообразования. Ведь даже тогда, когда мы воспринимаем, как считается, сразу и целиком

данную в пространстве или через пространственные формы визуальную картину, мы пребываем в последовательности перехода «актуальных Теперь», осознавая имманентную длительность переживания. Исключительно благодаря этому осознается *пластичность* формы: внутренняя динамика формы разворачивается в своей определенности (по отношению к ее возможным «ходам» или преобразованиям), в соотносимости своих структурных элементов, в горизонте своих возможностей и даже тогда, когда «глаз видит мир и то, что не достает миру, чтобы быть картиной, и то, что не хватает картине, чтобы быть самой собой» [5, с. 18]. Именно в таком понимании сущности переживания содержится возможность понять источник, интенцию и принцип работы воображения.

Поэтому пластические возможности формообразования – это не просто одна из качественных характеристик языка искусства, это то, что дает ему жизнь и смысл. Тем не менее, если внутреннее сознание времени – это *основа* рефлексии о превращении форм, то наполнением, или «телом» для этой основы становится кинестетическое переживание, т. е. само внутреннее переживание значения или смысла, которые несет в себе форма – будет ли это чувство объема, глубины, плоскости, линейности или чувство цвето- и светоносности или чувство плотности, напряжения, интенсивности, растворенности и т. п. Как говорит Мерло-Понти, «качество, цвет, глубина – все это существует там, перед нами только потому, что пробуждает отклик в нашем теле, видимом и видящем одновременно» [5, с. 17]. «Чувство глубины есть чувство моей причастности Бытию и, прежде всего, пространству вне какой бы то ни было точки зрения.... Это уже пространство, отсчет которого ведется от меня как от нулевой точки, ... оно мне видится изнутри и целиком меня в себя включает. ... это данная мне способность быть вне самого себя, изнутри участвовать в артикуляции бытия, и мое Я завершается и замыкается на себе только посредством этого выхода вовне» [5, с. 3]. Похоже, что достаточно близкий смысл можно усмотреть и в «формуле» Деррида – «нет презентации, есть только и всегда репрезентация» [3, с. 136].

Осуществление дескрипции, например, одного из архитектурных элементов – лестницы¹, можно представить во вполне четкой последовательности кинестетических переживаний: усилие для подъема, его длительность, частота шага, прямолинейность или же наличие поворотов, прерывность или непрерывность, опасность или безопасность движения, надежность ограждения и т. п. Все это моменты, которые можно и необходимо осознать в «проживании», с одной стороны,

презентирующем феномен, а с другой – репрезентирующем весь внутренний, скрытый опыт существования субъекта. Так, например, парадная лестница Зимнего дворца в Санкт-Петербурге (ил. 1) – это длинная симметричная лестница с разветвлением на два рукава, которые сходятся в конце, и в каждом из них – четыре разворота движения, под прямым углом: начав подъем, вы довольно скоро упираетесь в стену, и чтобы продолжить движение, вы должны повернуть, а потом еще раз и еще раз... При движении происходит смена усилия для подъема, т. е. меняется угол наклона на разных пролетах, а ширина ступеней задает либо широкий шаг, либо очень мелкий (т. е. либо вы взлетите по ней, либо придется семенить, чтобы подняться). Лестница, достаточно широкая вначале, сужается по мере продвижения наверх, и здесь открывается хороший обзор как на ее нижние уровни, так и на необозримую высоту или пространственный масштаб интерьера (т. е. отсюда уже появляется возможность посмотреть снизу вверх, но также и сверху вниз). В конечном итоге, если сравнить вход на лестницу и выход к помещениям, направление движения получает прямо противоположный разворот. Можно было бы и дальше продолжать это описание, но хотя бы этого достаточно, чтобы «поведать» нам, что туда, наверх, не попадают напрямую, быстро и легко, что туда ведут зеркально противоположные пути, что там, наверху, вы меняете вектор намерений на прямо противоположный и т. д. Это уже достаточно полная картина, очевидным образом представляющая поле для игры значений, где обнаруживается глубина и точность смысла, усматриваемого в отношении данного символического указания на способ продвижения наверх (здесь – во власть).

Для сравнения можно привести символическое представление другого пути наверх (как постижение Божественного). Можно вспомнить высокие ступени Парфенона, требующие большого усилия, чтобы подняться на каждую из них, причем строгая прямолинейность, прямоугольность лестничного пьедестала храма задает ощущение ясности и обозримости продвижения в храмовое пространство, но при этом требует подчинить свое движение строго определенным направляющим. А когда мы видим окружность лестничного основания, например, церкви монастыря Сан-Пьетро в Риме (ил. 2), и осознаем, что путь в храм может начаться с любой стороны, с любой точки, т. е. сама окружность делает равной любую позицию, направляя движение, она его не ломает, а разворачивает достаточно незаметно, то это может быть осмыслено и как постоянная открытая возможность обращения к священному, и как необходимость концентрации вокруг священного, но в то же время и как возможность



Иллюстрация 1.
Зимний дворец в Санкт-Петербурге



Иллюстрация 2.
Церковь монастыря Сан-Пьетро ин Монторио в Риме.

обойти его, так и не поднявшись на следующую ступень или так и не заглянув вовнутрь.

Винтовые лестницы, ведущие на колокольни соборов, дают более чем отчетливое представление о тех максимальных усилиях, которые необходимы для продвижения вверх. При этом имеет значение и то, как этот путь задан: когда, например, это очень узкая лестница, затиснутая между стен, и вы оказываетесь практически один на один с самим собой и желанием осилить эту дорогу вверх, или когда это лестница, почти без ограждения по внутренней стороне, вьется вокруг «колодца», уходящего вглубь и ввысь, вполне наглядно давая понять, что сорваться со своего пути можно в любой момент, или когда это лестница, комфортно прерывающаяся выходами на смотровые площадки, где вы можете осознать и оценить пройденный путь.

Эти примеры позволяют достаточно явственно, а, главное, артикулированно представить последовательное развертывание кинестетических переживаний, в которых раскрывается динамика формообразования. Хотя такой или подобный живой опыт самоприсутствия, с точки зрения Гуссерля, совсем не обязательно нуждается в словесной или другой знаковой репрезентации даже самому себе – сознание здесь является «простым или просто присутствующим для себя или для опыта, могущего отражать свое собственное присутствие в безмолвии» [3, с. 79]. А язык и его репрезентация лишь накладываются на этот опыт, что и было показано нами в приведенных выше описаниях. В идеальном полагании такого наложения «каждое субъективное выражение заменимо объективным выражением, которое будет сохранять идентичность каждой интенции моментального значения» (цит. по: [3, с. 132]). Но при этом, конечно, нельзя не заметить, что наложение языка неминуемо должно приносить в работу сознания отклонения, связанные с идентифицирующей и указательной функцией знака, что, в свою очередь, переводит внутренний художественный опыт самоприсутствия в плоскость тех условностей, от которых феноменология как раз стремится отойти.

Ведь феноменологическая дескрипция нацелена на то, чтобы обнаружить значение или смысл конкретного индивидуального предмета, руководствуясь лишь переживанием, но выделение и актуализация *определенных* моментов этого переживания проявляются как работа сознания, которое хоть и «перезагружено» с помощью феноменологической редукции, но, тем не менее, в силу своей конституции, акцентуировано и не может не быть отягощенным экзистенциальными, культурными символами или отсылками. А перевод

переживания в язык задает процедуру означивания, пусть даже и предельно корректного, но все-таки предполагающего редуцирование предмета к знаку, репрезентирующему феномен в языке. Когда же подразумевается вся совокупность форм, образующих данное произведение искусства в целом, будь то собор, дворец или отдельная картина, то сложность презентации переживания даже самому себе (и без языкового выражения) возрастает необъятно.

Речь при этом неминуемо становится, по выражению Деррида, той «непродуктивной продуктивностью», от которой будут зависеть конфигурации значения и смысла или, точнее, оформление смысла в значении. Действительно, что дает нам право принимать некое сущностное единство за знак, причем именно данный знак? Ведь, не обладая онтологическим статусом, «знак изначально произведен вымыслом» независимо от того, является ли он соотносимым с эмпирической действительностью или нет [3, с. 78]. Подобные вопросы только умножаются, когда, обращаясь к принципам возникновения и согласования знаков, мы вынуждены остановиться на игре как бесконечности комбинаций, спонтанности порождений и т. д.

Собственно, это заметил еще М. Хайдеггер, говоря о том, что уже в молве, в этом публично-усредненном способе речи, заключена самоистолкованность, как *оживляющая* вот-бытие, так и утаивающая его. Деррида, в свою очередь, задается вопросом: «до какой степени отсылка к экспрессивному слою, даже до того, как он стал тематическим, неявно руководит анализом предэкспрессивного слоя и позволяет нам открыть в нем ядро логического смысла под универсальной и якобы безмолвной формой бытия настоящего?» Здесь *смысл бытия* ограничен наложением *формы* (своей властью *есть* как формы-присутствия) или же форма, формальность ограничивается смыслом бытия? [3, с. 164–166].

Подлинное видение, как на этом настаивает Хайдеггер, заключается в возможности схватывать вещи, причем так, чтобы она была свободной от сокрытий, возникающих как осадок процесса обучения или ознакомления – вообще как та или иная предвзятость. Но такая возможность обнаруживается уже за пределами выразимости, за пределами языка, и это уже не что иное, как путь мистического постижения. Создается впечатление, что Хайдеггер ищет путь, как прийти к этой возможности иначе, в обход мистицизма – через «раскрытие истории сокрытий» и демонтаж традиции, через преодоление иллюзии, когда «сокрытие принимают за саму вещь», а ведь «то, что просто показывает себя в себе самом, не обязательно должно быть уже самой вещью» [7, S. 75]. В этом ключе категория феномена «имеет характер

контроля, т. е. должна пониматься исключительно в своей предостерегающей функции. Но она понимается неверно тогда, когда сталкивается в смысле предела» [7, S. 76].

И поскольку все же нельзя освободиться от точки зрения, от предвзятости, с которой срастается индивидуальное сознание, «предвзятие должно быть приближено и усвоено таким образом, чтобы пустая понятность формального указания получала свое наполнение во взгляде на конкретные источники созерцания. Формальное указание не следует понимать как категорическое универсальное положение... а так, чтобы исходя из неопределенного, однако до некоторой степени понятного содержания указания, вывести понимание на верную траекторию взора» [6, с. 44]. К такому заключению достаточно близок и Деррида, когда, признавая роль феноменологии в ее критике всего предшествующего формализма, останавливается на кругообразности отношения формы и содержания, которую не может захватить никакая философия.

Феноменологическая рефлексия действительно может дать очень много для самого глубокого осмысления предмета художественного постижения, но это осмысление, в конечном итоге, обязательно окажется «немым», т. к. если интуиция схватывает предмет в его абсолютной данности, проникая сквозь пелену нюансов, сквозь «очищение» ноэмы слой за слоем, она не может быть выражена, чтобы быть переданной без упущений и искажений или с уверенностью в общности понимания даже ближайшим «сопереживающим». Это также и такая ситуация, когда даже само ожидание *определенного* ответа на вопрос: «так в чем же здесь смысл?» оказывается просто противосмысленным. Ведь смысл усматривается – и все, а будучи выраженным в тех или иных значениях, он утрачивает свою глубину и масштаб. Например, когда мы сталкиваемся с огромным объемом комментариев-интерпретаций к одному конкретному произведению искусства, мы легко убеждаемся в неуловимости его смысла, в невозможности даже рассказать о нем, но при этом почему-то не теряем уверенности, что этот конечный общепризнанный смысл все же можно зафиксировать.

Также представляется проблематичным, когда, например, феноменологическое усмотрение сущности предмета сводится к телеологии, т. е. к осознанию «зачем» и «для чего» этого предмета¹. Безусловно, усмотрение того, *как* и *что* сказано данным произведением, неотъемлемо от того, *зачем* сказано – ведь именно это обращает нас к его осмысленности, значимости и ценности того места, которое оно занимает в потоке сказанного другими произведениями или другими высказываниями; это также обращает нас к, своего рода,

предусмотрительности художника, посчитавшего необходимым ввести это высказывание в мир, в мировое целое, осознавая, что эта целостность недостаточно полна без него. Но тем не менее вряд ли можно без существенных потерь перевести это «как» и «что» в «для чего» или, по сути, либо уравнивать эти два плана интенции в отношении произведения искусства, либо установить приоритет цели и целесообразности. Ведь достаточно только узаконить подобный ракурс исследования, и «для чего» (которое, к сожалению, слишком привязано к узкому прагматическому значению) вытеснит «как», а феноменологическая рефлексия, обращенная к сущности чистых переживаний, утратит свою действительную роль для теории произведения искусства.

Основа внутреннего сознания времени, наполненного «чувством» формы и формообразования, задана, по Гуссерлю, жизненным миром, а в интерпретации Хайдеггера – самим существованием, или онтологией жизни. Это также дает возможность установить основание и для согласования теорий восприятия, воображения и языка, что должно обеспечить необходимое основание для феноменологической теории произведения искусства. Но этот принцип здесь может быть задан только формально, т. к. с одной стороны, «жизненный мир» нельзя принять за некое однослойное, само собой разумеющееся начало, а с другой стороны, он должен быть эксплицирован собственными знаками, что неминуемо вносит в теорию серии дополнительных коннотаций. По поводу теоретической значимости и продуктивности представлений о жизненном начале, в контексте феноменологии в том числе, в свое время достаточно ясно высказался Г. Риккерт в «Философии жизни», и не только он один. Переживания сознания, конституирование смысла, т. е. ядра нозмы, могут быть даны и описаны в требованиях общезначимости, но только в формальном полагании, а их содержание, по определению, не может быть выражено в рассудочно приемлемой форме. Поэтому решение вопроса об источнике общезначимых представлений в теории произведения искусства полностью переходит в юрисдикцию теории intersubjectивности.

В этой связи особое значение приобретает проблема соотносимости, согласования и верификации смыслов, конституируемых в любом действующем сознании и составляющих также сущность его коммуникативной функции. Глубина и сложность этой проблемы определяют весьма широкий диапазон философских (включая феноменологические) и научных исследований XX века, но, при всех различиях в их подходах одно остается принципиальным – это конституирующая роль времени: или как внутреннего сознания времени,

или как структурообразующего фактора в знаковых системах. В рамках феноменологии получается, что внутреннее сознание времени есть и то, что может фундировать интересубъективность, и то, что способно узаконить научную значимость ее достижений. Ведь научное знание представляет такой тип общезначимости, основание которого выстроено на признании статуса трансцендентальных априорных форм чувственности и рассудка, в первую очередь пространства и времени. И если пространство становится определяющим в нормативах классической науки, т. к. обеспечивает общедоступную наглядность представлений и схем мышления, а общезначимость – их устойчивостью и неизменностью, то время – это приоритет неклассической науки, вышедшей за рамки наглядности. Однако для феноменологии время как условие самоосуществления cogito не тождественно способу верификации смысла, обеспечивающим безусловное схватывание и установление истинности идеального существования: «здесь имеет место движение, с помощью которого идеальное существование ниспадает в локальность и временность, – и обратное ему движение, благодаря которому акт говорения, осуществляемый здесь и сейчас, обосновывает идеальность истины» [6, с. 109]. В этом и состоит круговое движение рефлексии, *порождающее* феномен истины, а не определяющее ее форму.

Поэтому Хайдеггер и настаивает на дополнительном изучении вопроса о научности, ведь «наука о духе предполагает намного более научную экзистенцию, чем та, которой математик способен когда-либо достичь. Науку надлежит рассматривать не как систему положений и связей аргументации, а как что-то, в чем фактическое вот-бытие ведет спор с самим собой и о себе самом. Введение математики в качестве образца для научной строгости является нефеноменологичным. Напротив, понимание научной строгости необходимо извлечь из самого рода исследуемого предмета и соразмерного ему способа подхода к нему» [7, с. 40–41]. Остается только согласиться, что мы не должны говорить о статусе научности, исходя из статусности науки. Историк искусства, говорит Хайдеггер, ничего не прибавит уверенность в том, что он занимается настоящей наукой.

Именно в силу того, что «сам телос научной речи ... вовлекается в воздержание от полноты», подчиняясь ограничивающей силе формальности, наука и научные истины вместе с удовлетворением, которое возникает благодаря достигнутой определенности, вызывают также и неудовлетворение, даже протест, которые связаны с насильственным диктатом этой ограничивающей формальности [3, с. 160]. Отсюда следует, что феномен формы, смысл отношения формы и

формализации или превращения формы в формальность требует особого исследования, осуществление которого невозможно вне феноменологической рефлексии и той ее роли, которую она способна сыграть в искусствоведении и эстетике. Учитывая сказанное и еще раз обращаясь к замечанию Хайдеггера, что феноменология есть *как* исследования, можно сделать вывод, что значение феноменологической теории и состоит, прежде всего, в формальном обосновании *возможности «как»* исследовать, в данном случае, произведение искусства. Уже хотя бы для того, чтобы не задавать нелепые вопросы о его смысле или не руководствоваться произвольными упрощениями предвзятости. Здесь следует сделать оговорку, что вопросы о смысле надо отличать от нелепых вопросов о смысле, когда смысл подается в значении идентификации, утилитарности или подобных представлений здравого смысла. Феноменологическая теория должна стать импульсом, задающим направление взгляда, а значит, она обретает свою полноту и значимость, только тогда, когда становится действительным принципом работы сознания.

Примечания

¹ Здесь намеренно опускаются ссылки на архитектурный стиль или конструктивные особенности, возникшие в силу тех или иных обстоятельств, технических условий строительства, художественных требований или пристрастий заказчика и т. д. – т. е. все то, что требует предварительных знаний о данном предмете.

² Имеется в виду работа Г. Шпета «Явление и смысл».

1. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии.– М.: Лабиринт, 1994.–110 с.
2. Гуссерль Э. Картезианские размышления.– СПб.: Наука, Ювента, 1998.– 316 с.
3. Деррида Ж. Голос и феномен.– СПб.: Алетейя, 1999.–208 с.
4. Марков Б. В. Знаки бытия.– СПб.: Наука, 2001.– 566 с.
5. Мерло-Понти М. Око и дух.– М.: Искусство, 1992.– 63 с.
6. Мерло-Понти М. Феноменология языка // Мерло-Понти М. Знаки.– М.: Искусство, 2001.– 429 с.
7. Heidegger M. Ontologie (Hermeneutik der Faktizität) // Heidegger M. Gesamtausgabe, Bd. 63. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1988.– 118 s. – цитаты приводятся в переводе на русский язык Ильи Инишева.