

Лиана Кришевская

**ПРОИЗВЕДЕНИЕ И ЕГО СМЫСЛ. В ПРОДОЛЖЕНИЕ
СПОРА О ЛЕГИТИМНОСТИ ИСКУССТВА**

Розглядається концепція мистецтва герменевтико-феноменологічної традиції. В основі аналізу порівняння позицій Хайдеггера та Гадамера.

Ключові слова: мистецтво, зміст, Хайдеггер, Гадамер.

Рассматривается концепция искусства герменевтико-феноменологической традиции философии. Основой анализа является сравнение позиций Хайдеггера и Гадамера.

Ключевые слова: искусство, смысл, Хайдеггер, Гадамер.

The author examines the hermeneutical and phenomenological conception of art. The research is based on the comparison of the views of Heidegger and Gadamer

Keywords: art, sense, Heidegger, Gadamer.

Только на первый взгляд заглавный тезис хрестоматийной статьи Гадамера, изданной в середине 70-х годов прошлого века, может показаться если не тавтологией то, по крайней мере, преувеличением. Казалось бы, к двадцатому веку длительная эстетико-философская традиция обсуждения оснований искусства должна была выработать критерии отношения к художественному произведению, не позволяющие сомневаться в целесообразности его существования. Но, очевидно, только введенное Дильтеем понятие «Geistwissenschaft» и обоснование необходимости самостоятельной методологии гуманитарного знания, критика психологизма в подходе к художественным произведениям, реализованная неокантианцами на рубеже XIX и XX веков, создали возможность аналитического подхода к природе художественного творчества, не ограниченного строгими рамками верификации и относительно застрахованного от соскальзывания к рассуждениям о чувствах и переживаниях им вызываемых. Тем не менее, эта проблема в различных аспектах тематизируется еще и на протяжении всего XX века.

Обозначив границы гуманитарного знания как знания о духовных реальностях, Дильтей, в свое время, указал новое направление мысли. Тем не менее, несмотря на значимость и радикализм новой установки, не смог обеспечить принципиальный прорыв в видении оснований искусства, без осознания сути которых любые культурологические или эстетические концепции выглядят достаточно зыбкими. Самостоятельный статус наук о духе выводится Дильтеем из различия данности детерминированных фактов внешнего мира и области внутреннего опыта. Принципиальная «несравнимость материальных и духовных процессов» [5, с. 119] дает

ему возможность говорить об обособленной области опыта, источник и материал которого обретается исключительно во внутреннем переживании: «...все для нас существующее держится на этом внутреннем опыте и все, что для нас обладает ценностью или является целью, дано нам как таковое только в переживании наших ощущений и движений воли...» [5, с. 117]. И хотя сам Дильтей осознавал и оговаривал то, что психология «содержит лишь отдельный фрагмент этой (социально-исторической) действительности» [5, с. 134], его положение о материале гуманитарных наук как факте сознания, во многом обусловило присутствие психологического аспекта в дальнейшем изучении искусства, вуалирующего искомый предмет. Понадобилось еще, по меньшей мере, несколько десятилетий обсуждения проблемы, для того, чтобы положение Дильтея принесло существенные результаты.

Другой важный поворот в вопросе оправдания искусства – а именно, в герменевтико-феноменологической философии, стал возможен только после принципиальной смены позиции, в которой искусство рассматривается. Феноменологическая направленность на бытийственную сущность явлений, указала особый способ существования произведения, не скованный реальностью, данной в чувственном восприятии. А расширение значений понятий «язык» и «текст» и связанной с ними проблемы понимания обосновывают восприятие художественного творчества как особой формы знания. Две работы в этом отношении представляют существенный интерес – «Исток художественного творчества» М. Хайдеггера и уже упомянутая «Актуальность прекрасного» Г.-Г. Гадамера.

Не лишним будет отметить, что герменевтико-феноменологическая традиция стала лишь одним из направлений, обращающихся к вопросу существования и сущности (что в данном аспекте равнозначно вопросу об его оправдании) искусства. Проблема, которая послужила отправной точкой размышлений в названной работе Гадамера – проблема существования искусства и его восприятие, в той или иной формулировке присутствует у многих авторов, как предшественников Гадамера, так и его современников. Спектр обсуждаемых вопросов здесь оказывается достаточно широким: от противопоставления культуры и цивилизации до «восстания масс». Сам Гадамер, проблему искусства XX века и вновь обострившийся вопрос о его смысле усматривает в постепенно углубляющемся разрыве с длительной традицией, в которой произведение «служило изображению божественного»: «С появлением же христианства и нового, более глубокого понимания трансцендентности бога уже невозможно было адекватно выразить его истину образным языком

поэтической речи, языком искусства» [3, с. 268]. Эта проблема в формулировке Гадамера оказывается созвучной концепции Эриха Калера [6], развивающего идею постепенной секуляризации оснований западного общества и потерю им принципов общего для всех понимания. В интерпретации музыкально-социологических штудий причины радикальных изменений видятся в усилении тенденций коммерциализации и засилии массовой культуры: «... как только индустриальное управление всеми культурными товарами сложилось в некую тотальность, оно приобретает власть и над эстетически неконформистским искусством» – так это формулирует Адорно [2, с. 45].

Пожалуй, Хайдеггер был одним из первых, кто, не пользуясь обходными путями, прямо указывает в самую сердцевину вопроса. Сущность искусства рассматривалась им только в одном аспекте. В «Искусстве и пространстве» он формулирует его в сослагательном наклонении: «Если допустить, что искусство есть про-изведение истины в действительность и что истина означает непотаенность бытия...» [8, с. 314]. Однако заявленный здесь принцип – искусство как «про-изведение истины в действительность» не является для него допущением, требующим дополнительной верификации. Это аксиоматическое положение, на котором строится его концепция.

В «Истоке художественного творчества» это положение Хайдеггер выводит из развернутого толкования введенного им понятия «истока искусства», означающего у него «про-исхождение сущности» [9, с. 173] в котором осуществляется бытие. В этой перспективе произведение искусства является одним из немногих способов самоосуществления истины, в котором она получает свое действительное выражение или, пользуясь терминологией самого автора, обретает свою фактичность. К этому утверждению Хайдеггер приходит, рассматривая произведение как результат особого вида деятельности, определяя которую, он использует древнегреческий термин *τέχνη*. И чтобы более полно представлять себе, что для Хайдеггера есть сущность произведения, необходимо осознавать те смыслы, которые он здесь предполагает.

Понимать *τέχνη* только в узко практическом смысле в контексте концепции Хайдеггера было бы принципиальной ошибкой: «...*τέχνη* никогда не обозначает какого-либо делания» [9, с. 177], говорит он, и то, что в произведении выглядит как искусное «делание», имеет согласно его утверждению иную природу: «Все, что в созидании творения выглядит ремесленным изготовлением, на самом деле совсем иного рода» [9, с. 177]. *Τέχνη* для Хайдеггера есть не только искусное умение, но, что более

важно, есть тайное знание о сущностной природе изделия. Владение τέχνη – это, подчеркивает он, «ведение», открытое мастеру-создателю, «ведение» об истинной сущности, которое творец своим изделием-произведением открывает и выражает.

В этой связи произведение для Хайдеггера становится способом раскрытия или открытия некоторой сущностной правды. Эта, по своей природе, сущность тайная в произведении получает свое фактическое выражение. Из сферы, недоступной в повседневной действительности, а значит, закрытой и непостижимой, она производится или переводится в область, открытую человеческому опыту, позволяя произведению искусства осуществиться как «свершившейся несокрытости». Однако эта сущностная правда приоткрыта не полностью, она не идет навстречу, но хранит свою тайну, оставаясь на грани открытого и потаенного. В этом неустойчивом равновесии вся суть истины, которая «...бытийствует только как спор между просветлением и затворением в противонаправленности мира и земли... Это спор за единство мира и земли» [9, с. 183–185].

Логика развития мысли Хайдеггера определяется движением к сути вещей, определить искомое для него означает возможность «дать сущему оставаться тем, что оно есть» [9, с. 113]. Двигаясь по установленной им траектории, Хайдеггер подходит к сути произведения, которая для него в самой созданности произведения и заключается, которая есть «упроченность истины в облике» творения [9, с. 187]. И в конкретном произведении, и в искусстве в целом, истина как сущее приоткрывается, выходит из «немотствующей» потаенности, «вступает в несокрытость своего бытия» [9, с. 123], в ту область, в которой она обретает свое свершение. Очевидно, в этом смысле следует понимать слова Хайдеггера о том, что в творениях таится нечто иное, некоторая действительность, «почти осязательная» [9, с. 91] и значит, принципиально постижимая.

Определенную созвучность в концепциях Хайдеггера и Гадамера уловить не сложно. Двигаясь, в том же направлении, что и его учитель, понимая искусство как выражение непрерывного, становящегося движения духа (в интерпретации Хайдеггера – высшей сущностной правды) Гадамер однако исходит из точки, находящейся в ином поле – решение проблемы легитимности искусства он аргументирует, опираясь на его антропологические основания.

К вопросу «актуальности искусства» Гадамер обращается, будучи озабоченным прерывностью традиции – один из таких этапов, как ему казалось, он непосредственно наблюдал. Но «по ту сторону» переживаемых объективных процессов для Гадамера существует некий

«высший принцип» преодолевающий разрыв, поскольку в нем в едином горизонте «охвачено как великое искусство прошлого, художественная традиция, так и искусство современности – и не только противостоящее традиции, но и само черпающее в ней энергию» [3, с. 273]. Этим «единым горизонтом» для Гадамера является динамика движения духа. А искусство, в этом непрерывном, постоянно становящимся, объединяющим прошлое и настоящее движении, есть его чувственное выражение, объективация, которая умному любопытству представит полноту преодолеваемого духом пути во всю историю человечества.

В этом направлении сам Гадамер свою мысль не развивает, но, наметив ее, концентрируется на комплексе вопросов об историческом сознании, к которому философа приводит динамическая природа духа. Однако его исходный тезис дает основание и такому его пониманию: «...существует некий высший принцип, на который я опираюсь; размышлять на эту тему можно только тогда, когда единым горизонтом охвачено как великое искусство прошлого, художественная традиция, так и искусство современности... Исходная посылка заключается в том, что и то и другое должно быть понято как составная часть единого целого, как явление искусства» или дальше: «Сущность того, что мы называем «духом», заключается в самой способности продвигаться вперед, удерживая этот горизонт открытого будущего и неповторимого прошлого... И память, и воспоминание, несущее в себе искусство прошлого, традицию нашего искусства и смелое экспериментирование, его невероятные, противоречивые, себя отрицающие формы, одинаково свидетельствуют о деятельности духа» [3, с. 273].

Глубинная природа искусства, понимаемая Гадамером как выражение движения духа, охваченного единым горизонтом и удерживаемым памятью, и есть залог постоянно сохраняющейся «актуальности прекрасного». Одновременно его трактовка движения духа как сущности творческой деятельности человека заставляет вспомнить и о греческой традиции. Энергия движения для античности есть прежде всего основа разумно устроенного космоса, упорядоченное движение которого является организующим началом ее образа мироздания. Этот порядок совершенен и в неизменной форме присутствует в устройстве Вселенной, получая свое выражение в непрерывном движении гармонии сфер. Мир человека есть некоторое отражение макрокосмоса, а движения его души оказываются сродни движению высшего порядка.

Между этими взаимосвязанными противоположностями как раз и находится искусство – дар, полученный человеком из рук Муз, в котором ему приоткрывается смысл высшего порядка, обладание которым

позволяет ему обрести себя: «...гармонию, пути которой сродны круговращениям души, Музы даровали каждому рассудительному своему почитателю... как средство против разлада в круговращении души, долженствующее привести ее к строю и согласованности с самой собой» (47d) [7, с. 450]. Искусство Муз как бы занимает некоторое срединное положение, выступая связующим звеном между потаенным миром истины и бытием человека, оно есть «скрепой мира», действительностью, в которой приоткрываются бытийственные законы горнего мира.

Способность и возможность понимания этой сущностной правды, этого зафиксированного и объективированного свидетельства непрекращающегося становления духа Гадамер объясняет антропологическими основаниями человеческого опыта восприятия искусства. Он выделяет три элемента этого опыта – игра, символ и праздник, в функционировании которых заложен своеобразный механизм узнавания-понимания. В продолжение трактовки искусства как места свершения и пребывания истины, эти понятия очерчивают некоторое поле-пространство, в котором явленная и раскрывающаяся в произведении истина становится доступна пониманию. С момента очерчивания это пространство осуществления понимания, это поле интерпретации, в котором становящаяся в произведении истина осуществляется, получает иную внутреннюю направленность: динамика распространяется не из мира чистых идей в направлении действительности искусства, но в противоположном движении – от языка выражения конкретного произведения к миру сущностей.

Рассмотрение художественного творчества сквозь призму игры, понятой как саморепрезентация всегда себе тождественного действия и требующего участия в нем, дает Гадамеру возможность указать ключевой элемент, позволяющий произведению состояться именно как произведению: игровой элемент становится залогом в осуществлении принципа герменевтической идентичности. Речь здесь идет не об узнавании уже однажды встреченного, но о тождестве произведения самому себе, тождестве, которое достигается верным пониманием того, что в произведении выражено: «идентичность произведения, заключается именно в том, что что-то при этом “понимается”, что произведение хочет быть понято как то, что оно “имеет в виду” или “говорит”» [3, с. 291]. Принципиально здесь также и то, что усматриваемое в произведении относится не только лишь к самому произведению, но предстает как задача и перед «читателем».

Восприятие того, что несет в себе произведение, не сливается с прагматической реальностью, но «воспринимается как некая

определенность» предстающая «в полноте своей собственной значимости» [3, с. 294–295]. Возможность понимания этой «определенности», того, что в произведении «имеется ввиду» и требует своего «удовлетворения» от читателя, в этом требовании не успокаивающегося, и являющее этим свое постоянное присутствие, заложена в символической функции искусства. Здесь, в символе, в недоступном непосредственному восприятию облике, познание приоткрывающегося в произведении значения оказывается возможным. В символе обретается утраченное, искомое и ожидаемое целое, и то «единичное», что выражено и вопрошает через произведение «предстает, как осколок бытия, способный соединиться с соответствующим ему осколком в гармоничное целое» [3, с. 289]. Эта встреча с прекрасным является узнаванием целостности мира и онтологической позиции человека в мире. Однако это познание не может быть полностью и адекватно выражено в понятийном аппарате – здесь Гадамер, как он сам подчеркивает, высказывает свое несогласие с тезисом Гегеля об исчерпанности искусства. Развивая свою дальнейшую мысль, он утверждает противоположное, обнаруживая принципиальные совпадения с Хайдеггером, концепция которого для Гадамера являлась безусловным ориентиром.

Значение, которое согласно Гадамеру открывается в произведении посредством его символической функции, или сущностная правда, как о том говорит Хайдеггер, двигаясь на встречу восприятию, все же остается на грани открытости и потаенного. Это обусловлено природой символа, в котором смысл может явиться – поскольку «символичность, а в особенности символичность в искусстве, основывается на нерасторжимом единстве намека и утаивания» [3, с. 300]. Это позволяет ему говорить об уникальности произведения самого по себе, а не как о носителе некоторого смысла: «Смысл произведения искусства, скорее в самом его существовании» [3, с. 300] – такой итог он здесь делает, выбирая формулировку, близкую тезису Хайдеггера, но приходя к ней, как отмечалось, с иной исходной позиции.

Но как раз в этот момент Гадамер в своем рассуждении ставит точку с запятой, подчеркивая, что смысл произведения сам по себе претендовать на превосходство не может, даже выражая, указывая, приоткрывая сокровенное. Искусство, говорит Гадамер, не просто «обнажает» некий смысл, через символ произведение не просто указывает на него, ведь произведение не есть знаком его замещающим. В произведении смысл репрезентируется – произведение не только и не столько указывает на него, «сколько содержит в себе то, на что указывается» [3, с. 302]. Это

преодоление собственных границ в произведении, это несовпадение с собственной объективной формой, эта перспектива, открывающаяся за фактичностью, определяется Гадамером как «приращение бытия» [3, с. 302]. Оно – событие приращения бытия, свершается в праздничное время погружения «в особого рода покой» [3, с. 315], – доступное человеку соответствие вечности, есть та свершившаяся несокрытость, проступившая из неотступующей потаенности, составляющая суть искусства и оправдывающая его существование.

Концепция искусства, представленная герменевтико-феноменологической традицией, противодействует укоренившемуся подходу к художественному творчеству, согласно которому ценность искусства усматривается в его способности доставлять удовольствие, подходу едва ли не утилитарному, даже если допустить, что получаемое от прекрасного удовольствие «особого рода» [4, с. 241]. При известной разнице позиций и установок и феноменология, и герменевтика обнаруживают общий вектор: произведение искусства для них есть свершение «цельного события смысла» [1, с. 226]. И если воспользоваться словами выдающегося мыслителя, сказанными, правда, в ином контексте, но в отношении родственных понятий, то можно утверждать, что искусство является той областью человеческой деятельности, в которой просвечивается «некая смысловая перспектива», некоторые *иные значения* «которые не нужно... выяснять для того, чтобы прочувствовать факт их существования» [1, с. 222]. В пространстве этих высоких «иных значений» и находится подлинное бытование искусства. В своей неподражаемой философско-метафорической, почти поэтической манере Хайдеггер об этом бытовании говорит как о воздвижении, имея ввиду «восстание, воздвижение в смысле освящения, восславления. Восстанавливать – не то же самое, что располагать, помещать. Освящать – значит святить в том смысле, что в творческом воздвижении все священное раскрывается именно как священное и бог призывается в разверстые просторы своего пребывания» [9, с. 141–143].

В XX веке герменевтико-феноменологическая традиция демонстрирует иной подход к вопросу об искусстве, отличный от установки традиционной эстетики. Это различие обуславливается выбором позиции, с которой искусство как форма человеческой деятельности рассматривается. Аналитические критерии сдвигаются в область познания, направленного не на познание содержания произведения, даже если речь идет не о сюжетном, а о смысловом содержании, но о «сущностном истоке», открывающем новую реальность, в которой человек обретает себя, реальность, когда-то близкую ему, но

утраченную и забытую сейчас. Это изменение может быть продолжением импульса, заданного Дильтеем, но может быть и знаком формирования новой научно-гуманитарной позиции, сопоставимой по своей значимости с новшествами методологии естественных наук Нового Времени.

1. Аверинцев С. С. София-Логос. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Аверинцев С. С. София-Логос. Словарь.– К.: Дух і Літера, 2001.– С. 221–250.
2. Адорно Т. В. Философия новой музыки.– М.: Логос, 2001.– 344 с.
3. Гадамер Г.–Г. Актуальность прекрасного // Гадамер Г.–Г. Актуальность прекрасного.– М.: Искусство, 1991.– С. 266–323.
4. Грэм Г. Философия искусства.– М.: СЛОВО/SLOVO, 2004.– 256 с.
5. Дильтей В. Введение в науки о духе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.– М.: МГУ, 1987.– С. 108–135.
6. Калер Э. Выход из лабиринта // Калер Э. Избранное: Выход из лабиринта.– М.: РОССПЭН, 2008.– С. 141–309.
7. Платон. Тимей // Платон. Собрание сочинений в 4 т.– Т. 3.– М.: Мысль, 1994.– С. 421–500.
8. Хайдеггер М. Искусство и пространство // Хайдеггер М. Время и бытие.– М.: Республика, 1993.– С. 312–316.
9. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Исток художественного творения.– М.: Академический Проект, 2008.– С. 77–237.