**Гадамер Х.Г. \"Актуальность прекрасного\"**

 Актуальность прекрасного. Часть1.

ГАДАМЕР Х.Г.

АКТУАЛЬНОСТЬ ПРЕКРАСНОГО

Часть1.

Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. –С.266-323.

Часть 1. С.266-290.

(номера страниц по первоисточнику указаны в конце страницы).

Мне кажется важным, что вопрос об оправдании искусства принадлежит к числу не только актуальных, но и очень старых тем. Я и сам посвятил этому вопросу один из моих научных опытов, опубликовав исследование «Платон и поэты» (1934)\*. Речь идет о новом философском образе мыслей и новом понимании знания, с которым выступили сократики и в рамках которого впервые в истории западной культуры, насколько это известно, перед искусством было выдвинуто требование обосновать законность своего существования. И здесь обнаружилось, что далеко не столь очевидна истинность передачи традиционных смыслов, на которую оно претендует, — смыслов неоднозначно воспринимающихся и интерпретирующихся как в виде изображения, так и в форме рассказа. Это, действительно, очень серьезная старая тема, возникающая всякий раз, когда традиция, продолжающая существовать в виде поэтических образов или изобразительных форм, приходит в противоречие с новым образом мышления. Достаточно вспомнить позднеантичную культуру с ее враждебностью к изобразительности, что часто вызывало осуждение. В те времена, когда стены зданий украшались инкрустацией, мозаикой и узорами, художники жаловались, что их эпоха прошла. В позднеантичный мир вместе с Римской империей. Пришло также ограничение, несвобода поэтического и ораторского слова. На это сетовал Тацит в своем знаменитом диалоге об упадке ораторского искусства («Dialogus de oratoribus»). Прежде всего имеется в виду то (и этим мы приближаемся к современности больше, чем может показаться на первый взгляд), как христианство отнеслось к той художественной традиции, которую застало. Отвергнув иконоборчество, возникшее в ходе развития церкви в первом

© Перевод М. П. Стафецкой, 1991 г.

\* Теперь эта работа опубликована 8 кн.: Cadamer И. С. Platos dialektische Elhik. 2. Aufl. Hamburg, 1968, S. 181—204.

266

тысячелетии, главным образом в VI—VII веках, христианство предприняло шаг, имевший серьезные последствия и для мирской жизни. Это стало возможным потому, что появилось новое содержание — христианское благовествование, которое и послужило обновлению традиционного художественного языка. Biblia pauperum, библия бедных, предназначенная для тех, кто не умел читать, не знал латыни, а потому и не мог с полным пониманием воспринимать Писание, и существовавшая в виде иллюстрированных повествований, была одним из главных доводов в пользу искусства в западном мире.

Наше культурное сознание во многом питается плодами этого решения, то есть художественной традицией западного мира. Под воздействием христианского искусства средних веков и гуманистического возрождения греческого и римского искусства в ней выработался единый художественный язык, пригодный для выражения общих смыслов нашего самопонимания; и так было до конца XVIII века, вплоть до великих социальных преобразований, политических и религиозных изменений, которыми начинался XIX век.

Что касается Австрии и Южной Германии, то этот синтез античности и христианства, мощно выразившийся в величественных взлетах барочного искусства, вряд ли нуждается в словесном описании. Конечно, и эта эпоха христианского искусства, антично-христианской, христиански-гуманистической традиции была подвержена искушениям и претерпела изменения, и не в последнюю очередь под влиянием Реформации. В эту эпоху в центре оказался новый вид искусства — рождающаяся в совместном пении сдержанная торжественная музыка, которая, отталкиваясь от слова, оживила свой собственный язык, — достаточно вспомнить Генриха Шютца и Иоганна Себастьяна Баха. Таким образом, она смогла продолжить в новых условиях ту великую непрерывную традицию христианской музыки, которая началась с хорала, то есть соединения латинского гимна и григорианской мелодии, ниспосланной свыше главе римско-католической церкви.

На этом фоне проблема оправдания искусства получает более или менее четкие ориентиры. Для ее постановки мы можем воспользоваться помощью тех, кто уже размышлял над нею. Вместе с тем нельзя отрицать и того, что новая для искусства ситуация, сложившаяся в нашем веке, несет с собой разрыв от некогда единой традиции, великим за-

267

вершением которой явился XIX век. Когда Гегель, крупнейший теоретик спекулятивного идеализма, читал сбои лекции по эстетике сначала в Гейдельберге, а затем в Берлине, он предварял их обычно рассуждением о том, что искусство «отошло в прошлое»\*. Если реконструировать гегелевскую постановку вопроса и заново ее осмыслить, мы с удивлением обнаружим, что во многом она предвосхищает наши собственные вопросы к искусству. Я хотел бы кратко продемонстрировать это во введении, чтобы мы воочию убедились, почему в ходе наших рассуждений мы вынуждены будем подвергать критике очевидность господствующего представления об искусстве и вскрывать те антропологические основания, на которых покоится феномен искусства и исходя из которых мы должны заново его обосновать.

Искусство, «отошедшее в прошлое», — в этой формулировке Гегеля радикально заостряется претензия философии сделать само наше движение к истине предметом познания, познать само наше знание истинного. Согласно Гегелю, задача эта, издавна выдвигаемая философией, только тогда будет решена, когда философия овладеет истиной во всем ее объеме, в масштабе ее исторического развертывания. И вовсе не случайно, что гегелевская философия претендовала прежде всего на возведение к понятию истины христианского откровения. Это касалось даже такой глубочайшей тайны христианского вероучения, как тайна триединства, которая (и в этом я глубоко убежден), как вызов мышлению или завет, всегда превосходила возможности человеческого понимания и оживляла движение европейской мысли.

Действительно, со стороны Гегеля было дерзостью претендовать на то, что его философия объемлет вершинную тайну христианского учения, над которой, заостряясь, утончаясь и углубляясь, билась мысль теологов и философов в течение многих столетий, и что она собрала в форме понятия всю его истину. Не останавливаясь на диалектическом син-

268

тезе этой, так сказать, философской троицы, то есть вечного возрождения духа в том виде, как оно представлено у Гегеля, я все же должен упомянуть о нем, чтобы прояснить отношение Гегеля к искусству, а также его мысль о том, что искусство отошло в прошлое.

Начнем с того, что Гегель не имел в виду завершение христианской изобразительной традиции, то есть того, что тогда и так происходило, как мы считаем сегодня. В том, что он испытывал как современник событий, тем более не было еще и намека ни на отчужденность, ни на эпатаж — всего того, что охватывает нас в присутствии произведений абстрактного и беспредметного искусства, Наверняка реакция Гегеля была не такой, как у нынешнего посетителя Лувра, входящего в это великолепное собрание зрелой западноевропейской живописи и оказывающегося в окружении созданий революционного искусства конца XVIII — начала XIX века — картин свержения и возведения на престол монархов. Наверняка Гегель не считал (да и не мог считать), что вместе с барокко и поздними формами рококо со сцены человеческой истории сошел последний стиль западноевропейского искусства. Не знал он и того, что мы знаем сегодня в исторической ретроспективе, того, что наступил век господства историзма, и не предчувствовал, что в XX веке решительное высвобождение из исторических оков XIX века в ином, более опасном смысле приведет к тому, что все предшествующее искусство будет восприниматься как нечто отошедшее в прошлое. Когда он говорил, что искусство отходит в прошлое, он имел в виду, скорее всего, то, что оно перестает быть само собой разумеющимся, каким являлось в греческом мире, когда служило изображению божественного. В греческом мире скульптура, как и освещенный\* южным солнцем храм, открытый вечным стихиям, являла собой божественное. Великая скульптура наглядно представляла божественное, изображаемое человеком и в образе человека. Тезис Гегеля заключался в том, что для греческой культуры было очевидным присутствие бога и божественного в формах ее изобразительного, образного самовыражения. С появлением же христианства и нового, более глубокого понимания трансцендентности бога уже невозможно было адекватно выразить его истину образным языком поэтической речи, языком искусства. Произведение искусства уже не божество, почитаемое нами. Мысль, что искусство отошло в прошлое, предполагает, что вместе с

269

уходом античности искусство начинает нуждаться в обосновании. Я уже говорил о том, что величественное явление, именуемое христианским искусством Западной Европы, возникло именно в ходе такого оправдания искусства христианской церковью, как результат многовекового гуманистического усвоения античной традиции.

Примечательно, что когда искусство вступило на путь самооправдания перед лицом окружающего мира, оно естественно объединяло в себе общину, общество, церковь и самоощущение художника. И проблема заключается в том, что это естественное, самоочевидное уходит в прошлое, а тем самым уходит в прошлое и общее для всех понимание, — и это характерно уже для XIX века. Гегелевский тезис имеет в виду именно это. Великие художники стали ощущать — кто больше, кто меньше — свою бездомность в обществе, втянутом в индустриализацию и коммерциализацию. Их богемная судьба напоминает участь бродячих комедиантов. В XIX веке художник уже убежден, что между ним и окружающими людьми, то есть теми, для кого он творит, больше не существует взаимопонимания. В XJX веке художник уже не член некой общности, он сам ее создает, как правило, ошибаясь, безмерно многого ожидая, претендуя на то, что истина в творчестве зависит только от собственных его форм и собственной обращенности к миру. Таково поистине мессианское сознание художника, XIX века; в своей обращенности к людям он ощущает себя своего рода «Новым мессией" (Иммерман): он несет новое благовествование и, как изгой, платит за это дань, замы- 1 каясь в художественном мире и существуя только ради искусства.

Однако все это ничто в сравнении с тем потрясением, в которое искусство Новейшего времени повергло наше общественное мнение. Я хотел бы тактично обойти молчанием вопрос о том, какое это рискованное предприятие — исполнять в концертном зале современную музыку. Как правило, ей приходится отводить место в середине программы. Иначе слушатели не приходят к началу или раньше времени покидают концертный зал.

Такой ситуации прежде быть не могло, и мы должны над этим задуматься. Здесь проявляется разлад между искусством как религией образования, с одной стороны, и искусством как средством эпатажа — с другой. Возникно-

270

вение и постепенное обострение этого конфликта можно проследить на примере истории живописи XIX века. Когда во второй половине XIX века начала расшатываться линейная перспектива, одно из фундаментальных оснований изобразительного искусства, определявшее в течение последних столетий его понимание, это уже предвещало установление новых отношений с традицией\*.

Впервые это наблюдается в картинах Ганса фон Маре, а позднее в целом революционном движении, получившем всемирную известность прежде всего благодаря мастерству и таланту Поля Сезанна. Конечно, линейная перспектива не самоочевидная данность образного видения и изобразительного творчества. В христианском средневековье ее вообще не было. Линейная перспектива, это великое научное и художественное достижение человечества, стала обязательной для живописи в эпоху Ренессанса, в эпоху усилившегося увлечения естественнонаучными и математическими построениями. Действительно, только постепенный отказ от линейной перспективы открыл нам глаза на великое искусство позднего средневековья, на то время, когда картина еще не производила впечатления увиденного из окна — от переднего плана и до далекого горизонта, а легко читалась как иероглиф, как идеограмма, духовно наставляющая и одновременно возвышающая нас.

Таким образом, линейная перспектива была исторически преходящей формой нашего изобразительного творчества. Однако пренебрежение ею предвещало далеко идущее развитие современного искусства, сильно расходящееся с нашей живописной традицией. Я помню, как разрушалась форма б кубизме. В 1910-е годы этим, по крайней мере в течение определенного времени, занимались почти вес крупные живописцы. Помню также, как разрушение традиции обернулось в кубизме окончательным отрицанием предметного характера изобразительности. Но является ли тотальным такой отказ от наших предметных ожиданий — это остается неясным.

Ясно одно: основательно поколеблена наивная уверенность в том, что картина является представлением о чем-то, аналогично тому, как наш ежедневный жизненный опыт формирует представление о естественной или преобразо-

271

ванной человеком природе. Кубистическую или беспредметную картину уже нельзя рассматривать uno intuitu , одним воспринимающим взором. Требуется особая деятельность; каждый должен самостоятельно синтезировать различные ракурсы, возникающие на холсте. В результате этого глубинная гармония и подлинность созданного могуг захватить и возвысить — точно так, как и раньше, когда это осуществлялось на основе всеобщей содержательности образа. Можно спросить, что это дает для наших размышлений.

Или возьмем современную музыку, совершенно новый язык гармонии и диссонанса, используемый ею, — своеобразное уплотнение, которое достигается в результате отказа от прежних правил композиции и построения фразы, характерных для великой музыкальной классики. Этого нельзя отрицать, как нельзя отрицать и того, что, попадая в музее в зал, где выставлены произведения новейших художественных направлений, ощущаешь, что действительно перешел какую-то границу. Если после нового вернуться к старому, прежнему, то можно заметить своеобразную стертость восприятия. Конечно, это лишь реакция по контрасту, а не постоянно сопровождающее ощущение утраты. Здесь явно обостряется контраст между старыми и новыми формами искусства.

Мне приходит на ум герметическая поэзия, к которой философы издавна проявляли особый интерес. Считается, что философ компетентен там, где любой другой теряется в догадках. Действительно, современная поэзия достигла границ смыслового понимания, и не отмечены ли величайшие достижения выдающихся художников слова трагическим умолканием в невыразимом\*? Мне приходит на ум новая даматургия, для которой классическое учение о единстве временя и действия звучит как давно забытая сказка, в которой даже единство характера сознательно и подчеркнуто нарушается и нарушение это становится конструктивным принципом нового драматического решения, как например, у Бертольта Брехта. Мне приходит на ум и современная архитектура. Что это; освобождение? или искушение? — когда с помощью новых материалов законам статики противопоставляется нечто такое, что уже не имеет

272

ничего общего с традиционным строительством, с каменной кладкой, а являет собой, скорее всего, совершенно новый вид формообразования. Именно такими представляются архитектурные сооружения, стоящие буквально на голове, или на тонких, слабых опорах, — здания, в которых перегородки, несущие конструкции заменены шатрообразными крышами и перекрытиями.

Этот краткий обзор должен показать, что, собственно, произошло и почему понимание современного искусства представляет собой проблему для теоретической мысли.

Эту проблему я мог бы продемонстрировать на различных уровнях.

Прежде всего 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 — и не только противостоящее традиции, но и само черпающее в ней энергию. Исходная посылка заключается в том, что и то и другое должно быть понято как составная часть единого целого, как явление искусства. И не только в том смысле, что современный художник в принципе неспособен творить без погружения в язык традиции, и не в том смысле, что воспринимающий искусство одновременно как бы пребывает и в прошлом и в настоящем. Так происходит не только тогда, когда в музее он переходит из зала в зал или когда — быть может, вопреки своим ожиданиям — сталкивается на концерте, или в театральной постановке с современным искусством, или хотя бы с модернизированной репродукцией классического искусства. В таком положении он оказывается всегда.

Наша повседневная жизнь являет собой непрекращающееся движение через одновременность прошлого и будущего. Сущность того, что мы называем &lt;духом», заключается в самой способности продвигаться вперед, удерживая этот горизонт открытого будущего и неповторимого прошлого. Мнемозина, муза памяти, муза овладевающего воспоминания, царящая там, одновременно и муза духовной свободы. И память и воспоминание, несущие в себе искусство прошлого, традицию нашего искусства и смелое экспериментирование, его невероятные, противоречивые, себя отрицающие формы, одинаково свидетельствуют о деятельности духа. И мы должны спросить себя: что вытекает из такого единства прошлого и настоящего?

273

В этом единстве не только наше эстетическое самоопределение. Нам предстоит не просто осознать, как тесно и неразрывно связаны художественная форма прошлого и ее

сегодняшнее разрушение. Притязания современного художника обусловлены новой социальной ситуацией. Это своего рода оппозиция бюргерскому канону восприятия и религии

культуры, побуждающая художника использовать нашу активность в своих собственных интересах. Так случается всякий раз, когда при построении кубистической или абстрактной картины шаг за шагом синтезируются отдельные грани образа, возникающие у зрителя при многократной

смене точек зрения. Художник стремится выразить в произведении то новое художественное настроение, в соответствии с которым он творит и которое представляется ему новой формой всеобщего взаимопонимания, солидарности. Вместе с тем я утверждаю, что великие художественные

достижения самыми разными путями нисходят в потребительский мир и участвуют в эстетизации среды. И не только нисходят, но и распространяются, расхватываются, обеспечивая таким образом известное стилевое единство преобразуемого человеком мира. Так было всегда, и несомненно, что конструктивный подход, обнаруживаемый нами сегодня в живописи и архитектуре, глубоко проник и во все те технические приспособления, с которыми мы ежедневно

имеем дело на кухне, дома, в общественном транспорте и общественной жизни. И далеко не случайно, что в процессе создания произведения художник преодолевает напряжение, возникающее между ожиданиями, идущими от традиции, и новыми привычками, вводимыми им самим. Острота ситуации, переживаемой нами, несомненна, об этом же свидетельствует и своеобразие конфликта и напряженности.

Эта ситуация нуждается в осмыслении.

Похоже, здесь сходятся две вещи: наше историческое сознание и склонность современного человека, в том числе и художника, к рефлексии. Историческая осознанность, историческое сознание вовсе не должны связываться с сугубо научными или мировоззренческими представлениями. Достаточно обратиться к тому, что очевидно для всех, кто сталкивается с художественным явлением прошлого, И так естественно, что люди не осознают, что руководствуются при этом историческим сознанием. Костюм, сшитый в прошлом, они рассматривают как исторический костюм, но исторические сюжеты могут быть восприняты в различных

274

одеяниях. Никто не удивляется, когда Альтдорфер в «Битве Александра» запросто облачает воинов в доспехи средневековых рыцарей и выстраивает их в «современные» боевые порядки, как будто воины Александра Македонского сокрушили персов именно в этих нарядах\*. Это настолько очевидно для нашего исторического настроя, что я бы рискнул сказать: без такого настроя подлинность, то есть мастерство пластических решений, более раннего искусства, возможно, вообще не воспринималась бы. Ведь сегодня уже никого не удивит инаковость другого, разве того, кто не прошел школы историзма (а вряд ли такие еще найдутся) и едва ли способен постичь то органичное единство содержания и формы, которое и составляет сущность всякого истинно художественного творчества.

Историческое сознание не какая-то особая научно или мировоззренчески обусловленная методическая позиция, а способ настраивания чувств на духовность, с самого начала определяющий наше видение и наше восприятие искусства. С этим, вероятно, связано и то (и это тоже форма рефлексии), что мы вовсе не нуждаемся в том наивном узнавании, которое нам в очередной раз может предложить наш собственный мир в виде устоявшейся действительности. Поэтому мы и можем усваивать всю огромную традицию нашей собственной истории, а также постигать традиции и памятники совсем иных миров и культур, никак не определявших развитие западной истории, поскольку инаковость всего этого стала предметом нашей рефлексии. Право . на собственное творческое решение современному художнику дает та высокая степень рефлексивности, которую мы все несем в себе. Но почему историческое сознание с присущей ему рефлексивностью выступает, притом столь решительно, с неизменной претензией на то, что все видимое находится здесь и обращено непосредственно к нам, как будто это мы сами? Ответить на все это и должен, очевидно, философ.

Итак, в качестве первого шага наших размышлений я выдвигаю следующую задачу: разработать понятия, необходимые для постановки этого вопроса. Понятийный инструментарий, с помощью которого мы хотим осилить обозначенную тему, я раскрою прежде всего через ситуацию в

275

философской эстетике. Затем я покажу, что ведущую роль здесь будут играть обозначенные в подзаголовке работы три понятия: «возвращение к игре», «символ», то есть возможность узнавать самих себя, и, наконец, «праздник» как воплощение вновь обретенной связи всех со всеми.

Задача философии — находить общее в различном. Synoran eis hey eidos («учиться обобщать под эгидой единого») — такова, согласно Платону, задача философа-диалектика. Что может подсказать нам философская традиция для решения этой задачи или хотя бы для более ясного представления о том, что нам предстоит решить? А именно: как преодолеть чудовищный разрыв между европейской художественной традицией и идеалами тех, кто сегодня занят художественной деятельностью? Первый ориентир нам дает слово «искусство». Мы не должны недооценивать того, что может нам сообщить само слово. Слово аккумулирует в себе предшествующую мыслительную работу. Так и здесь слово «искусство» служит отправной точкой, с которой мы начинаем наш поиск. Человек мало-мальски исторически развитый знает, что оно уже почти двести лет несет в себе тот характерный отличительный смысл, который мы связываем с ним сегодня. Вполне естественно, что в XVIII веке, когда речь заходила об искусстве, к нему требовалось прибавить слово «изящное» — «изящное искусство». Однако наряду с этим существовала и гораздо более широкая область человеческого умения: практические искусства — искусства технические, ремесленные и промышленные. Поэтому мы и не находим в философской традиции понятия «искусство» в нашем смысле. Из трудов древних греков, основоположников западноевропейской мыслительной традиции, мы можем узнать, что искусство охватывается понятием того, что Аристотель называл poietice episteme, то есть знанием и умением изготовления\*. Общим в изготовлении ремесленника и творчестве художника, отличающим их знание от теоретического знания или же знания в области политики, является отделение произведения от породившей его деятельности. В этом сущность изготовления. Это нужно помнить, если мы хотим понять и осознать границы той критики произведения, которую современные модернисты обрушивают на традиционное искусство и бюргерское потребление культуры, связанное с ним. Тем самым прояс-

Аристотель. Метафизика VI 1.

276

няется природа произведения. И это явно общая черта. Произведение как интенциональный ориентир слаженного трудового усилия тогда только станет собственно произведением, когда освободится от уз производящего делания. Произведение, по определению, предназначено для использования\*. Платон старательно подчеркивал, что знание и умение делать подчинены использованию и зависят от знания того, кто будет изделием пользоваться. Мореход предписывает корабельщику, что строить. Это старый платоновский пример. Понятие произведения указывает на сферу общего употребления и тем самым на общее для всех понимание, на коммуникацию внутри понимания. Теперь перед нами основной вопрос: как внутри этого всеобъемлющего понятия продуцирующего знания отличить «искусство» от практических искусств? Ответ, который дает античность и который до сих пор побуждает нас к размышлению, предполагает, что речь здесь идет об имитационной деятельности, о подражании. Последнее рассматривается в пределах всего физического мира — природы. «Искусство» возможно потому, что природа не исчерпывает всех возможностей изобразительной деятельности, оставляя лакуны для формотворчества человеческого духа. То, что мы называем «искусством», таит в себе немало загадочности в сравнении со всеобщей деятельностью формотворчества, поскольку «произведение» искусства не является в действительности тем, что оно изображает, — оно всего лишь имитирует. С этим связано множество очень непростых философских проблем, и прежде всего проблема существования видимости. Что означает то, что здесь не создается действительное, но создается лишь нечто, использование которого не связано с реальной пользой, так как оно осуществляется, собственно, в созерцательном сосредоточении на видимость? У нас еще будет возможность поговорить об этом. Но уже и сейчас ясно, что от греков нам нечего ждать прямой помощи, так как то, что мы называем «искусством», они в лучшем случае рассматривали как своего рода подражание природе. Это подражание, правда, не имело ничего общего с натуралистическими или псевдореалистическими заблуждениями современной теории искусства. Это может подтвердить известная цитата из «Поэтики» Аристотеля, где он говорит:

\*Платон. Государство 601 de.

277

«Поэзия более философична, чем история\*. В то время как история только описывает нечто происходившее, акцентируя то, «как» это происходило, поэзия передает нам, как это могло быть. В человеческих поступках и страстях она учит видеть всеобщее. А поскольку всеобщее, конечно же, является задачей философии, то искусство, когда оно подразумевает всеобщее, философичнее, чем история. Это первое указание, которое нам даст античное наследие.

Еще более важное указание, выводящее нас за пределы, современной эстетики, мы извлекаем из второй части наших размышлений, связанных со словом «искусство" Под искусством подразумевается «прекрасное искусство». Но что такое «прекрасное»?

Сегодня понятие прекрасного используется в самых различных значениях, хотя в нем и сохраняется нечто от старого, изначального смысла греческого слова calon.

В определенной ситуации с понятием прекрасного мы связываем то, что освящено традицией, признано в обществе, или же нечто в этом роде. Другими словами —

то, чем можно любоваться и что на это было рассчитано. В нашей языковой памяти продолжает жить выражение «прекрасная нравственность», с помощью которого в немецком издеализме (Шиллер, Гегель) характеризовалась греческая государственность и греческие нравы, противостоящие механическому бездушию современной государственной машины. Это выражение нельзя понимать буквально. Оно означает не то, что нравственность пошла навстречу помпезности и декоративному великолепию, а лишь то, что она представлена и присутствует во всех

формах совместной жизни, пронизывает все и таким образом позволяет человеку в его собственном мире обнаруживать самого себя. И для нас это определение «прекрасного» как пользующегося всеобщим признанием и одобрением еще остается убедительным. Естественно,

что с точки зрения нашего понимания прекрасного нельзя спросить, почему нечто нравится. Прекрасное является своего рода самоопределением, излучающим радость самовыражения, не связанным ни с пользой, ни с целесообразностью. Пожалуй, достаточно о «прекрасном».

Где же встречается прекрасное в том виде, какой убедительно раскрывает его сущность? Чтобы очертить реаль-

Аристотель. Поэтика 1451 b 5.

278

ный горизонт проблемы прекрасного, а может быть и сущности искусства, важно с самого начала помнить, что для греков космос, порядок мироздания, и был, собственно говоря, наглядным выражением прекрасного как такового. Это — пифагорейский элемент в греческом понимании прекрасного. С наибольшей степенью наглядности порядок олицетворяет устройство небосвода. Периодичность смены лет, месяцев, а также дня и ночи дает неизменные константы для постижения порядка и в нашей жизни — по контрасту с неопределенностью и изменчивостью нашего собственного образа жизни.

В таком ракурсе, особенно у Платона, понятие прекрасного глубоко высвечивает нашу проблематику. В диалоге «Федр», используя форму величественного мифа, Платон описывает назначение человека, его ограниченность в сравнении с божественным и обреченность на земные тяготы телесно-инстинктивного существования. Он рисует царственное шествие душ, воспроизводящее ночное шествие звезд, подобное движению по небосводу колесниц, управляемых олимпийскими богами. Человеческие души также управляют колесницами и следуют за богами, каждодневно участвующими в этой процессии. Сверху, с высшей точки небосвода, открывается широкий вид на истинный мир. То, что можно увидеть оттуда, это уже не наше изменчивое, беспорядочное, так сказать, тленное познание мира, а истинные константы и устойчивые формы бытия. В то время как боги при встрече с истинным миром полностью отдаются этому зрелищу, человеческие души, образующие неустойчивые упряжки, распадаются. Так как инстинктивное начало в человеческой душе уводит ее взгляд в сторону, ей удается лишь краем глаза взглянуть на вечный порядок. После этого души людей низвергаются на землю и разлучаются с истиной, сохраняя о ней смутное воспоминание.

А теперь о том, что я намеревался сказать. Для души, обремененной земными тяготами, утратившей крылья, так что она уже не в силах вознестись к вершинам истинного, остается лишь один путь, когда у нее снова начинают расти крылья и возвращается способность воспарения. Это путь любви и искусства, любви к прекрасному. В дивных барочных выражениях описывает Платон эту связь переживания пробуждающейся любви с духовным видением прекрасного и с истинным порядком мира. Благодаря прекрасному на некоторое время удается припомнить истинный мир. Это

279

путь философии. Платон называет прекрасным самое яркое и самое притягательное, другими словами, наглядность идеала. Как раз то, что столь явственно выделяется на фоне всего остального и излучает свет убеждающей истинности и подлинности, и является тем, что все мы воспринимаем как прекрасное — в природе и искусстве — и в чем мы убеждены: да, это истинное.

Наиболее важным выводом из этого мифа является мысль о том, что сущность прекрасного вовсе не в противостоянии действительности или отличии от нее. Красота, сколь бы

неожиданно она ни возникала, уже как бы залог того, что

истинное не пребывает где-то там, в недосягаемой дали, а

идет нам навстречу в действительности, несмотря на всю

ее хаотичность и несовершенство, на всю ее неподатливость,

на все несуразности, односторонности и роковые заблуждения, с ней связанные. В этом заключается онтологическая функция прекрасного: перебросить мост через пропасть,

разделяющую идеальное и реальное. Таким образом, эпитет,

прибавляемый к слову «искусство» («прекрасное»), являетс

вторым важным шагом в ходе нашего размышления. А третий шаг ведет уже непосредственно к тому, что в истории философии мы называем эстетикой. Последняя— гораздо более позднее образование и в значительной степени выявляет собственный смысл искусства, его обособленность от прикладных умений и его возвышение до той, почти религиозной роли, которую понятие и практика искусства играют в нашей жизни. — Как философская дисциплина эстетика возникла в XVII веке, то есть в эпоху рационализма, и это было спровоцировано самим рационалистическим духом Нового времени, зарождавшимся на почве математического естествознания, которое сложилось в XVII веке и до сих пор является сутью нашего мироощущения, во все более стремительном темпе реализующего себя в технике.

Что побудило философию вспомнить о «прекрасном»? На фоне общей рационалистической ориентации на математическую определенность законов природы, признания значимости природы для овладения ее силами опыт прекрасного, опыт искусства видится областью, где царят субъективность и случайность. Таким выглядело великое пробуждение XVJI века. На что здесь вообще мог претендовать феномен искусства? Обращение к античности все же дало нам возможность выяснить, что и в прекрасном и в искусстве заложен смысл, который невозможно исчерпать с помощью

280

понятий. Как же удостовериться в их истинности? Александр Баумгартен, основатель философской эстетики, говорил о cognitio sensitiva, о чувственном познании. Для нашей великой традиции познания, начатой еще греками, «чувственное познание» представляется чем-то парадоксальным. С познанием мы имеем дело тогда, когда оно, оставив позади себя субъективную чувственную обусловленность, постигает в вещах разумное, всеобщее и закономерное. Чувственное в своей единичности рассматривается поэтому лишь как частный случай всеобщей закономерности. То, что мы, сталкиваясь с ним в жизни, принимаем за ожидаемое и рассматриваем как частный случай всеобщего, конечно же, не является познанием прекрасного ни в природе, ни в искусстве. Закат солнца, производящий на нас неизгладимое впечатление, не просто один из закатов: это тот неповторимый закат, который является для нас «трагедией неба». Именно в области искусства впервые выяснилось, что произведение искусства нельзя понять как таковое, если оно рассматривается лишь со стороны его встроенности в другие взаимосвязи. Его истина, обращенная к нам, — это не проявление заключенной в нем всеобщей закономерности. Cognitio sensitiva скорее означает, что и в том, что видится только частным случаем чувственного опыта и что мы всегда стараемся соотнести со всеобщим, внезапно при виде прекрасного нас что-то как будто останавливает и заставляет сосредоточиться на индивидуальном.

Что это значит для нас? Что при этом открывается? Что в этом единичном является для нас столь важным и значимым, что оно, а не только «всеобщее» в виде математически формулируемых законов природы претендует на истинность? Ответ на этот вопрос должна найти философская эстетика. Чтобы осознать эту проблематику, мне кажется, полезно спросить: какие из искусств могут дать нам на это наиболее адекватный ответ? Мы знаем, сколь разнообразен спектр художественных творений человека, как отличается, например, искусство слова или музыка как временные искусства от искусств пространственных, то есть от изобразительных искусств и архитектуры. Одно и то же можно выразить различными образными средствами, и тогда оно выглядит неодинаково. Ответить здесь можно ссылкой на историю. Баумгартен

281

как-то определил эстетику как pulchre cogitandi, то есть искусство мыслить. Кто хорошо различает нюансы, понимает, что это определение построено по аналогии с определением риторики как ars bene diced, то есть искусства хорошо говорить. И это не случайно. Риторика и поэтика с давних пор составляют единое целое, хотя в определенном смысле риторике принадлежит первенство. Она является универсальной формой человеческой коммуникации, определяющей нашу общественную жизнь сегодня несравненно глубже, чем наука. В этом сразу же убеждает классическое определение риторики — ars bene dicendi, то есть искусство хорошо говорить. Определяя эстетику как искусство красиво мыслить, Баумгартен явно шел от определения риторики. Здесь содержится важное указание на то, что для решения поставленных нами задач особую роль играют словесные искусства. Это существенное обстоятельство, тем более что ведущие понятия в наших эстетических размышлениях, как правило, ориентированы не на них. Чаще всего наша эстетическая мысль берет за образец изобразительное искусство. К нему лучше всего приложима понятийная система нашей эстетики. Это облегчается не только тем, что произведение пространственного искусства можно фиксировать, чего нельзя сделать с театральным произведением из-за его процессуальности, как невозможно это и с музыкой или поэтическим произведением, существующим лишь мгновение; большей частью это происходит потому, что наше понимание прекрасного все еще находится во власти платоновского наследия. Платон мыслил истинное бытие как прообраз, а всю являющуюся действительность как его отражение. Это было убедительно при условии, если понималось это нетривиально. Чтобы понять эстетический опыт, пытались погрузиться в глубины мистических сокровищниц языка, воззвать к новым словам, например к слову «Anbild», выражающему фокусирование взгляда на образе. Ведь мы и в самом деле как бы извлекаем из вещей образ и полагаем, что он в них имеется, — и это один и тот же процесс. И эстетическая мысль интересуется прежде всего воображением, способностью человека творить образ.

И здесь большая заслуга Канта, оставившего далеко позади основателя эстетики, рационалиста Александра Баумгартена. В понимании прекрасного и искусства он первым

282

подошел к философской постановке проблемы. Он искал ответ на вопрос, что безусловно присуще восприятию прекрасного, так как если мы нечто считаем «прекрасным», то это ведь не только субъективная реакция вкуса. Однако здесь нет и той всеобщности, какая присуща закономерностям природы и позволяет объяснять единичность чувственно воспринимаемого как частный случай. Какую истину — и выразимую и воспринимаемую — несет нам прекрасное? Уж, конечно, "не ту истину и не ту всеобщность, какие свойственны понятию или рассудку. Вместе с тем истина, открывающаяся нам в эстетическом восприятии, не только субъективна. В противном случае это означало бы, что мы отказываемся от достоверности и точности. Тот, кто находит нечто прекрасным, вовсе не считает, что это нравится только ему, в отличие от индивидуального вкуса, скажем, гурмана. Если мне что-то представляется прекрасным, я считаю, что это действительно прекрасно. Говоря словами Канта, я «призываю к согласию каждого». Предположение, что каждый должен прийти к общему согласию, вовсе не означает, что я смогу убедить любого. Да и хороший вкус не таким способом достигает всеобщности. Скорее, это означает, что чувство прекрасного должно у каждого воспитываться, что каждый должен научиться различать прекрасное и менее прекрасное. Достигается это не с помощью доводов в пользу собственного вкуса и, уж во всяком случае, не с помощью жестких доказательств. Такие попытки предпринимаются в области художественной критики, содержащей весь спектр приемов — от «научных» констатации до чувства вкуса, который нельзя подменить никакой наукообразностью и который лежит в основе суждения. «Критика», то есть различение прекрасного и менее прекрасного, не является по своей природе сопутствующим суждением, в котором прекрасное научно подводится под понятие или же путем сравнения дается оценка тому или иному качеству — а это, по сути, и есть познание прекрасного. Примечательно, что «суждение вкуса», то есть присущую каждому способность находить прекрасное, усматривать его в явлении, Кант прежде всего иллюстрирует на примере природной красоты, а не на примере искусства. Это именно та «лишенная практического смысла красота», которая удерживает нас от возведения к понятию художественно прекрасного.

Kant I. Kritik der UrteiskraFt. Berlin, 1790.

283

К традиции философской эстетики мы прибегаем здесь лишь для того, чтобы облегчить постановку занимающей нас проблемы. А именно: в каком смысле искусство, каким оно было в прошлом и каким является в настоящем, можно охватить общим всеобъемлющим понятием? Проблема заключается в том, что мы не можем сказать, что высокая классика целиком принадлежит прошлому, как не можем сказать и того, что современное искусство, отказавшись от всякой смысловой нагрузки, становится «чистым». Это поразительная ситуация. Если мы на мгновение отвлечемся и подумаем над тем, что имеется в виду, когда мы употребляем слово «искусство» и в каком смысле мы его употребляем, мы обнаружим парадоксальную ситуацию. Пока мы обращаемся к классическому искусству, перед нами произведения, которые при их создании понимались преимущественно не как искусство, а как носители образов из религиозной или светской жизни или же как украшения нашего жизненного мира в ключевых его ситуациях: религиозный культ, репрезентация царственных особ и т. п. В тот же момент, когда понятие «искусство» обретает привычное для нас звучание и художественное произведение, освобождаясь от всех жизненных зависимостей, становится самим собой, а искусство — искусством, то есть musee imaginaire, в понимании Мальро, не желая быть ни чем иным, — тогда и начинается великая революция в искусстве. В наши дни она привела к отказу от обусловленной традицией содержательности образа и художественной выразительности, став вдвойне проблематичной. Искусство ли это? И хочет ли оно вообще быть искусством? Что стоит за этой парадоксальной ситуацией? Станет ли искусство когда-либо самим собой и ничем иным?

Чтобы идти по этому пути дальше, нам пришлось позаимствовать ориентир у Канта, впервые решившегося отстоять самодостаточность эстетического по отношению к практической цели и теоретическому понятию. Это отражено в известном высказывании Канта о «незаинтересованном удовольствии», то есть радости, доставляемой прекрасным. Разумеется, «незаинтересованное удовольствие» здесь — не быть практически заинтересованным в «изображенном» или явленном. Таким образом, незаинтересованностью всего лишь выделяется эстетическое отношение и теперь уже нет смысла спрашивать «для чего». «Какая польза от того, что радуешься тому, чему радуешься?»

284

Это, правда, описание во многом внешнего подхода к искусству, а именно опыта эстетического вкуса. Каждый знает, что вкус в эстетическом опыте является нивелирующим моментом. Тем не менее и в таком своем качестве он сыграл важную роль как «общее чувство» (Gemeinsinn), о чем справедливо говорил Кант . Вкус коммуникативен — в большей или в меньшей мере он выражает то, что свойственно нам всем. Бессмысленно поэтому в области эстетического искать сугубо индивидуального, субъективного вкуса. То, что прояснилась суть эстетического — обладать значимостью и в то же время не быть подведенным под понятие цели, — этим мы обязаны в первую очередь Канту. И в каком опыте в наибольшей мере реализуется этот идеал свободного и незаинтересованного удовольствия? Кант здесь имеет в виду «природную красоту», например красивое изображение цветка или, скажем, красивые обои, узор которых повышает жизненный тонус. Такова задача декоративного искусства — влиять на нас ненавязчиво. Красивыми, собственно, называются природные вещи, в которые человек не вкладывал никакого смысла, а также вещи, созданные самим человеком, но сознательно лишенные им смысла и представляющие собой лишь игру красок. И ничто здесь не узнается. Действительно, нет ничего более ужасающего, чем назойливые обои, рисунок которых привлекает к себе внимание. Об этом могут поведать бредовые сны нашего детства. Из этого описания видно, что здесь налицо одно эстетическое удовольствие и нет никакого осознания, так как ничто не рассматривается и не понимается как нечто. Но это лишь описание экстремального случая. Этот пример показывает, что совсем необязательно, чтобы источник эстетического удовольствия обладал значимостью или же воспринимался на уровне понятия.

Но это еще не вопрос, волнующий нас. Наш вопрос: что такое искусство? И мы, конечно же, думаем в первую очередь не о тривиальной декоративной поделке. Дизайнеры, естественно, могут быть выдающимися художниками, но функционально у них подчиненная, прикладная задача. А ведь именно это Кант и обозначил, собственно, как красоту, или, как он ее называл, «свободную красоту». Под последней он имел в виду красоту, свободную от понятия и значения. Разумеется, Кант не хотел сказать, что идеал

Кант. Критика способности суждения, § 22. 40.

285

художественного творчества — это создание такой лишенной смысла красоты. Соприкасаясь с искусством, мы на самом деле всегда испытываем напряжение между чистой конкретностью взгляда и отражения (Anbilds), как я это обозначил, и тем значением, которое мы интуитивно угадываем в художественном произведении и познаем по мере того, как влияет на нас каждая такая встреча с искусством. В чем заключается это значение? В чем суть этого дополнительного момента, благодаря которому искусство впервые становится тем, чем оно является? Канту так и не удалось определить это. По некоторым причинам, которых мы еще коснемся, это действительно невозможно. Но огромная заслуга Канта в том, что он не остановился на голом формализме «чистых суждений вкуса», а преодолел наточку зрения вкуса» в пользу «точки зрения гения» . XVIII век на основе собственного живого созерцания понятием гения охарактеризовал скандальное вторжение Шекспира во вкусы времени, определявшиеся французским классицизмом. Шекспира превозносил Лессинг, впрочем, явно односторонне, приравнивая его голос к голосу самой природы и противопоставляя его нормативной классицистской эстетике французской трагедии. Той природы, творческая сила которой, согласно Лессингу, представлена в гении и выражается через него. На самом деле и Кант понимал гения как природную силу, называя его «баловнем природы», так как гению в такой степени покровительствует природа, что он может творить, как и она, не думая о правилах. В итоге получается, как будто нечто сделано по правилам. Таково искусство: оно творит нечто образцовое, вместо того чтобы создавать то, что со- ответствует правилам. При этом явно невозможно отделить определение искусства как творчества гения от конгениальности воспринимающего. И то и другое — свободная игра. И вкус был такого рода свободной игрой воображения и рассудка. И создание художественного произведения является такой же свободной игрой, только переакценткрованной, поскольку плодам творческого воображения присуща восходящая к пониманию многозначительность. Она, как говорил Кант, позволяет «додумать невыразимо многое». Но это не значит, будто мы просто прилагаем заготовленные

286

заранее понятия к тому, что воплощает искусство. Это означало бы, что мы данное и созерцании подводим под общее как его частный случай. Но это и не эстетическое восприятие. Скорее всего, лишь в соприкосновении с отдельным, индивидуальным произведением понятия вообще «зазвучали в унисон», как выразился Кант. Это прекрасное выражение из музыкального языка XVIII века и отражает своеобразное воздействие клавесина, любимого инструмента этого столетия, с его характерной особенностью: звук длится, хотя мы уже и не дотрагиваемся до струны. Кант полагает, что функцией понятия является создание своего рода резонатора, способного передать игру воображения. Таково положение вещей. И немецкий идеализм в целом различал в явлении смысл, или идею, как бы их ни называть, не делая при этом понятие отправной точкой эстетического опыта. Но можно ли в таком случае решить нашу проблему единства классической художественной традиции и современного искусства? Как понять наблюдаемое сегодня разрушение художественной формы, заигрывание с любым содержанием, зашедшее так далеко, что наши ожидания никогда не оправдываются? Как понять то, что в наше время художники или даже целые направления в искусстве (например, хэпенинг) воспринимаются как антиискусство? Как понять, скажем, то, что Дюшан выставляет в галерее самый заурядный бытовой предмет и тем шокирует зрителя? «Какое хулиганство!» — сказать так было бы слишком просто. Этим Дюшан обнажил какие-то особенности эстетического восприятия. Но как могут помочь средства классической эстетики в освещении того экспериментаторства, которым увлекаются художники нашего времени? Для этого необходимо вернуться к более глубоким истокам человеческого опыта. Каковы антропологические основания нашего восприятия искусства? Этот вопрос мы и рассмотрим с помощью понятий «игра», «символ» и «праздник».

Сначала речь пойдет об «игре». Прежде всего мы должны уяснить себе, что игра является элементарной функцией человеческой жизни и что человеческая культура без нее вообще немыслима. Такие мыслители, как Хейзинга, Гвардини, и другие уже давно подчеркивали, что в отправлении человеком религиозного культа присутствует игровой мо-

287

мент. Чтобы понять, что игровой элемент искусства проявляется не только отрицательно — как свобода от целевых установок, но и как независимый импульс, стоит еще раз вернуться к элементарным характеристикам человеческой игры. Когда мы говорим о ней, что мы имеем в виду? Очевидно, ритмическое повторение какого-либо движения. Вспомним хотя бы некоторые обороты речи, такие, как «игра огней» или «игра волн», в которых как раз и представлено такое постоянное повторение, движение в противоположных направлениях, не связанное с определенной целью. Очевидно и то, что целью движения не являются и крайние его точки, в которых это движение затухает. В дальнейшем проясняется, что такое движение предполагает свободное пространство. Тем более это важно для искусства. Свобода движения, о которой идет речь, предполагает также и то, что движение должно иметь форму самодвижения. В основе всего живого — самодвижение. Об этом писал еще Аристотель, четко выразивший то, что заботило греческую мысль. Все живое является самодвижением, имея источник движения в себе самом. Игра теперь выглядит как самодвижение, не преследующее осмысленной цели, — движение ради движения, так сказать, феномен трансцендирования, самопредставления бытия живого. Вес это мы можем наблюдать в природе, например кружение мошкары или все иные разновидности проявления игры в мире животных, особенно у детенышей. Все это, очевидно, коренится в элементарной способности к трансцендированию, присущей жизнеспособности как таковой. Особенность человеческой игры заключается в том, что, вбирая в себя разум, эту исключительно человеческую способность ставить цели и сознательно к ним стремиться, она в то же время в состоянии обуздать это стремление к целеполаганию. Человечность человеческой игры именно в том, что в ней игровые движения, так сказать, сами себя дисциплинируют и упорядочивают, как будто в этом действительно присутствует цель. Например, когда ребенок считает, сколько раз мяч ударился о землю, прежде чем он выпустит его из рук.

Здесь в форме деятельности, свободной от целевого назначения, разум сам себе полагает правила. Ребенок удручен, если мяч, ударившись о землю десять раз, выскальзывает из рук, и горд, как владыка, если ему удалось ударить по мячу тридцать раз. Эта не связанная с целью

288

разумность человеческих игр приближает нас к феномену, на который мы сможем «опереться» в дальнейшем. Именно здесь, в связи с феноменом повторяемости, выясняется, что имеется в виду идентичность, тождество. Целью, к которой все сводится, является, правда, бесцельное действие, действие как таковое. Вот что представляет собой игра. В ней нечто совершается с самой серьезной решимостью, честолюбиво и старательно. Это и есть первый шаг на пути к человеческой коммуникации. Если здесь что-то представлено (пусть это будет всего лишь игровое движение), то и зритель это «имеет в виду», точно так же, как я выступаю в игре зрителем самого себя. Функция игровой репрезентации состоит в том, чтобы показать, что игра — это нечто определенное, а вовсе не случайное. В конечном счете игра есть не что иное, как саморепрезентация игрового действия. Позволю себе добавить к этому: подобное определение игрового действия в то же время означает, что игра всегда требует участия в ней. Даже зритель, наблюдающий за ребенком, играющим в мяч, не может не участвовать в ней, а если он действительно «участвует», то это не что иное, как participatio, внутреннее участие в этом повторяющемся движении. В случае высших форм игры это часто проявляется весьма наглядно: стоит, например, внимательно понаблюдать за зрителями теннисного матча, передаваемого по телевидению. Это полная поглощенность. Никто не остается равнодушным. Другим важнейшим моментом мне представляется то, что игра является коммуникативным действием и в том смысле, что, собственно, не такая уж большая разница между тем, кто играет, и тем, кто наблюдает. Зритель явно больше, чем простой наблюдатель, следящий за тем, что разворачивается перед ним. В качестве участника он — составная часть самой игры. Конечно, эти простые разновидности игры еще далеки от игры художественной. Однако я надеюсь показать, что от культового танца до культового действия как зрелищного представления всего лишь шаг. А отсюда — всего лишь шаг к автономизации изображения, к театру как представлению, выросшему из культовых обрядов. Или же к изобразительному искусству, декоративность и выразительность которого коренятся в целостном контексте религиозной жизни. Одно переходит в другое. И то, что одно переходит в другое, подтверждает наличие общего в том, что мы рассматриваем как игру. А именно: нечто видится определенным, даже

289

если оно и не понятийное, смысловое, целесообразное, всего лишь чистое самоположенное предписание движения. Для сегодняшней дискуссии о современном искусстве | мне это представляется исключительно важным. В конечном счете это вопрос о произведении искусства. Основной мотив современного искусства заключается в том, что оно хочет преодолеть расстояние, разделяющее публику, зрителей, потребителей искусства, и сами произведения искусства. Несомненно, что в течение последних десятилетий самые замечательные из художников тратили свои силы на преодоление этой дистанции. Вспомним хотя бы брехтовскую теорию эпического театра. Брехт категорически выступал против погружения в театральную иллюзию, считая ее слабой заменой человеческому и социальному духу солидарности. С этой целью он сознательно разрушал сценический натурализм, узнавание характеров, короче, совпадение сценического действия с тем, что зритель ждет от спектакля. Но и в любой другой форме современного художественного экспериментирования обнаруживается это стремление включить равнодушного наблюдателя в игру, сделать его соучастником.

Означает ли это, что произведение больше не существует? Сегодня так считают многие художники, а также эстетики, ориентирующиеся на них, как если бы речь шла об отказе от единства произведения. Но если мы вспомним наши определения человеческой игры, то найдем в ней первые зачатки разумности, а именно в соблюдении установленных правил, в обеспечении идентичности того, что мы пытаемся повторить. Уже здесь в игре проявляется элемент герменевтической идентичности, и тем более он имеет место в художественной игре. Было бы ошибкой полагать, что единство произведения означает его замкнутость по отношению к тем, к кому это произведение обращено и кому оно предназначено. Герменевтическая идентичность произведения коренится гораздо глубже. Даже самое эфемерное и неповторимое, если оно воспринимается или оценивается нами как эстетическое явление, подразумевает идентичность. Возьмем, например, импровизацию на органе. Никто уже никогда не услышит этого исполнения. Да и сам органист едва ли может поведать, как он играл, — ведь никто не записал его игру. Тем не менее со всех сторон мы слышим; «Это гениально! Гениальная интерпретация!» А в другой раз: «Сегодня не

Актуальность прекрасного. Часть 2.

ГАДАМЕР Х.Г.

АКТУАЛЬНОСТЬ ПРЕКРАСНОГО

Часть 2.

Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. –С.266-323.

Часть 2. С.290-310.

(номера страниц по первоисточнику указаны в конце страницы).

получилось». Что же происходит? Мы явно ссылаемся на эту импровизацию. В нас что-то остается от этой, импровизации, и похоже, что это — произведение, а не только техническое упражнение для развития пальцев. Иначе нельзя было бы рассуждать о качестве или его отсутствии. Единство произведения основывается именно на герменевтической идентичности. Как понимающий я должен идентифицировать. Ибо там было что-то, о чем я рассуждал, что я «понимал». Я отождествляю нечто с тем, что было или есть, и только эта идентичность составляет смысл произведения.

Но если это и так (а я считаю, что истинность этого положения очевидна) — тогда была бы невозможна и художественная продуктивность, которая предполагает, что то, что она создает, и есть то, что есть. Даже тот скандальный пример с приспособлением для сушки бутылок, предложенным в качестве художественного произведения, кажется, подтверждает это. Суть этого произведения — в его воздействии, в однажды достигнутом эффекте. По-видимому, оно не сохранится как произведение в смысле постоянства классических форм творчества, но в смысле герменевтической идентичности оно вполне «произведение».

Понятие произведения как раз и не связано с классическим идеалом гармонии. Существуют иные формы, в которых происходит идентификация через согласие, и нам нужно задать себе вопрос: благодаря чему, собственно, возникает эта сопричастность? Но здесь есть и другой момент. Если это идентичность произведения, то только тот способен на действительное восприятие, действительное понимание художественного произведения, кто «участвует в игре», то есть тот, кто в своей деятельности добивается собственных результатов. Почему же это происходит? Конечно, не потому, что нечто удерживается в памяти. Здесь, хотя и имеет место идентификация, нет той особой сопричастности, делающей произведение значащим для нас. Что обеспечивает идентичность произведения самому себе? Можно спросить и так: что же превращает его идентичность в герменевтическую? Из последней формулировки ясно, что 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». Требование, исходящее из произведения, ждет своего удовлетворения.

291

Произведение жаждет ответа, дать который может только тот, кто принял это требование. И отпет должен стать его личным, ответом, им самим активно добытым. Участник игры является ее частью.

Из собственного опыта мы, например, знаем, что посещение музея или присутствие на концерте требует духовного напряжения. Что же здесь происходит? Конечно, между ними есть различие. В одном случае мы имеем дело с репродуктивным искусством, а в другом об этом не может быть и речи, так как перед нами оригинальные произведения. И выходишь из музея уже не с тем ощущением жизни, с каким входил. И если тебе действительно удалось приобщиться к искусству, мир становится светлее и жить в нем легче.

Определение произведения как точки совпадения узнавания и понимания предполагает, кроме того, что подобная идентичность связана с изменением и различением. Произведение для воспринимающего — это как бы игровая площадка, на которую он должен выйти, Я могу показать это на примере классицистических идей. Например, у Канта было весьма своеобразное учение. Он отстаивал тезис, что в живописи носителем прекрасного является форма. Краски всего лишь раздражитель, возбуждающий чувства. Они субъективны и поэтому не относятся к собственно художественной или эстетической выразительности. Для того, кто ; немного знаком с классицистическим искусством (имеется в виду Торвальдсен), будет совершенно справедливым утверждение, что в этой классицистической, лишенной цвета скульптуре особое значение придается линии и форме. Несомненно, тезис Канта исторически обусловлен. Мы никогда не согласились бы с тем, что краски выполняют лишь роль раздражителей. Ведь мы знаем, что с помощью красок можно также строить и образ, а композиция не обязательно сводится лишь к линии и рисунку. Однако здесь нас интересует только то, что имел в виду Кант. Почему так выделена форма? Ответ может быть таким: потому что, если ее видишь, ее надо проводить, ее надо активно выстраивать, как того требует любая композиция — как живописная и музыкальная, так и театральная. Справедливо это и для литературы. Это постоянное сотворчество. Очевидно, что именно идентичность произведения побуждает к этой далеко

Кант. Критика способности суждения, § 33.

292

не случайной деятельности, управляемой и во всех возможных проявлениях имеющей свою логику.

Возьмем хотя бы литературу. Заслуга великого польского феноменолога, Романа Ингардена в том, что он впервые занялся этим . Как примерно выглядит эвокативная функция повествования? Я беру известный пример — «Братья Карамазовы». Там есть лестница, по которой бросается вниз Смердяков. Достоевский это конкретно описывает. Тем самым я достаточно подробно знаю, как эта лестница выглядит. Я знаю, как она начинается. Потом становится темно, и лестница поворачивает влево. Для меня это совершенно осязаемо. И все-таки я знаю, что никто другой не видит эту лестницу так, как я. И ведь каждый, кто испытывает на себе воздействие таланта Достоевского, достаточно подробно представляет себе эту лестницу и убежден, что видит ее такой, какой она есть на самом деле. Это и есть то свободное пространство, которое создает поэтическое слово, и мы заполняем его, следуя авторскому зову. Нечто аналогичное происходит и в изобразительном искусстве. Это синтетический акт. Мы многое должны объединить, связать воедино. Картина «читается», как принято говорить, так же, как читается написанное. Картину приходится «расшифровывать» точно так же, как и текст. И возникает эта проблема впервые вовсе не по отношению к кубистической картине. В последнем случае она просто крайне заостряется. Здесь требуется, так сказать, «перелистывать» одну за другой различные грани одного и того же, различные ракурсы, чтобы в итоге изображенное на холсте предстало во всей множественности граней, а следовательно, и в цвете, и пластически по-новому. Однако картину мы «читаем» не только у Пикассо, или Брака, или других современных им кубистов. Так происходит всегда. Кто, например, восхищается прославленным Тицианом или Веласкесом, конным портретом какого-нибудь Габсбурга и думает только одно: «Да это Карл V!» — тот в картине ничего не увидел. Ее необходимо воссоздать, как бы прочитывая слово за словом, чтобы в результате возник образ, в котором просвечивало бы его исконное значение: владыка мира, в царстве которого никогда не заходит солнце.

Итак, я мог бы совершенно определенно сказать: зани-

Ingarden R. Das literarische Kunstwerk. Tubingen, 1972.

293

маюсь ли я унаследованными образами традиционного художественного творчества или же современным художественным творчеством, это всегда заслуга рефлексии, заслуга духа. Требование конструктивности рефлексивной игры по определению заложено в произведении.

Поэтому мне кажется ошибочным противопоставлять две вещи: считать, что существует искусство прошлого, которым можно наслаждаться, и современное искусство, которое с помощью изощренных средств художественного формотворчества принуждает нас к соучастию. Смысл введения понятия игры заключается в том, чтобы показать, что здесь любой всегда соучастник. Это справедливо и для художественной игры, так как, собственно, нет принципиального барьера между произведением искусства и тем, кто это произведение будет постигать. Мне бы хотелось это сформулировать более определенно и категорически: даже хорошо знакомые нам произведения искусства, проясненные контекстом традиции, необходимо учиться читать. Это вовсе не значит, что нужно читать по слогам, выделяя отдельные слова, это значит прежде всего, что существует постоянное герменевтическое движение, направляемое смыслоожиданием целого и реализующееся, в итоге, в смысловом раскрытии целого через частное. Представьте себе, например, что кто-то читает вслух непонятный ему текст. Тогда и никто другой по-настоящему не поймет, что же тот читает.

Идентичность произведения гарантируется не какими-либо классическими или формальными определениями, но обеспечивается единственным способом — то, что мы рассматриваем создание произведения и как задачу, относящуюся к нам самим. И если в этом суть художественного произведения, то позволительно будет вспомнить о выводах Канта, доказавшего, что речь идет не о соотнесении или подведении под понятие чувственного образа, являющегося в своей особенности. Эстетик и историк искусства Рихард Гаман сформулировал это так: речь идет «о собственной значимости восприятия»\*. Это должно означать, что восприятие больше не сливается с прагматическим контекстом жизни и не получает свою определенность от него, а предстает в полноте своей собственной значимости. Чтобы эта формулировка выявила свой действительный смысл, разумеется, требуется ясность и в том, что означает восприятие.

Наточи R. asthetik. Leipzig, 1911.

294

Естественно, восприятие не должно пониматься так, как оно понималось Гаманом во времена расцвета импрессионизма: человек как бы эстетически реагирует исключительно на так называемую «чувственную оболочку вещей». Воспринимать— это не только собирать различные впечатления чувств. Как об этом говорит само слово, воспринимать (wahrnehmen) — это принимать нечто как истину. А это означает, что предлагаемое чувствами рассматривается и воспринимается как некая определенность. Это одностороннее, догматическое понимание чувственного восприятия, рассматриваемое обычно как мера эстетического. В результате размышлений в своих собственных исследованиях я пришел к нестандартной формулировке, должной передать глубинную суть восприятия, — «эстетическая неразличимость»\*. Я полагаю, что это искусственный способ, если умение судить «чисто эстетически» приобретается ценой отказа от смысловой стороны художественного образа.

Это было бы похоже на то, как если бы театральный критик занимался исключительно проблемами режиссуры, качеством исполнения отдельных ролей и т. п. Совершенно справедливо, что он это делает, но это вовсе не способ наглядно представить само произведение и его смысл, извлекаемый из постановки. Именно неразличимость особого способа репродуцирования произведения и сохраняющейся идентичности и составляет суть художественного опыта. И это относится не только к репродуктивным искусствам с их посредническим характером. Каким-то непостижимым образом художественное произведение всегда остается тем, что оно есть, даже при повторном и изменившемся обращении к нему. В репродуктивных искусствах тождество самому себе существует в двух смыслах, так как и репродукция и оригинал подвержены изменениям в то же время сохраняют самотождественность. Описанная мною «эстетическая неразличимость», очевидно, выражает тот смысл взаимной игры воображения и рассудка, которую Кант обнаружил в «суждении вкуса». Чтобы, глядя на что-то, еще и нечто увидеть, нужно некоторое мыслительное усилие — и это бесспорно. Но здесь речь идет о свободной, не нацеленной на понятие игре. Эта взаимная игра озадачивает нас: что же это, собственно, такое? Что порождает свободна

Гадамер Г. Г, Истина и метод, с. 163 сл.

295

игра образотворчества и понятийного понимания? Что это за многозначительность, в которой познается значимое? Любая чистая теория подражания или отражения, любая натуралистическая теория копирования не затрагивает сути вещей. Назначением великих произведений искусства никогда не было полное и точное отражение «природы», ее портретирование. В построении картины всегда используется своеобразная стилизация, как я показал это на примере конного портрета Карла V у Веласкеса. Кони Веласкеса столь примечательны, что сначала приходит на ум детская игрушка — конь-качалка, а уж потом яркий горизонт и устремленный вдаль взгляд полководца и императора, властелина этого огромного царства. Как все это взаимно согласуется, как из взаимосогласованности возникает именно это значение восприятия? Ведь тот, кто задается вопросом, удался ли конь, собственно, и не замечает самого произведения искусства. Его не замечает и тот, кто пытается уяснить себе, переданы ли исторические черты императора Карла V. Пусть этот пример поможет осознать исключительную сложность проблемы. Что мы, собственно, понимаем? И что говорит нам произведение? Чтобы сразу же отбросить всякие теории подражания, будет хорошо, если мы вспомним, что эстетический опыт приобретается на основе не только искусства, но и природы. Это проблема «прекрасного в природе».

Даже Кант, тщательно разработавший проблему автономности эстетического, ориентировался прежде всего на прекрасное в природе. И в том, что мы находим природу прекрасной, есть свой смысл. В том, что созидательная мощь природы оборачивается для нас красотой, как будто природа ее раскрывает перед нами, заключен граничащий с чудом нравственный опыт человека. Отличительная черта человека, по Канту, то, что природа являет ему красоту, имеет религиозно-творческую подоплеку. Это же служит очевидным основанием, опираясь на которое Кант представляет творчество гения, творчество художника как предельное раскрытие возможностей, присущих природе как божественному творению. В то же время природная красота по-своему неопределенна. В отличие от произведения искусства, в котором мы всегда узнаем нечто или пытаемся уловить что-то определенное, хотя, возможно, только с тем, чтобы пренебречь этим, в природе нас привлекает неуловимая сила уединенности. Более глубокий анализ эстети-

296

ческого опыта созерцания природы показал, что в определенном смысле это ошибочная иллюзия. Действительно, мы можем смотреть на природу только как художественно развитые и искушенные люди. Вспомним, что еще в XVIII Беке в путеводителях, говоря об Альпах, употребляли эпитет «страшные»; их первозданная дикость казалась несовместимой с красотой, человечностью, таинственностью бытия. Сегодня, напротив, весь мир убежден, что высокогорные Альпы — это не только естественно и возвышенно, но и подлинно красиво.

Понятно, в чем здесь дело. В XVIII веке мы смотрели на природу глазами рационалистически воспитанного воображения. Сады XVIII века, прежде чем в соответствии с английским стилем было создано подобие сада «дикой» природы, всегда планировались геометрически, как бы распространяя планировку здания и на саму природу. Как подтверждают примеры, в действительности на природу мы смотрели глазами воспитанными на искусстве, Гегель правильно понял, что прекрасное природе является отражением "прекрасного в искусстве. Глаз и творчество художника учат нас пониманию природы. Правда, сегодня еще не снят вопрос о том, помогает ли это нам в критической ситуации современного искусства. Отталкиваясь от нее, вряд ли нам удастся благополучно обнаружить в ландшафте прекрасное. Действительно, опыту естественного чувства красоты сегодня часто приходится корректировать претензии видения, сформировавшегося на основе искусства. Благодаря природной красоте мы можем заново вспомнить, что в произведении искусства мы познаем вовсе не то, о чем говорится языком искусства. Познаем же мы неопределенность отстраненности, с которой обращено к нам современное искусство и которая наполняет нас сознанием многозначительности исключительности всего находящегося перед глазами Что это за отсылка в неопределенное? Мы называем эту функцию символической в том особом смысле, какой вкладывали в это слово немецкие классики Шиллер и Гете.

297

II

Что значит «символ»? Первоначально этот греческий термин обозначал черепок, служивший знаком дружеских отношений. Расставаясь с гостем, хозяин вручал ему tessera hospitalis: он разламывал надвое черепок, одну половинку оставлял себе, а вторую отдавал гостю. И вот, когда тридцать или пятьдесят лет спустя потомок гостя появлялся в доме, его можно было опознать, соединив вместе обломки. Удостоверение личности — таков изначальный смысл слова «символ\* в античности. Это возможность опознать в человеке старого друга.

В диалоге Платона «Пир» есть замечательная легенда, которая, как мне кажется, позволяет глубоко охарактеризовать тот род значения, которым наделено искусство. Один из героев «Пира», Аристофан, рассказывает историю (не утратившую очарования и по сей день), в которой раскрывается сущность любви. Он говорит, что люди первоначально были существами, круглыми, как шар; потом они посягнули на власть богов и те в наказание рассекли людей надвое. С тех пор человек, лишенный целостности жизни и бытия, ищет свою половину. Это и есть symbolon toy anthropoy: любой человек — только часть целого, а любовь — это встреча, в результате которой обретается это утраченное целое. Глубокая притча о встрече родственных душ может кое-что прояснить и в восприятии прекрасного в искусстве. Ведь и здесь дело обстоит таким образом, что значение, присущее прекрасному в искусстве, произведению искусства, отсылает нас к чему-то, что не заключено непосредственно в доступном восприятию внешнем облике. Но что же это за отсылка? Прямая функция отсылки заключается в том, чтобы указать на что-то другое, на то, что можно получить или познать и непосредственным образом. Если бы это было так, символ был бы равнозначен тому, что по крайней мере с эпохи Веймарского классицизма принято называть аллегорией: когда говорится не то, что имеется в виду, но при этом подразумеваемое может быть выражено и непосредственно. Следствием классицистского понимания символа, которое предполагает отсылку не в

298

аллегорическом смысле, было то, что понятие аллегории стало ассоциироваться для нас (в принципе несправедливо) с холодностью, отсутствием истинной художественности. Ведь при этом проявляются смысловые связи, известные заранее. Символ же, познание символического смысла предполагает, что единичное, особенное предстает как осколок &lt; бытия, способный соединиться с соответствующим ему осколком в гармоничное целое, или же что это — давно ожидаемая частица, дополняющая до целого наш фрагмент жизни. Это «значение» искусства, как мне представляется, не обусловлено, вопреки позднебуржуазной религии образования, специфической общественной ситуацией; напротив, общение с прекрасным, особенно с прекрасным в его художественном воплощении, есть попытка прикосновения к возможному миру гармонии, где бы это ни происходило. Развивая эту мысль, мы осознаем значимость множественности этого опыта встреч с прекрасным, известной нам как в виде исторической последовательности, так и в виде наличной одновременности. В этой множественности нам снова и снова, притом в различных ипостасях, именуемых произведениями искусства, открывается все то же послание блага и гармонии. Это, как мне представляется, и есть более точный ответ на вопрос, в чем заключается значение прекрасного в искусстве. То есть в отдельном явлении встречи с прекрасным основу познания составляет не особенное, а целостность познаваемого мира и онтологической позиции человека в мире, включая и конечность человека в противоположность миру трансцендентного. Продолжая рассуждение в том же духе, можно сделать следующий важный шаг и сказать: это не значит, что то неопределенное смысловое ожидание, которое делает произведение искусства для нас осмысленным, может быть когда-либо полностью удовлетворено, так что мы, поняв и познав, овладеем смысловым целым в полном объеме. Именно это имел в виду Гегель, определяя прекрасное в искусстве как «чувственную видимость идеи». Это — глубокая мысль, согласно которой в чувственном явлении прекрасного в самом деле присутствует идея, недоступная непосредственному созерцанию. И все же такой подход представляется мне идеалистическим заблуждением. Он не отвечает тому существенному обстоятельству, что произведение искусства предстает перед нами как творение, а не как носитель некоего послания. Надежда, что смысловое содержание, обращенное к нам в произве-

299

дении искусства, может быть исчерпано понятийными средствами, уже не раз порождала тенденции, опасные для искусства. Именно это убеждение привело Гегеля к мысли об исчерпанности искусства. Согласно этому принципиальному положению Гегеля в форме понятия и философской интерпретации может и должно быть постигнуто все то, что в темных и лишенных понятийности высказываниях несет нам своеобразный чувственный язык искусства.

Тем не менее это идеалистическое заблуждение, противоречащее любому опыту общения с искусством, в особенности с современным искусством, решительно отвергающим смысловые ориентиры художественного творчества, которые могут быть исчерпаны в понятийных формах. В противовес этому я утверждаю, что символичность, а в особенности символичность в искусстве, основывается на нерасторжимом единстве намека и утаивания. Произведение искусства, будучи явлением уникальным, не просто носитель некоего смысла, который может быть выражен и с помощью других носителей. Смысл произведения искусства, скорее, в самом его существовании. Чтобы избежать ложных ассоциаций, следовало бы заменить слово «произведение» словом «формация», «структура». Это означает, например, что эфемерный процесс постоянно рождающейся и ускользающей речи в стихотворном произведении загадочным образом замирает, превращая ее в структуру, подобную отложениям горных пород. Прежде всего нельзя думать, что «формация» осуществляется в соответствии с чьим-либо замыслом (как это по-прежнему чаще всего бывает по отношению к понятию «произведение искусства»). Автор произведения и в самом деле созерцает творение своих рук так же, как и любой другой зритель. Между замыслом и приложенными усилиями, с одной стороны, и результатом — с другой, заключен скачок. Результат «предстает» перед нами, и тем самым раз и навсегда он «здесь», доступный и постигаемый в этом своем «качестве». Именно из-за этого скачка произведение искусства оказывается уникальным и незаменимым явлением. Это то, что Вальтер Беньямин называл аурой произведения искусства и что хорошо знакомо всем нам: вспомним возмущение, охватывающее нас при столкновении с кощунственным отношением к произведению искусства.

300

В разрушении художественной ценности для нас есть что-то от святотатства, нарушения религиозной заповеди.

Таким образом, мы подходим к пониманию следствия того, что искусство не только обнажает некоторый смысл. Скорее уж следовало бы утверждать, что дело искусства — заключить смысл в твердь, чтобы он не растекался и не ускользал, а был закреплен и сохранен в жесткой структуре. Возможностью освободиться от идеалистического понимания смысла и увидеть полноту бытия или истину, которую несет с собой искусство в двойственности открытия и обнажения, обнаружения и сокрытия, утаивания, мы обязаны в конечном счете Хайдеггеру, который решился в нашем веке на этот шаг. Он показал, что греческое понятие снятия покровов, aletheia, — лишь одна сторона основополагающего опыта человека в мире. Наряду со снятием покровов и в неразрывной связи с ним существует и облачение в покровы, сокрытость, составляющие часть конечности человеческого существа. Этот философский тезис, полагающий предел идеализму чисто смысловой интеграции искусства, включает в себя понимание того, что в 'произведении искусства заключено нечто большее, чем то или иное значение, постигаемое неопределенным образом как смысл. Это «нечто» зависит от факта единичности: все дело в том, что это нечто существует или, пользуясь словами Рильке, «такое было средь людей». Именно эта наличность, фактичность и оказывает неодолимое противодействие любому ожиданию смысла, претендующему на свое превосходство. Признать это принуждает нас само произведение искусства. «Ты передо мной как на ладони. Ты должен изменить сбою жизнь». Уникальность, особенность, через которую приходит к нам эстетический опыт, вызывает потрясение, шок.

Только таким путем мы можем прийти к подобающему понятийному консенсусу относительно того, чем же обусловлено зто наличие значения в искусстве. Мне хотелось бы углубить, а может быть, и развить, уже обладающее достаточной глубиной понятие символичности, заданное Гете и Шиллером, в следующем направлении: символ не только указывает на значение, но и актуализирует его — он репрезентирует значение. Понятие репрезентации сле-

301

дует при этом осмыслить в том же духе, в каком понятие репрезентации, представительства отражено в церковном и государственном праве. В этих областях человеческой деятельности репрезентация не означает замещения, несобственного или непрямого представительства, какой-либо замены или суррогата. Все дело в том, что само репрезентируемое присутствует в том качестве, в каком оно вообще может присутствовать. Применительно к искусству это означает, что нечто от этого присутствия сохраняется и в репрезентации. Например, когда известная личность, уже обладающая определенным общественным весом, получает репрезентативное изображение в виде портрета. Картина, висящая в зале ратуши, в церковном помещении или где-либо еще, это уже элемент наличного существования этой личности. В репрезентативном портрете личность присутствует в той репрезентативной роли» которой она наделена. Это значит, что портрет выполняет репрезентативную функцию. Конечно, речь идет не о фетишизме по отношению к картине, а о том, что произведение искусства не является просто знаком, напоминающим о чем-либо, указанием на существование чего-либо или его заменой.

Я как протестант всегда придавал чрезвычайно важное значение полемике относительно тайной вечери, которая велась в протестантской церкви, в особенности спору между Цвингли и Лютером. Как и Лютер, я убежден, что слова Иисуса: «Сие есть тело мое... сие есть кровь моя» — не следует понимать так, будто хлеб и вино «означают» что-то. Лютер совершенно верно понимал это и полностью придерживался в этом вопросе, насколько мне известно, старой римско-католической традиции, согласно которой хлеб и вино причастия суть плоть и кровь Христовы. Я затронул этот церковно-догматический спор лишь как пример, чтобы показать, что нечто подобное мы должны сказать себе и тогда, когда речь идет о понимании искусства: что произведение искусства не столько указывает на что-то, сколько содержит в себе то, на что указывается. Иными словами: произведение искусства означает приращение бытия. Это отличает его от всех производственных достижений человечества в области ремесла и техники, где создаются орудия и устройства, применяемые в быту и хозяйстве. Как известно, их отличительной чертой является то, что любой созданный человеком предмет служит лишь средством и инструментом. Мы не говорим о «произведении», покупа

302

утилитарный предмет домашнего обихода. Это изделие. Его отличительный признак — возможность повторного создания и тем самым принципиальная заменимость каждого такого инструмента или его части применительно к той функции, для выполнения которой он и был предназначен.

Напротив, произведение искусства незаменимо. Даже в эпоху технического тиражирования, в которую мы живем, обладая возможностью общения с произведениями высочайшего искусства через великолепные репродукции, это остается истиной. Фотография или грампластинка — это репродукция, а не репрезентация. В репродукции как таковой нет ничего от того уникального события, каковым является произведение искусства (даже в том случае, когда на пластинке запечатлено уникальное событие — «исполнение» произведения, также являющееся в свою очередь репродукцией). Если я найду более качественную репродукцию, я заменю ею старую, если потеряю — куплю новую. Что же все-таки присутствует в произведении искусства помимо того, что есть и в обычном, многократно воспроизводимом изделии?

Ответ на этот вопрос был дан уже в античности, нужно только вернуться к правильному его пониманию: в любом произведении искусства присутствует нечто, именумое mimesis, imitatio. Правда, не следует при этом понимать мимесис как подражение чему-то, заранее известному; напротив, речь идет о том, что изображаемое приобретает. Тем самым чувственную полноту непосредственного присутствия. Античное употребление этого слова восходит к обозначению движения звезд. Звезды — это воплощение чистых математических закономерностей и пропорций, определяющих законы движения небесных сфер. В этом смысле, как мне кажется, традиция права, когда заявляет: «Искусство — это всегда мимесис», то есть оно воплощает нечто. Вот только не следует впадать б заблуждение, будто то, что при этом воплощается, может быть постигнуто и реализовано каким-либо иным способом, нежели тот, которым оно рождено. Поэтому я и считаю полемику о предметном и беспредметном искусстве непродуктивной конъюнктурной возней, не имеющей отношения к сущности

303

искусства. Ведь есть множество форм реализации творческой потенции, в которых происходит воплощение, и каждый раз в результате конденсации обретает уникальную форму структура, значимая как залог гармонии, сколь бы ни отличалось от повседневного опыта то, что перед нами предстает. Символическая репрезентация, осуществляемая искусством, не нуждается в какой-либо зависимости от наличного мирз вещей, В том-то как раз и заключается отличительная особенность искусства, что воплощаемое им, независимо от того, богато или бедно оно ассоциациями или же вовсе лишено их, побуждает нас, как и встреча с чем-то знакомым, остановиться и выразить свое отношение. Еще предстоит рассмотреть, каким образом именно с этой характеристикой связана та задача, которую ставит перед каждым из нас искусство прошлого и искусство наших дней. Задача эта заключается в том, чтобы научиться слушать обращенное к тебе послание, и нельзя не согласиться с тем, что научиться этому — значит прежде всего освободиться от нивелирующей тенденции слышать не слушая и смотреть не видя, тенденции, распространяемой цивилизацией, рождающей все больше соблазнов.

Мы задались вопросом: что же познает человек в результате общения с прекрасным и в особенности с искусством? Основным выводом наших рассуждений было то, что применительно к искусству нельзя говорить о простой передаче или сообщении смысла. Если бы дело обстояло так, то познаваемое при этом составляло бы лишь часть общего смыслового ожидания теоретического разума. Если следовать идеалистам, например Гегелю, в определении прекрасного в искусстве как чувственной видимости идеи (само по себе оно является гениальным возвращением к рассуждениям Платона о единстве добра и красоты), с необходимостью придется предположить, что можно превзойти этот род проявления истины и что как раз философская мысль, имеющая дело с идеями, и есть высшая и наиболее адекватная форма постижения этих истин. Ошибка или слабость идеалистической эстетики заключается, по нашему мнению, в непонимании того, что уникальная особенность искусства связана как раз с тем, что в нем происходит встреча с особенным и с проявлением истины лишь в единичном. Смысл символа и символичного в том, что в нем осуществляется отсылка парадоксального рода: символ сам воплощает то значение, к которому он отсылает, и даже делает

304

его возможным. Искусство осуществляется только в такой форме, сопротивляющейся чисто понятийной интерпретации — великое искусство опознается по потрясению, которое оно вызывает, — потому что мы всегда оказываемся неподготовленными, беззащитными перед мощью подлинного произведения искусства. Поэтому сущность символичного, как и символического, в том-то и заключается, что ' оно не ориентировано на постигаемую интеллектуально функцию означивания, а содержит свое значение в себе.

Так наше рассмотрение символичности искусства начинает перекликаться с предыдущими рассуждениями об игре. В них исходным положением было то, что игра представляет собой своего рода самопрезентацию. В искусстве это находило выражение в специфическом характере приращения бытия, в repraesentatio, прибавлении бытия, которое сущее получает за счет того, что представляет самое себя. В этом пункте, как мне кажется, идеалистическая эстетика нуждается в пересмотре, поскольку необходимо более адекватно отразить этот аспект восприятия искусства. Общий вывод, который неизбежно следует из этого, давно подготовлен, а именно: искусство в какой бы то ни было форме, будь то освященное традицией привычное предметное искусство или же порвавшее с традицией современное искусство, полное неожиданностей, — в любом случае оно требует от нас самостоятельного созидательного усилия.

Мне хотелось бы указать на одно следствие, которое позволяет выявить действительно объединяющий, созидающий общность структурный характер искусства. Тот факт, что при воплощении, каким является произведение искусства, не изображается нечто, чем произведение не является (то есть произведение искусства ни в коей мере не аллегория, когда говорится одно, а подразумевается другое; напротив, то, что произведение высказывает, следует искать в нем самом), — этот факт нужно понимать как общее требование, а не только как необходимое условие так называемого современного искусства. Если при взгляде на картину в первую очередь спрашивают о том, что на ней изображено, — это удивительно наивная форма предметно-понятийного осмысления. Конечно, и это тоже присутствует в восприятии искусства. И такой компонент представлен в нашем восприятии, насколько это вообще возможно, но совершенно очевидно, что не это, собственно, является целью нашего общения с произведением искусства.

305

Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить о так называемой чистой инструментальной музыке. Это беспредметное искусство. Бессмысленно говорить здесь о четких, определенных ориентирах понимания и общения, хотя попытки такого рода иногда и предпринимаются. Нам известны также вторичные, гибридные формы, такие, как программная музыка или опера, музыкальная драма, которые как раз своей вторичностью отсылают нас к феномену инструментальной музыки, этому великому утонченному достижению европейской музыку и его кульминации — венской классике, выросшей на культурной почве австрийской монархии. Как раз на примере этой музыки можно наглядно представить смысл вопроса, постоянно держащего нас в напряжении: почему музыкальное произведение таково, что о нем можно сказать: «это довольно бесцветно», или же: «это поистине величественная и выразительная музыка», например об одном из поздних струнных квартетов Бетховена? Что лежит в основе этих качеств? Конечно же, это не какое-либо внешнее отношение, которое могло бы быть выражено, названо в качестве «смысла». Но и не количественно определенный объем информации, как это пытается представить информационная эстетика, — словно главное не заключается как раз в качественных вариациях. Почему мотив плясовой песни может быть трансформирован в пасхальный хорал? Всегда ли при этом присутствует некое тайное подчинение слову? Возможно, что нечто такое существует и музыканты постоянно испытывают искушение обнаружить подобные смысловые опоры, можно сказать, рудименты понятийного смысла. И при созерцании произведений беспредметного изобразительного искусства мы не можем отрешиться от того, что визуальными ориентирами в нашей обыденной жизни являются как раз предметы. Точно так же в сосредоточенном состоянии, в котором мы воспринимаем музыку, нам служит то же ухо, которым мы привыкли ловить слова. Между бессловесным языком музыки, как часто говорят, и языком нашей повседневной речи, постоянного общения существует нерасторжимая связь. Возможно, такая же связь есть и между предметным зрением, ориентацией в мире и художественным требованием создавать из элементов этого зримого предметного мира новые неожиданные композиции и причащаться их внутренним напряжением.

Вспомнить еще раз об этих пограничных проблемах

306

полезно, чтобы яснее осознать то коммуникативное действие, которое требует от нас искусство и в котором мы находим единение. В начале я говорил о том, что так называемое современное искусство, по крайней мере с начала XIX века, выпадает из само собой разумеющейся общности гуманистически-христианской традиции, что исчезают общепринятые объединяющие тематические элементы, которые надлежало сохранять в форме художественного творчества, чтобы каждый, знакомый с ними, мог пользоваться ими, как словарем, из которого составляются новые высказывания. В самом деле, ситуация здесь совершенно иная, поскольку, как я говорил, художник теперь не обращается от имени общины, а должен формировать свою собственную общину на основе проникновенного самовыражения. И ему удается создать свою собственную общину, а в принципе этой общиной является вся ойкумена, весь обитаемый мир, и она поистине универсальна. Собственно говоря (и это требование всех творцов искусства), каждый должен воспринять тот язык, который воплощен в произведении искусства, и овладеть им как родным. Независимо от того, лежит ли в основе формального решения и авторской трактовки предварительная очевидная общность нашего понимания действительности или же мы только в столкновении с художественной структурой начинаем, так сказать, «овладевать грамотой», учить алфавит и язык того, кто обращается к нам через нее, — в любом случае речь идет о совместном действии — действии потенциального сообщества.

III

Теперь наступила очередь третьего понятия — «праздник». Если и есть что-то, связанное со всей совокупностью ощущения праздника, так это то, что в празднике невозможно уединение. Праздник — это общность и репрезентация общности в ее законченной форме. Праздник — всегда для всех. И если кто-то не принимает участия в празднике, мы говорим, что он «отстраняется». Непросто четко осмыслить это свойство праздника и связанную с ним структуру переживания времени. Опереться при этом на чьи-либо труды не представляется возможным, хотя и есть несколько значительных исследователей, обративших внимание на эти проблемы. Я хотел бы напомнить о филоло-

307

re-классике Вальтере Ф. Отто или филологе-классике венгерского происхождения Карле Кереньи ; кроме того, разумеется, теология с давних времен считала своим долгом уяснить, что же представляет собой праздник и время праздника.

Пожалуй, можно было бы оттолкнуться от следующего первичного наблюдения. Говорят: «Праздники справляют, праздничный день — день торжественный». Но что это значит? Что значит «справлять праздник»? Значит ли «праздновать» только что-то отрицательное — быть свободным от трудов? И если да, то почему? Ответ же будет таков: потому что труд разделяет и разобщает нас. Преследуя деловые цели, мы обособляемся, несмотря на единение, которое было необходимо с давних времен на совместной охоте или в производственной деятельности, основанной на разделении труда. В то же время праздник и торжество со всей очевидностью отличаются тем, что первоначальное разделение здесь отсутствует, напротив, наступает всеобщее единение. Правда, эта отличительная особенность празднества связана с определенным искусством, которым мы владеем уже недостаточно хорошо. Это искусство проведения праздника. И здесь люди отдаленных времен и менее развитых цивилизаций значительно превосходили нас. Спрашивается: в чем же, собственно, состоит это искусство? Очевидно, что в не поддающейся четкому определению общности, сосредоточении, хотя никто и не может сказать, к чему и на чем люди сосредоточиваются. Все эти рассуждения, и видимо не случайно, напоминают рассуждения, относящиеся к восприятию произведения искусства. У празднования существуют определенные способы выражения. Есть соответствующие устойчивые формы, именуемые обычаями — старыми обычаями, и нет среди них обычая, который не был бы старым, то есть ставшим устойчивой привычкой определенного действия. Существует и языковая форма, отвечающая празднику и торжеству. Ее называют торжественной речью. Но в гораздо большей степени, нежели формы торжественной речи, праздничным торжествам подобает молчание. Мы именуем его торжественным молчанием. Можно сказать, что молчание охватывает нас, и

308

то же происходит с каждым, кто неожиданно оказывается перед «поражающим» его памятником художественного или религиозного творчества. Я вспоминаю Национальный музей в Афинах, где приблизительно каждые десять лет выставляют какое-нибудь новое бронзовое чудо, извлеченное из глубин Эгейского моря; когда впервые входишь в зал, тебя охватывает торжественное молчание. Чувствуется, как все сосредоточены на том, что предстает перед ними. Поскольку праздник справляют, ясно, что праздник — это деятельность. Пользуясь эстетической терминологией, можно говорить об интенциональной деятельности. Мы празднуем — и это особенно очевидно там, где происходит общение с искусством, — сосредоточиваясь на чем-либо. Речь идет не просто о совместном присутствии, а об интенции, объединяющей всех и препятствующей распаду человеческого единства на отдельные, частные разговоры и личные впечатления.

Обратимся теперь к временной структуре праздника и посмотрим, не поможет ли она нам найти подход к праздничности искусства и временной структуре произведения искусства. Снова попытаюсь воспользоваться наблюдением над языковыми средствами выражения. Как мне кажется, единственный добросовестный способ сделать доступными для понимания философские мысли — подчиниться тому знанию, которое уже заключено в языке, объединяющем всех нас. Напомню: мы говорим: «праздник наступает». Наступление праздника знаменует совершенно особую часть нашей жизни. «Наступление» — необходимо чутко прислушиваться к словам, если начинаешь мыслить. «Наступление» — слово, решительно отбрасывающее понятие цели, к которой следует направляться. «Наступление» — это не значит, будто ступают, прежде чем наступить. Наступив, праздник оказывается с нами сразу и на все отведенное время. В том и состоит временная структура праздника, что, «наступив», он не распадается на последовательность следующих друг за другом моментов. Конечно, существует программа праздника: праздничная церковная служба, скажем, состоит из определенных частей и даже подчиняется определенному распорядку. Но все это возможно только потому, что праздник наступает. И уж потом можно найти соответствующие формы его воплощения. Но временная структура наступающего праздника, безусловно, не сводится к распределению времени.

309

Праздник связан — не буду утверждать, что непременно (или, быть может, все же в некотором глубинном смысле это так?) — с некоторого рода возвращением. Правда, есть повторяющиеся праздники, называемые так в отличие от неповторяющихся. Вопрос в том, не стремится ли и уникальный праздник к своему повторению. Календарными праздники называются не потому, что внесены в определенный временной порядок; напротив, сам порядок времени, календарь возникают как результат повторения праздников: не только в церковном календаре, но и измеряя время вообще, мы склонны двигаться не от месяца к месяцу, а от праздника к празднику, от Рождества к Пасхе и т. п. Все это демонстрирует примат приходящего в свое время, обладающего своим временем над абстрактным исчислением и наполнением времени.

Похоже, дело в том, что существуют два возможных фундаментальных отношения ко времени , Нормальное, прагматичное отношение ко времени — это «время для чего-нибудь», то есть время, которым распоряжаются, которое планируют, которое есть, или которого нет, или которое не предполагается. По своей структуре — это пустое время, время, которое чем-либо заполняется. Крайним примером ощущения этой пустоты времени является скука. Время переживается как мучительная данность в своем безликом ритме повторения. Противоположностью этой пустоты является пустота занятости, когда времени постоянно не хватает и постоянно что-нибудь предстоит сделать. Предстоящее —это способ ощущения времени как ресурса, необходимого для чего-либо, или как периода, для наступления которого следует выждать надлежащий момент. Крайности скуки и деловитой занятости выражают один и тот же подход: время рассматривается как «заполненное» чем-то или «не заполненное». Время ощущается при этом как нечто, что следует «провести», израсходовать и что действительно расходуется. Время переживается в этом случае не как время. — Наряду с этим существует и совершенно иное отношение ко времени, и это отношение, как мне кажется, тесно связано с отношением ко времени и в ходе праздника и в искусстве. Я бы назвал его, в противоположность времени пустому, рождающемуся в наполнении,

310

Актуальность прекрасного. Часть 3.

ГАДАМЕР Х.Г.

АКТУАЛЬНОСТЬ ПРЕКРАСНОГО

Часть 3.

Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. –С.266-323.

Часть 3. С.311-323.

(номера страниц по первоисточнику указаны в конце страницы).

временем наполненным, или собственно временем. Каждому известно, что при наступлении праздника данный момент или отрезок времени оказывается наполненным торжеством. Это произошло не потому, что кто-то заполнил время; напротив, само время стало праздничным, как только пришел срок, и с этим непосредственно связан характер праздничного торжества. Это и может быть названо собственно временем, как и то время, что известно нам по жизненному опыту. Фундаментальными формами собственно времени являются детство, юность, зрелость, старость и смерть. Здесь никто ничего не планирует, не объединяется в единое целое медленная последовательность пустых моментов. Последовательность равномерного течения времени, наблюдаемая и исчисляемая с помощью часов, ничего не скажет нам о юности или старости. Время, приносящее юность или старость, — это не время, отсчитываемое часами. Оно явно дискретно. Неожиданно человек вступает в старость, или так же неожиданно всем становится ясно: «он уже не ребенок»; проявляется время этого человека, собственно время. Как мне представляется, то же характерно и для праздника, задающего свое собственное время торжественностью и тем самым останавливающего обычное время, заставляющего его застыть — в этом и заключается празднество. Возможность рассчитывать время, располагать временем, характерная для обычного уклада жизни, в праздник оказывается как бы изъятой.

Переход от такого восприятия времени — времени движения по жизненному пути — к произведению искусства прост. Явление искусства в нашем мышлении всегда обнаруживает близость к феномену жизни, к структуре «органического» существа. Так, каждому понятно, когда говорят: «произведение искусства подобно органическому единству», Что при этом имеется в виду, объяснить довольно просто. Это значит: произведение искусства вызывает ощущение, что каждая его деталь, каждый его момент вплетены в целое изображение, текста или иной формы, действуют не как нечто механически сцепленное или обособленное, словно мертвый предмет, влекомый потоком событий. Все в нем подчинено некоему центру. И относительно организма мы можем говорить о существовании внутреннего центра, так что все его элементы подчинены не какой-либо внешней цели, а служат самосохранению и обеспечению жизнедеятельности. Кант очень удачно назвал «целесообразностью

311

без цели» то, что свойственно как организму, так и произведению искусства. Этому полностью соответствует одно из древнейших определений прекрасного в искусстве, данное Аристотелем; о прекрасном говорят: «ни убавить, ни прибавить». Разумеемся, понимать это следует не буквально, a cum grano salis . Это определение можно даже перевернуть и сказать: внутреннее напряжение того, что мы именуем прекрасным, как раз в том и проявляется, что прекрасное допускает достаточно широкий диапазон изменений, замещений, добавлений и опущений, но все это при сохранении некой сердцевины, которая неприкосновенна, потому что от нее зависит жизненная целостность структуры. И в этом отношении произведение искусства действительно подобно живому существу, это структурированное единство. А значит, оно обладает и своим собственным временем.

Разумеется, из этого не следует, будто произведение искусства, как всякий живой организм, переживает пору юности, зрелости и старости. Однако верно то, что произведение искусства, как и живой организм, определяется не хронометрируемой продолжительностью его временного существования, а своей собственной временной структурой. Возьмем музыку. Всем известны те приблизительные обозначения, которыми пользуются композиторы, указывая темп той или иной части музыкального сочинения; они дают довольно неопределенные указания, и все же это не некое техническое предписание, которое определяется желанием автора, чтобы что-то было «исполнено» быстрее или медленнее. Мера должна быть уловлена верно — как того требует само произведение. Указание темпа — лишь намек, позволяющий взять «верный» темп или уловить целостную структуру произведения. Верный темп никогда не может быть измерен, исчислен. Развитие современной техники привело к возникновению одного из серьезнейших заблуждений, которое в странах с особо мощным централизованным бюрократическим аппаратом проникло в исполнительскую практику; заблуждение это проявляется в стремлении создать норму, например, канонизируя авторское исполнение музыкального произведения или одобренную автором интерпретацию во всех нюансах ее темпа и ритма. Реализаци

Кант. Критика способности суждений. Введение. Аристотель. Никомахова этика, 1106 b 9.

312

этого стремления означала бы смерть исполнительского искусства, полную его замену техническими средствами. Если воспроизведение сводится исключительно к подражанию тому исполнению, которое в свое время рассматривалось как аутентичное, то исчезает творческое начало исполнительства и другая сторона, слушатель, сразу замечает это, если, конечно, он еще в состоянии что-либо заметить.

Здесь мы снова подходим к известной проблеме дифференциации пространства между тождеством и различием. Собственное время музыкального сочинения, собственное звучание поэтического текста — вот что должно быть найдено, и помочь здесь может только внутренний слух. Всякое музыкальное исполнение, всякое чтение стихотворения вслух, всякая театральная постановка, каким бы мастерам пластического, декламационного или вокального искусства они ни принадлежали, действительно в состоянии передать художественную ценность самого произведения, правда, только в том случае, если своим внутренним слухом мы способны уловить нечто иное, нежели то, что непосредственно открывается нашим органам чувств. Лишь вознесшееся в идеальное пространство этого внутреннего слуха, а не исполнение, не актерская игра и не танец как таковые составляет элементы, из которых строится произведение искусства. Это знает каждый по собственному опыту, когда, например, мы так проникаемся каким-либо стихотворением, что оно неотвязно звучит у нас в ушах. И никто в этом случае уже не сможет прочитать его так, чтобы нас это удовлетворило, в том числе и мы сами. Почему? И снова мы здесь сталкиваемся с рефлексией — с тем духовным усилием, которое заключено в так называемом восприятии. Идеальная структура возникает только потому, что мы активно участвуем в трансцендировании наличных моментов. Если предположить чисто пассивное восприятие, то для удовлетворения слушателя было бы необходимо начисто лишить декламацию индивидуального тембра голоса. Ведь текст его не содержит. Но у каждого человека свой тембр голоса. Ни один голос в мире не в состоянии достигнуть идеального уровня поэтического текста. Любой голос будет в определенном смысле оскорблять нас своей случайностью. Чтобы избавиться от этого необязательного момента, необходимо содействие, которое мы, как участники процесса, должны оказать.

Собственное время произведения искусства особенно

313

удачно проявляется на примере восприятия ритма. Что это за удивительная вещь — ритм! Психологические исследования показали, что ритмизация — это форма самого нашего слухового восприятия и понимания. Слыша равномерную последовательность звуков или шумов, слушатель неизбежно будет ритмизировать этот ряд. Где же содержится ритм? В объективных физических временных параметрах, объективных физических волновых процессах, звуковых волнах и т. п. или же в мозгу слушающего? Эта альтернатива, безусловно, слишком груба. Все дело в том, что ритм должен уловить как тот, кто его задает, так и тот, кто его воспринимает. Конечно, этот ритм монотонной звуковой последовательности еще не пример из области искусства, но он показывает, что мы различаем ритм, заложенный в самом творении, только в том случае, если активно ищем его, то есть совершаем усилие, чтобы различить ритм.

Таким образом, каждое произведение искусства обладает своим собственным временем, которое оно нам, так сказать, предписывает. Это касается не только искусств, наделенных временным измерением, — музыки, танца и речи. Посмотрим и на лишенные этого измерения искусства и вспомним, что и картины мы также «переживаем», «читаем», что и архитектурные памятники мы «обходим», «странствуем\* по ним. Это тоже временные действия. Одна картина постигается медленнее, другая — быстрее. Тем более это касается архитектуры. Одна из величайших фальсификаций, порожденных репродукциями, приводит к тому, что, увидев наконец в оригинале выдающееся произведение мировой архитектуры, мы нередко испытываем разочарование. Оно оказывается не столь живописным, как на фотографиях. Это разочарование свидетельствует о том, что в действительности мы не постигли это строение как архитектурную структуру, как искусство, застряв на внешней привлекательности. Для этого необходимо приблизиться к нему и. войти внутрь, выйти из него, обойти снаружи и внутри, чтобы постепенно прочувствовать, что же может дать это здание для ощущения жизни, для развития этого ощущения.

Эти краткие рассуждения я резюмировал бы следующим образом: один из аспектов общения с искусством заключается в том, что произведение искусства учит нас погружению

314

в особого рода покой. Это покой, не подверженный скуке. Чем больше мы общаемся с произведением искусства, тем многообразнее и богаче оказывается оно. Сущность восприятия времени в искусстве заключается в том, что мы учимся пребывать в покое. Возможно, это доступное нам конечное соответствие тому, что именуется вечностью.

Подведем общие итоги нашего рассуждения. Оглядываясь назад, важно понять, насколько нам удалось продвинуться в осмыслении поднятых вопросов. Искусство нашего времени ставит нас перед задачей гармоничного объединения двух противоречивых, расходящихся тенденций: иллюзии историчности и иллюзии прогрессивности. Иллюзию историчности можно было бы определить как ослепление культурной традицией, в соответствии с которым только освященное этой традицией действительно значимо. Иллюзия прогрессивности в свою очередь также питается культурно-критическим ослеплением: люди, подверженные ему, убеждены, что каждый день начинается новая эпоха, претендуя тем самым на то, что они полностью познали ту традицию, которой принадлежат, и преодолели ее. Истинное решение загадки, заданной нам искусством, заключается как раз в одновременности прошедшего и современного. Ничто не является только предпосылкой или только вырождением, скорее, следует задаться вопросом: что же составляет основу единства искусства в его собственном качестве и каким образом искусство преодолевает время? Для ответа на этот вопрос мы предприняли три шага. Первый шаг — попытка найти антропологическое основание в феномене игровой избыточности. Особенностью, глубоко определяющей человеческое бытие, является то, что человек как существо, бедное инстинктами, не полностью связанное заданными функциями, постигает себя в свободе, составляющей человеческую природу, — как и в угрозе свободе. Здесь я следую антропологической философии, вдохновленной Ницше и развитой в трудах Шелера, "Плесснера и Гелена. Я попытался показать, что именно здесь берет начало специфическое свойство человеческого бытия—единение прошлого и настоящего, одновременность эпох, стилей, рас, классов. Все это свойственно человеку. Как я уже говорил в начале, лучистый взор Мнемозины, музы, обладающей способностью

315

останавливать поток событий, — вот что отличает нас. Одним из основных мотивов моего размышления было желание показать, что именно стремление сохранить ускользающее и определяет наше отношение к миру, наши творческие усилия, будь то усилия художника или зрителя, принимающего участие в заданной художественной игре.

Таким образом, эта избыточность игры, выход в область произвольного, свободного выбора не случайны — это духовная печать на имманентной трансцендентности игры, знаменующая, что в этой деятельности особым образом отражается постижение человеком конечности своего бытия. Ведь отношение человека к смерти — мысленное воспарение над отмеренным ему веком. Погребение мертвых, культ мертвых, все затраты на увековечение памяти мертвых и их почитание суть не что иное, как фиксация прошедшего, мимолетного в особой, новой длительности. В этом, как мне кажется, и заключен результат наших общих рассуждений: мы не только определяем избыточность игры как первооснову нашего творческого порыва к искусству, но и обнаруживаем за ней более глубокий антропологический мотив, выявив отличие человеческой игры, и в особенности искусства, от всех природных игровых форм — способность сообщать временную длительность.

Таков был первый шаг. Затем возник вопрос: что же в этой игре форм, кристаллизации и «застывании» структуры воспринимается нами как осмысленное? Мы прибегли при этом к помощи старого понятия «символ». И здесь я бы хотел развить свою мысль. Речь шла о том, что символ — это возможность опознания, подобно тому как в древности гостя узнавали по tessera hospitalis. Но что такое узнавание? «Узнать» — не значит увидеть еще раз. Это не ряд встреч, узнавание — это опознание уже знакомого. В том и заключается процесс человеческого «обживания» (Einhausung) — я пользуюсь в данном случае термином Гегеля, — что каждое узнавание уже отрешено от случайности первого знакомства и возведено в сферу идеального. Это знакомо всем нам. Узнавание всегда сопряжено с более глубоким пониманием, чем это было возможно при первой встрече. Узнавание позволяет вычленить в преходящем устойчивое. Истинная функция символа и символического содержания всех языков искусства заключается в завершении этого процесса. Но ведь это и есть тот вопрос, который нас так занимал: что же мы опознаем, когда встречаемся с искусством, чей язык, словарь, синтаксис

316

и стиль так непривычно пусты, с искусством, которое представляется нам таким чуждым и далеким от великих классических традиций нашей культуры? Разве не в том заключается отличительная особенность современности, что она испытывает острую нужду в символах, что весь прогрессизм одержимости техническим, экономическим и социальным усовершенствованием почти лишает нас возможности узнавания?

Я попытался показать, что это не так, что мы не можем просто говорить о богатых временах символической насыщенности и бедных временах опустошения символики, словно благодать прошлого и нищета настоящего — простые данности. В действительности символ — созидательная задача. Речь идет о том, чтобы обеспечить возможность узнавания, причем, безусловно, в очень широком контексте задач и при наличии чрезвычайного разнообразия возможных встреч. Разумеется, есть различие между ситуацией, когда мы, опираясь на наше знание истории культуры и привычные механизмы буржуазной индустрии культуры, в историческом подходе осваиваем словарь символов, который был для предыдущих эпох естественным средством самовыражения, так что заученный словарь исторической образованности оживает при встрече с произведением искусства, и той ситуацией, когда предстоит разобрать знаки незнакомых словарей и научиться пользоваться ими для прочтения нового.

Мы ведь знаем, что значит уметь читать. Это значит, что буквы словно исчезают, а на их месте проступает смысл. В любом случае только формирование смысла в созвучии дает нам возможность сказать: «Я понял, о чем здесь говорится». Прежде всего это доводит до завершения встречу с языком художественных форм, с языком искусства. Я надеюсь, что теперь ясно: речь идет о взаимодействии. Ошибается тот, кто думает, что можно добиться одного без другого. Нет никаких сомнений: тот, кто полагает, что современное искусство является деградацией искусства, не в состоянии по-настоящему постигнуть великое искусство прошлого. Необходимо усвоить, что любое произведение искусства следует сначала разложить на буквы, затем научиться складывать их в слова и только тогда нам откроется его смысл. Современное искусство — хорошее предостережение тем, кто думает, будто можно, не освоив букв и не научившись читать, услышать язык искусства прошлого.

317

Конечно, необходимо активное действие, которое не просто предполагает коммуникативную общность или почтительно принимает ее как некий дар, но которое как раз и должно вызвать эту коммуникативную общность к жизни. «Воображаемый музей», знаменитое выражение Андре Мальро для обозначения одновременного присутствия всех эпох искусства и их достижений в нашем сознании, являет собой (хотя и в непрямой форме), так сказать, вынужденное признание этой задачи. Нам как раз и надлежит создать эту «коллекцию» в нашем воображении, а главное заключается в том, что мы никогда не будем обладать ею и не сможем увидеть ее так, как видим собранное другими, посещая музей. Или, иными словами, как существа конечные, мы принадлежим определенным традициям, независимо от того, разделяем ли мы эти традиции или нет, сознаем ли свое вхождение в традицию или настолько слепы, что воображаем себя начинающими все заново, — это совершенно не затрагивает власть традиции над нами. Но это, конечно, сказывается на том, понимаем ли мы свою зависимость от традиции и возможное будущее, которое она нам предначертывает, или же мним, будто можем отвратить приближающееся к нам будущее и в состоянии запрограммировать, сконструировать свою жизнь заново. Конечно, традиция не просто сохранение, а передача, переложение. Она предполагает, что ничто не остается неизменным, законсервированным, а господствует стремление понять и выразить старое по-новому. Так и слово «переложение» может быть использовано для обозначения перевода.

Феномен перевода, и правда, может служить моделью того, чем в действительности является традиция. То, что было застывшим языком литературного произведения, необходимо превратить в свой собственный язык. Только тогда литературный текст становится произведением искусства. То же касается изобразительного искусства, архитектуры. Например, когда возникает задача плодотворно и подобающим образом соединить выдающиеся памятники архитектуры прошлого с современной жизнью, ее формами общения, установками зрительного восприятия, особенностями освещения и т. п. Например, я мог бы рассказать, как я был тронут, когда во время поездки по Пиренеям попал в собор, в котором электрический свет еще не затемнял изначальный архитектурный язык старых соборов Испании и Португалии

318

своей излишней яркостью. Оконные проемы, словно распахнутые в сияющее пространство, и портал, через который в храм вливается свет, — таковы были воистину единственно подобающие ключи, открывающие эти твердыни Господа. Это, конечно, не означает, что мы можем отрешиться от своих привычек зрительного восприятия. Возможность эта столь же мала, как и возможность отрешиться от привычного жизненного уклада, способов общения и всего остального. Но задача объединения дня сегодняшнего и тех каменных реликтов дня минувшего наглядно демонстрирует, что представляет собой традиция. Это не охрана памятников в смысле их консервации, а постоянное взаимодействие современности и ее целей с минувшими временами, которым мы также принадлежим.

Итак, задача в том, чтобы дать бытие тому, что имеется. Но «дать бытие» — это не только повторить то, что уже известно. Не в форме повторного переживания, а через саму встречу дают бытие для нас тому, что было.

И наконец, третий пункт, праздник. Я не буду еще раз повторять, как соотносится время и собственное время искусства с собственным временем праздника, а сосредоточусь лишь на одном моменте, а именно на способности праздника объединять всех. Отличительная особенность праздника, как мне представляется, состоит в том, что он существует только для тех, кто принимает в нем участие. Это, по-моему, совершенно особое и осуществляемое совершенно сознательно присутствие. Вспоминая об этом, мы не можем не подвергнуть критическому анализу нашу культурную жизнь, с ее учреждениями и эпизодами освобождения от гнета повседневных забот в форме культурного опыта. Понятие прекрасного включает в себя, напомню об этом, и публичность, наличие авторитета. Но тем самым предполагается и определенный уклад жизни, включающий формы художественного творчества, декоративное искусство, архитектурное решение нашего жизненного пространства, украшение этого пространства разного рода произведениями искусства. Если искусство действительно в чем-то сродни празднику, то оно должно выйти за рамки такого предназначения и тем самым перешагнуть границы образовательных привилегий, точно так же, как оно должно обладать иммунитетом против коммерческих структур нашей общественной жизни. Не отрицаю, что произведение искусства может служить предметом торговли или что художник мо-

319

жег пасть жертвой коммерциализации своего творчества. Но ведь не в этом заключается подлинная функция искусства — в наши дни или в прошлом. Напомню несколько фактов. Вот, например, древнегреческая трагедия — ее текст и по сей день представляет собой серьезную задачу даже для подготовленных и проницательных читателей. Некоторые партии хора у Софокла или Эсхила при всей их сжатости и утонченности гимнических сентенций производят впечатление почти герметических, зашифрованных. И тем не менее аттический театр был всеобщим празднеством. А успех, необычайная популярность, которыми пользовалось культовое единение публики на представлениях в аттическом театре, свидетельствуют о том, что они не были исключительной привилегией высших слоев общества и служили не только услаждению праздничного жюри, которое присуждало призы лучшим пьесам.

Подобным искусством, несомненно, была и остается ведущая свои истоки от григорианского церковного песнопения великая традиция европейской полифонии. Еще один пример, имеющий отношение и к нам и к древним грекам, и опять-таки в связи с античной трагедией. Первого руководителя Московского Художественного театра вскоре после революции спросили, какой революционной пьесой он хотел бы открыть революционный театр; тот в ответ поставил «Царя Эдипа» — и с большим успехом. Античная трагедия для любой эпохи и для любого общества! Григорианский хорал и его дальнейшее развитие — мессы Баха — пример такого же рода в рамках христианской традиции. У слушателя нет никакого сомнения: это уже не просто концерт, происходит нечто иное. На концерте становится ясно, что возникает община иного рода, не та, что собирается во время исполнения пасхальной музыки под сводами храма. Это равноценно античной трагедии. Такое произведение искусства удовлетворяет как самые изысканные вкусы эстетически и музыкально образованной публики, так и простейшие потребности и эмоциональные побуждения человеческого сердца.

И я со всей серьезностью утверждаю: «Трехгрошовая опера» или пластинки, на которых записаны современные песни, столь популярные у молодежи, также законно относятся к сфере искусства. Они тоже обладают выразительными возможностями и способностью формирования коммуникативной общности, преодолевающей все классо-

320

вые и образовательные различия. Я имею в виду не опьянение массового экстаза, также существующее и являющееся побочным эффектом ощущения массового единства. В нашем мире ярких эффектов и безответственного экспериментирования, часто направляемого коммерческими интересами, далеко не все можно считать реальной основой коммуникации. Массовый экстаз еще не образует коммуникативную общность. Однако факт остается фактом: наши дети вполне естественно и легко, как непосредственное выражение своей души, воспринимают и оглушительную музыку, и абстрактное искусство, часто поражающее крайней скудностью своих форм.

Следует уяснить себе: то, что мы познаем (ведь мы, представители старшего поколения, узнаем при этом нечто новое) как конфликт поколений, или, точнее, как отношения между поколениями {будь то безобидные споры относительно того, какую телепрограмму включить или какую пластинку поставить на проигрыватель), — то же происходит и в обществе в целом. Кто полагает, будто наше искусство — только искусство элиты, глубоко заблуждается. Он забывает о стадионах, фабричных цехах, автострадах, публичных библиотеках и технических училищах, которые нередко оснащены гораздо лучше, чем наши превосходные старые классические гимназии, в которых ветхость зданий была почти составной частью образования и об исчезновении которых я лично искренне сожалею. Наконец, он забывает о массовой коммуникации с ее способностью охватывать своим влиянием все общество. Следует учитывать, что всегда есть разумная возможность использования всего этого. Конечно, пассивность, порождаемая чрезмерным удобством в потреблении культуры, несет с собой серьезнейшую угрозу человеческой цивилизации. Это в первую очередь относится к средствам массовой коммуникации. Но в неменьшей степени и к каждому — старшим, ведущим и воспитывающим, и младшим, ведомым и воспитываемым, — обращено гуманистическое требование: учить себя и других на примере своего собственного труда. От нас требуется активная жажда знаний и способность выбора в сфере искусства, как и во всем том, что распространяется через средства массовой коммуникации. Только тогда возникает общение с искусством. Нерасторжимость формы и содержания обретает действительность в их неразличении, в

321

котором искусство предстает перед нами как выражающее что-то и как выражающее нас самих.

Достаточно уяснить себе полярные понятия, отражающие это явление, Я имею в виду две крайности. Одна — привязанность к уже знакомым качественным характеристикам искусства. Отсюда ведет, как мне кажется, свое происхождение кич, безвкусица в искусстве. Человек в состоянии слышать только то, что он когда-то уже слышал. Он не желает слушать ничего другого и переживает встречу с искусством не как потрясение, а как бесцветное повторение. Это равнозначно стремлению человека, усвоившего язык искусства, ощутить именно желанность его воздействия, Всякий кич содержит в себе это намерение, часто благое, и все же именно оно и разрушает искусство. Ведь искусство возможно только тогда, когда существует потребность самостоятельного построения образа — через освоение словаря, форм и содержательных элементов, и только тогда оно обеспечивает общение.

Вторая крайность — это попытка оттолкнуться от кича; это эстетическое смакование. Особенно отчетливо оно проявляется в отношении к исполнительскому искусству. Человек идет в оперу, потому что там поет Каллас, а не на определенную постановку. Конечно, в этом есть свой смысл. И все-таки я утверждаю, что таким образом невозможно истинное постижение искусства. Совершенно ясно, что здесь мы имеем дело со вторичной рефлексией, когда сознание сосредоточивается на актере, певце, вообще на исполнителе в его посреднической функции. А ведь истинному проникновению в суть произведения искусства способствует как раз восхищение сдержанностью актеров, не демонстрирующих самих себя, а возвышающих произведение, его композицию и внутреннее единство до неосознаваемой самоочевидности. Итак, перед нами две крайности: манипулируемая в определенных целях «жажда узнавания искусства», которая лежит в основе кича, и полное игнорирование того истинного содержания, которое несет нам произведение искусства, попытка угодить вторичным потребностям эстетства.

Между этими крайностями лежит, как мне кажется, истинный подход. Он состоит в том, чтобы воспринять и усвоить то, что может передать нам подлинное искусство благодаря напряжению формы и творческому порыву. В конце концов не имеет принципиального значения вопрос

322

(или по крайней мере он носит вторичный характер), какой объем знаний, полученных в результате исторического образования, оказывается при этом задействованным. Искусство прежних времен доходит до нас через фильтр современности, живой традиции, сохраняющей и преобразующей. Беспредметное искусство наших дней — конечно, лишь в лучших своих творениях', едва, правда, отличимых от имитации — достигает той же насыщенности и тех же возможностей непосредственного воздействия. В произведении искусства превращается в устойчивое, стабильное творение то, что еще не обрело твердых очертаний, что еще продолжает сохранять текучесть, так что вхождение в произведение искусства значит одновременно и возвышение над самим собой. «В недолго длящемся мгновении есть что-то прочное» — таким искусство было вчера, остается сегодня и будет всегда.