

Ф И Л О С О Ф И Я

И.Суницлов

БЕРН, ГОВОРЯЩИЙ О САМЫХ СЕБЕ

Язык обладает двумя различными способностями, которые часто смешиваются в одно. Во-первых, язык дает возможность говорящему воссоздавать в словах или визуальных образах некую реальность, к которой читатель, слушатель или зритель способны отнестись с доверием, но к которой они не имеют иного доступа, кроме как через слова или изображения, и, во-вторых, язык дает возможность говорящему воссознать некоторый аспект реальности, который может быть доступен читателю, слушателю или зрителю независимо от его языкового воспроизведения.

Представляется, что первая способность языка порождает литературу и искусство, а вторая — служит науке и обычной жизни. Читатель, слушатель и зритель сочетают, обычно, безграничное доверие к литературе и искусству со столь же глубокой убежденностью в том, что она не имеет отношения к минимальнообщему "действительной жизни". Никто не усомняется в том, что у такого-то литературного героя синие глаза, в той же мере, в какой все уверены, что такого-то героя никогда нельзя встретить в реальном мире, в котором живут и писатель, и читатель. Напротив, цвет глаз "реального человека" может быть предметом неуверенности и спора, но всегда имеется надежда, что спор этот можно разрешить опытом.

И все же обе языковые способности — назовем их имагинативная и лексикальная — не противопоставлены резко одна другой. Дело в том, что для того, чтобы сравнить языковое описание с реальностью, требуется вначале независимо воссознать объект описания в языке: применение лексикальной способности языка зависит от применения его имагинативной способности. И наоборот, доверие вызывает такая воссозданная в языке реальность, которая могла бы быть фрагментом реальности, в которой мы живем. Это же относится и к так называемым фантастическим литературе и искусству — воссозиаемая ими реальность фантастична как раз потому и в той мере, в которой она представляется необычной в контексте обычной реальности обитаемого нами мира.

Сияние имагинативной и лексикальной способности языка нащло себе окончательное выражение в науке и реалисти-

ческой литературе XIX-XIX веков. Литературное воссоздание жизни соперничало с жизнью самой. Казалось, что литературно воссоздаваемая реальность может быть помещена в реальность мира как его фрагмент. И в то же время языковое воссоздание действительного мира претендовало на его полное исчерпание. Изображение и оригинал стали неразличимы и взаимозаменяемы. Этую характеристику, разумеется, можно отнести не только к литературе, но и к визуальным искусствам того времени.

Крах достигнутого тождества наступил тогда, когда позитивные науки все более настоячиво стали предлагать образ мира, который нельзя было себе вообразить. Обнаружилось, что языковая дескрипция и методы ее сопоставления с реальностью радикально отличаются от языковой имагинации. Реальность, воссоздаваемая литературой и искусством, из потенциального фрагмента реальности превратилась в иллюзию. Литература и искусство утратили тем самым свою регулирующую роль в культуре, т.е. они потеряли свою способность давать независимые образы реальности, по образцу которых в дальнейшем могли бы строиться дескрипции реальных объектов и событий мира. Литература в сопоставлении с точными и социальными науками, равно как и живопись в сопоставлении с фотографией и рентгеновскими лучами, стали казаться мертвыми скелетами несуществующих вещей.

Вследствие указанного разрыва, литература и другие искусства оказались перед следующей проблемой: они продолжали вызывать доверие читателя и зрителя в ситуации, когда стало ясно, что это доверие не имеет в качестве законного оправдания действительного соответствия изображаемого и реального. Кризис доверия вызвал дальнейшую эволюцию литературы и искусства – эволюцию, иса более обнаруживающую их в качестве иллюзии, но иллюзии, вызывающей доверие. Литература и искусство устремились на поиски того магического акта или свойства, который сообщает иллюзии это доверие. Чем более художник был "честен", тем более радикально он разрушал все внешние и позитивные гарантии доверия, но он мог быть честен, оставаясь художником, лишь в той мере, в которой он верил в то, что в самом искусстве, независимо

от реальности и даваемых ею гарантий, есть источник доверия, который от разрушения этих внешних гарантий не только не иссякнет, но, напротив, только очистится.

Но, увы, та же эволюция искусства показала, что постолько, поскольку предмет искусства выступал как нечто отдельное и иллюзорное, поверие к нему продолжало базироваться на его пусть скрытом, но сходстве с реальностью. Так, "новый роман" мог разрушить все традиционные романтические условия, но используемые им – путем их нарушения – повествовательные структуры, в конечном счете, находят себе оправдание в повествовательности нелитературного, повседневного рассказа. Эта зависимость от реального мира ставит литературу и искусство в почвенное положение по отношению к позитивным наукам вообще и, в особенности, к позитивным социальным наукам. Художник воспевается в качестве мессии, способного к бессознательным откровениям, но искусство как таковое согласно общему мнению неходит свою истину в критике. Художника не только судят, исходя из соответствия его работы некоторым структурам, которым приписывается статус реальности, например, фонетическим законам связи между словами языка, истиине геометрических соотношений, демонстрируемых на полотне, законам мифа или пессимистических грех и т.д. – но и искусство в целом оценивают в качестве некоей автономной деятельности с позиций социологии, марксизма, психоанализа и т.д.

В то же время сами позитивные науки уже давно осознали свою зависимость от имагинативной способности языка, которым они пользуются. Так, лингвистика часто предлагается в виде образца для гуманитарных наук. Но лингвистика, изучая словоупотребление, на деле рассматривает некие воображаемые случаи, в которых употребляется слово и значение, которое оно при этом может иметь. Тем самым лингвистика оказывается зависимой от литературы, средством изучения и понимания которой она хотела бы стать. Ведь очевидно, что именно литературная традиция является источником, из которых на деле черпаются описания различных ситуаций употребления слова. Социальные науки и социальные теории давно обнаружили свою зависимость от литературы и свою соплемен-

мость с ней. Так, марксизм, фрейзизм, экзистенциализм и романтистика Достоевского выступают на одном уровне в качестве вариантов понимания человеческой природы. И более того, повседневные мнения и речь "человека с улицы" давно уравнялись с искусством и наукой. Повседневные речи и повседневный жест рассматриваются как произведения искусства уже давно. Но в наши дни они отвоевывают себе позиции и у науки, и у иерархии власти. Математическая физика – этот эталон позитивных наук – давно перестала быть наукой, т.е. дескрипцией сущего, а стала техникой, т.е. методом взаимодействия с сущим.

Вследствие всего этого искусство, в качестве описания возможного фрагмента реальности, который на деле отсутствует и не нужен, утратило смысл, как потому, что утеряна вера в способность искусства воссознать реальность /негативный фактор/, так и вследствие непонимания того, что искусство все же должно говорить о чем-то реальном, о том, что понятие есть /позитивный фактор/. Наука, как описание объективно существующего положения вещей, утратила смысл, как потому что утеряна вера в ее независимость от способности человеческого воображения /негативный фактор/, так и вследствие обнаружения ее способности творить реальные и независимо существующие вещи /позитивный фактор/. Искусство и наука, следовательно, перестали описывать то, чем они сами не являются.

Науку сменила техника. Техника есть создание вещей с указанием на то, что они есть и как их можно использовать. Описание иного отсутствует. Описывается сам предъявленный предмет. Когда техническое орудие оказывается в каких-то отношениях непригодным, оно заменяется другим, но это другое орудие не опровергает и не отрицает его, как опровергает и отрицает одна научная теория другую – новое не сменило старое, оно размещается рядом с ним в реальном пространстве мира. Такие и художественные стили и направления уже более не сменяют друг друга, как было тогда, когда они различным образом представляли иное, нежели они сами и единое по существу. Иные кактый предмет искусства описывает сам себя. Его соотношение с другими предметами мира опреде-

ляется не через их репрезентацию, а именно через его рядо-
положенность им.

Предмет искусства, так же как и техническое оружие, описывает сам себя. Но не в качестве чего-то полезного, а в качестве чего-то бесполезного. Это представление об ис-
кусстве, как о чем-то бесполезном часто вызывало на себя
много громов и молний. Дело, однако, не в том, что нечто,
могущее быть полезным, оказалось изъятым из пользования и,
тем самым, как бы эстетически украденным. Произведение ис-
кусства - это не нечто, ставшее бесполезным, а скорее нечто,
изначально не могущее быть использованным. Предмет ис-
кусства кладет начало пользованию собой, в том числе и в
качестве предмета искусства, в той мере, в которой искус-
ство может быть использовано. Благодаря этому предмет ис-
кусства становится исходной точкой для мышления, которое
традиционно связывается с незамытесореванным созерцанием.
Незамытесореванное созерцание есть, таким образом, не ре-
зультат субъективной установки его носителя, а вынужден-
ное и тем самым онтологически укорененное состояние созна-
ния того, кто встретился с предметом за пределами конечных
возможностей его использования - с предметом искусства.

То, что предмет искусства описывает только сам себя,
не означает, разумеется, того, что он индифферентен ко
всему иному. Напротив. Описывая сам себя, предмет искуст-
ства описывает также и мир, в который он помещен. Он лежит
это, однако, иначе, нежели традиционные, "реалистические"
роман, картина и т.д. Предмет искусства не помещается в
отдельную сферу, противопоставленную миру и потому способ-
ствуя быть его изображением. Предмет искусства помещается в
мир наряду с другими вещами мира и именно поэтому подразен-
тирует их в качестве их образца, примера. Каждый предмет
искусства прежде всего является примером и образцом самого
искусства и как таковой репрезентирует весь ряд предметов
искусства в целом. Далее, каждый предмет искусства является
примером и образцом предмета как такового, т.е. вещи
мира как таковой. И, наконец, каждый предмет искусства ре-
презентирует определенный ряд или, точнее, определенные
ряды вещей.

Искусство, рассмотренное как часть мира, не перестает, таким образом, быть репрезентативным или, иначе говоря, изобразительным. Однако соотношение между изображаемым и изображением существенно изменяется. Мир перестает быть неким единством, которому соответствует – и должно соответствовать – единое изображение. Изображение и изображаемое помещаются в единое пространство, в котором каждое следующее изображение оказывается равноправным с предыдущими изображениями, равно как и с оригиналом. Отношения подобия и различия, которые при этом устанавливаются, не оставляют места для приоритета. Их фиксация вызывает в жизни новые предметы искусства, в которых установленные тождества и различия выявляются, но выявленность никогда не может считаться окончательной, ибо новый предмет искусства, будучи помещен рядом с уже имеющимся предметом искусства и природными вещами, устанавливает в них и между ними и собой новую систему отношений.

Со существованием различных технических орудий и различных предметов искусства в качестве вещей мира не позволяет им укорениться и, в то же время, растечься в умозрительной "науке" или в умозрительной "картине мира", которые до сложившейся традиции их истолкования им предшествуют. Идея прогресса или идея авангарда подразумевает смену одних научных концепций другими и одних способов раскрытия мира другими, более "передовыми". "Передовые", научные и художественные формы претендуют на господство над "устаревшими" формами только потому, что встречают их уже погруженными в мир и вследствие этого присваивают себе право истолковывать их совместно с истолкованием мира в целом, которое они предпринимают. На деле же новые формы помещаются в мир наряду со старыми и отношение "сходство-несходство", которое устанавливается между ними делает их равноправными на деле, хотя "в теории" одни из них описывают и исчерпывают другие.

Но не означает ли отказ от единства описания мира и от соперничества между такими описаниями крах всякой истины? Если нет отдельной от мира области, в которой устанавливается и фиксируется истинное знание о мире, то не приходим ли мы к абсолютному произволу и скептицизму?

Отчюдь нет. Произвол и скептицизм скорее принадлежат сфере спекулятивного знания. Ведь различные системы мысли и различные художественные методы, изображающие противостоящий им мир, не имеют внешнего и общего всем им критерия, по которому можно было бы преппочесть одну из них. Поэтому их смену или их выбор тем или иным "субъектом знания" можно объяснить лишь произволом, либо неким законом, связанным с природной необходимости, но ускользающим от осмысливания /иначе он формулировался бы "внутри" одной из подобных систем, а не регулировал бы их смену извне/. Иначе говоря, выбор здесь между произволом и роком – в свою очередь "случайным роком".

Но если отказаться от взгляда на теорию и художественный метод как на нечто, принадлежащее "субъекту" и всецело его определяющее в той же мере, как и отражющее внешний "субъекту" мир, и признать, что научная теория претстоит в виде совокупности внутримирских орудий и процедур, а художественный метод претстоит в виде некоторой совокупности предметов искусства, то связь между "субъектом", с одной стороны, и наукой и искусством, с другой стороны, уже не устанавливается столь однозначно. Человек в мире имеет орудия и предметы искусства в качестве иных и рядом с ним находящихся сущих в мире. Человек всегда располагается на некоторой дистанции от науки и искусства. Орудия и предметы искусства образуют для него сферу раскрытоого смысла: совокупность вещей, с которыми он знает как поступать. Прочие вещи мира раскрываются человеку через систему тождеств и различий, т.е. так то, к чему применимо или не применимо то или иное орудие, или как то, что представлено иным или не представлено тем или иным предметом искусства. Однако возникающая таким образом сфера ясности не застрахована от сомнений и опасений. Изначальная дистанция – изначальное сосуществование человека с его орудиями и его искусством в общем им мире – поптавляет изнутри любую самоцентрическую человека с любой научной теорией или любым художественным методом. Человек существует в мире рядом с собственными убеждениями и верованиями, а не несет их внутри себя в некоем иллюзорном и отделенном от мира пространстве спеку-

длительного знания. Для того, чтобы сократить дистанцию, отделяющую его от его собственных убеждений и верований, человек совершает творческий акт. Он создает новую вещь, чье описание максимально приближено к ней самой, и помещает эту вещь в мир, делая ее образцом и примером вещи как таковой. Но не заключен ли здесь произвол?

Часто приходится слышать: в наше время все, что художник называет искусством, становится таковым. Или: не цели диктуют орудия и средства для их достижения, а, напротив, орудия и средства – т.е. техника – диктуют цели человеческой жизни. В современном мире возникает призрак магии – магического отношения к вещам, сменяющего их рациональное спекулятивное освоение. Но произвол художника – иллюзия. Создавая новую вещь в качестве предмета искусства художник стремится к тому, чтобы она являла себя с наибольшей ясностью. Но как этого добиться? Для прояснения возникшей здесь ситуации следует вспомнить учение Платона об идеях. Аpro этого учения состоит в следующем рассуждении: Пример чего-либо может быть примером этого нечто лишь в той мере, в которой само это нечто присуще как самому примеру, так и тому, что он представляет. Т.е., скажем, кусок красной материи может быть примером красного лишь постольку, поскольку сам он красный. Свойство же "красноты" само по себе трансцендентно миру, поскольку не может найти себе полного воплощения ни в каком конкретном образце: любой такой образец узнается как красный лишь потому, что мы вообще знаем, что такое "красный", и в этом смысле выбор образца из всего рода красных вещей абсолютно произведен. Но так ли это? Произведен ли, скажем, выбор предмета искусства как образца и презентации искусства как такого-всего?

Мы можем по разному определить, скажем, произведение живописного искусства: как раскрашенное полотно, как метафору нашего желания овладеть визуально данным нам миром, как откровение образа, не встречающегося в визуально чашком нам мире и т.д. И каждому из этих определений может быть найден эквивалент в виде предмета живописного искусства, сделанного так, что зритель не может сшибиться – он

знает: именно это определение имелось в виду. Созданный таким образом предмет искусства демонстрирует явным образом то, что составляет скрытое определение искусства вообще. Каков статус подобного предмета искусства? Очевидно, что он, выражая суть искусства, трансцендентен ему, т.е. относится к нему как платоновская идэя к миру вещей, т.е. он сам уже не может быть понят как предмет искусства в том смысле, что он не может быть узнан по каким-то признакам в качестве такового: он является искусством в его сути и, следовательно, сам не принадлежит ему. Кто можно поэтому рассматривать либо как нематериализованную идэю искусства, математически присутствующую в мире, но не принадлежащую ему, либо – в качестве внутримирского предмета – как неискусство, отрицание искусства. Так, Кандинский или Малевич в свое время рассматривали свое искусство как непосредственное откровение абсолютно запредельного, пружне же вичели в их работах мазни, выволяющую их за сферу искусства. Возникает, тем самым, двусмысленная ситуация, которая разрешается лишь следующим способом: новый предмет искусства становится в ряде, эта операция помещения воплощенного трансцендентного в ряд, которую можно назвать кенозисом трансцендентного, разумеется, вновь ставит вопрос об "идее" искусства, но новое устремление к идеи уже оказывается нетождественным прежнему. Пример с "идеей красного": сейчас она сопряжена для нас с числом, выражющим определенную плоскую волну, соответствующую красному цвету. Это число само по себе не красно. Но означает ли это, что оно трансцендентно нашему вичению красного? Этакий нет: оно само зависит от нашего вичения и является его примером.

Мы можем попытаться дать дефиницию искусства в словах и тем, избекав воплощения, сохранить винность трансценденции – господства логоса над миром. Но наша дефиниция тут же утрачивает основание, бушуя воплотена художником. И более того, она сама обнаруживает свою внутримирскую природу в качестве фрагмента языка, имеющего визуальное выражение. Так, концептуальное искусство, спрятавшее искусство за то, что само себе чает дефиницию, представляет залпом словесного выражения этой дефиниции в качестве еще одного

предмета искусства.

Итак, произвел художника - иллюзия. Художник, создавал новое произведение искусства, воплощает в нем трансцендентную идей искусства как такового. В этом смысле художник исторически овладевает платоновским миром Идей и кодифицирует его. Ставя предмет искусства во внутримирской ряд, что служит предпосылкой для его воплощения, художник формирует этот ряд, опираясь на свой опыт человека, живущего в определенное время, в определенном месте и наделенного определенным характером и судьбой. Но это не означает, что его деятельность есть лишь коррелят исторического процесса, оперирующего художником как своим орудием. Сама история есть результат определенного решения. Художник, осуществляя кенозис Идей, т.е. помещая Идею внутри мира, осуществляет кенозис самого себя в качестве сущего, присущего трансценденции. Он не закрепляет себя в высшем мире абсолютных идей ни посредством индивидуального восхождения к ним, ни посредством участия в некоем историческом целом, которое составляет истину всех исторически предшествовавших ему времен. Помещая свое творение в мир, художник помещает его рядом с собой в той же мере, что и рядом с другими людьми. И, следовательно, отказывается от претензии особого высшего знания, которое, если бы оно осталось невоплощенным, создало бы между ним и трансцендентным особую, недоступную другим людям близость.

Сказанное о художнике относится и к творцу в области мысли, и к творцу в области техники. Орудие поступает во всеобщее пользование равно как и философская система. Будучи во всеобщем пользовании, она тем самым отрывается рядом с другими орудиями или философскими системами, хотя бы и имели целью установить их наилучшей пригодность к достижению цели ~~и~~ наилучшей убедительностью.

Искусство, однако, представляет собой наиболее убедительный пример неустранности вещи, объясняющей самое себя, ибо, как уже было сказано, бесполезность - т.е. особое место - искусства достигается через его способность противостоять всякому использованию. Искусство демонстрирует орудийность вещи, но не в том, как она может быть использована,

а в том, как она определяет судьбу человека, который ее пользуется. В искусстве техническое владение миром демонстрирует свои границы, но демонстрирует их столь же технично, т.е. через явное их самовынаружение в предмете. Каждое орудие обладает своей сферой применимости и его применение зависит от того, полагаем ли мы вещи сходными между собой или различными, т.е., полагаем ли мы, что они удовлетворяют условию применения данного орудия или нет. Предмет искусства демонстрирует само по себе тождественное и различное. В этом смысле он трансцендентен применению орудия в той же мере, в которой он трансцендентен применению самого термина "искусство", либо является искусством как таковом. Однако, тем, что искусство воплощает трансценденцию, оно преодолевает границы применения техники, либо обнаруживает предметность в самой трансцендентной Идее. Техника разрушительна при встрече с тем, что она считает тождественным, но что на деле отлично от ее сферы применения. Но, обнаружив эту сферу применения в предмете, искусство не только ограничивает технику, но и открывает перед ней новые возможности эффективного действия. Именно поэтому искусство демонстрирует человеку его судьбу: судьба человека проявляет себя в том, что ему представляется тождественным, а что различным, либо именно это предопределяет его действия и средства, которыми он пользуется.

Итак, соотношение искусства и обыденной жизни при переходе от спекулятивного их понимания к техническому изменилось не столь уж радикально. Если раньше и искусство, и наука говорили о том, что не есть они сами, благодаря их предполагаемой способности воссоздавать реальность в особой, отделенной от нее сфере, то в наше время они размещены в мире в качестве вещей, говорящих о самих себе и обнаруживающих самих себя. И как таковые они либо дают человеку возможность осуществлять свою волю в мире, либо сдерживают ее, либо демонстрируют человеку себя таковыми, каковы они есть в их недосыгаемости. Но в любом случае – и в этом состоит отличие технического мира от прежнего спекулятивного взгляда на вещи – они продолжают быть вещами, т.е. не растворяются в человеческой воле и мысли и не идентифицируются с

иными в качестве их аутентичных манифестаций.

Техника и искусство нашего времени обнаружили, что сходство между миром вещей и его спекулятивным изображением в "реалистическом" искусстве и в науках само есть лишь разновидность сходства между вещами как таковыми. Эта критика искусства, впрочем, была сформулирована еще Платоном. Однако, сами трансцендентные имена Платона как то, что определяет тождества и различия, суть орудия техники и предметы искусства, ибо именно их действие упорядочивает вещи мира по их сходству. Понимание этого лишает душу созерцателя-философа ее роли арбитра предметного мира, но в то же время открывает каждому человеку возможность усмотреть сферу раскрытоого смысла в самих вещах, говорящих ему о себе. Мир этих вещей не есть мир вечных и неизменных сущностей. Он не есть также мир исторической необходимости. Но он не есть и творение человека, в том числе и человека, творящего исторически. Любой человек застает мир, в котором уже присутствует сакральное и, следовательно, присутствует техника и искусство, ибо сакральное и есть техника души для овладения миром. Любой человек во внутренней неуволившоренности или уковлетворенности этим миром открывает в себе причастность трансцендентному. Но далее возникает выбор: либо человек остается в своем внутреннем, оставляя все вещи на своих местах, либо он совершает творческий акт, устранив двусмысленность и попуская трансценденцию в мир. Лишь второе из этих двух решений дает человеку возможность прояснить самого себя и сказать о себе самом, как о пользовавшемся этой, а не иной речью.