

Игорь Суицков

ИСКУССТВО И ПРОБЛЕМА ПОНИМАНИЯ

1

*17.11.1974
История, отсылка
к сущности
и вкусу
и Кант*

В наше время зритель, писатель или слушатель, обращающиеся к тому или иному произведению искусства, в первую очередь задают себе и другим: Вопрос: "Верно ли я его понимаю?" Когда этот вопрос задается, то речь, очевидно, не идет о том, чтобы пересказать произведение искусства или впечатление от него, словами обыденного языка. Скорее, человек, находящийся перед произведением искусства, испытывает потребность в том, чтобы увидеть его "в правильном свете" или, как еще можно сказать, "в правильной перспективе". Можно возразить, однако, - "Не помещает ли произведение искусства в "правильную перспективу" то первоначальное переживание, которое мы привыкли ассоциировать с самим понятием искусства и которое мы называем переживанием прекрасного? Не служит ли суждение нашего вкуса, обладающее всеобщностью, о которой говорил еще Кант, и находящее себе опору в специфической экзальтации чувств, в особом роде наслаждении, описанном неоднократно представителями самых разнообразных школ /от Платона до Гуссерля/- не служит ли это суждение мерилom того, искусство ли предстоит перед нами или нет?"

Однако, когда мы говорим, что "не понимаем" произведения искусства, то мы именно указываем на отсутствие в нашей душе упомянутого ~~жизни~~ переживания прекрасного. И более того, мы выражаем этими словами надежду на то, что если мы поместим произведение искусства в "правильную перспективу", то такое переживание может возникнуть. Мы предполагаем, таким образом, что понимание предшествует переживанию прекрасного, а не следует за ним.

II

Такой последовательности нас научил опыт современного искусства. Ранее, до второй половины XIXв. пережи-

вание прекрасного полагалось целью искусства. Искусство определялось, в общем и целом, как нечто такое, что сотворено человеком, прекрасно и бесполезно /т.е., сотворено только для того, чтобы быть прекрасным/. Где бы не предполагался источник прекрасного /в Боге, в платоновских идеях, в субъекте переживания, в исторически сложившемся образце и т.д./, само прекрасное всегда выступало в качестве чего-то первичного и именно в его свете тот или иной предмет проявлялся как прекрасный или безобразный. То же самое можно сказать не только о Красоте, но и об Истине, и о Добре. В их свете открывались и знание, и моральная ценность того или иного поступка и его форма. Однако не полагаем ли мы сейчас, что следует вначале "понять" смысл того или иного поступка /понять его контекст, цели и побуждения человека, совершившего его и т.д./, а уже затем судить о его моральной ценности? И не полагаем ли мы, что следует вначале познакомиться с целями и методами той или иной науки, а затем уже судить о ее результатах? Понимание в наше время предшествует и чувству, и воле, и мысли. Мы вначале понимаем, а затем уже переживаем прекрасное, ощущаем тяжесть категорического императива или мыслим истинное. Не правда ли, в ответ на вопрос: "Разве это не истинно?" мы отвечаем вопросом: "Но в каких случаях? И в каком смысле?"

Ш.

Из опыта науки, морали и искусства мы знаем, что не существует ни одной мысли, которая в определенном смысле не оказалась бы истинной, ни одного поступка, который в определенном смысле не оказался бы нравственным, и ни одного произведения искусства, которое в определенном смысле не оказалось бы прекрасным. Но как определен этот "определенный смысл" и где границы его определенности? Будучи определен в каждом частном случае, определим ли он в своем целом? Или безграничная

изобретательность человека способна до бесконечности изобретать "определенные смыслы", оставаясь сама по себе безграничной и неопределенной? В этом случае господство Понимания над Истиной, Добром и Красотой означает хаос и произвол.

1У.

Господствующая сейчас философская мысль ставит проблему понимания в центр своей активности. В Германии — Хайдеггер и его последователи, в Англии — Витгенштейн и его последователи, во Франции — структуралисты сосюррианской школы — все были ~~и~~ /или продолжают быть/ озабочены, в первую очередь, вопросом о том, что означает "понять", что есть "понимание" как таковое. И следует сразу сказать, что несмотря на различие в стиле философствования, в манере изложения и в направленности интересов, ответ всех школ современной философии, а также всех гуманитарных наук, пронизанных ныне методами этих школ, на этот центральный вопрос един — решение проблемы понимания предлагается искать в соотношении между языком и речью.

А именно, предполагается, что понимание некоторого высказывания, поступка и т.д. наступает тогда, когда они включаются в некое целое и в этом целом приобретают смысл. Т.е. предполагается наивным судить о словах и действиях других людей, произведениях искусства и т.д. как бы "со своих позиций", в условиях "своего языка". Следует сначала описать и сделать явным для сознания тот язык, в рамках которого высказывание было произнесено, поступок совершен и произведение искусства создано, и лишь затем соотнесение высказывания с языком сделает высказывание понятным. Если ранее истинность высказывания удостоверялась сравнением его с тем, что можно назвать "действительным положением дел", то теперь этого уже не удастся сделать, минуя язык. Если ранее, взглянув, к примеру, на стену, мы легко могли

ответить на вопрос: "Висит ли на стене картина?" — то теперь мы склонны выяснить вначале: "Что именно спрашивающий считает картиной? Что он имеет в виду под словом "висит"?" и т.д. Обращение к языку требуется для того, чтобы установить смысл вопроса. Лишь затем следует "взгляд на реальность" и ответ.

Очевидно, что такой подход означает конец господства позитивных наук, несмотря на их кажущиеся успехи, ибо истина, сообщаемая позитивными науками, оказывается в зависимости от языка сообщения, реконструируемого науками гуманитарными.

У.

То, что верно в отношении другого, оказывается верным и в отношении себя самого. Человек уже не может ныне доверять очевидностям наблюдения, нравственного чувства или вкуса. Он сам погружен в язык и его опыт опосредован языком. Только выяснив смыслообразующие законы собственного языка /феномены у Хайдеггера, языковые игры у Витгенштейна или просто "язык" структуралистов/, человек может сделать прозрачным для себя самого свое собственное понимание. Субъект познания, а также нравственный и эстетической оценки, пришел к концу. Метод познания /в стиле Декарта/ также отменен этим переворотом, как и методичность добродетельной жизни и метод творческой работы. Метод движется от очевидности к очевидности. Но мы задаем вопрос: "Очевидность — но в каком освещении? И в какой перспективе?" — и само понятие метода теряет смысл. С утратой метода, однако, и возникает та угроза хаоса и произвола, о которой говорилось выше. Отлично ли верное понимание от неверного? Есть ли граница между верным и неверным пониманием, подобная граница между истиной и ложью, между добром и злом, между прекрасным и безобразным? Поскольку при господстве Понимания над Истиной, Добром и Красотой разграничение в сфере понимания определяет все остальные границы, поиск такого разграничения становится определяющим для

человека как в определении направления своей собственной активности, так и в оценке активности другого.

У1.

Но что означает: разграничить понимание на верное и неверное? Это означает найти критерий, в соответствии с которым один язык /т.е. одно целостное раскрытие мира/ оказывается "вернее" или "лучше", чем другой. Не абсурдна ли сама такая постановка вопроса?

Для Хайдеггера язык — "дом бытия". Для Витгенштейна также язык — последняя реальность: "языковая игра" тождественна "форме жизни". Язык замыкает для Хайдеггера и Витгенштейна горизонт понимания и существования человека. Несколько иной подход у Соссюра и структуралистов. Язык рассматривается ими извне как некоторый механизм, доступный наблюдению и описанию, а не изнутри как непреодолимая реальность. Различные языки для структуралистов — это различные коды, которыми передается одно и то же содержание — картина мира. Но доступна ли сознанию картина мира вне языка? Ответ: нет, если понимание предшествует опыту. Итак, если человек исходит из языка, в который он погружен, то чужой язык представляется ему загадкой, требующей разрешения. Разрешения посредством погружения, т.е. посредством личного участия. Если же для человека изначально представляется некоторая внешняя языку реальность, то чужой язык представляется ему простым механизмом кодирования этой реальности и вполне для него прозрачным. Загадкой для такого человека является, скорее, его собственный язык, в котором упомянутая реальность первоначально ему открывается.

Так возникает знаменитая дихотомия понимания /объяснение, терзающее ныне гуманитарные науки: погружаясь в свой собственный язык, исследователь перестает понимать чужой язык, а описывая и разъясняя чужой язык, он перестает понимать свой собственный. Эта дихотомия соответствует принципу, давно сформулированному в формаль-

ной логике Тарским: никакой язык не может описать своих собственных условий истинности /своего отношения к внеположной ему реальности/.

Как же описать границы языка? Для структуралистов это представляется сравнительно легким делом. Но решение достигается опять-таки использованием теорий, внеположных языку: культурной антропологией, марксизмом, фрейдизмом и т.д. Эти натуралистические теории выделяют некую людскую общность, и описываемый язык описывается как язык данной общности. Однако, сам исследователь также плохо защищен от обращения используемых им теорий против него самого, как он плохо защищен от упрека в непонимании собственного языка. А именно, можно поставить под сомнение классовую принадлежность исследователя, выступающего с марксистских позиций, внутреннюю жизнь исследователя-фрейдииста и т.д. Любая натуралистическая теория, принимаемая кем-либо когда-либо, обращается против него самого. Взявший меч от меча и погибнет.

Но лучше ли положение герменевтика, идущего путем понимания? Он также открыт критике натуралистического типа. Его выбор "своего" языка, в котором он полагает себя укорененным, легко обнаруживает его собственные национальные, социальные и психологические границы.

Итак, мы видим, что выбор позиций в отношении разграничения понимания на "верное" и "неверное" невелик, если исходить из господствующих приемов рассуждения. Понимание отождествляется с языком, а язык - с его носителем, судьбой которого он становится. Тем самым получает власть натуралистическая критика, выступающая либо с позиций авторитетного знания /типа марксизма, психоанализа и т.д., понятых как "наука"/, либо находящаяся во власти перманентного самобичевания /в форме критики своих собственных натуральных предпосылок/. Т.е. остается выбор между социокультурным шовинизмом и истерикой в духе "все позволено".

Многообразие наличных языков не есть, впрочем, то же самое, что и возможность неограниченного умножения "определенных перспектив", в которые могут быть поставлены суждения, поступки и произведения искусства для оправдания их "в определенном смысле", как об этом говорилось в п.Ш. Такое умножение возможных перспектив есть дело нашего воображения, стремящегося за новыми впечатлениями и за новыми мнениями. Это стремление находит себе выражение в вечной смене художественных стилей, навыков поведения и т.д. Как объяснить логику происходящих перемен? При структуралистском подходе к языку она объясняется посредством натуралистических теорий, объясняющих изменения в языках изменениями в жизни тех общностей, языками которых они являются. Существуют различные типы таких теорий от марксизма до организмических теорий шпенглеровского типа.

Иное отношение встречают переменны, диктуемые стремлением к "новым перспективам" со стороны философов, ищущих надежного основания знанию, что и является традиционной задачей европейской философии. Такие перемены ими просто-напросто осуждаются. Безграничность человеческого воображения и безграничность недоверия и сомнений, которые человек может противопоставить господствующему в языке пониманию, угрожает хаосом. Но не сводится ли такого рода работа воображения лишь к праздному любопытству и неразумным пересудам? Ответ: да, сводится. Такова точка зрения Хайдеггера, высказанная им в работе "Бытие и ничто". Такова же точка зрения Витгенштейна. Действительно: доколе возможны сомнения в понимании, представляемом самим языком? Кажущейся безграничности таких сомнений противостоит тот простой факт, что для того, чтобы их артикулировать, требуется обратиться к самому языку и сообщаемым самим языком исходным очевидностям. Язык вовсе не нейтральный передатчик некоей внеположной ему "информации". Для того, чтобы выразить сомнение в чем-либо, следует погрузиться в очевидности языка: методическое сомнение Декарта означает, на деле,

тотальное и неосознанное доверие к языку, ибо напрямую соотносит слово и предмет, что возможно лишь при имплицитном принятии возможности только одной и общезначимой "перспективы понимания", т.е. полного господства повседневного языка. Именно на эту зависимость декартовского Когито от обыденного языка указал Хайдеггер и с нее начал свой анализ. Аналогична позиция Витгенштейна: в свойственной ему манере он говорит, что ни одно из положений Декарта не более достоверно, чем положение о том, что "коровы не растут на деревьях".

Сомнение праздно, если оно простирается за пределы существования, очерченного кругом языка, на котором мы говорим. Все доктрины — идеалистические, материалистические, солипсические, рационалистические, эмпирические и т.д. — бесплодны в той мере, в которой они формулируют себя, изымая слова обыденного языка из их собственной, определенной самим языком сферы понимания. Так, Витгенштейн предлагает подумать над тем, имеют ли в виду философы, рассуждающие о сознании, то же самое, что имеет в виду язык повседневности, когда говорят: "Такой-то потерял сознание". А Хайдеггер начинает разговор о вещах, противопоставляя метафизическому употреблению слова "вещь" его обыденное употребление.

Грех против понимания совершается, с точки зрения философии, тогда, когда слово изымается из языка, из его целостности, внутри которой оно только и может "верно" пониматься, и помещается в искусственную, сконструированную среду, в необязательную, "праздную" перспективу. Такое искусственное конструирование совершается человеком, отпавшим от "верного" понимания, даруемого самим языком. Человеком, забывшим о своей конечности, возомнившим себя демиургом мира и живущим химерами. Человеком, забывшим, что не он создал язык, но язык создал его и те изначальные смыслы, которыми он превратно оперирует. Происходит забвение языка. Или, что то же самое, бытия. Наступает господство метафизики, с ее нигилизмом и сменяющимися стилями мышления,

все более и более усугубляющими грех забвения языка. Такова позиция Хайдеггера. Такова, по существу, и позиция Витгенштейна.

Философия становится делом добродетели. Основание делается безосновным, но вновь обретается в душевной стойкости самого философа. Т.е. никакое основание вне самого философа не отделяет порядок и понимание от хаоса и произвола. Решение философа способно, однако, не провести границу, но удержать ее.

УШ.

Безграничные возможности, открываемые человеческой изобретательностью и игрой воображения, раскрывают "пространство ничто", или меон. Наше воображение способно представить нам ситуации, контексты и интерпретации, способные дискредитировать любую мысль, представляющуюся нам истинной, и, наоборот, сделать истинной мысль, представляющуюся нам ложной. То же относится и к нравственности, и к оценке прекрасного.

Сознание каждого человека тем самым представляется погруженным в ничто, в меон. Сознание философа не составляет исключения. Однако в то время, как большинство людей не замечают своей погруженности в меон, философ знает о ней и отвечает на это знание специфическим состоянием души — страданием.

Европейская философия началась с Сократа. Его максима: "Я знаю, что я ничего не знаю" — есть свидетельство погружения души философа в меон. В сократических диалогах демонстрируются границы каждой мысли, претендующей на истинность. Путем игры воображения Сократ принуждает собеседников отказать любому мнению в праве на всеобщность. Многообразие наличных мнений укореняется в ничто — в меонической свободе философа. В то же время это многообразие обнаруживает наличие некоего целого: языка повседневности. Сократ демонстрирует своим собеседникам, что их дефиниции истины, добра, великодушия, поэзии и т.д. выводят их за пределы установившегося и интуитивно ими принимаемого употребления этих понятий

в том всеобщем языке повседневности, внутри которого эти дефиниции дают и внутри которого их речи только и могут быть понятны. Тем самым, за пределами частного мнения, претендующего на всеобщность, утверждается подлинная всеобщность, в свете которой эти частные мнения только и могут быть поняты, но которая сама конституируется только благодаря признанию истинности этих мнений в определенных границах. Платоновские идеи и есть результат гипостазирования этих исходных пониманий, образующих и организующих язык в его целом /Логос/.

Погруженная в меон душа философа испытывает страдание и готовится к смерти. В чем природа этого страдания? В том, что нет критерия для обуздания способности воображения. Интересы, страсти и, вообще, человеческая ограниченность философа уводят его от созерцания идей к воображению, центром которого становится его собственная субъективность.

Отсюда возникает требование добродетели, как следования всеобщим нравам, как приятия на себя традиции, как противостояния "порче нравов". Т.е. как охранение языка в его единстве и артикулированности смысла. Здесь страдание и тяготение к миру идей не следует путать с внутримирским страданием и внутримирским эросом. Философия, как "приготовление к смерти", есть душевная тренировка, позволяющая видеть целое языка, целое смысла извне, как бы с той стороны смерти, из потустороннего мира.

Все дальнейшее развитие европейской философии сохраняет исходную структуру сократических диалогов, то затемняя ее, то вновь проясняя. Так, Декарт воскрешает философское незнание, Кант — категорический императив добродетели, обращенной ко всеобщности и базирующейся на страдании, имеющем не феноменальную, но ноуменальную природу. Хайдеггер противопоставляет бытие-к-смерти, которому открывается сущее-в-целом, бытию-в-повседневности, от которого сущее-в-целом скрыто. Бытие-к-смерти он основывает на отчаянии, не имеющем ничего общего с

обычными проявлениями душевной жизни.

То же у Витгенштейна. То же у мистиков: господство меона над бытием связано с ренессансным требованием "полного раскрытия всех человеческих возможностей". "Бездна небытия", из которого рождается существующее, есть тот же меон философской души. Призыв "реализовать возможности" есть, таким образом, отрицание философской добродетели. Он идет глубже романтического прочтения "творения мира из ничего". Сам Бог, как изначальный смысл, подчинен у Экхардта Божеству. И так вплоть до Бердяева, Тиллиха /Бог над Богом/, Ницше /преодоление преодоления/ и т.д.. Это меоническое начало ренессансной культуры осмыслено Хайдеггером как нигилизм. Отпущенная на волю изобретательность, императив раскрытия всех возможностей представляется ему по существу антифилософским. Он и является таковым в той мере, в которой связан со специфической опорой на индивидуальный душевный опыт, на индивидуалистическое переживание свободы и на особого рода антропологию. Однако, меон — изначальная пустота, тождественная творческой полноте, — есть, по существу, результат такого же рода гипостазирования "местонахождения" философской души, как и платоновские идеи — гипостазирование созерцаемого этой душой смысла.

Особенно наглядно это соотношение выступает в системе Гегеля. Творческий меон достигает синтеза с языковым бытием посредством активности действующей из "ничто" человеческой души. Этот синтез предполагает, однако, некоторую специфическую антропологию, ограничивающую творческие возможности человека структурой его эгоистических вождений, ограниченных, в свою очередь, его конечностью. Такое же ограничение посредством скрытой антропологии предусматривает Гуссерль /конструирование мира приходит к концу, когда субъект реализует все свои возможности оперирования с вещами мира/ и поздний Хайдеггер: само существование во времени налагает узду на воображение, бытие становится событием и, в качестве события, обнаруживает свою конечность. Но обнаруживает как? Онтологическая дифференция не преодолевается: ме-

он присутствует как возможность двух модусов понимания языка. Тех же двух модусов, что и у Витгенштейна.

IX.

Итак, позиция философская отличена от позиции нефилософской только специфическим способом понимания обыденного языка. Это различие в понимании не может быть, однако, никак выявлено в самом языке. Оно хранится и переживается в молчании. Оно, в некотором протестанско-гуманистическом смысле слова, есть дело совести. Об этом различии нельзя сказать потому, что, будучи различием в отношении к языку как целому, оно не может артикулироваться внутри него как его часть. И Хайдеггер, и Витгенштейн говорят о молчании. И тот, и другой подчеркивают, что их собственная речь должна быть отброшена, должна умолкнуть в памяти читателя-слушателя в тот момент, когда понимание будет достигнуто и различие установлено. Философская речь есть в некотором роде болезнь языка или, скорее, симптом болезни. Но такого рода симптом, который своим появлением лечит саму болезнь. Когда симптом делает явной скрытую болезнь, она уничтожается и, с ней вместе, уничтожается симптом.

X.

Но в чем все же отличие философского взгляда на обыденный язык от обыденного взгляда на него? Вернее всего будет сказать, что философ смотрит на обыденный язык как на произведение искусства.

Это утверждение, которое может показаться смелым, вполне, однако, тривиально. Достаточно вспомнить о любви и идеях у Платона, о "поэзисе" Аристотеля, о трансцендентальной эстетике Канта, о "красоте Логоса", "красоте Творения" и о прекрасной Мировой Душе. Однако, дело не в эпитетах и языковых сближениях.

Обыденный язык в представлении философов отличается от обыденного языка в обыденном представлении тем же, чем произведение искусства отличается от других видов речи. Если всякую "информативную" речь, говорящую

о чем-то "внешнем", мы можем переформулировать, не боясь потерять передаваемую ею "информацию", ее содержание, то произведение искусства не поддается переформулированию. Переформулируя произведение искусства, мы его "разрушаем". Для того, чтобы произведение искусства продолжало существовать как таковое, его надо "охранять", "оберегать", т.е. постоянно возобновлять во времени. Теперь ясно, почему философия выступает против индивидуального воображения: оно разрушает произведение искусства, каким является сам язык и раскрываемое им бытие. Оно осуществляет порчу, более разрушает, чем создает. Оно ведомо эгоизмом и уклоняется от добродетели. Оно стремится к наслаждению и уклоняется от страдания, а уклоняясь от страдания, препятствует высшему наслаждению, состоящему в охране и созерцании того величайшего из произведений искусства, каким является само бытие.

X1.

Почему переформулировать произведение искусства означает его разрушить? Потому что в произведении искусства все его элементы имеют смысл только в отношении к целому. И это не есть просто свойство произведения искусства. Скорее, это его определение. Если мы теперь зададимся вопросом: какой смысл имеют элементы в произведении искусства, т.е. каково их отношение к целому? — то, по мере того, как мы будем пытаться ответить на этот вопрос, у нас будет возникать искушение заменить один элемент другим возможным элементом, предоставляемым нам языком. Т.е., предположив, что данный элемент выполняет ту или иную роль, мы склонны были бы найти эквивалентный ему элемент и заменить его им, или даже найти некоторый лучший элемент /лучшее выражение/. Однако, несомненно образовалось бы отличие у этого нового произведения искусства от старого. Найденное различие заставило бы нас вникнуть более глубоко в функцию, выполняемую исследуемым элементом и понять, почему и в чем именно он выполняет "правильно" свою роль, и тем самым

уточнить наше представление об этой роли, на основании которого мы ранее выбирали новый эквивалентный или даже лучший элемент.

Тем самым, анализируя произведение искусства как некоторую совокупность орудий, направленных на достижение цели, как "текне", как орудийную работу для построения целого, мы воздерживаемся от критики. Наше мнение о том, что данное орудие могло бы быть заменено эквивалентным или лучшим, свидетельствует для нас не об ущербности или неадекватности разбираемого произведения, а о неадекватности нашего понимания. "Произведение искусства следует судить по его собственным законам". Эта максима современной критики означает, что при рассмотрении любого произведения искусства мы исходим из презумпции идеального соответствия его частей целому.

То же относится, как уже говорилось, и к нашей эмоциональной реакции на произведение искусства. Мы стремимся найти такое верное его понимание, при котором наша эмоциональная реакция была бы положительна.

ХП.

Такой подход к орудийности при рассмотрении произведений искусства резко контрастирует с нашим отношением к орудийности в повседневной жизни. Ибо мы стремимся, скорее, к тому, чтобы улучшить орудия, которыми мы пользуемся и приспособить их к желаемому нами практическому и эмоциональному результату. При этом мы пользуемся нашими представлениями об эквивалентном и лучшем.

В особенности это относится к нашему употреблению языка, как орудия для передачи истинного знания. Мы оцениваем критически получаемые нами сообщения о событиях, описания, научную информацию и т.д. Мы постоянно ищем таких уточнений и разъяснений, которые передали бы сообщаемое нами с большей точностью и полнотой. При этом мы постоянно имеем в виду некоторые эквивалентности /в виде перефразировок, сохраняющих истинность/ и некоторые возможные двусмысленности и неясности, которые

мы устраняем дополнительными разъяснениями.

Именно такому повседневному пониманию орудийности в повседневной жизни и, в частности, орудийности повседневного языка, противопоставляет себя философское понимание.

ХШ

Философский анализ обращен не к "улучшению" орудий, а к более глубокому пониманию их "орудийности". Но что означает орудийность орудия вне исполняемой им цели? О чем здесь может идти речь? Речь здесь идет, скорее, об орудийном характере самого человеческого существования в повседневности, о предопределенности человеческого существования в определенных границах и о предопределенности его судьбы в этих границах. Так, задавая вопрос о смысле сущего как вопрос об его орудийности, Хайдеггер определяет смысл человеческого существования через его прекращение, через смерть. Человеческая жизнь есть орудие для смерти.

Философское постижение орудийности орудия очерчивает пространство его надежного применения. В этом смысле философское постижение может служить основой для позитивных норм, морали и вкуса. В то время как человеческая изобретательность стремится "улучшить" орудие, сделав его более "надежным" и "пригодным" для определенной практической цели, философия ищет иной "пригодности" и "надежности" — а именно, отчетливого представления о том, какова сфера "надежности" и "пригодности" этого орудия в целостности повседневного существования.

"Надежность в отношении цели" философия видит как нечто обманчивое. Ибо модификация или замена орудия в одном каком-то отношении приводит к модификации его "скрытой" орудийности и непредсказуемым последствиям в других отношениях. Такая замена и модификация оказывается "праздной" и "иллюзорной", ибо, ища большей надежности и пригодности, лишь утрачивает ее, ничего по существу не приобретая взамен. Ибо следует прожить несколько жизней в этой новой орудийности, чтобы выяви-

лась ее подлинная сфера надежности — предопределение, которое она сообщает человеческому существованию. "Сова мудрости вылетает в сумерках". Философия говорит о предпосылках и началах и именно поэтому всегда запаздывает.

Скрытая орудийность орудия особенно велика в сфере языка. Так, Витгенштейн, обсуждая соотношение проанализированной формы предложения и самого этого предложения, указывает, что проанализированная форма "не ближе к истине", чем непроанализированная, будучи также предложением естественного языка и тем самым попадая в сферу тех же предпосылок.

XIV

Итак, философия, начиная с Сократа, выступает естественным противником искусства, науки и морали, устанавливая прекрасное, превышающее прекрасное искусства, надежность, превышающую надежность науки, и добродетель, превышающую преданность любой конечной цели. Вместе с тем, философия, устанавливая различие между истинным и ложным мнением, между истинной и ложной добродетелью, между истинным и ложным прекрасным, что достигается ею противопоставлением всеобщего частному и целостного одностороннему, вместе с тем она сама то и дело впадает в грех позитивности, ибо истинное мнение, противопоставленное поверхностному, все же остается мнением. Здесь открывается возможность инструментального использования плодов философского умозрения. Тому много примеров. Из них последние — экзистенциалистская антропология, идущая от Хайдеггера, и лингвистический анализ, идущий от Витгенштейна. Философское понимание, обнаруживающее первичное и предшествующее знанию, будучи выявлено в языке, становится добычей знания и утрачивает свою изначальность. Отсюда ясно, что подлинное место философского понимания /как уже говорилось ранее/ — душа самого философа, различающая между трансцендентальным страданием и трансцендентальной удовлетворенностью.

Возможна ли критика философии?

Она проводится иногда как религиозная критика, как критика философии в качестве религии общего мнения, но едва ли попадает здесь в цель: философия лишь в своих объективированных формах являет это общее мнение. Источник же философствования заключен в душе философа. Только в ней игрой страдания и удовлетворения устанавливается граница между "верным" и "неверным" пониманием.

Так же мимо цели попадает и натуралистическая критика философии как идеологии. Социальные, психологические и прочие границы философствования определяются его осуществлением внутри языка. Но направленность этого философствования придана ему философом, чья душа погружена в меон и созерцает язык во все углубляющемся его понимании через самоидентификацию философа с действующей в языке скрытой орудийностью. Натуралистическая критика пытается ограничить меоническую природу философской души, приписывая ей некую общечеловеческую природу. Однако таким способом эта критика обращается против себя самой, ибо само существование /сама экзистенция/ критика становится некоторым плодом его собственного умозрения.

Так возникает специфическое, трансцендентальное удвоение: критик оказывается определен тем же, чем определяется исследуемый и критикуемый. Исходящий из марксизма — своим социальным положением и т.д. Это то удвоение, о котором говорит, в частности, Фуко. Если на одном конце этого удвоения — наука, то на другом — мистическое самоотождествление. Мистика и наука идут рука об руку. Одно обосновывает другое. Рост "научности" и мистицизма всегда происходил одновременно, чему свидетели и Ренессанс, и новое время. Отсюда специфический тоталитаризм научности, основанный на мистическом созерцании и мистической практике самодисциплины /марксизм, психоанализ, научность в германском идеализме и т.д./

Философское зрение ничем, в сущности, не отличается

от вышеизложенного. С одной только разницей: место мистического самоотождествления занимает конституирование поля внутренней, заключающейся в душе философа игры страдания и удовлетворения. Это — единственное различие, позволяющее, однако, философу использовать трансцендентальную критику против других, не подвергаясь ей самому.

ХУ1.

Не находим ли мы здесь, описывая игру страдания и удовлетворения, происходящую в душе философа, погруженной в меон, еще одну аналогию между философией и искусством? Подобно душе философа, не погружена ли в меон и душа художника? Не так ли и художник происходящий в нем, но им самим не контролируемый игрой страдания и удовлетворения /или, иначе говоря, отталкивания и притяжения/ создает произведение искусства? По-видимому, так это и происходит. Однако, вступает ли это положение в противоречие со сказанным ранее, а именно с тем, что произведение искусства уже более не узнается в переживании, что переживание прекрасного наступает в определенной — "верной" — перспективе?

Но здесь следует различать между теми "трансцендентальными" страданием и удовлетворением, которыми определяется понимание произведения искусства как целого, и переживанием прекрасного, обосновывающим суждение вкуса. Это различие особенно хорошо видно на примере нашей способности судить произведение искусства "по его же собственным законам". Как уже говорилось, произведение искусства может быть увидено "в своей собственной перспективе" и в "иной перспективе". Способность произведения искусства "давать перспективу" отличается от его роли в качестве предмета среди других предметов. Оценивая произведение искусства с позиций прекрасного, мы оцениваем его так же, как могли бы оценить другие вещи мира: как сами эти вещи, так и впечатления от них и т.д. и т.п. Вместе с тем, лишь произведение искусства мы видим как завершенное целое, как нечто самодавлеющее.

Поэтому лишь в свете этого целого, в сообщаемом им понимании мы можем видеть вещи мира /в т.ч. само это произведение искусства как вещь мира/ в качестве некоторого "эстетического целого", эстетически его оценивать. Основой такого видения является специфическая скрытая орудийность, которую выявляет для нас произведение искусства. Это и означает видение прекрасного /более ясного/.

Но само по себе произведение искусства не создается работой вкуса и переживанием прекрасного. Скорее, пребывающая в мейне душа художника отвечает на свою заброшенность в нем созданием некоего обжитого мира, некоего смысла, достижением ~~качества~~ некоторого удовлетворяющего его целого, противостоящего страданию от фрагментарности. Это создание, будучи, однако, как бы продиктовано самими силами мейна, помимо его сознательной воли и обнаруживает мейн как неограниченную потенциальность воображения, реализуемую в созданиях искусства.

Между судьбой философа и судьбой художника обнаруживается тем самым определенный параллелизм. И тот, и другой имеют дело с проблемой понимания до всякого суждения и до всякой этической и эстетической оценки. И тот, и другой погружены в мейн и формируют целое понимание игрой страдания и удовлетворения.

Однако, философ, по видимости, отказывается от всякого творчества. Язык повседневности является для него преданным и наивысшим произведением искусства. Его работа — работа понимания, требующая выявления того, что у всех перед глазами, а не создания чего-то нового. И его самодисциплина есть основа его способности удержаться от соблазнов новаторства и внешнего, субъективистского испытания языка.

Иное дело художник. Он не столько удерживается от соблазнов, сколько поддается им. Он также не субъективен, а подчинен дисциплине, но эта дисциплина не удержи-

вает его от творчества, а, напротив, отдает его во власти владеющего им творческого импульса, отстраняя от него все заведомые мысли и представления, все навыки повседневного мышления. Но не для того, чтобы увидеть их со стороны, а для того, чтобы отвернуться от них и отдаться творчеству, используя их лишь как материал.

Итак положения философа и художника весьма сходны. Но их решения весьма противоположны. Poleмика между философами и художниками, имеющая описанную здесь модель в качестве предпосылки, насчитывает многие века. Вряд ли есть смысл воскрешать ее здесь. Ее легко дедуцировать из описанного выше положения вещей.

ХУП

Следует заметить, однако, что указанное различие приводит к еще одному сходству. И философия, и искусство ускользают от исторического осмысления. История философии, как и история искусства, лишь изучает труды философов и произведения искусства в некоторой временной последовательности. Но исторической причины для них историки не находят. Натуралистические интерпретации философии и искусства, предполагающие эволюцию социальных условий, знаний, наличного материала и т.д., ничего не объясняют относительно того, что является самым делом философии и самым делом искусства. Ведь игра страдания и удовлетворения в душе философа и художника остаются за пределами и языка как целого, и отдельного творения, а следовательно основание творчества оказывается метаисторично — в том смысле, что ускользает от исторического анализа, осуществляемого как методами понимания, так и методами объяснения.

ХУШ

Страдание понимается как абсолютно внутреннее. Так понимал его Киркегор, так понимают его Хайдеггер и Витгенштейн. Но отчего страдает страдающий? Ответ: от невыразимости своего страдания, от замкнутости языка, за

пределы которого вышел страдалец и который он созерцает как единственную реальность. Страдание это выглядит благородно, но не поспешно ли оно? Оно рождено представлением художника об исчерпывающей созданности творения и философа о его способности созерцать язык как целое.

На деле же страдание философа и страдание художника лишь фиксируют актуальное состояние самого языка. Оно не является результатом их одиночного подвига, а предшествует ему и его провоцирует. Художник вступает в сферу искусства всегда в тот момент, когда достаточно многое известно о том, что является искусством и что не является, как делается искусство и т.д. И это знание об искусстве как о собрании внутримирских вещей делает положение художника двусмысленным. Ибо значение искусства как чего-то предшествующего мирскому опыту, как чистой "перспективы видения" этим компрометируется. Оказывается, что искусство можно увидеть и оценить, вместе с тем, что им не является, из какой-то иной точки, где искусства как такового уже нет. Но кто же пребывает в этой точке? Философ думает, что это он там пребывает. И, пребывая в этой точке, он судит о произведении искусства положительно, если оно являет собой, по его мнению, фрагмент того одного и единственного произведения искусства, которым является само бытие, и отрицательным, — если видит в действиях художника произвол. Однако, философ, созерцающий бытие, — каков он сам как художник? Этот вопрос отменяет все его претензии. Философ, так же как и художник, заключен в известного рода традицию и способен созерцать лишь то, что он, благодаря ей, открывает. Его положение, однако, трагичней, или, скорее, трагикомичней — философское страдание не знает исхода, т.к. за пределами созерцаемого им целого ничего не видит. Художник же знает о темной сфере неискусства и отправляется на ее завоевание.

Итак, страдание художника имеет основание в ситуации самого искусства: в каждый момент времени искусство, будучи по смыслу своего существования, ориентирующей зрение перспективой, вместе с тем погружено в мир и само оказывается предоставленным обозрению. Поэтому художник нужен всегда. Ибо противостояние искусства и неискусства всегда имеет форму и может быть, вследствие этого, художнически освоено. Т.е. всегда возможно создания произведения искусства, здесь и сейчас являющего вещи такими, как они есть сами по себе. Каким образом? Устранением тех отличий искусства от неискусства, которые выявляются взглядом художника. Истинное видение — мгновение творчества. Критерий, отличающий верное понимание от неверного, тем самым найден. Этот критерий — мгновенное освобождение от страдания, дящееся мгновение. "Остановись, мгновение — ты прекрасно!" — вот вечная ложь искусства, его "мысль изреченная". Искусство не вечно. Искусство совпадает со временем, движется вместе с ним. Вечность произведений искусства — это вечность, создаваемая созерцающими их людьми, и требует все возобновляющихся усилий. Созданное искусство уже через мгновение размещается в мире, осваивается в нем и осваивается им. Искусство само длится одно мгновение.

XX

Так как же понять искусство? Но искусство нельзя понять и не следует понимать. Благодаря искусству мы понимаем иное и его само. Само искусство обладает объяснительной, ориентирующей силой. Необходимость объяснить произведение искусства может породить лишь одно — новое произведение искусства. Искусство требует понимания, когда оно размещается в мире как его составная часть. Но это лишь означает, что предел должен быть перейден. Как? По-разному. Для того, чтобы художники поняли, что такое импрессионизм, понадобились Сера и Сезанн. Для того, чтобы публика поняла это, потребовались

душераздирающие романсы бедности и пьянства.

Произведение искусства никогда не воспринимается по его собственным законам. Оно всегда воспринимается по законам другого произведения искусства, созданного именно для того, чтобы сделать понятным первое. Что означает любить Достоевского? Это означает жить в романе, в котором его любят герой и героиня. Но это вовсе не означает убить старушку или пойти на панель. Однако, романа о романе Достоевского никто не стремится "понять". И правильно делает. Его не следует "понять". Его следует написать.

XXI

Но какова же тогда роль критики и гуманитарных наук? Меньше всего им следует гордиться ученостью. Прежде всего они ведь неуверены в собственном основании. Однако, своей деятельностью по включению наличного искусства в мир критика и гуманитарные науки расчищают путь для его подлинного понимания средствами самого искусства. И делая это, они сами вынуждаются к творческому акту. Каким образом? Прежде всего пересмотром тех имплицитно заложенных в их методах романах, картинах, сказках, которые и составляют их подлинное основание. Ведь эти имплицитные произведения искусства могут оказаться уже объяснены и раскрыты как раз тем искусством, которое намерен критиковать. Критик и исследователь ~~ученый~~ ученый-гуманитарий Тот, кто претендует объяснять и понимать, сам тогда оказывается понятым и объясненным. Дихотомии понимание, объяснение предшествует творческий акт в сфере "имплицитного искусства", лежащего в основе гуманитарных наук.

XXII

Да, но высший анализ — философский? Он не может избежать общей участи. Философ превращается в феноменолога и герменевтика, т.е. задача понимания искусства превращает философа в художника.

XXIII

.. Искусство как спонтанное проявление природных сил — будь то природа низшая или высшая — это ложь на искусство. Произведение искусства не есть вещь особого рода, подлежащая особому рода изучению. Искусство не природно ни само по себе, ни по своим истокам. Мир искусства замкнут в себе в том смысле, что искусство понимает само себя. Но понимает себя во времени, и понимает таким образом, что, понимая другое, само оказывается понятным. Вечность каждого произведения искусства состоит на деле в том, что, будучи перенесено по временной оси в настоящий момент, оно оказывается в состоянии понять и интерпретировать все прочее искусство на свой лад. Два произведения искусства не отменяют друг друга. Они друг друга взаимно интерпретируют.

XXIV

.. Итак, страданию нечем особенно гордиться. Стрдание художника — признак внутримирского плена языка, на котором он говорит. И потому философский и художнический меон лишь по виду беспределен. На деле способность творить в сфере искусства ограничена задачей понимания и наглядного представления уже созданного ранее искусства-искусства наличного к моменту творчества. Эта задача выполняется отнюдь не природно-спонтанным порывом, а продуманным действием, структуру которого здесь не место анализировать, но которое противостоит методичности мышления совсем в другом смысле, нежели ему противостоит стихийное и природное.

.. . . . Переход от имплицитно лежащей в основе каждого индивидуального взгляда на мир и каждого индивидуального мышления о мире модели мирового целого к другой модели, интерпретирующей первую, осуществляется во времени и представляет собой самую суть временного существования человека. Искусство выявляет эту модель и этот переход.

Традиционное искусство делало упор на модели, создавая национальные, региональные, высокие, низкие и прочие стили. "Современное" искусство стремится выявить самый переход и демонстрирует всевозможные превращения формы, сталкивающейся с реальностью ее внутримирского существования. Многообразие превращений формы в современном искусстве соответствует многообразию столкновений имплицитной модели мира, присущей каждому человеку /какой бы она ни была/, с самим этим миром, когда человек выступает в нем в качестве внутримирского сущего.

Итак, творческая позиция художника не состоит в его погруженности в творческий меон, вызывающей страдание. Напротив, выход в ничто, в чистую перспективу, из которой далее могут быть увидены вещи мира, как они есть, достигается одномоментным преодолением страдания. Страдание же есть результат объективного статуса искусства, выступающего одновременно и как изначальная точка видения, и как внутримирское сущее. Искусство понимает само себя и замкнуто на самого себя. Понимание искусства состоит в усвоении по отношению к нему правильной перспективы. Но давать видению правильную перспективу — это и есть функция самого искусства. Искусству свойственна понятность. Но в чем источник этой понятности? Не в том ли, как полагает философ, что искусство движется в сфере понятного зрителю, т.е. в сфере уже осуществленного раскрытия мира? Иначе говоря, в сфере понимания, являющегося продуктом философского анализа? Отнюдь нет. Способность понять искусство является результатом исторической приобщенности зрителя к искусству. Ситуация, требующая объяснения, — это ситуация самого зрителя. Он, с одной стороны, воспринимает мир в соответствии с привитой ему художественной традицией, а с другой стороны, видит искусство в качестве чего-то, отличающегося от жизни, т.е. чего-то, вступающего с жизнью в предметные и формально схватываемые отношения. Даваемое объяснение, т.е. новое произведение искусства, в котором старое искусство наглядно сопоставляется с

"жизнью", становится понятным зрителю потому, что ему уже было понятно то, что данное объяснение теперь объясняет. В отличие от приведенного рассуждения, философия, как правило, полагает, что зрителю известно не искусство, а "мир", и искусство становится зрителю понятным в качестве верного изображения его собственного видения мира.

XXV

Отсюда ясно, почему невозможно творчество по образцам: оно ничего не объясняет, все оставляя на своих местах.

Изменения в стиле и методах искусства не суть природно-исторические изменения в той же мере, что и само творчество не природно. Философия, в соответствии со своим пониманием, видит в искусстве манифестацию "духа народа", а в его эволюции — манифестацию "духа времени". Полагают, что искусство различно в различные эпохи потому, что люди, которые его творят, различны. То же относится и к географическим различиям места. Но судить так и означает полагать, что искусство природно, что его можно понять и описать как "овнешленное видение" создающих его людей, изменяющееся со временем и местом. На деле же, подобно тому, как эволюция науки происходит с целью более глубокого понимания внешнего мира и его возможностей, и любая наука прежде всего верна или неверна, а затем уже свидетельствует о народе, который ее создал, так и эволюция искусства подчинена рациональной, в сущности, задаче выявления соотношений между моделью мира и ее внутримирским существованием. И не потому искусство различно, что люди различны. А потому люди различны, что живут при различных этапах развития искусства.

Понимая искусство прошлого, сегодняшнее искусство не отбрасывает его и не осуждает. Оно утверждает его в ином значении. Это новое значение провозглашается как выявление скрытого, как победа Духа над буквой, сути дела над формой, смысла над условностью и т.д. Иначе говоря, каждое новое произведение искусства не только понимает предыдущие как нечто внешнее себе, но и предлагает судить об их намерении и создаваемой ими перспективой по аналогии со своими собственными намерениями и перспективой.

И здесь заново возникает вопрос о философии. Философия, будучи ориентирована на язык как на раскрытие внутримирских отношений, бросает наиболее решительный вызов искусству, демонстрируя искусству его внутримирские границы и обстраивая его внутримирскими значениями. В своей тотализирующей роли искусство встречает в философии своего самого непримиримого противника. Философия служит для искусства залогом его творческой активности. Ибо, не будучи в состоянии объяснить и понять искусство в его функции правильной перспективы, философия являет, однако, его внутримирской образ с наибольшей ясностью, отклоняя претензии каждой данной перспективы на господство.

XXVI

Но философия оказывается способна сделать это только тогда, когда она извлекает уроки из осознания собственных границ. Искусство указывает своей практикой на первенство языков и на требование создания адекватного языка для каждого момента исторического времени и каждого места исторического пространства. Философ не может, следовательно, пребывать в меоне и в страдании, игнорируя это требование. Он должен принять его и ответить на него. Как? Но этот вопрос уже относится к теме "Философия и проблема понимания".