

В. Грозе

ЗАЧЕМ НУЖЕН ХУДОЖНИК?

Тема у меня будет, что называется, с философским уклоном, а именно, я попытаюсь ответить на вопрос или, во всяком случае, поставить его: "Зачем нужен художник?", точнее: "Зачем нужен художник здесь и сейчас?" Я не имел в виду здесь и сейчас — именно в этой комнате или в этой исторической ситуации, а имел в виду здесь и сейчас — в каждый конкретный момент здесь и сейчас. Надо сказать, что ответ на этот вопрос кажется самим собой разумеющимся, и существование искусства и его развития тоже кажется само собой разумеющимся. Но если мы обратимся к традиции, которая разъясняет нам, что такое искусство, какова его роль в жизни культуры и общества, то мы сразу видим, что здесь возникает трудности.

Первый естественный ответ на вопрос "Что такое искусство и зачем оно нужно?" — это ответ, который можно назвать эстетическим. Искусство нужно затем, чтобы удовлетворить некоторую потребность человека в красоте, потребность человека в прекрасном. И вот на протяжении своей истории искусство удовлетворяет эту особую, избранную, избранную потребность в прекрасном. Человек участвует в повседневной жизни, но это повседневное существование не исчерпывает его духовных претензий, и поэтому существует такая избранная ~~выделенная~~ специальная сфера для удовлетворения этих претензий. Но при таком ответе художник здесь и сейчас оказывается до некоторой степени излишним. Ведь, собственно говоря, человечество долгое время творило, накопило колоссальное количество прекрасных произведений, и мы знаем, что за свою конечную жизнь читатель, зритель, слушатель не могут охватить всех тех прекрасных творений, которые созданы и апробированы многовековым развитием вкуса, многовековым развитием традиции. Умножать и добавлять что-то к этой традиции кажется излишним и даже проблематичным, потому что, если человечество уже выявило какие-то ценности, о которых оно точно знает, что они прекрасны, то умножение их сейчас, в этот момент скорее может их скомпрометировать, чем что-то добавить.

Второй ответ, который я бы назвал метафизическим, состоит в следующем. Помимо текущей жизни, жизни профанической, пацней, некрасивой, неистинной, существует сфера самому себе равного, самому себе тождественного бытия, некая сфера абсолютной истины, абсолютной реальности, находящаяся за пределами видимого, профанического мира, и искусство раскрывает нам в своих формах эту себе тождественную реальность. Но этот метафизический ответ также скорее предполагает, что новое искусство не нужно, потому что если искусство раскрывает себе тождественную реальность, то понятно, что дальнейшее развитие истории, дальнейшее ее течение вряд ли что-нибудь может здесь добавить, скорее оно может замутировать те источники изначального откровения, которые в искусстве присутствуют.

Третью традицию я бы назвал традицией философской. Эта традиция предполагает следующее. Искусство каждой эпохи, каждого народа, каждого человека представляет собой выявление, манифестацию некоторого взгляда на мир, присущего этой эпохе, этому народу, этому человеку, некоторого такого целостного воззрения, усмотрения и участия в окружающем мире. Вообще, эта концепция кажется убедительной. Она объясняет, почему искусство меняется со временем: дело в том, что со временем меняются человеческие представления, меняется культура, меняется жизнь людей, и поэтому каждый раз нужно новое искусство, чтобы выразить и выявить новое содержание. Однако, здесь есть один каверный момент. Он заключается в следующем. Скажем, мы имеем совокупность всех вещей, предметов, которые находятся в окружающем нас мире, и некоторым образом их смотрим, структурируем их, осмысливаем и т.д. Теперь, допустим, сам этот метод нашего осмысления и структурирования представлен нам в виде некоторого произведения искусства, которое претендует на то, чтобы этот метод, это видение нам продемонстрировать. Какими глазами мы смотрим на это произведение искусства? Что оно для нас? Здесь возникает странное раздвоение: мы как бы одними глазами смотрим

на весь окружающий мир (это глаза нашего видения, связанного с эпохой, со временем, с нашей психологией, темпераментом и т.д.), и какими-то другими глазами, глазами абсолютного видения, мы смотрим на манифестацию нашего собственного зренья. Мы следим за собой, следим за своим поведением, и смотрим, что же получается. Мы смотрим собственное видение. Надо сказать, что вся европейская философская традиция построена на этой "шизофрении", на разделении между человеком действующим, активным и человеком, который внутри него созерцает его собственную активность. Это разделение: на "мнение" и "знание" у Сократа и Платона, "естественную установку" и "созерцание" у Гуссерля, "дифференция" Хайдеггера и т.д. Какое мы не возьмем философское движение в европейской истории, оно все построено на этом разлучении, на этом разделении. И более того, оно все построено на констатации этого различия и на призыве его снять, уничтожить, — ликвидировать разрыв двух персон в одной персоне: наблюдающего и действующего. (Этот призыв всегда связан с призывом к концу искусства, к гибели искусства). Собственно говоря, любая философия европейской философской традиции ставила целью уничтожение дистанции между искусством и жизнью: либо как растворение искусства в жизни, либо как преобразование жизни в формах искусства, либо как отмену искусства и замену его мудростью и т.д. Эта традиция идет от Платона и проходит через всю философию, вплоть до, скажем, Маркса /у которого она претворяется в идеологизированных формах в виде какого-то прекрасного общества, в котором нет различия между художником и профаном/. Таким образом, философская традиция оправдывая, в конечном счете, движение искусства до себя, в прошедшей эпохе, тем не менее с момента своей заявки на существование, на объяснение призывает искусство к смерти и к ликвидации разрыва между искусством и жизнью.

Так что если мы возьмем эти три традиции — метафизическую, эстетическую и философскую — то мы видим, что все они провозглашают смерть искусства сегодняшнего дня, отказ от

ratio для творений искусства здесь и сейчас. А поскольку все европейское мышление и культуру можно определить с помощью этих трех традиций, то есть эстетической, метафизической и философской, то, следовательно, мы можем прийти к выводу, что в традиции европейского мышления нет ничего благосклонного к художнику. И надо сказать, что европейские художники всегда остро ощущали разрыв между собой и миром, в котором они живут. Существует масса романтических, типично европейских текстов о смерти художника, о его успехе после смерти, о его трагическом отказе от общества и т.д. Это не представляет собой поэзии со стороны художника, это просто его реакция на фундаментальную некрестьянскую мыслительную традицию, заложенной в источниках и существует до настоящего момента в европейской культуре. Теперь, когда мы счли эти устойчивые основные традиции в европейском мышлении, мы видим, что ни в одной из них мы не можем дать ответа на вопрос: "Что такое художник сейчас?"

Что такое произведение искусства? Совершенно очевидно, что оно функционирует в мире двойным образом. Во-первых, произведение искусства — это тот сакральный прообраз мира, глазами которого и посредством которого мы производим, так сказать, его видение. И во-вторых, искусство — это предмет, один из многих предметов, окружающих нас в мире. Так что искусство участвует как в сакральной реальности, так и в реальности профанической, и одно и то же произведение искусства имеет две ипостаси, два измерения. Мы можем сказать, что метафизическая традиция рассматривает искусство только как сакральный прообраз мира, игнорируя его существование как предмета среди других предметов, как элемента мира профанического. Эстетическая традиция грешит обратным: она оценивает с позиции вкуса произведение искусства среди других произведений, т.е. среди других предметов, выделяя его как какое-то более красивое. В этом смысле она берет искусство как предмет и отказывает ему в его сакральной роли. Философская традиция рассматривает обе эти функции

искусства одновременно: в ней присутствует и понимание сакрального смысла, и понимание его как объекта. Но тем не менее, поскольку она рассматривает его одновременно в этих двух инстанциях, возникает двусмыслица: философия постоянно колеблется между тем и тем, и, в конечном счете, синтез, которого она достигает, означает крах истины как таковой. Однако, когда мы смотрим на историю искусства и на отношение к ней европейской традиции, то одна особенность бросается в глаза. Европейская традиция всегда рассматривает следующую ситуацию: художник, мир, зритель. Как правило, игнорируется позиция произведения искусства относительно вообще культурной традиции, среди других вещей искусства. Что я имею в виду? Я имею в виду следующее: различие между искусством сакральным как мир-прославлением и искусством как объектом — это различие не присутствует в своей одновременности, как предполагает философия. Скорее, оно разделено во времени, это различие погружено во время. В каком смысле?

Как мы обычно представляем процесс творчества? Я не говорю о реальном процессе творчества, я говорю о мифе, творческом мифе в культуре. У художника возникает замысел, который адекватно выражает его внутреннее состояние, его видение, его душевную жизнь, и этот духовный импульс приобретает черты, то есть воплощается в конкретное произведение. Движение идет от замысла к воплощению, от внутреннего состояния, внутреннего усмотрения к предметной реализации. И это есть то движение, в котором мы доверяем художнику, в котором культура доверяет художнику. Художник пишет, мы говорим: Да, это реализация его чувства. Но вот проходит время. Этот объект искусства зафиксирован, и теперь другой художник или культура в целом воспроизводит его форму, его материальные черты. Я имею в виду, например, салонную настенную живопись определенного периода, вообще любую живопись, которая возобновляет один и те же стилистические, идеологические формы в себе самой. И здесь мы видим следующую вещь: мы подозреваем обратное движение — от предмета к замыслу. Т.е. если, например, некоторый ренессансный художник под воздействием какого-то опыта создает

ренессансное полотно, то затем, когда художник академически ему подражает и создает такое же, мы воспринимаем его как живое. Не как ложное, а как живое. Почему? Потому что мы подозреваем в нем "обратный ход": он подражает предмету, но претендует на подлинное откровение. А почему бы и нет? Почему художник не может вдохновиться тем же и создать подобное? Наше возмущение двусмысленно. В действительности, в нем заложено недоверие к тому, что художник может тем же воодушевиться, пережить это же состояние и реализовать его в тех же формах. Это недоверие — не психологического характера, а погруженное в само время существования искусства — и составляет его историческую стихию. Иначе говоря, традиционное разделение искусства на живое и правдивое, на подлинное и внешнее, на формальное и пришедшее из души, не является некоторой психологической констатацией состояния автора, который писал в состоянии, скажем, энтузиазма или холодности. Это некоторая объективная характеристика положения данного предмета искусства во времени, во временном существовании, которое заключается в том, что если время один раз протекло от замысла к воплощению, то второй раз (если воплощение тождественно) оно уже идет от воплощения к замыслу.

На чем, собственно говоря, базируется этот момент, в чем его источник? Его источник в следующем: как только выявляется искусство как сакральный образ, данный предмет действует как сакральный образ и как некоторый реальный предмет, между ними возникает известного рода корреляция, и мы знаем теперь, что значит подделывать искусство, как его можно фальсифицировать, как его можно сделать ремесленным приемом. Мы знаем, тем самым, границы существования данного сакрального образа, реализованного в некотором предмете, существование его в профанической сфере, сфере нашего общения, сфере нашего языка, сфере нашего опыта. Мы знаем возможность подлога, эта возможность подлога для нас отрицается, мы знаем возможность фальсификации. Мы знаем, ее знает художник, мы знаем, что он это знает, поскольку он —

... один из нас. И поэтому, когда он это делает, мы подозреваем
его в обмане, потому что обман ему открыт так же, как
и нам. Сакральный прообраз, воплощенный в предмет, оказыва-
ется погруженным в профаническую сферу, которая коррумпиру-
ет его сама собой, самим ее присутствием в ней. Она делает
это отграничивая, и для того, чтобы художник снова приобрел
тотальность своего языка, он должен перешагнуть эту грани-
цу. А может он это сделать только единственным ^{способом} он должен
пройти ее, обойти извечное искусство по его, так сказать,
периметру, выявить соотношение того, что есть искусство,
с тем, что им не является, с тем, что ему альтернативно, с
тем, что подрывает доверие к нему, с тем, что делает его
двусмысленным. Только выявление всех этих моментов возвра-
щает ему ту способность говорить, которую мы называем прав-
дивой, хотя в этом нет также ни слова правды, как в первом
не было ни слова обмана.

Когда мы смотрим на сферу, на образ авангардного иску-
ства с конца XIX века и видим, как стиль меняет стиль, как
одно направление меняет другое, то публика легко может
очечь, что это есть погоня за модой, перемена ради пере-
мены, и, как правило, так и считает. В действительности,
это есть реакция художника на способ существования искусства
в тот момент, который его застыг, на состоянии самого языка
искусства, на его отношении с реальностью и с его жизнен-
ной практикой, на то, что в нем подвергается сомнению и
что принимается в веру. Но если художник своим творчеством,
своим действием отвечает на некоторый вопрос, на некоторое
спрашивание, на некоторую потребность себя и зрителя, то
это означает, что искусство выступает по отношению к зрите-
лю уже не тоталитарно, навязывая ему свою форму, но скорее
орудийно. Искусство обладает своего рода орудийностью, ис-
кусство есть средство искреннего выражения, средство и
способ искренне сообщаемого выражения. Искусство есть ору-
дие искренности, орудие, как говорил Хайдеггер, "раскрытос-
ти". Ведь когда мы мыслим, мы апеллируем к согласию слуша-
теля. Мы говорим ему: Вот, я думаю так, и думаю так, — и

хдем, что он с нами согласится, но он с нами не соглашается. И мы знаем, как добиться этого согласия: апеллицией к искусству. Мы говорим: А вспомни, как это было у Достоевского, так это было вот так. А вспомни, как это было у Каспара Давида Фридриха, так было вот так. Я пережил сейчас то же самое, так же, как это описал Гете... Но Гете ведь был известный врач, так вот я врач в том же смысле, в каком он врач. Любая критика, любое мышление использует ту распристость, которой внутри чревате искусство, и поэтому всякий мыслитель от него внутренне зависит.

Современное мышление не может претендовать на независимость от искусства, как оно претендовало на нас традиционно. Фрейд, используя всехлосские драмы, создает орудие для своего познания, — "комплекс Эдипа"; Маркс /я говори сейчас о натуралистах/, аппелирует к некоторому представлению о уничтожении различий, которое является чисто эстетическим видением искусства, и к критике положения человека в обществе, которая тоже взята из романов XIX века. По существу, вся современная мысль, все современное мышление пронизаны искусством. Почему? Потому что общественность людей и их естественное искание друг друга распалось, и чем далее мы движемся вперед, тем распадается все более. Общество разорвано конфликтами, каждая социальная и культурная группа претендует на независимость, мы встречаемся с культурами, с которыми раньше не встречались, — и это обнаруживает пределы тех очевидностей, на которые опиралась европейская мысль тогда, когда осуществляла себя свободной, в видимой безопасности от искусства. Она чувствовала себя уверенной в сфере очевидности, самодоказуемости, самоясности, но это была иллюзия. Она опиралась на некоторые образ мира, она опиралась на искусство. Теперь она это понимает — и боится этого понимания. Она ностальгична и хочет вернуться к прошлому, но к прошлому вернуться невозможно. (Короткий перерыв в записи).

Искусство претерпевает в европейской цивилизации специфическую судьбу и оппозиция к нему европейской мысли

до всякой техники. Техника ведет к гибели и т.п., это всем нам известно. В каком смысле искусство технично? Оно технично в том смысле, что очерчивает и делает для нас явным то ускорение и тот смысл, который мы можем использовать для себя как возможность понимания мира, как возможность понимания мышления, как возможность понимания человеческих свойств. И вот эта специфическая техничность предъявляет в искусству профанические требования: оно должно им удовлетворять, оно должно сохранять эту открытость, оно должно учитывать эти свои возможности использования. И поэтому оно требуется здесь и сейчас, потому что мы используем его здесь и сейчас.

Для того, чтобы прояснить мою мысль и несколько укоротить ее в традиции, которая многим знакома, а именно в христианской традиции — я хочу сказать, что европейская культура технична потому, что она есть культура христианская. Христианский мир — единственный технический мир в истории, и это не является исторической случайностью или эпизодом, а лежит в сущности самого дела. "Не человек для субботы, а суббота для человека", "По плодам их узнаете их", храм разрушается в три дня и в три дня создается, потому что храм — есть часть профанического мира, суббота — есть часть профанической жизни... Ничто сакральное не может устоять как абсолютное перед лицом требования спасения, требования орудиного. Еще Мелер отмечал, что там, где Будда, видя больного или умершего, понимает через это откровение тленность жизни, там Христос излечивает больного и воскрешает умершего. Специфически орудиный характер христианства, христианства как орудия спасения, очень резко выделяет его и изолирует от тотальности всех иных религий, от их вневременности, самотождественности. Само воплощение Христа заставляет смотреть на мир чрезвычайно серьезно: мир не представляется в христианской перспективе как что-то, что должно подвергнуться обнищанию, истощению и растворению перед лицом некоторой сакральной реальности. Дело происходит наоборот: Бог воплощается и входит в мир. Каноническому подверга-

ется не мир перед лицом Бога, не мир перед лицом сакрального, не человек перед лицом ритуала, как это происходило в религиях классического типа; происходит наоборот: священное осуществляет свой культ в мире, мир приобретает большую серьезность. Пространственно-временной мир, который представляет пространство воплощения и время воплощения, и который определяется через это в христианстве, приобретает тот пафос серьезности и абсолютности, которого он лишен где-либо в другом месте.

То же самое касается и вопроса, который был затронут в одном из вчерашних докладов, — вопроса об отношении сакрального к профаническому, когда присутствующий здесь Евгений Мифере говорил о живости и сомнительности поведения священников как о чем-то безразличном по отношению к осуществлению литургии, к осуществлению ритуала. Это справедливо. Ритуал и литургия раскрыты в своем сакральном действии, и это действие не зависит от того, кто его выполняет: ритуал настолько покрывает реальность, что безразлично, кто его осуществляет. Входя в эту сферу, он настолько однозначно себя осуществляет, что все остальное снимается, это верно. Но возникает вопрос: Каково отношение ритуала как цельного сакрального раскрытия мира к миру профаническому?

На самом деле, мы не можем в христианской перспективе отбросить профаническое требование к сакральному, профанический вызов, обращенный к нему. Вот эта орудийная сторона дела требует от нас, чтобы мы учитывали и соотносились с действием в миру того, что претендует его интерпретировать. Мы не готовы в христианской перспективе подчиниться интерпретации нашей собственной судьбы, подчиниться интерпретации нашего существования, откуда бы оно ни вытекало — из сакральной традиции, из позитивистских учений, из каких бы то ни было идеологий. Мы этим идеологиям и сакральным интерпретациям задаем вопрос: Для чего вы являетесь орудием? Каково ваше место в профаническом мире, которому придан абсолютный и лонный смысл? Именно этот вопрос делает христи-

анскую традицию специфически историчной и специфически техничной. Потому что этот вопрос задается каждый раз, он задается здесь и сейчас, в этот момент, в том, что сейчас реализуется. И поэтому он сейчас дает ответ. Поэтому бессмысленна интерпретация искусства в каких бы то ни было других терминах, кроме как в его собственной явности. Каждое произведение искусства устанавливает внутреннее соотношение между миром и собой, между миром и другим искусством, между тем, что оно может, и тем, что для него невозможно. Оно не достигает своей ясности в объяснении, оно само является ясным и дает эту ясность.

Возможно, то, что я сказал, прозвучало несколько конспективно, но основную мысль, надеюсь, я все-таки смог вывить. Мысль эта заключается в следующем. Мир, в котором мы живем, не является областью зеркал, не является рядом иконических, символических или прочих подобий, которые отражают, превращают, преломляют или каким-либо образом соотносят нас с некоторой абсолютной реальностью. Мир, в котором мы живем, и есть реальность, и любой его сакральный прообраз не может претендовать на тоталитарное господство над нами. Мы имеем возможность и фактически требуем от него, и фактически соотносимся с ним по нашей собственной надежде на спасение в религиозной сфере, на искренность и открытость в отношении искусства, на продолжение нашей жизни и на нашу практику в отношении техники 80-х годов...

0000000