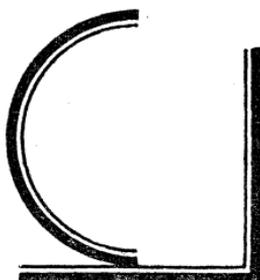


Г.-Г. ГАДАМЕР

---

АКТУАЛЬНОСТЬ  
ПРЕКРАСНОГО

---



ИСТОРИЯ  
ЭСТЕТИКИ  
В ПАМЯТНИКАХ  
И ДОКУМЕНТАХ



---

---

Г.-Г. ГАДАМЕР

---

---

АКТУАЛЬНОСТЬ  
ПРЕКРАСНОГО

---

---



МОСКВА  
"ИСКУССТВО"  
1991

---

---

Редакционная  
коллегия

---

---

Председатель  
А. Я. ЗИСЬ  
К. М. ДОЛГОВ  
А. В. МИХАЙЛОВ  
И. С. НАРСКИЙ  
А. В. НОВИКОВ  
Ю. Н. ПОПОВ  
Г. М. ФРИДЛЕНДЕР  
В. П. ШЕСТАКОВ

---

---

Составление  
М. П. СТАФЕЦКОЙ

Послесловие  
В. С. МАЛАХОВА

Комментарий  
В. С. МАЛАХОВА и В. В. БИБИХИНА

Научный редактор  
В. С. МАЛАХОВ

Г 0301080000 — 114  
025(01) — 91 12-91

ISBN 5—210—0261—х(рус)

© Составление, послесловие,  
перевод на русский язык,  
комментарий, 1991 г.

# СОДЕРЖАНИЕ

К РУССКИМ ЧИТАТЕЛЯМ

7

ФИЛОСОФИЯ И ГЕРМЕНЕВТИКА

9

ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВАНИЯ XX ВЕКА

16

ИСТОРИЯ ПОНЯТИЙ КАК ФИЛОСОФИЯ

26

ЯЗЫК И ПОНИМАНИЕ

43

СЕМАНТИКА И ГЕРМЕНЕВТИКА

60

О КРУГЕ ПОНИМАНИЯ

72

НЕСПОСОБНОСТЬ К РАЗГОВОРУ

82

МИФ И РАЗУМ

92

ВВЕДЕНИЕ К РАБОТЕ М. ХАЙДЕГГЕРА  
«ИСТОК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЕНИЯ»

100

ФИЛОСОФИЯ И ПОЭЗИЯ

116

ФИЛОСОФИЯ И ЛИТЕРАТУРА

126

ЛИРИКА КАК ПАРАДИГМА СОВРЕМЕННОСТИ

147

О ПРАЗДНИЧНОСТИ ТЕАТРА

156

ПОНЯТИЙНАЯ ЖИВОПИСЬ?

165

ОНЕМЕНИЕ КАРТИНЫ

178

РИТОРИКА И ГЕРМЕНЕВТИКА

188

ГЕЛЬДЕРЛИН И АНТИЧНОСТЬ

207

ИСКУССТВО И ПОДРАЖАНИЕ

228

ПРОМЕТЕЙ И ТРАГЕДИЯ КУЛЬТУРЫ

242

ЭСТЕТИКА И ГЕРМЕНЕВТИКА

256

АКТУАЛЬНОСТЬ ПРЕКРАСНОГО

266

В.С.МАЛАХОВ  
ФИЛОСОФСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА  
ГАНСА ГЕОРГА ГАДАМЕРА

324

КОММЕНТАРИЙ

335

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

364

---

## К РУССКИМ ЧИТАТЕЛЯМ

---

Главная моя книга — «Истина и метод» — теперь благодаря переводу уже находится в руках русских читателей\*, и я глубоко удовлетворен тем, что настоящий сборник статей дает читателю возможность участвовать в наших мыслительных опытах, относящихся к дальнейшим областям моей исследовательской практики.

Немецкая философия нашего столетия — она, конечно, оставила свои следы и в книге «Истина и метод» — характеризуется решительным поворотом — событием, которое в такой форме едва ли могло произойти в других странах Европы. Я имею в виду шаг, совершенный Гуссерлем и Хайдеггером, а также теми, кто учился у них. Мы лучше всего опишем такой шаг, если вместе с Гуссерлем скажем: это переход от мира науки к миру жизни. Вследствие такого шага мы за словами «теория познания» видим уже не факт науки и его философское оправдание, как по преимуществу разумели теорию познания перед первой мировой войной. В немецкой культуре XIX века преобладал дух науки, которому и обязана она своим всемирным значением, однако, в отличие от романского культурного круга, духу науки не соответствовало подобное же общественное признание «*leittgers*» — гуманитарной культуры слова. Вот почему выход за пределы научного факта должен был означать для Германии нечто совсем иное и почему в наши дни мы ждем от философии «жизненного мира» всей широты жизненного опыта и его оправдания, его прояснения и обогащения. Завершив свою книгу «Истина и метод», я вполне сознавал, что сфера моих задач значительно расширилась. Мне во что бы то ни стало необходимо было писать как бы второй том этой книги и в нем оправдывать и обосновывать искусство и историю уже не как предметы науки, но отыскивать и оправдывать, соразмеряясь с искусством и историей, новый масштаб истины. Ведь уже в «Истине и методе» ход моих рассуждений брал начало в опыте искусства, и это позволяло рассмотреть ту цель, какую я намеревался ввести, в самом широком объеме, в философскую мысль, преодолевая поставленные наукой границы как жизненного опыта, так и познания истины.

Как уже понял немецкий романтизм, а прежде всего Шеллинг, масштаб искусства продолжает оставаться и масштабом философии. У нас в философии нет критериев достоверности, какие достигаются в науке с ее поступательным движением, основанным на применении методов и их проверке. У нас нет критериев, зато есть масштаб. Однако не так-то просто

© Г. Г. Гадамер, 1991 г.

© Перевод Ал. В. Михайлова, 1991 г.

\*См.: *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., «Прогресс», 1988.

сказать, в чем он состоит. Потому что такой масштаб, безусловно, не свод правил, применение которых можно проконтролировать; это, скорее, умение, которое обязано подтверждать себя. Кант такое умение назвал способностью суждения. Куда не простираются никакие методы, чего не достигает современная наука с присущим ей сознанием меры, для той области есть только один масштаб: точность сообразного, точность подобающим образом примеренного. Это не пустые слова, но это и не новый метод, а почерпнутый в жизненном мире опыт — опыт, который в конечном счете сводится к знаменитому тезису Канта: нет правила, из которого можно было бы выводить разумное применение правил.

Вот почему я приветствую то, что опыты такого применения, какие проделал я и какие проделывает всякий, кто сообразуется с вопросами своей эпохи, вся клавиатура моих герменевтических штудий станет теперь доступна читателям. Герменевтика — это практика. Кто не может почерпнуть из практики герменевтики ее универсальную широту и ее философское оправдание, тот, быть может, будет находить все новые методы, с помощью которых мыслимо достигнуть успехов в науках, однако разумному применению знания с их помощью не научиться. И мне доставляет огромное удовлетворение то, что в настоящем сборнике эссе и небольшие статьи наполняют конкретным содержанием и расцветивают основные ходы мысли, прочерченные в моем главном труде. Само собой разумеется, что здесь в центре иной раз оказываются периферийные (если судить по прежним меркам научности) темы — например, отношение к риторике. В том числе и отношение герменевтики к искусствам и все то, чем соопределяется наш жизненный опыт в различных сферах общения между людьми. Ибо фундаментальная истина герменевтики такова: истину не может познавать и сообщать кто-то один. Всемерно поддерживать диалог, давать сказать свое слово и инакомыслящему, уметь усваивать произносимое им — вот в чем душа герменевтики.

*Ганс Георг Гадамер*

Гейдельберг, июнь 1990 г.

---

---

## ФИЛОСОФИЯ И ГЕРМЕНЕВТИКА

---

---

Мои студенческие годы пришли на эпоху, когда Европу вследствие первой мировой войны начинал захватывать процесс всеобщей провинциализации. Это относится и к тогдашней философии. В материальных битвах позиционной войны погибло и неокантианство, которое до той поры пользовалось несомненным, хотя и не бесспорным, авторитетом во всем мире, погибло и гордое культурное сознание либерального века, погибла его опиравшаяся на науку вера в прогресс. Мир потерял ориентиры, нам нужны были новые цели, практически же мы были ограничены внутринемецкой сценой. На ней воцарился экспрессионизм — в жизни и в искусстве. Дialeктическая теология, подвергающая критике историческую теологию, гуссерлевская феноменология жизненного мира, подвергающая критике методологизм неокантианских школ, философия жизни, за которой стоял европейский феномен Фридриха Ницше, и экзистенциальная философия, вышедшая из радикально переосмысленного историзма Вильгельма Дильтея, — вот что вошло в опыт моих студенческих лет<sup>1</sup>, в опыт, предшествовавший встрече с Мартином Хайдеггером<sup>2</sup>.

Одна сфера опыта вновь вошла в те годы в философию — то был опыт искусства. Искусство — это подлинный органон философии, если не ее соперник, превосходящий ее во всем, — такова была истина, которая, будучи открыта во времена немецкого романтизма, поставила перед философией ее всеобъемлющую задачу (она продолжала ставиться до самого конца эры идеализма). Университетская философия послегегелевской поры, включая неокантианство и неопозитивизм, не постигла этой истины и заплатила за свое непонимание внутренним опустошением (и продолжает пла-

тить по сей день). Вновь обрести эту истину обязало нас наше историческое наследие.

Конечно, ссылаться на истину искусства, пытаясь развеять сомнения исторического релятивизма, который принципиально ставил под вопрос способность философии достигать истины, не значило давать вполне удовлетворительный ответ. С одной стороны, свидетельство искусства чрезмерно — ведь никто же не станет распространять научную веру в прогресс на вершины искусства и видеть, скажем, в Шекспире прогресс по сравнению с Софоклом или в Микеланджело прогресс по сравнению с Фидием. А с другой стороны, свидетельств искусства и недостаточно: ведь если художественное создание воплощает в себе истину, то оно и не уступает истину понятию. Но в любом случае культурная форма эстетического сознания точно так же блекла в наших глазах, как и культурная форма исторического сознания, мыслившего «мировоззрениями»<sup>3</sup>. Напротив, все высказанное как искусством, так и великими философами заявляло о своих правах на истину, и это требование своих прав, пусть хаотичное, нельзя было отвергнуть — никакой «историей проблем» нельзя было нейтрализовать его, нельзя было заставить его склониться перед законами методичной научности. Тогда в Германии под влиянием новой волны увлечения Кьеркегором называли все это «экзистенциальным». Речь при этом шла об истине, подтверждением которой должны были служить не столько общие высказывания или выводы, сколько непосредственность и неповторимость собственной экзистенции. Такую истину, представлялось нам, знает Достоевский, знает Ван Гог, знает Ницше с его экстатической критикой иллюзий самосознания, но где же был мыслитель, философская сила которого была бы равна энергии таких импульсов?

Коль скоро даже дескриптивное долготерпение Гуссерля, повсюду искавшего окончательную очевидность, не нашло для себя лучшего подкрепления, нежели трансцендентальный идеализм неокантианского толка, откуда же было ждать помощи для мысли?

Помог Хайдеггер. Одни благодаря ему поняли, кем был Маркс, другие — кем был Фрейд, а все мы в конце концов поняли, кем был Ницше. Мне же благодаря Хайдеггеру открылось, что теперь мы можем «повторить» философскую мысль греков — теперь, после того как история философии, написанная Гегелем и исписанная неокантианством с его ис-

торией проблем, утратила свой *fundamentum inconcussum*<sup>4</sup>, утратила свое самосознание.

С тех пор я знал, чего хотел, — впрочем, не в смысле замысла какой-то новой всеобъемлющей системы. Кьеркегоровская критика Гегеля не была мною забыта<sup>5</sup>. Однако небывалая интенсивность, с которой Хайдеггер заклинал дух греческой философии, увлекла нас, хотя греческая философия была для тех вопросов, какие ставил он сам, не столько образцом, сколько образом противоположного. Его деструкция метафизики подрубала корни идеализму сознания с его истоками в греческой метафизике. Его радикальная критика ставила под вопрос как христианский характер теологии, так и научный характер философии. Вместо блеклого академического философствования, не выходящего за пределы отчужденного кантовского языка и все снова и снова пытавшегося то довести до завершения, то преодолеть трансцендентальный идеализм, перед нами вдруг предстали Платон и Аристотель — поборники философской мысли, уже не верующей в философскую систему даже и в той форме открытой системы (проблем, категорий, ценностей), к которой тяготели и феноменология, и проблемно-исторический анализ категорий. На примере Платона и Аристотеля стало возможным учиться тому, что любое философское мышление есть дальнейшее продумывание изначального опыта мира, что оно стремится додумать до конца энергию понятий и созерцаний того языка, в каком мы пребываем.

В особенности платоновский диалог ставил задачи, которые и не возникали ни перед марбургским неокантианским Платоном<sup>6</sup>, ни тем улучшенным Платоном, какого пыталась создать английская логика<sup>7</sup>. Конечно, аргументация Сократа нередко кажется на первый взгляд чем-то вроде казуистики софистов, его поэтическое вдохновение порой — поэтически необязательным. Однако все переменялось, как только мы научились острее воспринимать фигуры и фигурации его поэтических диалогов. В них была распознана истина: не все обязаны думать и говорить одно и то же, «прекрасный ответ» не говорит ровным счетом ничего, диалог обретает свою экзистенциальную напряженность лишь при условии, что мы не забудем об «экзистирующем мыслителе», который, говоря, безмолствуя, спрашивая, несет на себе движение мысли. «Драма» платоновских разговоров — это не только событие общения, коммуникации, поучительное, многогранное, увлекающее, как разговоры других великих греческих

поэтов, отмеченные неисчерпаемой живостью и мыслительной глубиной; диалектика платоновских диалогов — это воплощенный процесс диалектики мысли. Бегство в *Logoi*, которое исповедует Сократ в «Федоне», исповедует первым, продолжается и до сих пор<sup>8</sup>. Оно связано с критическим поворотом мышления к тому, чтобы во всем давать себе отчет: желать знать, что содержится в произнесенных словах, додумывать до конца, на что направлен разговор людей, разумный разговор, что в нем подразумевается. Быть может, мы и до сих пор слишком наивно читаем Платона, когда верим на слово Сократу, будто бы он первым совершил этот поворот к *Logoi*, будто бы прежние мыслители провозглашали свои истины, оставляя в стороне наше понимание. Быть может, метафизика, которая выросла из вопроса, заданного Сократом, — это лишь один из ответов на вопрос, что мы, собственно, имеем в виду, когда говорим «бытие», то есть когда мы как бы заверяем своей печатью, что оно «есть». Желание знать не может быть завершено, доведено до конца, как и всякий настоящий разговор, потому-то оно и называется искусством разговора, «диалектикой», и встает вопрос, не следует ли то, что именуется диалектикой или на деле есть диалектика — это желание знать все до конца, эту первую философию, — понимать на основе такого фундаментального отношения мышления и говорения. Тогда Аристотель и Гегель, Кант и Хайдеггер, Уайтхед и Витгенштейн — примечания к Платону, участники бесконечного диалога.

Когда я приступил под этим углом зрения к философской герменевтике, тут само собой сложилось так, что исходной точкой послужили искусство и «понимающие» науки — два способа постижения опыта, в которых непосредственно входит в игру и наше собственное понимание сущего. Понятийный аппарат предоставило произведенное Хайдеггером раскрытие экзистенциальной структуры понимания, которую он называл до этого герменевтикой фактичности, самоистолкованием фактического, то есть наличного для себя человеческого существования. Мне было ясно, что тот облик, какой приняла наша культура исторического знания, как доставшаяся нам по наследству, так и благоприобретенная, а именно облик эстетического и исторического сознания представляет собою лишь отчужденные обличья нашего подлинного бытия в истории и что изначальный опыт, опосредованный искусством и историей, не может быть постигнут на основа-

нии таких представлений. Бюргерское культурное сознание пользовалось своим культурным достоянием умиротворенно, с дистанции, обманываясь относительно того, в какой мере мы сами вовлечены при этом в игру, в какой мере мы сами поставлены на карту: исходя из понятия игры, я попытался преодолеть иллюзию такого самосознания<sup>9</sup>. То, что привело Хайдеггера с его мышлением к «повороту», можно было описать как пограничный опыт нашего самопонимания, как такое действенно-историческое сознание, которое есть скорее бытие, чем сознание<sup>10</sup>. Тем самым я сформулировал задачу не столько для практики искусствознания и исторической науки и даже не столько для методологического сознания этих наук, сколько для философской мысли самоотчета: эта мысль требует от науки и метода, чтобы все присущее им частное познавалось в целостности нашего человеческого, разумного существования.

Несомненно, это был замысел, в свою очередь predeterminedный действительностью истории. Получилось так, что «науки о духе», как нигде, соединили в себе в Германии функции научные и мировоззренческие или, говоря иначе, последовательно скрыли за методикой их научных приемов мировоззренческую, идеологическую определенность своих интересов. Впрочем, исправление самопонимания «исторических» наук через признание действенно-исторического сознания оказалось лишь одной исходной точкой, речь шла о том, чтобы обнаружить принципиальную языковость (или соотношенность с языком) в любом понимании, момент понимания во всяком познании мира и тем самым подтвердить универсальность герменевтики. Естественно, это не значит, что любой опыт осуществляется в речи и через говорение, — слишком хорошо известно, что непосредственная затронутость миром очень часто выражается во всевозможных до- и заязыковых озарениях, немотствованиях, умолчаниях, и кто будет отрицать, что реальные условия человеческой жизни, голод и любовь, труд и власть, в свою очередь отмеряют пространство, в котором совершаются разговор друг с другом, слушание друг друга. Это настолько бесспорно, что как раз всякая такого рода пред-оформленность человеческих речей и полаганий и требует герменевтической рефлексии. Нельзя же объяснять ориентированной по сократовским разговорам герменевтике, что *doxa* — это не знание, что кажущееся взаимопонимание, в каком пребывают, в каком произносят свои слова люди, — это отнюдь

не реальное взаимопонимание. Однако и раскрытие того, чего достигает сократовский разговор, совершается в языковой стихии, даже и среди недоразумений она удостоверяет нас в возможности взаимопонимания.

Это и есть причина, почему герменевтический аспект не может ограничиваться «герменевтическими науками» — искусством, историей, не может ограничиваться общением с «текстами»: универсальность герменевтической проблемы, которую уже имел в виду как цель Шлейермахер, относится к совокупности всего разумного, то есть относится ко всему тому, чем можно договариваться. Именно тогда, когда это представляется невозможным, когда люди «говорят на разных языках», герменевтическая задача и встает со всей серьезностью, задача поисков общего языка. Общий язык разыгрывается между говорящими — они постепенно «сыгрываются» и могут начать договариваться, а потому и тогда, когда различные «взгляды» непримиримо противостоят друг другу, нельзя отрицать возможность договориться между собой. Относительность языков не служит препятствием для языка, слово которого общо для всех (Гераклит<sup>11</sup>). Изучение иностранных языков, точно так же, как усвоение речи ребенком, состоит не только в приобретении средств взаимопонимания, но и в познании мира. Любой опыт осуществляется так, что в постоянном коммуникативном обмене наше познание мира непрерывно складывается. Опыт как таковой — это всегда «познание познанного»<sup>12</sup> по формуле, которой Август Бек характеризовал филологические штудии. Но только в гораздо более глубоком и всеобщем смысле. Традиция, к которой мы принадлежим и в которой живем, — это не часть нашего культурного опыта, не так называемое культурное предание, которое тогда состояло бы из одних памятников и текстов и заключалось бы лишь в передаче смыслов, выраженных средствами языка и исторически засвидетельствованных. Нет, нам непрерывно передается, *traditur*, сам же познаваемый в коммуникативном опыте мир, он передается нам как постоянно открытая бесконечности задача. Никогда он, этот мир, не бывает первоначальным миром первого дня. Повсюду, где мир испытывается нами, где происходит преодоление чуждости, где совершается усвоение, усмотрение, постижение, где устраняется незнание и незнакомство, повсюду совершается герменевтический процесс собирания мира в слово и в

общее сознание. И даже монологический язык современной науки обретает общественную реальность лишь таким путем.

И в нашей философской традиции мы имеем дело с той же задачей. Философствование не начинается с нуля — ему надлежит возвращать язык философии, отчужденный от сказующего смысла своей речи, к высказыванию того, о чем идет речь. Чтобы вновь исполнить этот завет Сократа, можно использовать как модель разработанную Аристотелем «практическую философию». Не только потому, что общая сосредоточенность мысли всех на том, что считать правильным и справедливым, признается главным эталоном любой практической «философии». И теоретическое существование в конечном счете сопрягается с практикой как предварительным ее условием. Я убедился в том, что этот аристотелевский образец науки о практическом знании и его тесной связанности с этосом представляет собой единственный образец теории науки, согласно которому герменевтический опыт осмысления — осмысления, непрестанно продолжающего выражать себя средствами языка, осмысления, никогда не начинающегося с нуля и никогда не замыкающегося на бесконечности, — может быть понят как первооснова всей философской мысли. Этот герменевтический опыт должен заступить место той «теории», онтологическая легитимация которой требовала *intellectus infinitus*<sup>13</sup>, то есть не интеллекта, соответствующего нашему, не опирающемуся ни на какое откровение опыту существования. Независимо от того, удастся ли нам тогда повторить Платона (а всякое повторение подчинено новым, совершенно иным условиям), именно это, в гораздо большей степени, нежели совершенствование логического самопонимания науки, представляется мне подлинной задачей философии — как раз ввиду практического значения науки для нашей жизни, для нашего выживания.

---

## ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВАНИЯ XX ВЕКА

---

Философская ситуация нашего столетия восходит в конечном счете к той критике понятия сознания, начало которой было положено Ницше<sup>1</sup>. В чем ее отличие от критики понятия субъективного духа, предпринятой Гегелем? Ответить на этот вопрос нелегко. Можно, пожалуй, привести доводы следующего порядка. То обстоятельство, что сознание и предмет сознания — это не два изолированных друг от друга мира, нигде не осознавалось так хорошо, как в немецком идеализме. Немецкий идеализм даже слово нашел для этого, выработав понятие «философия тождества». Он показал, что сознание и предмет суть две взаимосвязанные стороны одного целого и что всякий отрыв чистого сознания от чистой объективности есть не что иное, как догматизм мысли. Драма духа, развертывающаяся в гегелевской «Феноменологии», состоит как раз в постепенном осознании того, что всякое сознание, мыслящее некоторый предмет, само изменяется, но вместе с тем необходимым образом изменяет и свой предмет и что истина познается лишь в результате полного снятия предметности мышления в «абсолютном» знании. Не является ли критика понятия субъекта, предпринимаемая нашим столетием<sup>2</sup>, лишь простым повторением того, что было достигнуто немецким идеализмом — с той, разумеется, оговоркой, что критика эта несопоставимо ниже по абстрагирующей способности и лишена той созерцательной силы, что прежде была присуща понятию? Дело, однако, обстоит не так. Критика субъективного духа в наш век носит в некоторых решающих моментах иной характер потому, что она уже не может отмахнуться от вопросов, поставленных Ницше. Есть три пункта первостепенной важности, по которым идет разоблачение наивных допущений немецкого идеализма, не принимаемых современным мышлением. Это, во-первых, наивность полагания, во-вторых, наивность рефлексии и, в-третьих, наивность понятия.

Начнем с наивности полагания. Вся логика, со времен Аристотеля, построена на понятии *apophansis*, то есть высказывания-суждения. В классическом пассаже Аристотель подчеркивает, что его занимает исключительно «апофантический» логос, то есть такие виды речи, в которых дело идет лишь об истинном или ложном бытии, и оставляет в стороне такие явления, как просьба, приказание или вопрос, так как они, хотя и представляют собой виды речи, не имеют дела с чистым раскрытием сущего, а значит, не имеют отношения к истинному бытию. Аристотель обосновывает тем самым приоритет «суждения» в сфере логики. В новой философии такое понятие высказывания сопряжено с понятием «суждение восприятия». Чистому высказыванию соответствует чистое восприятие; но оба эти понятия в нашем зараженном ницшевскими сомнениями веке оказались не более как хрупкими абстракциями, не выдержавшими феноменологической критики. Ни чистого восприятия, ни чистого высказывания не существует.

Разрушение понятия «чистое восприятие» — итог совместных усилий многих исследователей. В Германии это произошло в первую очередь благодаря Максу Шелеру, сумевшему переработать полученные результаты со свойственной ему мощью феноменологического созерцания. В книге «Формы знания и общество»<sup>3</sup> он показал сугубо искусственный характер такой абстракции, как понятие восприятия, возникающего в результате определенного чувственного раздражения. То, что мною воспринимается, ни в коей мере не соответствует испытываемому мною чувственному раздражению. Как раз наоборот, относительная адекватность восприятия — тот факт, что мы видим нечто действительно наличное, не больше и не меньше, — представляет собой результат направляющего наше видение процесса обретения ясности, отсеечения иллюзорных образований. Чистое восприятие есть абстракция. Абстракцией является и чистое высказывание, что показал, между прочим, Ганс Липпс<sup>4</sup>. Я позволю себе привести в качестве примера высказывания, имеющие место в ходе судопроизводства, рассмотрев таковые как особое языковое явление. На высказываниях этого рода видно, насколько трудно бывает говорящему узнать в протоколе, где записаны его свидетельские показания, исчерпывающе истинное выражение того, что он имел в виду. Высказывание, вырванное из непосредственного воп-

росно-ответного контекста, изменившее свою форму в результате отнесения к иным целям и включения в иной контекст, подобно ответу на вопрос, когда спрашиваемый не знает, почему этот вопрос задан. И это не случайно. Общепризнанный идеал высказывания-показания и вообще существенный момент наших представлений о доказательстве как раз в этом и заключаются: высказать нечто, не зная, что это высказывание «значит». Схожая ситуация складывается на экзамене, когда преподаватель обращается к студенту с вопросом, на который, будем откровенны, ни один разумный человек ответить не может. Этой теме касается в своей великолепной статье «О постепенном вызревании мысли в речи» Генрих фон Клейст<sup>5</sup>, сам сдававший прусский экзамен на получение чина. Критика абстракции высказывания и абстракции чистого восприятия в наши дни была радикализована Хайдеггером, поставившим вопрос в трансцендентально-онтологическом плане. Я имею в виду прежде всего разоблачение Хайдеггером понятия факта, соответствующего понятиям чистого восприятия и чистого высказывания, — Хайдеггер вскрыл в этом понятии онтологический предрассудок, который пронизывает также понятия ценности. Хайдеггер показал тем самым проблематичность различения между суждениями факта (как если бы чистые фактические утверждения вообще были возможны) и суждениями ценности. Возникшую в результате новую сферу проблематики я обозначу как сферу герменевтическую.

В этой области мы сталкиваемся с хорошо известной проблемой, которая была проанализирована Хайдеггером как проблема герменевтического круга. Субъективное сознание поразительно наивно, когда оно, думая, что им понят некоторый текст, восклицает: «Но вот тут же написано!» Хайдеггер показал, что, хотя это «вот тут же» представляет собой совершенно естественную реакцию (причем реакция эта довольно часто бывает весьма самокритичной), на самом деле не существует ничего просто «вот тут», поскольку все, что высказывается и что записывается в тексте, определено той или иной антиципацией<sup>6</sup>. В позитивном плане это означает следующее: понять нечто можно лишь благодаря заранее имеющимся относительно него предположениям, а не когда оно предстает нам как что-то абсолютно загадочное. То обстоятельство, что антиципации могут оказаться источником

ошибок в толковании и что предрассудки<sup>7</sup>, способствующие пониманию, могут вести и к непониманию, лишь указание на конечность такого существа, как человек, и проявление этой его конечности. Неизбежное движение по кругу именно в том и состоит, что за попыткой прочесть и намерением понять нечто «вот тут» написанное «стоят» собственные наши глаза (и собственные наши мысли), коими мы это «вот» видим. Между тем мне представляется, что эту мысль нужно еще более заострить, что я и сделал, придя в ходе собственных исследований к следующему тезису: постулат, согласно которому подразумеваемое автором надлежит понимать в «его собственном смысле», совершенно справедлив. Но «в его собственном смысле» не означает «то, что этот автор имел в виду». Значение этого постулата радикально иное: понимание может выходить за пределы субъективного замысла автора, более того, оно всегда и неизбежно выходит за эти рамки. Герменевтика на ранних стадиях своего развития — пока не произошел психологический поворот, называемый теперь историзмом<sup>8</sup> — это сознавала, да и каждый из нас сам приходит к такому сознанию, стоит лишь поставить перед мысленным взором некоторую знакомую нам модель понимания (скажем, понимание исторических фактов или, что то же самое, понимание исторических событий). Никто не станет утверждать, что историческое значение действия или события измеряется субъективным сознанием вовлеченных в него лиц. Чтобы понять историческое значение некоторого действия, нельзя ставить его в зависимость от субъективных планов, идей и замыслов его агентов. Это очевидно. По меньшей мере со времен Гегеля ясно: история так устроена, что прокладывает себе путь вовне, за пределы знания единичных субъектов о самих себе. В полной мере это относится и к опыту искусства. Я полагаю, что мысль эту надлежит применить и к сфере интерпретации текстов, хотя смысловое содержание последних и не допускает той неопределенности в истолковании, какая возможна с произведениями искусства. «Подразумеваемое» в этой области тоже не является элементом субъективного внутреннего мира, что убедительно продемонстрировал своей критикой психологизма Гуссерль.

Второй момент, который мне хотелось бы затронуть, я назвал наивностью рефлексии. Тут наш век сознательно

отмежевывается от критики субъективного духа спекулятивным идеализмом, и особый вклад внесло в это отмежевание феноменологическое движение.

Речь идет вот о чем. Рефлектирующий дух кажется сначала безгранично свободным. В своем возвращении к себе он всецело у себя. В самом деле, немецкий идеализм — в фиктивном понятии деятельности или в гегелевском понятии абсолютного знания — мыслил это осуществление у-себя-бытия духа как наивысший из всех возможных способов наличного бытия вообще, присутствия вообще. Но как только понятие полагания было подвергнуто феноменологической критике, обнаружилось, что главенство рефлексии основательно подорвано. В ходе этой критики выяснилось, что не всякая рефлексия выполняет объективирующую функцию или, иначе говоря, не всякая рефлексия превращает в предмет то, на что она направлена. Возможны рефлексивные акты иного порядка, которые в момент осуществления «интенции» обращены на сам процесс своего осуществления. Вот известный пример: когда я слышу звук, первичным предметом моего слышания является, разумеется, звук, но я осознаю при этом также и свое слышание звука, причем осознаю его не как предмет последующей рефлексии. Это сопутствующая рефлексия, всегда сопровождающая слышание. Звук — всегда слышимый звук, мое слышание звука всегда присутствует в нем. Об этом можно прочесть уже у Аристотеля, который совершенно верно сформулировал: всякий *aisthēsis* есть *aisthēsis aisthēseos*. Всякое восприятие есть восприятие и воспринимаемого, и самого воспринимания и не содержит рефлексии в современном смысле слова. Аристотель выделяет феномен, который, на его взгляд, свидетельствует о таком единстве. И лишь в процессе систематизации аристотелевского учения комментаторами восприятие воспринимания было отнесено и к понятию *coinē aisthēsis*<sup>9</sup>, которое Аристотель употреблял в совсем другой связи.

Когда Франц Brentano, учитель Гуссерля, создавал свою эмпирическую психологию, этот описанный Аристотелем феномен играл не последнюю роль. Brentano подчеркнул, что мы не обладаем опредмечивающим сознанием наших душевных актов. Вспоминаю, как мы, молодые люди, воспитанные марбургским неокантианством и абсолютно ничего не знавшие о схоластике, услышали от Хайдеггера о схоластическом различении между *actus signatus* и *actus exercitus*<sup>10</sup>, и какое колоссальное впечат-

ление это произвело на все наше поколение. Сказать «я вижу нечто» и сказать «я говорю, что я нечто вижу» — разные вещи. Однако осознание акта происходит не посредством сигнификации типа «я говорю, что...». Осуществляющийся акт есть всегда уже акт, а это значит, что он с самого начала есть нечто, в чем жизненно налично мое собственное осуществление, — преобразование же в сигнификацию создает новый интенциональный предмет.

Об этих забытых ныне отправных пунктах ранней феноменологии я решил напомнить для того, чтобы показать, какую роль играет эта проблематика в сегодняшней философии. Ограничусь двумя фигурами — Ясперсом и Хайдеггером. Понятию принудительного знания, мироориентации, как он ее называет, Ясперс противопоставляет высвечивание экзистенции, вступающее в игру в пограничных ситуациях знания, ситуациях, в которых научная и вообще человеческая способность знания наталкивается на собственные границы.

Пограничные ситуации, по Ясперсу, суть те ситуации человеческого здесь-бытия, где становится невозможным рассчитывать на анонимные силы науки, где, стало быть, человек должен полагаться только на самого себя и где в самом человеке обнаруживаются содержания, какие всегда бывают скрыты в процессе чисто функционального применения науки, нацеленного на овладение миром. Таких пограничных ситуаций много. У самого Ясперса особо выделена ситуация смерти, наряду с ней — ситуация вины. В том, как человек ведет себя, когда он виновен, более того, когда он оказывается лицом к лицу со своей виной, нечто выходит наружу, об-наруживается — *existit*. Способ, каким он ведет себя, таков, что сам человек — всецело внутри того, что с ним происходит. В такой форме Ясперс вводит в свою систему кьеркегоровское понятие экзистенции. Экзистенция — это об-наружение всего, что в человеке, собственно, есть, происходящее в ситуации, когда анонимные силы науки перестают действовать. Решающее значение имеет здесь то обстоятельство, что такое обнаружение представляет собой не смутное проявление эмоций, а высветление, высвечивание. Ясперс употребляет термин «высвечивание экзистенции», а это значит: то, что было спрятано и существовало в скрытом виде, возгоняется в свет экзистенциального единства, собирающего внутри себя свою решимость. Опредмечивающей рефлексии тут нет и в по-

мине. Ситуации, в том числе и ситуации пограничные, требуют такого знания, какое, несомненно, не есть знание опредмечивающее, и познавательных возможностей науки недостаточно для того, чтобы его схватить.

Начиная свое фундаментальное продумывание смысла бытия, Хайдеггер подхватил этот мотив; главными темами «Бытия и времени» стали «здесь-бытие», которое всегда «мое», «бытие виновным», «движение-к-смерти» и т. п. К несчастью, в первые десятилетия усвоения хайдеггеровских идей этим понятиям придали моральное значение, что было очень созвучно ясперовскому пониманию экзистенции. Но морализация коснулась и такого понятия «Бытия и времени», как «собственное»<sup>11</sup>. Собственно человеческое бытие, принципиально отличаясь от несобственного «поддержания жизни», от «публичности», от тап, от «болтовни», от «любопытства»<sup>12</sup> и от всех прочих форм впадения в социум и исходящей из него нивелирующей силы, выступает в пограничных ситуациях, в движении к смерти — словом, выступает как человеческая конечность. Надо признать, что в этих рассуждениях чувствуется пафос последователя Кьеркегора, мыслителя, давшего мощный импульс всему нашему поколению. Но фиксация этого влияния скорее скрывает действительные интенции хайдеггеровской мысли, чем помогает нам увидеть их. Для Хайдеггера дело заключалось в том, чтобы перестать мыслить сущность конечности как стену, о которую разбивается наш порыв к бесконечному, и научиться позитивно понимать конечность как собственную основу всего состава человеческого бытия. Конечность значит временность, а «сущность» человеческого бытия заключается в его историчности — таковы знаменитые положения Хайдеггера, на которые он опирался, ставя свой вопрос о бытии. «Понимание», описанное Хайдеггером как подвижная основа человеческого бытия, — это не «акт» субъективности, а сам способ бытия. Применительно к конкретному случаю — пониманию традиции — я показал, что понимание есть всегда событие. Речь идет не о том, что осуществлению понимания постоянно сопутствует сознание, по своему содержанию не являющееся опредмечивающим, а о том, что понимание вообще не может быть схвачено как сознание чего-то, поддающегося исчислению, что целое самого осуществления понимания вовлечено в событие, им овременено и им пронизано.

Свобода рефлексии, это мнимое у-себя-бытие, в понимании вообще не имеет места — настолько всякий его акт определен историчностью нашей экзистенции.

И наконец, третий момент, быть может, наиболее глубоко определяющий нашу философскую современность: уразумение наивности *понятия*.

И тут, как мне кажется, решающее значение в формировании сегодняшней проблемной ситуации имело феноменологическое движение — прежде всего в Германии, но, что интересно, не только в Германии, но и в воспринявшем германское влияние англоязычном мире. Отвечая на вопрос, что, собственно, значит слово «философствовать», дилетант обычно прибегает к представлению о философствовании как о составлении дефиниций и, соответственно, как о потребности в дефинициях, в реализации которой якобы и заключается человеческое мышление. А поскольку мы на самом деле обходимся, как правило, без дефиниций, дилетант опирается на учение об имплицитных дефинициях. Собственно говоря, такое «учение» представляет собой чистый вербализм. Когда дефиницию называют имплицитной, хотят, очевидно, сказать, что связь предложений в речи обусловлена тем, что тот, кто эти предложения высказывает, подразумевает под используемыми им понятиями нечто однозначное. В этом отношении философы ничем не отличаются от всех прочих людей. Они также имеют обыкновение мыслить нечто определенное и избегать противоречий. Упомянутому дилетантскому мнению довлеет, по сути, номиналистическая традиция Нового времени. В феномене языка традиция эта усматривает лишь один из видов применения знаков. Всякому ясно, что искусственные языки требуют таких правил своего введения и упорядочивания, чтобы двусмысленность исключилась сама собой. Отсюда требование, давшее начало (особенно под воздействием Венской школы) широко распространившемуся в англоязычных странах исследовательскому направлению, стремящемуся посредством создания однозначных искусственных языков освободиться от мнимых проблем «метафизики». Одно из наиболее радикальных и успешных воплощений это направление нашло в «Tractatus logico-philosophicus» Витгенштейна<sup>13</sup>. Но Витгенштейн, между прочим, в поздних своих работах<sup>14</sup> показал, что идеал искусственного языка внутренне противоречив, причем в первую очередь даже не по той, часто приводимой в цитатах причине, что всякий ис-

кусственный язык нуждается для своего введения в другом, уже находящемся в употреблении языке, а в конечном счете — в естественном языке. Для позднего Витгенштейна в высшей степени характерно уразумение того, что язык всегда определенным образом организован, а, значит, собственная функция языка состоит в осуществлении понимания, и что мнимые философские проблемы возникают на самом деле не в силу порочности языка, а из-за ложной догматизации мышления в метафизике, из-за гипостазирования метафизикой используемых ею слов. Язык подобен игре. Витгенштейн заводит речь о языковых играх — это нужно ему для утверждения чисто функционального смысла слов. Язык есть язык только в том случае, если он представляет собой *actus exercitus*, то есть совпадает с самовывявлением сказанного, самоустраняясь при этом.

Осознание того, что язык есть способ мироистолкования, предпосланный любому акту рефлексии, явилось тем пунктом, с которого развитие феноменологического мышления Хайдеггером и его последователями пошло в новом направлении и повлекло за собой ряд философских следствий, в особенности же следствий из историзма. Мышление всегда движется в колее, пролагаемой языком. Языком заданы как возможности мышления, так и его границы. Но о том же самом говорит и опыт интерпретации, которая, в свою очередь, имеет языковой характер. Когда, например, мы не понимаем некоторый текст и отдельное слово озадачивает нас своей многозначностью, предлагая разные возможности своего истолкования, мы, бесспорно, имеем дело с препятствием на пути языкового осуществления понимания. Когда же нам в конце концов удастся справиться с этой многозначностью и добиться однозначной ясности, мы приходим к твердому убеждению, что поняли, как этот текст следует читать. Не только грамматическая, но, как мне кажется, всякая истинная интерпретация текста «предопределена» к самоупотреблению. Она должна играть, то есть входить в игру, снимая себя в своем осуществлении. Сколь бы несовершенным ни было это мое описание, из него явствует следующее: между критикой английской семантики, проведенной Витгенштейном, и критикой аисторических процедур феноменологического описания, проводимой критикой языка, то есть герменевтическим сознанием, существует нечто вроде конвергенции. Способ, каким мы сегодня погружаем

используемые нами понятия в историю, пройденную ими в качестве слов естественного языка, стремясь тем самым пробудить в понятиях изначально присущий им живой смысл, совпадает, на мой взгляд, с тем, что делал Витгенштейн, обращаясь к живым языковым играм, не говоря уже о других исследованиях в этом направлении.

В этом и заключается критика субъективного сознания, которая ведется в нашем столетии. Язык и понятие столь очевидно и столь тесно друг с другом связаны, что допущение, будто понятия можно «применять», или заявление типа «я называю данный предмет так-то и так-то» равносильны разрушению самой ткани философствования. Единичное сознание, если, конечно, оно претендует быть сознанием философским, такой свободой не располагает. Оно вплетено в язык, последний же никогда не есть язык говорящего, но всегда язык беседы, которую ведут с нами вещи. Язык сегодня представляет собой тот философский предмет, где происходит встреча науки и опыта человеческой жизни.

Подводя итог этим размышлениям, уместно, мне кажется, сказать о диалоге сегодняшней философии с тремя великими собеседниками, выступившими из глубины веков на авансцену нашего сознания. В первую очередь я имею в виду присутствие в современном мышлении греков. Современность греков нашему веку вызвана прежде всего тем, что слово и понятие у них еще не перестали перетекать друг в друга. Бегство в *Logoi*<sup>15</sup>, которым Платон в «Федоне» положил начало специфически западному направлению метафизики, уже предполагает близость мышления к целостности языкового опыта мира. Греки дали нам образец противостояния догматизму понятия и мании все подводить под систему. Заслуга их в том, что феномены, составляющие главный предмет нашего спора с собственной традицией — самость, самосознание, а также всю связанную с ними сферу этического и политического бытия, — они умели мыслить, не впадая в апории современного субъективизма.

Другого собеседника в ведущемся сквозь века диалоге я вижу в Канте, и кажется он мне таковым потому, что раз навсегда с предельной четкостью установил различие между мыслящим себя мышлением и познанием. Даже если мы отказываемся от кантовского взгляда на познание как на переработку опыта математического естествознания, все равно остается бесспорным, что познание есть нечто иное, чем мыслящее самое себя и не нуждающееся

в опыте мышление. Кант, как я полагаю, это убедительно показал.

Третьим собеседником я считаю Гегеля — невзирая на его спекулятивно-диалектическое притязание преодолеть кантовскую конечность и выйти за границы, задаваемые опытом. Понятие духа, которое Гегель позаимствовал в традиции христианского спиритуализма, заново вдохнув в него жизнь, еще и сегодня образует основание всей критики субъективного духа, унаследованной нами как задача вместе с опытом послегегелевской эпохи. Понятию духа, выходящего за пределы субъективности его, имеется действительное соответствие. Это явление языка, все более и более перемещающегося в центр современной философии, и как раз по той причине, что феномен языка, сопоставленный с почерпнутым Гегелем из христианской традиции понятием духа, воздает должное нашей конечности, будучи бесконечным как дух и конечным как всякое событие. Думать, будто в наш век сциентизма нам нечему поучиться у Гегеля, — заблуждение. Предел, который Гегель кладет тотальному онаучиванию мира, не нами самими полагается: он всегда есть нечто такое, что наука уже застаёт имеющимся в наличии. Именно в неприятии всякого догматизма, в том числе и догматизма науки, мне видится глубоко скрытое и вместе с тем могучее духовное основание нашего века.

---

---

## ИСТОРИЯ ПОНЯТИЙ КАК ФИЛОСОФИЯ

---

---

Наша тема, «история понятий как философия», на первый взгляд создает такое впечатление, как будто второстепенная проблематика, вспомогательная дисциплина философской мысли самонадеянно претендует тут на несоразмерную ей универсальность. В самом деле, тема заключает в себе утверждение, что история понятий есть философия или, может быть, что философия должна быть историей понятий. То и другое суть, несомненно, тезисы, оправданность и основательность которых не столь уж очевидны и которые подлежат поэтому с нашей стороны проверке.

Во всяком случае, в формулировке нашей темы заложено суждение о том, что такое философия, а именно: ее понятийность составляет ее суть — в отличие от чисто функциональной роли понятий в высказываниях позитивных наук. Если последние всегда измеряют значимость своих понятий мерой приращения познания, которую легко проконтролировать, то философия явно не имеет в этом смысле никакого предмета. Здесь начинается проблематичность философии. Вправе ли мы обойти вопрос о предмете философии? А с другой стороны, сумеем ли мы назвать этот предмет, не попав тотчас в сети вопроса об уместности употребляемых нами понятий? Как узнать меру этой уместности, когда мы даже не знаем, по чему должны мерить?

Только философская традиция Запада может заключать в себе исторический ответ на этот вопрос. Только с нее мы можем спрашивать; ибо загадочные формы глубокомысленных и мудрых высказываний, выработанные в других культурах, особенно на Дальнем Востоке, состоят с тем, что именуется западной философией, в отношении, прояснить которое в конечном счете невозможно, особенно потому, что научность, во имя которой мы задаемся своими вопросами, сама есть западное изобретение. Но если философия действительно не имеет никакого собственного предмета, чтобы им себя мерить и с ним себя соразмерять своими понятийными и языковыми средствами, то не значит ли это, что предмет философии есть само по себе понятие? Понятие — это и есть истинное бытие, его мы обычно подразумеваем за словом «понятие». Когда хотят особо подчеркнуть чью-то способность к дружбе, то говорят что-нибудь вроде: «вот это, я понимаю, друг!». Верно ли, что предмет философии есть понятие, так сказать, саморазвертывание мысли в ее самопроявляющем и познающем отношении к тому, что есть? Это истинно так, таков ответ традиции от Аристотеля до Гегеля. Аристотель в IV книге «Метафизики» определил отличительную особенность философии, прежде всего метафизики, первой философии, — а «философией» называлось вообще познание, — следующим способом: все другие науки имеют позитивную область, область, являющуюся их специальным предметом; философия как та наука, которую мы отыскиваем, не имеет никакого очерченного подобным образом предмета. Она имеет в виду бытие как таковое, и с этим вопросом о бытии как

таковом связано внимание к различающимся между собой модусам бытия: неизменно вечное и божественное; постоянно подвижное — природа; этос, связывающий себя нравственным законом, — человек. Такою примерно высится перед нами традиция метафизики с ее главными темами вплоть до кантовской формы метафизики природы и метафизики нравов, где познание Бога вступает в специфическую связь с нравственной философией.

Что, однако, еще может сохраняться от былого значения этой предметной области метафизики в наш научный век? Мало того, что сам же Кант своей критикой чистого разума, то есть критикой способности человека добывать познания из понятий как таковых, разрушил прежний традиционный облик метафизики, подразделяющейся на рациональную космологию, психологию и теологию. Главное, мы видим в наши дни, как заявка науки на роль единственного законного вида познания, — заявка, поддерживаемая не столько самой наукой, сколько дивящейся ее успехам общественностью, — привела к тому, что внутри аккредитованной сегодня философии на передний план выдвинулись теория науки и логика, а также анализ языка. Эта крепнущая тенденция приводит к тому, что все остальное, бытующее под именем философии, выдворяется из «научной» философии как мировоззрение или идеология и в конечном счете подвергается пристрастной критике, впредь не позволяющей относить к философии очень многое. Вопрос, стало быть, в следующем: что остается у философии такого, что действительно обладало бы правом на существование рядом с вышеназванным притязанием науки?

Человек с улицы ответит: научная философия должна в противовес сверкающим мыльным пузырям мировоззрения и идеологии вести работу с недвусмысленными понятиями. Это старое требование человека с улицы: ожидать от философа, что он четко определит все свои понятия. Но надо еще спросить, оправданно ли такое требование определенности, отвечает ли вообще подлинным запросам и задачам философии то, что обладает бесспорной правомерностью в области наук. Ведь в той предпосылке, что надо добиваться ясности понятий, заложена другая предпосылка, что понятия — наши орудия, которые мы себе изготовляем, чтобы подойти к предметам и подвергнуть их нашему познанию.

Мы видим, что самые определенные понятия из всех

известных нам и наиточнейшее формирование понятий имеют место там, где мысль сама создала себе целый предметный мир: в математике. В ней нет даже обращения к нашему опыту, потому что разум, берущийся за прояснение великолепных загадок чисел, или геометрических фигур, или чего-либо в этом роде, занят самим собой.

Но сводятся ли язык и мысль философии к тому, чтобы извлекать по мере надобности, словно из подручной сумки с инструментами, философские понятия, с их помощью добывать познания и дезавуировать то, что не служит познавательной цели? Мы вправе сказать: в известном смысле это так, поскольку понятийный анализ всегда включает, среди прочего, критику языка и в ходе строго логического разбора понятий выявляются мнимые вопросы и ложные предрассуждения. И все же идеал недвусмысленного понятийного языка, за которым особенно в начале нашего века с таким энтузиазмом охотилась философская логика, в ходе имманентного развертывания этого усилия наложил сам на себя существенное ограничение. Идея чистого искусственного языка философской мысли обнаружила на путях логического самоанализа свою нереализуемость, поскольку при введении искусственных языков неизменно оказывается необходим язык, на котором мы говорим. А язык, на котором мы говорим, устроен так, что от него, по общему признанию, способна исходить постоянная путаница наших понятий. Уже Бэкон обличил *idola fori*<sup>1</sup> — предрассудки, коренящиеся в словоупотреблении, как помеху для свободного от предвзятостей исследования и познания.

Однако разве в языке больше ничего нет? Разве факт закрепления в языке среди прочего также и предрассудков означает, что в нем всегда выходит на свет только неистина? Язык есть нечто большее. Он есть всеобъемлющая предвосхищающая истолкованность мира и в этом смысле ничем не заменим. Прежде всякой философски нацеленной критической мысли мир есть для нас всегда уже мир, истолкованный в языке. С изучением языка, с нашим вращением в родной язык мир становится для нас членораздельным. Тут не столько введение в обман, сколько первое раскрытие. А это, естественно, значит, что процесс образования понятий, начинающийся внутри этой языковой истолкованности, никогда не начинается с самого начала. Его нельзя уподобить выковыванию нового орудия из какого попало пригодного материала. Этот процесс есть всегда продолжение мышления

на языке, на котором мы говорим, и внутри осуществленного им истолкования мира. Тут нигде нет какого-то начала с нуля. Конечно, язык, в котором выступает истолкование мира, тоже есть явный продукт и результат опыта. Но сам «опыт» не имеет здесь догматического смысла той непосредственной данности, чью онтолого-метафизическую нагруженность предрассудками достаточным образом выявило философское движение нашего века, причем в обоих лагерях, как внутри феноменологически-герменевтической, так и внутри номиналистской традиции. Опыт не есть в первую голову *sensation*. Укорененность в ощущениях и их показаниях как таковая еще не создает опыта. Мы научились понимать, что данности наших чувств тоже артикулируются в истолковательные комплексы; что восприятие, принимающее что-либо за истину, еще до всякой непосредственности чувственных данных всегда заранее уже истолковало показания чувств. Мы поэтому вправе сказать: образование понятий — в свете герменевтики — всегда обусловлено, среди прочего, уже сложившимся словоупотреблением. А если так, то единственный философски честный выход из этой ситуации — осознать соотношение слова и понятия как определяющее для нашей мысли.

Я называю его соотношением слова и понятия — не слов и понятий. Я имею здесь в виду внутреннее единство, присущее в равной мере как слову, так и понятию: для соотношения, о котором мы говорим, не существует отдельных слов, да, пожалуй, не существует и языков в том беспроблемном смысле, какого придерживается современное теоретико-лингвистическое исследование. Всякий язык, воплощенный в речи, имеет место всегда лишь в качестве слова, кому-либо сказанного, в качестве единого целого речи, поддерживающей коммуникацию между людьми, крепящей солидарность. Единство слова в этом смысле предшествует всякой множественности слов или языков. Это единство включает в себе имплицитную бесконечность того, что вообще заслуживает словесной формулировки. Теологическое понятие Слова оказывается в этом свете весьма полезным, коль скоро «Слово» охватывает всю совокупность спасительной вести, и вместе с тем — в ее актуальности для меня, *pro me*.

Но так же обстоит дело и с понятием. Та или иная система понятий, некое множество идей, каждую из которых в отдельности нужно было бы определить, отграничить,

оформить, — все это остается в стороне от коренного вопроса о понятийности философии и о философии как понятийности. Ибо в философии дело идет о единстве понятия, не «понятий». Так Платон, когда обсуждается его учение об идеях и он предпринимает философское осмысление этого «тонущего в бездне болтовни»<sup>2</sup> учения, говорит о Едином и ставит вопрос, почему это Единое всегда оказывается многим? Так Гегель, желая вслед за Богом продумать в своей «Логике» Его мысли, от начала творения пребывающие в Его духе как совокупность возможностей бытия, завершает «понятием» как совершенным саморазвертыванием этих возможностей<sup>3</sup>. Единство предмета философии создается именно тем, что как единство слова есть единство того, что достойно речи, так единство философского понятия есть единство того, что достойно мысли. Не отдельные дефиниции понятий обладают каждая своей самостоятельной философской легитимацией, а всегда лишь собранное единство мысли, и только оно, обосновывает единство понятий в его функции. Это стоит иметь в виду, задаваясь следующим вопросом: в чем задача такой истории понятий, которая не хочет быть вспомогательной службой историко-философского исследования, а понимает себя как принадлежность философского целого, осуществляет себя в качестве «философии»?

Это обнаруживается на примере противоположной позиции с ее ограниченностью, на примере так называемой истории проблем. В свете наших предыдущих соображений нетрудно показать причину недостаточности этого традиционного способа рассмотрения истории философии, господствовавшего в неокантианстве, то есть в последние пятьдесят — сто лет, притом что огромные достижения проблемной истории неоспоримы. — Она выдвигает саму по себе вполне разумную предпосылку. Если уж нельзя упорядочить системы философских учений по восходящим ступеням познания на манер логики или математики, если крайности и метания философских воззрений — вопреки Канту — не удастся представить в виде уверенного прогресса знания, все же вопросы, на которые эти учения отыскивают ответы, были всегда одинаковыми и каждый раз всплывают заново. Таков был путь, на котором проблемная история сумела поставить заслон угрозе исторической релятивизации всей философской мысли. Правда, в строгом смысле слова не утверждалось, да и невозможно было утверждать, что дви-

жение истории философии есть всегда прямолинейный прогресс в деле анализа и разработки одних и тех же проблем. Николай Гартман, которому все мы здесь многим обязаны, предложил более осторожную формулировку: подлинный смысл истории проблем состоит в заострении (и постоянном утончении) проблемного сознания. В этом и заключается прогресс философии. Однако соображения, представленные мною, выявляют во всем историко-проблемном методе некий момент догматизма. Он содержит предпосылки, лишенные непосредственной убедительности. Попробую пояснить на конкретном случае.

Проблема свободы, несомненно, представляется одной из проблем, всего лучше удовлетворяющих условию подлинности проблемы. Условие подлинности философской проблемы, по существу, сводится, собственно, к неразрешимости этой проблемы. Иными словами, она неизбежно оказывается настолько многозначительного и основополагающего свойства, что встает каждый раз заново, ибо никакое мыслимое «решение» ее не в состоянии разделаться с ней окончательно. Недаром еще Аристотель описал существо диалектической проблемы таким образом, что в споре надо выставлять на пути противника крупные и неразрешимые тезисы<sup>4</sup>. Но вот в чем вопрос: существует ли *единая* проблема свободы? Действительно ли о свободе во все века спрашивают одинаково? Разве глубокомысленный миф из платоновского сочинения о государстве, согласно которому душа в своем состоянии до рождения сама избирает себе жизненный жребий, а когда жалуется на последствия своего выбора, то получает ответ: *aitia tou helomenou*, «ты виновник своего выбора!»<sup>5</sup> — сводится к тому же самому, что и понятие свободы, которое господствовало, скажем, в нравственной философии стоиков, с непреклонной решимостью говорившей: единственный способ быть несвязанным и тем самым свободным — это не привязываться сердцем ни к чему, что не в нашей воле? Та же ли самая это проблема, что в платоновском мифе? Та же ли самая это проблема, когда христианская теология выставляет свои великие теологические загадки и пытается их разрешить в антитезе человеческой свободы и божественного провидения? И та же ли самая это проблема, когда мы в нашу эпоху естественных наук ставим вопрос: как надо понимать возможность свободы перед лицом сплошной детерминированности природных процессов, перед лицом того факта, что все

естествознание должно исходить из предпосылки, что в природе не случается чудес? И формулируемая на этой почве проблема детерминизма и индетерминизма воли — разве все та же проблема?

Достаточно сделать еще несколько шагов в анализе такой мнимо идентичной проблемы, и мы увидим, какая догматизация кроется за тезисом о мнимом тождестве проблем. Проблема, поставленная вообще, — это как вопрос, ни разу не заданный по-настоящему. Каждый по-настоящему заданный вопрос мотивирован. Мы знаем, почему мы о чем-то спрашиваем, и мы должны знать, почему нас о чем-то спрашивают, иначе мы не можем по-настоящему понять вопрос и, соответственно, ответить на него. Наш пример с проблемой свободы, мне представляется, убедительно показывает, что та или иная конкретная историческая постановка вопроса делается непонятной, если считать, что дело идет об идентичной проблеме свободы. Все сводится, скорее, к тому, чтобы увидеть реальные вопросы в их конкретной постановке, а не абстрактно формализованные возможности вопроса — как то, что подлежит пониманию. Каждый вопрос мотивирован. Каждый вопрос получает свой смысл от способа этой мотивации. Мы все на опыте так называемого «педагогического вопроса» знаем, как это бывает, когда нас о чем-то спрашивают, спрашивая на самом деле вовсе не из желания узнать. Мы ведь отлично видим, что экзаменатору известно то, о чем он ставит свой вопрос. Да что же это за вопрос, когда я его задаю, уже зная на него ответ! Педагогический вопрос, задаваемый на таких условиях, герменевтика требовала бы назвать непедагогичным. Он может иметь себе только то оправдание, что по ходу дела экзаменационная беседа преодолевает противоестественность подобного расспрашивания, подводя в конечном счете к «открытым» вопросам. Только они дают раскрыться тому, на что человек способен. — Если же на вопрос можно ответить, собственно, только тогда, когда я знаю, зачем он задается, то, значит, и в великих вопросах, с которыми никак не справится философия, смысл вопроса впервые обуславливается лишь его мотивацией. Так что когда говорят о проблеме свободы вообще, то это догматическая схема, и она мешает разглядеть как раз ту точку зрения осмысленного вопрошания, которая объясняет настоятельность вопроса, факт его постановки. Именно когда мы начинаем понимать, что вопросы философии нацелены на целое, мы должны спросить о способе, каким перед нею встают ее воп-

росы, а значит, в какой понятийной среде она движется. Ибо этим изначально определяется характер постановки вопросов. Все сводится к тому, как ставится вопрос, и только не упустив это из виду, мы научимся разрабатывать постановку вопроса. Когда я спрашиваю: что значит свобода внутри концепции мира, где царит каузальное естествознание, то постановка вопроса и тем самым все, что в нем имплицитно заложено под рубрикой каузальности, заранее уже включено в смысл вопроса. Тогда нужно спросить: что такое каузальность и вмещает ли она в себя всю широту того, что достойно вопрошания в вопросе свободы? Недодуманность в этом аспекте была виной тому, что в двадцатые и тридцатые годы получили хождение странные речи о преодолении каузальности современной физикой<sup>6</sup>.

Этим утверждениям можно придать и позитивный оборот: если смысл вопроса обретает конкретную определенность в постановке вопроса и тем самым в понятийной среде, делающей возможным данную постановку вопроса, то отношение понятия к языку не сводится только к критике языка, но включает также и проблему отыскания языка. Вот что представляется мне поистине великой, захватывающей драмой философии: что философия — это постоянное усилие отыскания языка или, скажем с еще большим пафосом, постоянная му́ка нехватки языка. Языковая нужда — вовсе не хайдеггеровское новоизобретение.

Словесная находка играет в философии явно исключительную роль. Это видно уже по существенности места, занимаемого здесь терминологией. Понятие выступает как таковое в языковом облике термина, то есть ясно очерченного слова с однозначно отграниченным значением. Однако каждый знает, что терминологизированная речь, равная по своей точности, скажем, операциям с математическими символами, невозможна. Во всякой речи есть, конечно, место для терминов, но это как раз и значит, что они, постоянно вторгаясь в речь как в процесс достижения взаимопонимания, выполняют свою языковую функцию лишь внутри этого процесса. В отличие от создания четко фиксированных терминов с точно обусловленными познавательными функциями, что достигается в науках и с образцовым совершенством — в математике, у философского употребления языка, как мы видели, нет другой достоверности, кроме той, какая имеет место в языке вообще. Здесь явно требуется достоверность особого рода, и первая задача в отношении

связи слова и понятия, речи и мысли, артикулирующей в слове-понятии, заключается в выявлении скрытого истока философских слов-понятий как таковых, если мы хотим найти способ удостовериться в легитимности нашей постановки вопросов. Классический пример, свидетелями которого мы стали в нашем веке, — выявление заложенного в понятии «субъект» скрытого историко-понятийного фона и его онтологических импликаций. «Субъект» — это греческое *huposeimenon*, лежащее в подоснове; слово было введено Аристотелем для того, чтобы обозначить то, что при смене разнообразных феноменальных форм сущего не меняется, но залегает в основе меняющихся качеств. Впрочем, разве мы еще слышим это *huposeimenon*, это *subiectum*, это лежащее-в-основе всего другого, когда употребляем сегодня слово «субъект»? Мы, принадлежащие всецело к картезианской традиции и мыслящие в понятии субъекта саморефлексию, самосознание самости? Кому еще слышится в «субъекте» первоначальное «под-лежащее»? Однако спрошу и иначе: кому оно там *не* слышится? Кто *не* подразумевает, что субъект, обусловленный, как он сейчас обусловлен, саморефлексией, имеет место как сущее, сохраняющее себя при изменении своих свойств в качестве лежащего под ними и несущего их на себе? Именно непроясненность этих историко-понятийных истоков привела к тому, что люди представляют себе субъект как нечто обладающее своим самосознанием и потому пребывающее наедине с собой, а потом встают перед мучительным вопросом, как этому субъекту выбраться из своей *splendid isolation*<sup>7</sup>. Так сформировался вопрос о реальности внешнего мира. Понадобился критицизм нашего века, чтобы разглядеть в вопросе «как проходит наша мысль, наше сознание к внешнему миру?» изначальную ложь, коль скоро сознание вообще есть изначальное со-знание чего-то<sup>8</sup>. Первенство самосознания перед мирознанием есть онтологический предрассудок, держащийся в конечном счете на бесконтрольности продолжающегося действия понятия *subiectum*, в смысле «под-лежащего», и соответствующего ему латинского понятия суб-станции. Самосознание отграничивает самосознающую субстанцию, субъекта, от всего остального сущего. А как экстенсивно протяженной природе и самосознающей субстанции сойтись воедино? Возможность для таких в корне разных субстанций действовать друг на друга — это известная от самых начал новоевропейской философии проблема, до сих пор служащая

обоснованием для мнимого дуализма метода естественных и гуманитарных наук.

Возьмем этот пример пока лишь как пример, мотивирующий вопрос общего порядка: всегда ли прояснение через историю понятия осмысленно и необходимо?

Я склоняюсь к тому, чтобы ответить утвердительно, с оговоркой: поскольку понятия все еще живут вместе с жизнью языка, историко-понятийное прояснение осмысленно, и вместе с тем это значит, что идеал тотальной осознанности лишен смысла. Ибо язык самозабвенен, и лишь «противоестественное» критическое напряжение, прерывающее поток речи и внезапно фиксирующее частицу этого потока, способно обеспечить осознанность и тематизирующее прояснение слова с его понятийным значением. Как-то моя маленькая дочь дала мне повод для следующего наблюдения. Когда она училась грамоте, она спросила однажды за приготовлением уроков: «Как пишется земляника?» Ей сказали, и она заметила раздумчиво: «Смешно, когда я вот так это слышу, то уже вообще не понимаю слово. Только когда я его опять забываю, то я внутри слова». Внутри слова — вот на самом деле способ, каким мы говорим. И если бы я в этот момент мог действительно заблокировать поток моей потребности в сообщении, подвергнув рефлексии произносимые мною сейчас вот слова и фиксируя их в своей рефлексии, то это полностью преградило бы ход речи. Настолько самозабвение принадлежит к существу языка. По этой именно причине прояснение понятий — а история понятий есть их прояснение — может быть всегда лишь частичным. Оно бывает полезным и нужным лишь там, где либо помогает раскрыть сокрытие, происходящее из-за отчуждения, одеревенелости языка, либо заставляет разделить языковую нужду, достичь необходимой напряженности в осмыслении чужой мысли. Ибо осмысливающий обязан в полной мере осознать языковую нужду пишущего. Только тот мыслит философски, кто перед лицом имеющихся в языке выразительных возможностей чувствует недостаточность, и только тот мыслью с автором, кто по-настоящему разделяет бедственное положение человека, решающегося на понятийные высказывания, способные подтвердить себя исключительно лишь самими собой.

Здесь надо не упускать из виду возникновение философского понятийного языка у греков, но необходимо поставить рядом с этим также и, скажем, язык немецкой

мистики с его вторжением в понятийный язык — вплоть до гегелевской и хайдеггеровской смелости в образовании понятий. Это примеры особенной языковой нужды и тем самым особенных требований к мысли и ее осмысливанию.

У великого истока европейской мысли стоит учение о бытии, изложенное Парменидом в его философской поэме. Оно задает позднейшим поколениям бездонный вопрос, так что уже Платон сознается, что не в силах как следует проникнуть в смысл этого парменидовского бытия<sup>9</sup>. Современное исследование остается при спорных мнениях. Герман Коген утверждал, например, что дело тут идет о законе тождества вообще как верховном требовании мысли. Историческое исследование ограждает себя от подобных систематизирующих анахронизмов. Так, справедливо возражают, что подразумеваемое здесь бытие есть мир, совокупность сущего, о которой ионийцы спрашивали, говоря о *ta panta*<sup>10</sup>. А между тем вопрос, является ли бытие Парменида затактом<sup>11</sup> верховного философского понятия или собирательным названием всего сущего, не поддается решению в смысле альтернативы. Вместо этого нужно заново ощутить языковую нужду, которая изобрела здесь, на могучем взлете мысли, выражение *to on*, Сущее<sup>12</sup>, — до того говорили об *onta*, о множественном сущем. Надо оценить новое дерзание такого оборота речи, если мы хотим пройти путем происходящего здесь события мысли.

А с другой стороны, мы видим, что в этом *neutrum singularis*<sup>13</sup> стоящее за ним понятие еще не достигло полной осознанности. В самом деле, чего только не говорит Парменид о своем Сущем! К примеру, что оно совершенно округло, как хорошо набитый мяч. Мы имеем тут пример обрисованной выше языковой нужды, поскольку мысль пытается мыслить нечто такое, чему нет языка, и потому не в силах надежно держаться своей собственной интенции.

Подобным образом можно было бы показать, как, скажем, Платон пришел к своему воззрению, что при всяком мыслительном определении, во всяком предложении, при всяком суждении, при всяком высказывании необходимо мыслится как тождество, так и различие<sup>14</sup>. Если я хочу мыслить нечто как то, что оно есть, я с необходимостью должен мыслить его как отличное от всего другого. Тождество и различие всегда и нерасторжимо вместе. В позднейшей философии мы называем подобные понятия рефлексивными понятиями, подчеркивая диалектичность такого

взаимообуславливающего соотношения. И что же? Выступая со своим великолепным открытием, Платон помещает названные рефлексивные понятия в удивительное соседство, ставя рядом с их парой, неотлучной от всякой мысли, еще и пару покой-движение<sup>15</sup>. Спрашиваешь себя, что между ними общего. Одно дело понятия, описывающие черты мира: тут в нем покой, тут в нем движение, — другое дело понятия, имеющие место только в мысли: тождество и различие. Пусть те и другие диалектические в том смысле, что покой тоже невозможно помыслить помимо движения. Но они же ведь совершенно разного рода. Для Платона это разное, похоже, принадлежит к одному ряду. В своем «Тимее» он прямо так и говорит, что мироздание буквально демонстрирует перед глазами человеческого духа тождество и различие, так что человек, видя упорядоченность путей светил и их отклонения, связанные с эклиптической явления, сам, словно участвуя в их движениях, учится мысли<sup>16</sup>.

Другой простой пример — аристотелевское понятие *hylē*, материи. Говоря сейчас «материя», мы, конечно, невообразимо далеки от понимания того, что, собственно, хочет сказать своим понятием Аристотель. В самом деле, *hylē*, первоначально лес, применяемый для поделок и в строительстве, понимается Аристотелем как онтологический принцип. В том, что греки подняли подобное слово на одно из центральных мест в философии, выразился их технический дух. Они видят в форме (эйдосе) результат технического усилия и достижения, преобразующего нечто неоформленное. Однако мы недооценили бы Аристотеля, решив, что подобное массивное понятие существующего в себе и для себя материала, который берет затем в руки интеллектуальный ремесленник, чтобы запечатлеть в нем «форму», якобы и есть аристотелевский смысл *hylē*. Этим массивным понятием из ремесленного мира Аристотель хотел описать онтологическое соотношение, структурный момент бытия, выполняющий свою функцию во всяком мышлении и познании сущего, не только в области окружающей нас природы, но также, скажем, и в сфере математики (*poētē hylē*, «умопостигаемая материя»). Он хотел показать, что, познавая и определяя нечто как нечто, мы всегда имеем его в виду как пока еще не определенную вещь, которую мы только отграничиваем посредством дополнительной детерминации от всего другого. Оттого он говорил, что *hylē* имеет функцию рода<sup>17</sup>. Этому соответствует классическое учение

Аристотеля о дефиниции, согласно которому дефиниция содержит ближайший род и специфическое отличие<sup>18</sup>. Hyle, таким образом, получила в аристотелевской мысли онтологическую функцию.

Если природа философского понятия отмечена тем, что мысль всегда испытывает нужду в отыскании по-настоящему соразмерного выражения для своей подлинной интенции, то вся философия ходит по краю той опасности, что мысль отстанет от самой же себя и увянет в несоответствии своих понятийных языковых средств. Это легко показать на вышеприведенных примерах. Уже Зенон, ближайший последователь Парменида, поставил вопрос: а где, собственно, бытие? Что это за место, в котором оно располагается? Если оно в чем-то, тогда то, в чем оно, само должно опять же быть в чем-то. При всем глубокомыслии своего вопрошания Зенон явно уже не в силах удержать философский смысл учения о бытии и понимает «бытие» просто-напросто как «всё». Впрочем, было бы ошибкой и взваливать всю вину за упадок мыслительного усилия на одних лишь последователей. Языковая нужда философской мысли есть нужда самого мыслящего. Когда отказывает язык, мыслитель не в состоянии уверенно фиксировать смысловую направленность собственной мысли. Все-таки не Зенон первый, а сам Парменид, как упоминалось выше, пытаясь говорить о бытии, сравнивал его с гладко округленным шаром. — Точно так же, пожалуй, уже у Аристотеля — а не только в его «школе» — онтологическая функция, имеющаяся у понятия материи, получила настолько неадекватную проработку и понятийную экспликацию, что аристотелевская школа уже не могла следовать изначальной интенции своего основателя. Поэтому и современному интерпретатору только обостренное историко-понятийное сознание, как бы переносящееся в actus<sup>19</sup> мысли, ищущей себе слова, помогает следовать ее истинной интенции.

Пусть, наконец, один пример из новейшей философии покажет, как закрепленные традицией понятия внедряются в жизнь языка и оказываются способны к новой понятийной службе. Понятие «субстанция», кажется, целиком и полностью приписано к схоластическому аристотелизму и отсюда получает определенность. Так, мы употребляем это слово все в том же аристотелевском смысле, когда говорим, скажем, о химических субстанциях, чьи свойства или реакции подвергаются исследованиям. Здесь субстанция есть то пред-

лежащее, которое мы беремся исследовать. Но мало того. Мы употребляем это слово еще и в другом смысле с подчеркнутой ценностной окраской и производим от него ценностные предикаты «лишенный субстанции» и «субстанциальный»; скажем, находя, что в каком-либо проекте «нет субстанции», мы имеем в виду, что в нем слишком много туманного неопределенного парения. Когда мы говорим о человеке, что «в нем есть субстанция», то это значит, что у него есть за душой что-то помимо всего, чем он нам предстает в своей функции. Здесь можно, пожалуй, говорить о переходе понятия субстанции из схоластического аристотелизма в совершенно новое измерение. В этой новой области применения термина старые (для современной науки уже совершенно непригодные) понятийные моменты субстанции и функции, пребывающей сущности и ее меняющихся определений обретают новую жизнь и становятся почти незаменимыми словами, а значит, снова живут. Историко-понятийная рефлексия выявляет в истории слова «субстанция» в негативном аспекте — начатый галилеевской механикой отказ от познания субстанций, в позитивном — гегелевское продуктивное преобразование понятия субстанции, заложенное в его учении об объективном духе. Обычно искусственные понятия не становятся словами языка. Язык, как правило, защищает себя от искусственных формул и иноязычных заимствований, не допуская их в повседневное словоупотребление. Но это слово он принял в новом смысле, и Гегель предоставляет ему философскую легитимацию, поскольку учит нас мыслить то, чем мы являемся, определяющимся не просто через самосознание отдельного мыслящего «Я», но через разлитую в обществе и государстве действительность духа.

Разобранные примеры показывают, насколько тесны связи между словоупотреблением и образованием понятий. История понятий призвана следовать движению мысли, которая всегда выбивается из привычного словоупотребления и высвобождает смысловую направленность слов, выводя их из исходной области применения, расширяя или ограничивая, сравнивая и различая, как это демонстрирует Аристотель в каталоге понятий Гаммы<sup>20</sup> «Метафизики». Образование понятий может оказывать и обратное действие на жизнь языка, как узаконенное Гегелем широкое применение слова «субстанция» для духовных реалий. Как правило, впрочем, случается иначе, и широта живого слово-

употребления защищает себя от терминологической фиксации со стороны философов. Так или иначе между чеканкой понятий и языковым словоупотреблением существуют в высшей степени переливчатые соотношения. В фактическом словоупотреблении даже тот не придерживается своих терминологических нововведений, кто сам их предложил. Скажем, как я в свое время уже имел случай подчеркнуть, Аристотель не следует в своем собственном словоупотреблении проводимому им в «Никомаховой этике» различению между *phronēsis* и *sophia*<sup>21</sup>; и даже знаменитое кантовское различие между трансцендентным и трансцендентальным не завоевало для себя в жизни языка права гражданства. Это было заносчивостью придиричвого всезнайки, когда в моей юности кто-то издевательски критиковал выражение «трансцендентальная музыка Бетховена»: «Сочинитель даже еще не знает разницы между трансцендентным и трансцендентальным». Разумеется, желающий понять кантовскую философию должен быть знаком с этим различием. Однако словоупотребление суверенно и не терпит подобных искусственных предписаний. Эта суверенность словоупотребления не исключает умения различать между хорошим и плохим немецким и даже права говорить о неправильностях речи. Но суверенность словоупотребления дает о себе знать в таких случаях как раз тем, что в наших глазах осуждающая критика, какую часто преследуют отступление от норм языка в школьных сочинениях, содержит в себе что-то сомнительное, и воспитание речи в еще большей мере, чем всякое другое воспитание, удастся не путем корректировки с позиций интеллектуального превосходства, а лишь благодаря образцовым примерам.

Не следует поэтому усматривать ущербность философского образования понятий в том, что слово философского понятия не теряет связи с жизнью языка и хранит отголоски живого словоупотребления даже в случае ярко выраженных терминов. Из этой продолжающейся жизни языка, которою питается образование понятий, вырастают задачи историка понятий. Дело поэтому идет не только об историческом прояснении отдельных понятий, но о возобновлении мыслительного напряжения, которое дает о себе знать на разрывах философского словоупотребления, где понятие «ко-

\* В работе «Der Aristotelische Protreptikos...» («Hermes», 1927, Bd. 63, S. 138—164).

робится» под усилением мысли. Эти «коробления», в которых на месте отношения слова и понятия как бы обнаруживается зияние и повседневные слова искусно перековываются в новые понятийные высказывания, являются подлинной легитимацией истории понятий как философии. Ибо здесь-то и выходит на свет неосознанная философия, залегающая в словообразованиях и понятийных образованиях повседневного языка, как и языка науки. Ввести в действие эту бессознательную философию, выйдя за рамки осознанной чеканки понятий, — вот путь удостоверения философских понятий, на котором требование соответствия обретает новый, философский смысл, — смысл соответствия не опытным данностям, как в экспериментальных науках, а той единой цельности опыта, которую представляет наше языковое ориентирование в мире. Это то, что может дать нам историко-понятийное прояснение, — вывести выражение философской мысли из схоластической одеревенелости и вновь отвоевать его для виртуальности живой речи. Но это значит: вернуться вспять от словопонятия к слову языка и пройти путь от слова языка к слову-понятию. Философия в этом отношении, как музыка. То, что можно услышать в лаборатории Сименса, когда обертоны отфильтрованы технической аппаратурой, вовсе не музыка. Музыкой будет лишь то образование, в котором участвуют обертоны вместе со всем тем, что они способны создать в смысле новых акустических эффектов и выразительных средств. Так же и в философской мысли. Обертоны употребляемых нами слов дают нам постоянно чувствовать бесконечность мыслительных задач, в качестве каковых для нас существует философия, а только это открывает возможность их выполнить — со всей неизбежной неполнотой. Философская мысль и ее осмысление призваны поэтому сломить окаменелости так называемых химически чистых понятий.

Незаменимый образец этого искусства ломки окаменелых понятий — платоновский диалог и ведение беседы платоновским Сократом. Здесь идет ломка норм-понятий, беспорядочно циркулирующих в плоскости самопонятности и прячущих за собой лишь своекорыстный и своевластный разгул ни к чему себя уже не обязывающей действительности, и перед нами открывается путь философской мысли, благодаря новой актуализации нашего самопонимания, нового осознания того, что, собственно, подразумевается в нормативных понятиях нашего нравственно-политического

самоистолкования. Так что и для нас тоже дело идет не об историко-понятийном исследовании как таковом, но о том, чтобы соблюсти дисциплину, какой нас может научить историко-понятийное исследование, при употреблении наших собственных понятий, чтобы она внесла подлинную обязательность в нашу мысль. Отсюда следует, однако, что идеал философского языка — не максимальная отрешенность приведенной к терминологической однозначности номенклатуры от жизни языка, но восстановление связи понятийного мышления с языком и с совокупностью присутствующей в языке истины. В реальном языке, в речи, в диалоге, и только в них, философия имеет свой настоящий, лишь ей принадлежащий пробный камень.

---

---

## ЯЗЫК И ПОНИМАНИЕ

---

---

Проблема понимания обретает в последние годы все возрастающую актуальность, что очевидным образом связано с обострением геополитической и общественнополитической ситуации и с усилением пронизывающих нашу эпоху противоречий. Она встает всякий раз, когда терпят крах попытки установить взаимопонимание между регионами, нациями, блоками и поколениями, когда обнаруживается отсутствие общего языка и вошедшие в привычку ключевые понятия начинают действовать как раздражители, лишь укрепляющие и усиливающие противоположности и напряжения, на преодоление которых направлялись общие усилия. Достаточно вспомнить хотя бы такие слова, как «демократия» или «свобода».

Положение, согласно которому всякое понимание есть проблема языковая и что оно достигается (или не достигается) в медиуме языковости, в доказательствах, собственно, не нуждается. Все феномены взаимосогласия, понимания и непонимания, образующие предмет так называемой герменевтики<sup>1</sup>, суть явления языковые. Однако тезис, который я осмелюсь поставить на обсуждение, будет более радикальным. Я полагаю, что не только процедура понимания

людьми друг друга, но и процесс понимания вообще представляет собой событие языка — даже тогда, когда речь идет о внеязыковых феноменах или об умолкнувшем и застывшем в буквах голосе — событие языка, свершающееся в том внутреннем диалоге души с самой собой, в котором Платон видел сущность мышления<sup>2</sup>.

В утверждении, что всякое понимание имеет языковой характер, заключен вызов. Стоит бросить беглый взгляд на наш повседневный опыт, чтобы привести массу примеров, свидетельствующих как будто бы об обратном и выставляющих понимание молчаливое, не требующее слов, высшим и интимнейшим его способом. Всякий, кто даст себе труд вслушаться в язык, сразу обнаружит такие феномены, как «молчаливое согласие» или «схватывание с полуслова». И все же спросим себя: не является ли то и другое модусом языковости? Основательность такого вопроса я и надеюсь показать далее.

Но как обстоит дело с другими явлениями, вплотную с которыми ставит нас язык, — я имею в виду «немотствующее удивление» и «немую очарованность»? В этих случаях мы сталкиваемся с тем, применительно к чему можно сказать: это лишает нас дара речи. И лишает оно нас дара речи именно в силу осознания нашей несоразмерности тому, что открылось нашему взору, — несоразмерности столь очевидной, что у нас недостает слов, чтобы с нею совладать. Не будет ли все же чересчур смелым утверждать, что онемение — одна из форм языковости? Не будет ли это еще одним проявлением догматизма философов, всегда ставивших и продолжающих ставить на голову вещи, прекрасно стоящие на ногах? Между тем если кто-то лишается дара речи, это значит, что он хочет сказать так много, что не знает, с чего начать. *Отказ* языка служить нам свидетельствует о его *способности* искать выражение для чего бы то ни было, а сама утрата дара речи есть уже некоторый вид речи; эта утрата не только не кладет конец говорению, но, напротив, позволяет ему осуществиться.

Я хотел бы пояснить это на первом из приведенных мною примеров — на примере «молчаливого согласия». Какова герменевтическая значимость этого оборота речи? Проблематика понимания, которая сегодня так много обсуждается, и прежде всего в отношении всех тех наук, где недействительны методы строгой верификации, состоит в том, что в этого рода науках имеет место чисто

внутренняя очевидность, особая ясность, озаряющая сознание, например, тогда, когда внезапно понимаешь контекст, в который включено предложение, или чью-то реплику, брошенную в той или иной ситуации. Это значит, что вдруг становятся совершенно прозрачными причины, по которым другой говорит то, что он говорит. Такой опыт убедительно свидетельствует, что пониманию всегда предшествуют трудности, препятствия в установлении согласия. Напряженное усилие воли к пониманию начинается с ощущения столкновения с чем-то чуждым, провоцирующим, дезориентирующим.

У греков было прекрасное слово для обозначения ситуации, когда в понимании мы наталкиваемся на препятствие, они называли ее *atopon*. Это значит, собственно, «лишенное места», то есть то, что не укладывается в схемы наших ожиданий и потому озадачивает. В знаменитом Платоновом утверждении о том, что философствование начинается с удивления, имеется в виду именно эта озадаченность, эта побуждающая нас к размышлению невозможность продвинуться вперед, исходя из начальных ожиданий и первичных схем нашей мироориентации. Аристотель, с большим изяществом описавший зависимость наших ожиданий от понимания контекста, приводит такой пример: если кого-то удивляет, что корень квадратный из двух есть число иррациональное и, стало быть, отношение диагонали и стороны квадрата невыразимо в рациональных числах, то он, как видно, не математик. Математик, напротив, удивился бы, если бы это отношение сочли рациональным. Вот насколько относительно такая озадаченность, и вот в какой мере она зависит от знания и от степени проникновения в предмет. Очевидно, что и озадаченность, и удивление, и приостановка в понимании напрямую связаны с дальнейшим продвижением к истине, с упорным стремлением к ее познанию.

В свете сказанного я утверждаю: если мы действительно хотим уразуметь место понимания в человеческом бытии, в том числе и в нашем социальном бытии, то, осмысляя этот феномен, мы должны перестать отдавать предпочтение вопросу о помехах в понимании. Там, где есть какие-либо помехи на пути к пониманию, оно уже дано как предпосылка. Препятствия к взаимопониманию, на устранение которых ради восстановления нарушенного согласия надо нацелить нашу волю к пониманию, встречаются сравни-

тельно редко. Иными словами, ссылка на «молчаливое согласие» является столь ничтожным аргументом против языковости понимания, что служит, скорее, утверждению широты и универсальности последней. Это представляется мне фундаментальной истиной, которой, после десятилетий абсолютизации места методологии в структуре нашего самосмысления, должно быть возвращено былое величие.

Современная наука — это наука, которая с самого своего возникновения в XVII веке всегда строилась на понятии метода и методологической гарантированности прогрессирующего познания. Она на свой лад изменила облик нашей планеты, выдвинув на первый план подход к миру, не являющийся ни единственным, ни универсальным. Это — подход, который методично подвергает абстрагирующей изоляции и вовлекает в процесс экспериментального исследования все новые и новые фрагменты реальности, которые становятся предметом исследования именно в силу такой изоляции. Утверждение этого подхода было великим достижением математического естествознания XVII столетия, и в особенности Галилеевой механики. Как известно, открытие закона свободного падения тел было результатом не одного только наблюдения. Вакуума не существовало. Свободное падение было абстракцией. Вспомним свое удивление, когда мы школьниками наблюдали за опытом с относительным вакуумом и видели, что кусочек свинца и гусиное перышко падают с одинаковой скоростью. Чтобы абстрагироваться от воздействия среды, Галилею необходимо было создание условий, в природе не существующих. Но лишь такое отвлечение сделало возможным как математически точное описание факторов, определяющих природное явление, так и контролируемое вмешательство в него человека.

Созданная Галилеем механика — поистине мать нашей технической цивилизации. Здесь уже налицо совершенно определенный способ познания, который с необходимостью привел к поляризации между неметодичным, объемлющим весь наш жизненный опыт познанием мира и познавательными достижениями науки. Великая философская заслуга Канта заключалась в том, что он нашел убедительный способ снятия этого возникшего в Новое время напряжения. Философия XVII и XVIII столетий напрасно тратила силы, пытаясь решить неразрешимую задачу: соединить великое всеведение метафизической традиции с новой наукой — попытка, которая в действительности

не могла обеспечить баланса между сотканной из понятий наукой разума, с одной стороны, и наукой опыта — с другой. А Кант нашел решение. Предпринятое им вслед за английской критикой метафизики критическое ограничение разума и опирающегося на него понятийного познания означало разрушение метафизики как догматической науки. Однако «всеразрушитель» Кант, каким виделся этот скромный профессор из Кенигсберга своим современникам, был еще и великим основателем моральной философии, построенной на принципе строгой автономии практического разума. Усмотрев в свободе уникальный факт разума, то есть продемонстрировав, что без постулата свободы практический разум человека, а значит, и его нравственное и общественное бытие не могут быть помыслены, Кант, вопреки всем детерминистским тенденциям тогдашней науки, показал законность и оправданность мышления под знаком свободы. В самом деле, действенность данного Кантом морально-философского импульса, и прежде всего в его опосредовании Фихте, чувствуется у великих зачинателей «исторического мировоззрения» — Вильгельма фон Гумбольдта, Ранке, Дройзена. Несомненно, что и Гегель, и все, на кого он позитивно или негативно повлиял, также были преисполнены понятием свободы и — в отличие от представителей исторической науки с их приверженностью к голому методологизму — приобщены к величественному целому Философии.

Между тем именно эта ориентация новой науки на идеал метода повлекла за собой то, что феномен понимания был, так сказать, отчужден. В естествознании природа есть в первую очередь неподатливое и непрозрачное Чужое, о котором нечто узнается посредством расчета и целенаправленного воздействия, посредством испытания его в эксперименте; связанные с пониманием науки все в большей мере начинают опираться на это представление о методе и потому рассматривают понимание преимущественно как устранение непонятности, как преодоление чуждости между «Я» и «Ты». Но разве «Ты» столь же чуждо нам, как и предмет естественнонаучного исследования? Надо признать: понимание и согласие первичны по отношению к непониманию; для того чтобы воссоздать разрушенное понимание, мы должны этим пониманием располагать. Последнее об-

стоятельство неопровержимо свидетельствует в пользу универсальности понимания.

Но почему понимание есть явление языковое? Почему «молчаливое согласие», всякий раз воспроизводящееся как указание на всеобщность мироориентации, означает языковость? В вопросе уже заключен ответ. Именно язык есть то, что несет в себе и обеспечивает эту общность мироориентации. Общение — это отнюдь не взаимное размежевание. Мне представляется, что напряженность, пронизывающая нынешнюю эпоху, вызвана как раз аберрацией, которой подвергается наш язык. Разговор — это не два протекающих рядом друг с другом монолога. Нет, в разговоре возделывается общее поле говоримого. Реальность человеческой коммуникации в том, собственно, и состоит, что диалог — это не утверждение одного мнения в противовес другому или простое сложение мнений. В разговоре оба они преобразуются. Диалог только тогда можно считать состоявшимся, когда вступившие в него уже не могут остановиться на разногласии, с которого их разговор начался. Нравственная и социальная солидарность оказывается возможной только благодаря общности, которая перестает служить выражением моего или твоего мнения, будучи общим способом мироистолкования. Сама суть того, что считается нами правильным и что по праву таковым является, требует общности, вырабатываемой в процессе понимания людьми друг друга. Межчеловеческая общность поистине строится в диалоге, после чего вновь погружается в молчание понятности и самопонятности. Вот почему мне кажется оправданным утверждение, что все невербальные формы понимания нацелены в конечном счете на понимание, достигаемое в диалоге.

Это вовсе не значит, будто понимание таким образом встроено в язык, что стоит лишь возникнуть разногласию, как оно тут же, к гордости нашего разума, заменяется достигаемым в беседе согласием.

И все же то, что скрыто от нас из-за слепой привязанности к собственному мнению, именно в диалоге нам открывается. Пусть это не всегда так, но именно на этом допущении зиждется общественная жизнь. Серьезным заблуждением поэтому будет думать, что тезис об универсальности понимания, от которого я здесь отправляюсь и к принятию которого пытаюсь склонить читателя, заключает в себе какое-то особое гармонизирующее или консерватив-

ное отношение к нашему общественному миру. «Понять» связи и подчиненности нашего мира, понять друг друга в этом мире — это предполагает критику и борьбу с косностью и отчуждением в той же мере, в какой и признание и защиту устоявшихся порядков.

Еще одно тому подтверждение — манера, в которой мы друг с другом говорим, и способ, каким мы приходим к взаимопониманию. Наблюдать это можно на смене поколений. Всякий раз, когда история надевает сапоги-скороходы (а это, похоже, случилось в последнее десятилетие), возникают явные приметы нового языка. Я имею в виду, разумеется, не абсолютно новый язык, но и не просто изменение способа выражения одних и тех же содержаний. Вместе с новыми взглядами зарождается и оформляется и новая речь. Новый язык вносит помехи во взаимопонимание. Но в процессе коммуникации они устраняются. Во всяком случае, именно в этом заключается идеальная цель всякой коммуникации. В некоторых особых ситуациях цель эта оказывается недостижимой. К ним относятся, в частности, патологические срывы в достижении согласия между людьми, характерные для невротических состояний. Так что вполне уместен вопрос: не будет ли коммуникативный процесс служить в общественной жизни распространению и поддержке «ложного» сознания? Критика идеологии<sup>3</sup> по крайней мере утверждает, что из-за противоположности общественных интересов коммуникация между членами общества становится практически столь же невозможной, как и между душевнобольными. И если в последнем случае лечение состоит в том, чтобы заново ввести больного в понимающую общность социума, то смысл самой критики идеологии — в исправлении ложного сознания и выработке основ нового, истинного понимания и неискаженной коммуникации. В ситуациях особо глубоких коммуникативных нарушений могут оказаться необходимыми некоторые формы самолечения, когда больной знает о механизме своего расстройства. Но конститутивная функция понимания как такового этими ситуациями только подтверждается.

Естественно, что напряженная жизнь языка протекает под знаком антагонизма между конвенциональностью и тенденцией к революционным переменам. Все мы, едва переступив порог школы, сталкивались с тем, что называется языковой выучкой. В школе вдруг сделалось совершенно непозволительным все, что казалось таким естественным

для нашей здоровой языковой фантазии. Так же обстоит дело и с обучением рисованию, которое часто приводит к тому, что в школе ребенок разучается рисовать, теряет вкус к нему. Школа есть не что иное, как институт общественного конформизма. Разумеется, лишь один из многих. Мне бы не хотелось, чтобы меня превратно поняли и усмотрели здесь какие-то обвинения или обличения. Я имею в виду совсем другое: общество устроено так, что не может не выступать как некая нормирующая и уравнивающая сила. Это вовсе не значит, что все общественное воспитание есть лишь процесс подавления и что обучение языку — только инструмент такого подавления. Язык живет вопреки конформизму. На почве изменившейся жизни и изменившегося опыта вырастают новые языковые соподчинения и новые формы речи. В языке никогда не устраняется антагонизм между тем, что он дан как нечто общее и усредняющее, и тем, что в то же время именно из языка исходят импульсы, направленные на преодоление этой усредненности.

Можно спросить: не произвела ли высокоиндустриальная техническая цивилизация качественного изменения в отношениях между естественным конформизмом общества и взрывающими его изнутри силами, источник которых заложен в критической мысли? В жизни языка без конца происходят едва заметные изменения: меняется его употребление, возникают и отмирают модные слова и языковые клише, и лучший способ отобразить крушение общества в кризисную эпоху — это наблюдать за изменениями его языка, как это сделал, между прочим, Фукидид в своем знаменитом описании последствий чумы в осажденных Афинах<sup>4</sup>. Но сегодня мы, похоже, сталкиваемся с чем-то совершенно новым, качественно иным, прежним временам неизвестным. Я имею в виду сознательное установление языковых правил, являющееся, по всей видимости, изобретением технической цивилизации. То, что мы называем установлением языковых правил, не имеет отношения ни к бесхитростной деятельности школьного учителя, ни к выражению общественного мнения, а представляет собой хорошо отлаженный механизм политического манипулирования. С помощью централизованной системы коммуникации политики могут укреплять сложившийся порядок, внушая, что языковые правила устанавливаются в нем, так сказать, механически. Свежий пример того, как мы в очередной раз оказались вовлеченными в водоворот изменений

языка, — наименование второй части Германии как ГДР. Это наименование на протяжении десятилетий было табуировано официальным словоупотреблением, и ни для кого не секрет, что рекомендованный сверху термин «средняя Германия»<sup>5</sup> имело четко выраженный политический оттенок. При рассмотрении таких случаев необходимо отвлекаться от всех содержательных моментов и принимать во внимание лишь языковые процессы как таковые. В наши дни централизованное установление языковых правил в столь значительной мере зависит от процесса технического формирования общественного мнения, что это не может не повлечь за собой специфических аберраций в естественно присущем обществу конформизме. Одна из серьезных проблем современности — приведение политики централизованного формирования мнений в согласие с императивами разума, а именно с его требованием строить общественную жизнь на основе свободного суждения и нестесненной критической мысли.

За решением этой проблемы обращаются к науке, главную особенность которой видят в том, что она дает гарантию независимости суждений от общественного мнения и научает свободе мысли. Если не выходить за пределы собственно науки, то так оно и есть. Но разве общественного эффекта наука достигает сама по себе? Если бы наука была всецело внутренне оформленной, она не должна была бы поддаваться никаким внешним манипуляциям. Однако положение ее в обществе не таково. Общественное мнение то и дело ограничивает милую сердцу ученого критическую свободу, взывая к авторитету науки там, где в действительности речь идет лишь о борьбе за власть.

Существует ли вообще собственный язык науки, единый и обязательный для всех? Уже само выражение «язык науки» двусмысленно. С одной стороны, наука вырабатывает свои языковые средства, служащие целям фиксации процесса исследования и обеспечению беспрепятственной коммуникации. С другой стороны — и это уже нечто совершенно иное, — наука вводит в обращение язык, становящийся достоянием массового сознания и претендующий на преодоление пресловутой непонятности науки. Спрашивается, однако: имеют ли вообще коммуникативные системы, возникающие в процессе научного исследования, характеристики некоего особого языка? Если речь идет о языке науки в этом смысле, то, очевидно, имеются в виду коммуникатив-

ные системы, формирующиеся на иной основе, чем язык нашей повседневности. Лучший пример тому — математика и ее роль в естествознании. Чем является математика в себе и для себя — это ее тайна, разгадки которой не знают даже физики. Что она познает, в чем ее предмет, каковы задаваемые ею вопросы — все это нам неизвестно. Одна из величайших загадок человеческого разума — это его способность разворачивания себя из себя самого, созерцание себя как разума и самодостаточность своих разысканий. Но с точки зрения языка, на котором нечто говорится о мире, математика представляет собой символическую систему наряду с другими используемыми нами символическими системами. Поэтому особым, самостоятельным языком математика не является. Физик, которому бывает очень неудобно, когда результаты своих расчетов он пытается объяснить другим или себе, не прибегая к уравнениям, постоянно находится под напряжением интегративной задачи. Не случайно великие физики так часто прибегали к весьма остроумным поэтическим метафорам. Чего только ни делают эти крошечные атомы — и притягивают к себе электроны, и пускаются во всякие отважные и хитрые предприятия; перед нами настоящая сказка, на языке которой физик пытается понять сам, а в известном смысле разъяснить и всем нам то, что записано в его строгих уравнениях.

А это значит: математика, используемая для выработки и формулировки физического знания, не является неким особым языком, а входит составной частью в богатейший арсенал языковых средств, с помощью которых физик приводит к языку то, что он хочет сказать. Иными словами, научная речь — это всегда опосредствующее звено между специализированным языком, или специализированными выражениями, называемыми научной терминологией, и языком живым, растущим и меняющимся. Задача посредничества и интеграции с особой остротой встает перед физиками, потому что из всех представителей естествознания они ближе всех к математической форме выражения. Пример с физикой наиболее поучителен именно как предельный случай использования математической символики. Уже поэтическая метафорика свидетельствует, что математика для физики — лишь часть ее языка, а не нечто автономное. Язык автономен тогда, когда он, как естественный язык, обретает действительность в качестве аспекта мира, раскрываемого различными культурами. Зададимся теперь воп-

росом: каково отношение научного мышления и научной речи к мышлению и речи вненаучным? Не являются ли гибкость и свобода нашей повседневной речи лишь подготовительным этапом на пути к научному языку? Если ответить на этот вопрос отрицательно, нам возразят, что в основе мнения, будто без естественных языков нельзя обойтись, лежит видимость — стоит нам еще подучиться, и мы начнем без слов понимать физические уравнения, а там, глядишь, и самих себя, и свои действия станем рассчитывать в уравнениях; тогда никакой язык, кроме языка науки, не будет нам нужен. Все это, однако, спорно. Вико и Гердер считали праязыком человеческого рода поэзию, а в интеллектуализации современных им языков видели не завершение идеи языка, а, напротив, его жалкую участь<sup>6</sup>. Так верно ли вообще мнение, будто существующие языки все более сближаются с языком науки, будучи влекомы к нему как к своей высшей стадии?

Размышляя над этим, я бы хотел сопоставить два феномена. Первый из них — *высказывание*, второй — *слово*. Сперва я хочу пояснить оба понятия. Говоря «слово», я имею в виду не слово, множественным числом которого являются *die Wörter* в том виде, как они представлены в словаре. Я не говорю также и о слове, множественное число которого — *die Worte* и которое вместе с другими словами образует контекст предложения. Я имею в виду слово, которое есть *singulare tantum*<sup>7</sup>. Это слово, к кому-то обращенное, кем-то выслушиваемое, слово, «роняемое» в определенной жизненной ситуации и становящееся осмысленным благодаря этой ситуации. Нелишне вспомнить, что за этим *singulare tantum* слова стоит в конечном итоге язык Нового завета. Ибо что бы ни имелось в виду под «Словом», над которым бился Фауст, переводя Евангелие от Иоанна, это излучающее силу деятельное слово есть для Гете не отдельное слово-заклинание, а указывает — без всякого намека на таинство воплощения — на неотделимую от человеческого разума «жажду бытия»<sup>8</sup>.

Когда «слову», взятому в этом смысле, я противопоставляю «высказывание», смысл последнего уже ясен. О высказывании мы обычно говорим в связи с логикой высказываний, исчислением высказываний в современной математически формализованной логике. Эта кажущаяся нам сама собой разумеющаяся форма высказывания восходит к одному из серьезнейших по своим последствиям установлений

западноевропейской культуры — к созданию логики, в основу которой положено «высказывание». Аристотель, творец этой части логики, искусный аналитик процесса обучения логическому мышлению, произвел формализацию предложений-высказываний и их связывания в умозаключении. Всем известен школьный пример силлогизма: все люди смертны, Дариус человек, Дариус смертен. Что за абстрагирование здесь осуществляется? Очевидно, что тут принимается во внимание лишь высказывание. Ни одна другая форма языка и речи не анализируется, предмет анализа — только высказывание. Греческое слово *aprophansis*, *logos aprophantikos*, означает «речь», «предложение», единственный смысл коих — *aprophainesthai*, «содействовать самопоказыванию сказанного». Это — теоретическое предложение, теоретическое потому, что оно абстрагируется от всего, о чем в нем явно не говорится. Предметом анализа и основанием логической доказательности здесь является лишь то, что самим этим предложением раскрывается.

Так существует ли, и если да, то где и когда, чистое высказывание? В любом случае высказывание не единственная форма речи. Аристотель говорит об этом в связи со своим учением о высказывании, не оставляя неясностей относительно того, какие еще формы речи надлежит продумать: мольбу и просьбу, проклятие и приказ. Надо также обратить внимание на один из загадочнейших промежуточных феноменов — на вопрос, уникальность которого состоит в том, что он по сравнению со всеми другими языковыми явлениями ближе всех к высказыванию, однако логике как логике высказываний не подчиняется. Не исключено, что существует логика вопроса. Примером такой логики может служить то, что в ответе всегда уже содержится новый вопрос. Возможно, есть и логика просьбы, проявляющаяся, например, в том, что первая просьба никогда не бывает последней. Но стоит ли это называть логикой и только ли логика имеет касательство к связям чистых высказываний? Где пролегают границы «высказывания»? Можно ли отделить высказывание от мотивов, лежащих в его основе?

В методологии, образующей основание современной науки, о таких вещах говорят редко, и это неудивительно: сущность научной методологии в том и состоит, что научные высказывания — как бы копилка бесспорных истин. Научная копилка, как и всякая другая, представляет собой некий тезаурус, пригодный к самому произвольному употребле-

нию. В самом деле, суть современной науки заключается в непрерывном умножении годящихся к произвольному употреблению знаний. Все проблемы, связанные с общественной и гуманитарной ответственностью науки, тревожащие нашу совесть Хиросимой, потому и стоят так болезненно остро, что методически последовательная наука, так хорошо контролирующая свои исследовательские процедуры, не в состоянии поставить под такой контроль цели, в которых используются ее результаты. Методологическое отвлечение от современной науки, обеспечивающее успешность ее практического применения, мы называем техникой. Сама техника уже потому, что она представляет собой науку в действии, контролю не поддается. Мне бы не хотелось, чтобы из-за моего неверия в способность науки к самоограничению меня сочли бы фаталистом или пророком заката. Я лишь полагаю, что гарантировать разумное осуществление наших возможностей или по крайней мере добиться, чтобы оно не имело катастрофических последствий, — это в конечном счете вопрос всего нашего человеческого и политического потенциала, а не науки как таковой. Вместе с тем я признаю, что изолированное рассмотрение проблемы истинности высказывания и построенная на высказывании логика — вещи в современной науке совершенно законные, разве что мы платим за них дорогой ценой, которую современная наука в принципе не способна компенсировать. Я имею в виду то обстоятельство, что способности к манипуляции, какой наделяет нас наука, не полагают предела ни теоретический разум, ни познавательные средства самой науки. Спору нет, «чистые» высказывания в науке налицо, но это значит, что знание, в них заключенное, может служить любым целям.

Естественно возникает вопрос: не свидетельствует ли пример с изолированными высказываниями, этим фундаментом преобразующей мир техники, о том, что они никогда не бывают полностью изолированными? Не подтверждается ли и здесь та истина, что высказывание всегда мотивировано? Разве абстрагирование деятельной способности и сосредоточение на ней внимания, увенчавшиеся в XVII веке появлением современной науки, не были подготовлены размежеванием со средневековыми религиозными представлениями и решимостью полагаться на свои собственные силы? Размежевание это образует мотивационную основу воли к знанию, которая в то же время является способностью делания, а посему по-

срамляет любые попытки себя ограничить и собой манипулировать. В великих культурах Востока характерная черта знания состоит, напротив, в подчиненности его технического применения связующим силам общественного разума, пусть даже в ущерб раскрытию личностных способностей. Благодаря каким, отсутствующим у нас, силам это стало возможным — вопрос для религиоведов, историков культуры и, наконец, для так пока и не появившихся философов, которые чувствовали бы себя как дома в китайском языке и китайской культуре. Как бы то ни было, крайние проявления современной научно-технической культуры, как кажется, подтверждают тот факт, что при целостном взгляде на науку нельзя не усомниться в правомерности изоляции высказывания и отвлечения от мотивационного контекста. Верно и другое: то, что мы считаем высказыванием, есть высказывание мотивированное. Существуют, например, такие характерные в этом смысле феномены, как допрос или снятие свидетельских показаний. По высоким юридическим соображениям или из надобностей следствия вопросы свидетелю всегда задаются таким образом, что он не знает, почему они заданы. Ведь показания свидетеля только потому и ценны, что он не имеет целью ни осудить, ни оправдать обвиняемого и не подозревает о хитросплетениях дела. Всякий, кому хоть раз пришлось пройти через снятие свидетельских показаний или очутиться на месте потерпевшего, знает, какая это мука — отвечать на вопросы, не зная, почему тебя об этом спрашивают. Фикции «чистого» высказывания, иллюстрируемой свидетельским показанием, в полной мере соответствует фикция чистого констатирования фактов (кстати, именно это ограничение «фактическим» и дает шанс юристам довести дело до конца). На примере с выступлением на суде видно, что наша речь всегда мотивирована, что человек не высказывает суждения, а отвечает на вопросы. Но ответить на вопрос — значит осознать его смысл и тем самым его мотивационную основу. Как известно, нет ничего труднее, чем отвечать на так называемые «глупые вопросы», то есть на ложно поставленные вопросы, за которыми не подразумевается ничего определенного.

Итак, мы выяснили, что высказывание не содержит в себе самом полноту своего смыслового содержания. В логике это давно известно как «проблема окказиональности». Так называемые окказиональные выражения, имеющиеся в любом языке, отличаются от всех других тем, что их смысл

не содержится в них полностью. Предположим, я говорю: «здесь». Это «здесь» не будет понято в силу одного лишь факта его произнесения или записи, для понимания необходимо знать, где это «здесь» имело или имеет место. Чтобы «здесь» получило значение, оно должно быть дополнено конкретным случаем, *occasio*, в связи с которым оно высказано. К такого рода выражениям проявляет особый интерес логико-феноменологический анализ — их значения показывают, что в смысловое содержание выражения включена ситуация, конкретный случай. Проблему, возникающую в связи с окказиональными выражениями, стоит, видимо, трактовать более широко. Такую работу проделал Ганс Липпс в «Исследованиях по герменевтической логике», нечто похожее делают и современные английские аналитики, например, так называемые остинианцы, то есть приверженцы Остина, которые ставят важную проблему, сформулированную самим Остином в вопросе: «How to do things with words?» («Что можно сделать из слов») <sup>10</sup>. Это — примеры самопереходящих в действие форм речи (отличие которых от чистого высказывания особенно велико).

Сопоставим теперь все более размышляющееся понятие «изолированное высказывание» со «словом», но не в качестве мельчайшей единицы речи. Слово, которое говорится или слышится, не есть грамматический элемент лингвистического анализа, на конкретных примерах обучения языку показывающего, насколько вторичным является слово по отношению к языковой мелодии предложения. Слово, действительно достойное быть мельчайшим смысловым единством, — это не слово, в которое мы упираемся в процессе расчленения предложения на части речи. Это слово не есть также и имя, а речь не есть название, и не являются они таковыми потому, что при наименовании и назывании, как видно, в частности из Книги Бытия <sup>11</sup>, происходит ложная импликация называния. Тот факт, что в полагании имени мы как будто ничем не скованы и, давая имена вещам, можем опираться только на свой произвол, отнюдь не выражает нашего фундаментального языкового мироотношения: «первого слова» нет и быть не может. В самой постановке вопроса о «первом слове» заложено противоречие. В основе смысла отдельного слова всегда лежит целая система слов. Нельзя поэтому сказать: «Я ввожу такое-то слово». Конечно, всегда найдутся люди, говорящие подобные вещи, но они сильно себя переоценивают. Не они вводят

новые слова. Они в лучшем случае предлагают некоторое выражение или устанавливают какой-нибудь специальный термин, но станет ли это выражение или этот термин словом — не от них зависит. Слово само себя вводит. Лишь тогда оно становится словом, когда оно вошло в привычное коммуникативное употребление. Происходит это не потому, что кто-то, предложив это слово, ввел его в употребление, а потому, что оно уже «введено». За самим этим оборотом («словоупотребление») кроется поверхностное отношение к сущности языкового опыта мира. Как будто слова лежат у нас в кармане и, захотев на что-то их употребить, мы их оттуда извлекаем; как будто употребление слов — в произвольном распоряжении того, кто эти слова употребляет. Способ бытия языка — речь, говорение, а говорящие — это все мы, хотя и не один из нас в отдельности.

Нельзя также, ухватившись за «идеальное единство» значения слова, полностью отделить его от знаков и от других феноменов выражения. Недаром разработка феноменологией, и особенно Гуссерлем в «Логических исследованиях», учения о различии между значением знаков и значением слов явилась одним из важнейших феноменологических достижений нашего века. Гуссерль правильно показал, что значение слова не имеет ничего общего с психическими образами, возникающими у нас в голове при том или ином слове. Идеализация, какой подвергается слово, когда ему приписывают одно, и только одно, значение, отличает его от всех иных смыслов «значения» и, в частности, от значения знака. За уразумением непсихической природы значения слова последовало осознание недостаточности постановки вопроса об идеальном единстве словесного значения. Основу языка, похоже, образует способность слов, вопреки определенности своих значений, быть неоднозначными, то есть способность любого слова располагать гибким веером значений, и в этой именно гибкости проявляется своеобразная дерзость такого предприятия, как речь. Значимые моменты речи фиксируются только в самой речи, в ее длящейся реализации, причем моменты эти постоянно корректируют друг друга, выстраивая языковой контекст.

Особенно отчетливо это показывает понимание иноязычных текстов. Всякий замечал постепенное затухание колебаний значения слова по мере установления и воспроизводства смыслового единства предложения. Конечно, такое описание проблемы далеко от совершенства. Достаточно

задуматься над процессом перевода, чтобы в этом убедиться. Настоящее бедствие перевода в том, что единство замысла, заключенное в предложении, невозможно передать путем простой замены его членов соответствующими членами предложения другого языка, и переведенные книги представляют собой обычно настоящие чудовища, это набор букв, из которых вынули дух. Уникальное свойство языка, утрачиваемое в переводе, состоит в том, что любое слово в нем порождает другое, каждое слово в языке, так сказать, пробуждается другим, вызывая к жизни новые слова и открывая путь речевому потоку. Переведенное предложение, если, конечно, маститый переводчик не преобразил его так, что мы перестаем замечать стоящее за ним живое предложение оригинала, — все равно что карта в сравнении с ландшафтом. Слово имеет значение отнюдь не только в системе или контексте, само его нахождение в контексте предполагает, что слово никогда нельзя отделить от той многозначности, какой оно обладает само по себе — даже если контекстом ему придан однозначный смысл. Смысл, присущий данному слову в данном речевом событии, как видно, не исчерпывается наличным смыслом, присутствующим здесь и теперь. Здесь и теперь присутствует еще нечто, и в присутствии всего многообразия сопresentствующего заявляет о себе живущая в речи порождающая сила. Можно поэтому сказать, что всякая речь указывает на открытость речения. Начав говорить, мы все более неудержимо вовлекаемся в русло, пролагаемое самой речью. Вот почему истинно утверждение, что речь разворачивается в стихии диалога.

Если, схватывая феномен языка, отправляться не от изолированного высказывания, а от всеобщности нашего мироотношения, всеобщности, представляющей жизнь в диалоге, легче будет понять, почему этот феномен так загадочен, так притягателен и в то же время так непрístupен. Речь — действие глубоко бессознательное, но выполняется оно существами сознающими. С каждым случалось, говоря что-то, вдруг запнуться, почувствовав, что ему не хватает слов как раз в тот момент, когда он начинает их подыскивать. Хорошей иллюстрацией может послужить один забавный случай с моей маленькой дочерью. Ей надо было написать слово «земляника», и она спросила, как оно пишется. Выслушав ответ, она заметила: «Странно, когда я вот так его слышу, я вовсе перестаю его понимать. А когда снова его забуду, я опять у него внутри». Пребывание «внутри

слова», когда на него уже не смотрят как на предмет, есть, безусловно, основной модус всякого языкового процесса. В языке заключена хранящая и оберегающая сила, препятствующая рефлексивному схватыванию и как бы укрывающая в бессознательном все, что в языке совершается. Познав скрывающе-раскрывающее существо языка, уже нельзя довольствоваться пределами, полагаемыми логикой высказываний, необходим более широкий горизонт. Внутри жизненного единства языка язык науки — всего лишь один из моментов; это жизненное единство складывается прежде всего из тех форм, какие обретает слово в философской, религиозной и поэтической речи. В этой речи слово есть нечто большее, чем глухой коридор между нами и миром. В таком слове мы дома. Оно — ручательство и обеспечение того, о чем оно говорит. С особой очевидностью свидетельствует об этом язык поэзии.

---

## СЕМАНТИКА И ГЕРМЕНЕВТИКА

---

Мне кажется не случайным, что из всех направлений нынешнего философствования особую актуальность приобрели семантика и герменевтика. Исходный пункт и той и другой — языковая форма выражения нашего мышления. И семантика и герменевтика оставили попытки выйти за пределы языка как первейшей формы данности всякого духовного опыта. В той мере, в какой обе они имеют дело с языковым феноменом, предлагаемая ими перспектива видения поистине универсальна. Разве есть в языковой реальности нечто, что не было бы знаком и не являлось бы моментом процесса понимания?

Семантика описывает данную нам языковую действительность как бы наблюдая ее извне, благодаря чему стала возможной даже классификация форм использования знаков. Созданием такой классификации мы обязаны американскому исследователю Чарльзу Моррису<sup>1</sup>. Герменевтика же сосредоточивается на внутренней стороне обращения с этим миром знаков или, лучше сказать, на таком глубоко внутреннем процессе, как речь, которая извне предстает как освоение мира знаков. Как семантика, так и герменев-

©Перевод В. С. Малахова, 1991 г.

тика, каждая по-своему, тематизирует всю совокупность человеческих отношений к миру, как они выражены в языке. Наконец, и семантика, и герменевтика ведут свои поиски, отвлекаясь от наличной множественности языков.

Заслуга семантического анализа мне видится в фиксации всеобщих структур языка, повлекшей за собой отказ от ложного идеала однозначности знака (соответственно, символа) и от возможности логической формализации языковых выражений. Немалая ценность структурно-семантического анализа не в последнюю очередь связана с тем, что им была развеяна иллюзия самостоятельности изолированных слов-знаков. Достичь этого удалось, во-первых, выявляя синонимы этого слово-знака, во-вторых (и это особенно важно), демонстрируя незаменимость отдельного слово-выражения. Вторую сторону работы, проделанной семантическим анализом, я считаю более важной, потому что в результате было нащупано нечто, скрытое за всякой синонимией. Множество выражений одной и той же мысли, множество слов, обозначающих одну и ту же вещь, можно, если смотреть на дело с точки зрения чистой деятельности по означиванию и называнию вещей, подвергнуть расчленению, различению и дифференциации, однако чем менее изолированным при этом будет отдельный слово-знак, тем более индивидуальным окажется значение выражения. Понятие синонимии претерпевает все большую эрозию. Похоже, это приведет в конце концов к торжеству идеала семантики, которая для определенного контекста допускает лишь одно выражение, отвергая любое другое слово как негодное. Наиболее жесткой эта связь слова и контекста будет, очевидно, в поэтическом словоупотреблении, достигающем — в движении от эпоса, через драму, к лирике, к поэтической форме стихотворения — своеобразного предела такой индивидуализации. О том, что это действительно так, свидетельствует принципиальная непереводаемость лирического стихотворения.

Пример лирического стихотворения позволяет почувствовать как силу, так и слабость семантического подхода. У Иммермана есть строка: «Die Zähre rinnt», и тот, кто впервые встречается с употреблением «Zähre» вместо «Träne», вправе недоумевать, почему привычное слово заменено архаичным. И все же, если речь идет о стихотворении в подлинном смысле слова (а перед нами именно такой случай), то, взвесив на весах поэзии все «за» и

«против», нельзя не согласиться с выбором поэта, нельзя не почувствовать появления, благодаря слову «Zähge», иного, хотя и чуть-чуть измененного смысла, подчеркивающего непохожесть этих слез на обычный плач. Можно усомниться, действительно ли здесь есть различие в смысле. Или различие тут чисто эстетическое, проявляющееся лишь в фонетических и эмоциональных обертонах? Не исключено, конечно, и то, что, произнося «Zähge» вместо «Träne», мы представляем себе нечто иное, но разве слова эти по смыслу не взаимозаменяемы?

Это возражение заслуживает самого серьезного продумывания. В самом деле, как будто трудно найти более подходящее определение для того, что может быть названо смыслом, или значением, meaning, выражения, чем его заменимость. Если на место одного высказывания, не изменив смысла целого, поставить другое, то это последнее будет иметь тот же смысл, что и высказывание, им замененное. Однако мы вправе усомниться в справедливости этой субституционной теории применительно к смыслу речи — языковому феномену как некой целостности. Сразу оговоримся, что сомнения наши касаются речевой целостности как таковой, а не заменимого и заменяемого отдельного выражения. Семантическому анализу как раз под силу преодолеть теорию значения, опирающуюся на изолированное слово. В контексте такой широкой постановки вопроса и следует ограничить значимость субституционной теории, задача которой состоит в определении значения слов. Структуру языковых образований нельзя описать, исходя из одной лишь соотносимости и взаимозаменяемости отдельных выражений. Существуют, конечно, эквивалентные обороты, но отношения эквивалентности не сводятся к раз и навсегда данным сочетаниям, они рождаются и умирают, отражая на семантическом уровне изменения духа времени. Понаблюдайте хотя бы за вращением англоязычных словосочетаний в сегодняшнюю жизнь нашего общества. Семантика, таким образом, может фиксировать различия между эпохами и вместе с тем улавливать общий ход истории, но более всего замечательна ее способность к анализу такого процесса, как перерастание одной структурной всеобщности в другую. Дескриптивная точность семантики позволяет обнаруживать чужеродность, возникающую при пересаживании того или иного пучка слов на новую почву, причем возникновение такого словесного разнобоя часто говорит о том, что здесь действительно познается нечто новое.

Это относится и к логике метафоры — к ней даже в особенности. Метафора до тех пор кажется переносом выражения из одной области значений в другую, пока полагают, будто она отсылает к некоей изначальной смысловой сфере, из которой ее однажды извлекли, а затем поместили в новый контекст. Лишь когда слово срослось со своим метафорическим употреблением и перестало напоминать о том, что оно усвоено или привнесено извне, лишь тогда значение, получаемое им в новом контексте, начинает развиваться как его «собственное» значение. Считать, что выражение такое, скажем, как «цветение», «расцвет», уместно в речи только в его собственной смысловой функции, то есть в отношении растительного мира, а применительно к живым существам или живым образованиям высшего порядка (к обществу или культуре) считать его несобственным или заимствованным, — значит слепо держаться условностей школьной грамматики. Структура словаря и грамматика лишь в общих чертах намечают контуры реальной структуры, образуемой языком в процессе непрерывного прорастания выражений из одних сфер применения в другие.

Семантике тем самым положен известный предел. Конечно, если исходить из анализа всеобщих фундаментальных семантических структур, то к наличным языкам можно подходить лишь как к отдельным формам проявления языка вообще. Но тогда неизбежно усиливается напряжение между присущей всякой вещи устойчивой тенденцией к индивидуализации, с одной стороны, и свойственными ей конвенционалистскими тенденциями — с другой. Недаром в невозможности слишком далеко отойти от языковых конвенций заключается ярчайшее проявление жизни языка. Кто говорит на языке, понятном ему одному, не говорит вообще. С другой стороны, кто говорит на языке всецело конвенциональном как в словаре, так и в синтаксисе и стиле, тот утрачивает сообщающую и побуждающую силу, обретаемую только в индивидуализации языкового багажа и языковых средств.

Хороший пример тому — напряжение, испокон веков существующее между живым языком и терминологией. Не только исследователи, но и дилетанты нередко оказывались в ситуации, когда специальные термины как бы застревают в горле. Происходит это оттого, что у слов такого рода — особая конфигурация, которая не позволяет уложить их в естественное русло языка. И все же

важнейшей особенностью этих высекаемых дефинициями специальных терминов, входящих благодаря коммуникации в живую плоть языка, является то, что они способны обогащать свой ограниченный однозначностью эвристический потенциал за счет коммуникативной силы неопределенной в своей многозначности речи. Наука может, конечно, противиться такому затемнению своих понятий, но ведь методическая «чистота» достижима разве что в частных областях. Ей всегда предпослана целостность мироориентации, заложенная в языковом мироотношении как таковом. Возьмем хотя бы физическое понятие силы и все оттенки живого слова «сила», позволяющие понимать научный язык даже непрофессионалам. У меня уже был повод говорить о том, как Этингер и Гердер интегрировали в обыденное сознание результаты ньютоновских исследований<sup>2</sup>. Понятие силы осваивалось исходя из живого опыта силы. Так и вросло это слово-понятие в немецкий язык, индивидуализировавшись в нем до непереводаемости. Кто решится передать на другом языке гетевское «В начале была сила», не разделив сомнений Гете: «schon warnt mich etwas, da ich dabei nicht bleibe»<sup>3</sup>?

Присмотревшись к неотъемлемой от живого языка индивидуализирующей тенденции, нельзя не увидеть высшего ее проявления в поэтическом произведении. Но если это верно, тогда спрашивается: пригодна ли вообще субституционная теория для такого понятия, как «смысл языкового выражения»? Непереводаемость, крайний случай которой представлен лирическим стихотворением (оно вообще не может быть перенесено из одного языка в другой без ущерба для его поэтичности), явно подрывает идею субстанции — возможности поставить одно выражение на место другого. Это, мне кажется, касается любых проявлений языка, а не только такой в высшей степени индивидуализированной его формы, как язык поэзии. Замещаемость, на мой взгляд, противоречит индивидуализирующей стороне языкового события вообще. И всякий раз, как в речи мы заменяем одно выражение другим или ставим их одно подле другого, как это бывает в риторической велеречивости или в самоуточнениях оратора, не сразу нащупывающего нужную формулировку, — всякий раз смыслополагание речи осуществляется в поступательном движении сменяющих друг друга высказываний, а не через отказ от этой динамичной уникальности. Именно по пути такого отказа пытаются идти,

когда на место одного слова ставят другое, совпадающее с ним по смыслу. И здесь мы приближаемся к той точке, где семантика снимает саму себя и переходит в иное качество. Семантика есть учение о знаках, и в первую очередь о языковых знаках. Но знак — это средство. Знаки, как и все другие средства человеческой деятельности, произвольно вводятся в обращение и произвольно из него выводятся. «Средствами владеют» — это значит: «средства используются сообразно человеческим целям». Так, считается само собой разумеющимся, что, если хочешь общаться на каком-нибудь языке, им надо владеть. Но настоящая речь есть нечто большее, чем средство для достижения коммуникативных целей. Язык, которым владеют, так устроен, что в нем живут, то есть то, что хотят сообщить, «знают» не иначе, как в языковой форме. То, что люди якобы «выбирают» слова, — видимость, порожденная коммуникацией, иллюзия, в плену которой находится речь. «Свободная» речь в своем течении самозабвенно вверяет себя пробуждающейся в медиуме языка сути дела. Это относится и к пониманию письменно зафиксированной речи, текстов. Потому что и тексты, когда их понимают, заново переплавляются в осмысленном движении речи.

Таким образом, за исследованиями устройства текста как целого и вычленением его семантической структуры вырисовывается другой подход, иначе ориентированный и по-другому ставящий проблему. Это герменевтический подход. Он начинается с осознания того, что язык неизбежно отсылает за пределы себя самого, указывая на границы языковой формы выражения. Язык не тождествен тому, что на нем сказано, не совпадает с тем, что обрело в нем слово. Раскрывающийся здесь герменевтический горизонт языка делает явными границы объективизации мыслимого и общаемого. Языковая форма выражения не просто неточна и не просто нуждается в улучшении — она, как бы удачна ни была, никогда не поспевает за тем, что пробуждается ею к жизни. Ибо глубоко внутри речи присутствует скрытый смысл, могущий проявиться лишь как глубинная основа смысла и тут же ускользающий, как только ему придется какая-нибудь форма выраженности. Чтобы пояснить эту мысль, я бы хотел различить две формы, какими речь отсылает за пределы самой себя. Первая — это несказанное в речи и все же именно посредством речи приводимое к присутствию, вторая — самой речью утаиваемое.

Обратимся сначала к сказанному — к тому, что вопреки своей несказуемости все же сказано. Мы обнаружим здесь широчайший спектр окказиональности, сопутствующей всякой речи и разделяющей с ней часть ее смысла. Окказиональность означает зависимость от конкретного случая, по поводу которого употребляется то или иное выражение. Герменевтический анализ мог бы показать, что такая зависимость от случая сама по себе не случайна, в отличие от окказиональных выражений типа «здесь» или «этот», которые, уже в силу своей семантической изолированности, не имеют определенного, поддающегося передаче содержания, а представляют собой пустые формы, позволяющие, по причине их пустоты, вкладывать в них любое содержание. Но герменевтический анализ мог бы показать и то, что такая случайность выражает само существо речи. Ибо любое высказывание имеет не просто однозначный смысл, заключенный в его языковом и логическом строении, — любое высказывание мотивировано. Стоящий за высказыванием вопрос — вот то единственное, что придает ему смысл<sup>4</sup>. Герменевтическая функция вопроса сразу заявляет о себе, как только мы задумываемся над тем, что представляет собой сам факт высказывания. Высказать что-то — значит дать ответ. Я не хотел бы говорить здесь о герменевтике вопроса, до сих пор ждущей подобающего разбора. Есть много видов вопросов, и всякий знает, что вопросу мало быть лишь синтаксической единицей, чтобы его смысл именно как вопроса зазвучал в полную силу. Я имею в виду вопросительную интонацию, благодаря которой некоторое речевое единство, оформленное как высказывание, может приобрести характер вопроса. Прекрасным примером может служить и обратное превращение, когда нечто, имеющее вид вопроса, превращается в высказывание. Такой феномен получил название риторического вопроса. Риторический вопрос — вопрос лишь по форме, по существу же это утверждение. И если присмотреться к тому, как вопросительность перерастает здесь в утвердительность, нетрудно заметить, что риторический вопрос потому и превращается в утверждение, что в нем уже таится ответ. Ответ подсказывается самим вопросом.

Стало быть, форма, в какой несказанное показывает себя в сказанном, — это отнесенность к вопросу. Нелишнее спросить себя, является ли эта отнесенность всеобъемлющей или наряду с ней возможны иные формы. Распространяется

ли она, например, на всю ту огромную сферу высказываний, которые вообще не являются в строгом смысле высказываниями (так как связаны преимущественно не с информацией, не с передачей сообщения) и которые обладают совершенно иным функциональным значением. Я имею в виду такие речевые явления, как проклятие или благословение, благовестие религиозного предания, а также приказ или жалобу. Все это — виды речи, уникальный смысл которых проявляется в том, что они лишены свойства повторяемости, что так называемая сигнификация, то есть переделка в несущие информацию высказывания («я говорю, что я тебя проклинаяю»), совершенно изменяет; если не сказать разрушает — заключенный в них смысл (в данном случае смысл проклятия). Спрашивается: является ли тут слово ответом на вопрос, это слово мотивирующий? Только ли вопросом обусловлена его понятность? Ясно одно: высказывание в любой из возможных его форм, от проклятия до благословения, не будет осмысленным до тех пор, пока оно берется вне его определенности тем или иным деятельностным контекстом. Никто не станет отрицать, что высказывания этого рода тоже имеют окказиональный характер, поскольку сам статус высказывания они получают только в акте их понимания.

Другой слой проблем возникает в связи с «текстом», и прежде всего с текстом в его наиважнейшей форме — текстом «литературным». Ибо «смысл» такого текста задан неокказиональными мотивами; более того, этот смысл заявляет о себе «назависимо» от места и времени, то есть притязает на то, чтобы быть ответом «независимо» от обстоятельств, а это значит — неотвязно ставить вопрос, ответом на который данный текст является. Именно такие тексты образуют предмет традиционной герменевтики и критики — теологической, юридической и литературной, ибо применительно к таким именно текстам может быть поставлена задача пробудить дремлющий в словах смысл, не прибегая ни к чему иному, кроме самих слов.

Но герменевтические условия нашей языковой практики гораздо лучше высвечивает другая форма герменевтической рефлексии, направленная не столько на сказанное в речи, сколько на то, что с помощью речи утаивается. Способность речи к сокрытию своего собственного содержания обнаруживается в таком речевом феномене, как ложь. Сложный комплекс условий, в которых имеет место ложь — от во-

сточной учтивости до откровенного отказа во взаимном доверии, — семантически еще никак не нагружен. Кто врет напрапалу, делает это без тени смущения и не испытывая никаких неудобств, то есть утаивает еще и сам факт утаивания, каким является его речь. Но и столь демонстративно лживый характер языковая действительность приобретает лишь в тех случаях, когда мы пытаемся сконструировать реальность одними только средствами языка, а именно в литературном произведении. Внутри языковой целостности поэтического сказывания способ утаивания, именуемый ложью, имеет свои собственные семантические структуры. Современный лингвист говорит в таких случаях о текстах с сигналами лжи. Благодаря последним опознаются высказывания, нацеленные на сокрытие. Ведь ложь не есть утверждение чего-то неистинного. Она представляет собой речь, скрывающую и знающую о том, что она скрывает. Поэтому в обнаружении лжи или, точнее, в понимании лживости лжи, соответствующем истинным намерениям лгущего, и заключается задача языкового изображения в поэзии.

Совсем иное дело — сокрытие как ошибка. В случае истинного утверждения языковое поведение ничем не отличается от языкового поведения в случае утверждения ложного. Ошибка не семантический феномен, но также и не герменевтический, хотя имеет отношение и к герменевтике и к семантике. Ошибочные высказывания суть «правильные» выражения ложных представлений, но как явления выражения они не имеют особого статуса в сравнении с выражением истинных представлений. И хотя ложь — особое явление языка, она, вообще говоря, представляет собой вполне безобидный случай утаивания. Не только потому, что у лжи «короткие ноги», но и потому, что она встроена в такого рода языковое мироотношение, предпосылку которого с самого начала образует коммуникативная истинность речи и которое воспроизводится, обнаруживая, или вскрывая, ложь. Пойманный на лжи изобличает ложь. Но когда ложь перестает осознавать себя как утаивание, она приобретает новый характер, меняющий само наше мироотношение. Таков пресловутый феномен лживости, когда вообще утрачивается чутье и к истинному и к истине. Лживость не распознает саму себя, она заявляет о себе вопреки ее разоблачению речью. Она утверждает, прячась под покровом речи. Здесь и заявляет о себе власть речи во

всем ее объеме, пусть даже она и разворачивается лишь в форме разоблачающего общественного вердикта. Лживость тем самым выявляется как образец самоотчуждения, случающегося с языковым сознанием и требующего снятия через усилие герменевтической рефлексии. Изобличение лживости одного из партнеров, если подойти к делу герменевтически, означает исключение такого собеседника из коммуникации как неспособного нести ответственность за свои слова.

Во всех случаях, где взаимопонимание и самопонимание оказываются невозможными, без герменевтики не обойтись. Обе властные формы сокрытия, подлежащие герменевтическому рефлексированию в первую очередь, имеют дело именно с таким утаиванием с помощью речи, которое определяет все наше мироотношение. Первая форма связана с незаметным действием в речи предрассудков<sup>5</sup>. Ибо фундамент речи как раз тем и структурируется, что мы руководствуемся в ней предпониманием и предпонятиями<sup>6</sup>, тем, что последние всегда скрыты от нас и, наконец, тем, что для осознания самих предрассудков необходима ломка всей интенциональной основы речи. В процессе такой ломки возникает новый опыт. Он расшатывает наши предмнения. Однако власть опорных предрассудков простирается гораздо дальше. Отбросить их невозможно и потому, что они накрепко срослись с самоочевидными достоверностями сознания, и потому, что они принимают вид беспредрасудочности, еще более упрочивающей их статус. С этой свойственной языку формой упрочивания предрассудков мы имеем дело, сталкиваясь со всякого рода догматизмом, способным, ни с чем не считаясь, вечно твердить одно и то же. Но у нас перед глазами и другой пример — наука, которая в угоду идеалу беспредпосылочности познания и объективности научной методологии переносит без изменений методы верифицируемого знания, физического например, на другие области, на обществознание в том числе. Мало того, на науку в наше время смотрят как на высшую инстанцию, если речь идет о решениях, затрагивающих все общество. При этом забывают, и указать на это может только герменевтическая рефлексия, о встроенном в познание интересе. Герменевтическая рефлексия такого рода известна под именем критики идеологии<sup>7</sup>. Она подозревает знание в идеологичности, то есть объявляет притязание знания на объективность выражением стабильности наличных в обществе

отношений власти. Критика идеологии стремится посредством исторической и социальной рефлексии устранить господствующие в обществе предрассудки, сделав их достоянием сознания, иными словами, она хочет преодолеть утаивание, обусловленное неконтролируемым действием таких предрассудков. Задача эта чрезвычайно трудна. Ибо сомнение в само собой разумеющемся вызывает противодействие всех очевидностей повседневной жизни. Но функция герменевтической теории в том и состоит, что она учреждает всеобщую готовность поставить заслон частным ориентациям, продиктованным властью привычек и предрассудков. Критика идеологии, нацеленная на критическое преодоление вполне определенных предрассудков, — лишь одна из форм герменевтической рефлексии.

Сама же герменевтическая рефлексия универсальна. Она требует, хочет того наука или нет, своего признания также и в сферах, где дело идет не о критической проверке на идеологичность, какой подвергается общество, а о самопрояснении научной методологии. Наука опирается на партикулярность тех областей, которые она, посредством объективирующих методов, делает своим предметом. В основании современной методически последовательной науки лежит отречение, на которое она решилась в пору своего возникновения, а именно отказ от рассмотрения всего того, что ускользает из-под ее методического контроля. По этой именно причине наука не знает границ в областях, ей доступных, и никогда не испытывает трудностей в самообосновании. Так создается иллюзия тотальности того познания, под прикрытием которого прячутся общественные предрассудки и интересы. Вспомним хотя бы о роли экспертов в современном обществе и о том, что в решении экономических и политических, военных и правовых вопросов к ним прислушиваются куда больше, чем к выражающим волю общества общественным организациям.

Однако плодотворность герменевтической критики обнаруживается во всей полноте лишь тогда, когда она доходит до саморефлексии, когда ее предметом становится ее собственное критическое усилие, а значит, и ее собственная обусловленность, и тот контекст зависимостей, в котором она сама находится. Делая такой шаг, герменевтическая рефлексия вплотную приближается к действительному идеалу познания: она выводит на свет сознания еще и такую иллюзию, как рефлексия. Критическое сознание, всюду

вскрывающее предрассудочность и зависимость, но себя самое считающее абсолютным, то есть независимым и беспредрасудочным, с необходимостью подпадает под власть иллюзий. Само оно мотивировано тем, критикой чего является. Оно остается поэтому в зависимости от того, что им преодолевается.

Притязание на полную беспредпосылочность наивно, будь то химера абсолютного просвещения, химера эмпирии, свободной от всех предвзятостей метафизической традиции, или химера преодоления науки с помощью критики идеологии. Мне, во всяком случае, кажется, что в герменевтически проясненном сознании гораздо больше правды, ибо в рефлексию оно включает и самое себя. Его истина поэтому есть истина перевода. Приоритет последнего основан на его способности превращать чужое в свое собственное, не просто критически преодолевая чужое или некритически его воспроизводя, а истолковывая чужое в своих понятиях и в своем горизонте и тем самым по-новому демонстрируя его значимость. Благодаря переводу, утверждающему истинные моменты другого в противовес себе, чужое и собственное сливаются в новом облике. Благодаря такой герменевтически-рефлексивной практике наличные языковые формы в известной мере преодолеваются, а именно изымаются из сопряженной с ними языковой мироконструкции. Но тем самым они — а не наши соображения по их поводу — вовлекаются в новое языковое мироистолкование<sup>8</sup>. В этой динамике мышления, постоянно помнящего о своей конечности, в этом утверждении ценности другого вопреки самому себе разум и демонстрирует свою силу. Он твердо знает, что человеческое познание ограничено и не может не быть таковым, даже если оно осведомлено о своих границах. Герменевтическая рефлексия осуществляет, таким образом, самокритику мыслящего сознания, в ходе которой все абстракции этого сознания обретают утраченную целостность человеческого опыта мира. Философия призвана быть всеобъемлющей, явной или неявной критикой воплотившихся в традиции дерзаний мысли, она есть герменевтическое совершение, переплавляющее исследуемые семантикой структурные фатальности в континууме перевода и понимающего постижения, континууме, в котором все мы живем и умираем.

---

---

## О КРУГЕ ПОНИМАНИЯ\*

---

---

Целое надлежит понимать на основании отдельного, а отдельное — на основании целого. Это герменевтическое правило берет начало в античной риторике; герменевтика Нового времени перенесла его из области ораторского искусства на искусство понимания. В обоих случаях перед нами круг. Части определяются целым и в свою очередь определяют целое: благодаря этому эксплицитно понятным становится то предвосхищение смысла, которым разумелось целое.

Все это нам известно, коль скоро мы учили иностранные языки. Сначала нам приходилось «конструировать» предложение, а уж потом пытаться понять его отдельные части, их значение. Однако и процессом конструирования уже руководит ожидание смысла, вытекающее из всего предшествующего контекста. Правда, и в это ожидание приходится вносить поправки, когда того требует текст. В таком случае ожидание перестраивается и текст образует единство подразумеваемого смысла под знаком иного смыслового ожидания. Так движение понимания постоянно переходит от целого к части и от части к целому. И задача всегда состоит в том, чтобы, строя концентрические круги, расширять единство смысла, который мы понимаем. Взаимосогласие отдельного и целого — всякий раз критерий правильности понимания. Если такого взаимосогласия не возникает, значит, понимание не состоялось.

Анализируя герменевтический круг части и целого, Шлейермахер различал в нем объективную и субъективную стороны<sup>1</sup>. Как отдельное слово входит во взаимосвязное целое предложение, так и отдельный текст входит в свой

© Перевод Ал. В. Михайлова, 1991 г.

\* Статья основывается на итогах тех соображений, которые изложены в моей книге «Истина и метод», и представляет скорее их резюме, нежели оригинальный текст. Поскольку, однако, эта работа уже увидела свет в сборнике, вышедшем к семидесятилетию Хайдеггера (26 сентября 1959 года), а с тех пор неоднократно переиздавалась, было бы неправомерно не включать ее в тома моих «Малых сочинений».

контекст — в творчество писателя, а творчество писателя — в целое, обнимающее произведения соответствующего литературного жанра иди вообще литературы. А с другой стороны, этот же текст, будучи реализацией известного творческого мгновения, принадлежит душевной жизни автора как целому. Лишь в пределах такого объективного и субъективного целого и может совершаться понимание. Следуя этой теории, Дильтей говорит о «структуре», о «схождении к центру» — на основании этого и совершается понимание целого. Тем самым Дильтей переносит на исторический мир тот принцип, который испокон века был принципом любой интерпретации: необходимо понимать текст на основании его самого.

Однако встает вопрос: адекватно ли мы понимаем в таком случае круговращение понимания. «Субъективную интерпретацию» Шлейермахера мы можем спокойно отложить в сторону. Ведь когда мы пытаемся понять текст, мы не переносимся в душу автора, в ее устройство или конституцию, и уж если говорить о том, чтобы «переноситься», то мы переносимся в то, что он подразумевает как смысл. А это означает не что иное, как то, что мы стремимся допустить, признать правоту (по самой сути дела) того, что говорит другой человек. Ведь если мы хотим понять, мы попытаемся еще более усилить аргументы собеседника. Так бывает даже в разговоре, и насколько же уместнее это в случае, когда перед нами письменный текст, когда мы обретаемся в сфере смысла, который доступен пониманию внутри себя и как таковой отнюдь не оправдывает обращения к субъективности другого человека. Задача герменевтики — прояснить это чудо понимания, а чудо заключается не в том, что души таинственно сообщаются между собой, а в том, что они причастны к общему для них смыслу.

Однако и объективная сторона круга, как описывает ее Шлейермахер, отнюдь не раскрывает сути дела. Цель любого понимания — достичь согласия по существу; ради этого мы общаемся друг с другом и договариваемся между собой. И задача герменевтики с незапамятных времен — добиваться согласия, восстанавливать его. История герменевтики это подтверждает. Можно вспомнить об Августине — ему необходимо было соединить Ветхий завет и Евангелие. Можно вспомнить о раннем протестантизме — перед ним вновь встала та же самая проблема. Или об эпохе Просвещения —

тут, правда, почти готовы отказаться от взаимосогласия, потому что выясняется, что «совершенного толка» можно достичь лишь путем исторической интерпретации текста. Романтизм, Шлейермахер кладут начало историческому сознанию в универсальных масштабах и уже не признают обязательной для себя традицию, как она сложилась, традицию, к которой принадлежали они сами, уже не считают ее прочной основой герменевтических разысканий — возникает качественно новая ситуация. Еще один из непосредственных предшественников Шлейермахера, филолог Фридрих Аст, продолжал понимать задачу герменевтики исключительно содержательно. Он требовал от герменевтики восстановления согласия между античностью и христианством — между «подлинной» античностью, какой видели ее в ту эпоху, и христианской традицией. По отношению к Просвещению это нечто новое; речь уже идет не о том, чтобы опосредовать авторитет предания, с одной стороны, и естественный разум — с другой, а об опосредовании двух элементов традиции: осознав себя благодаря Просвещению, эти элементы ставят теперь перед собой задачу примириться друг с другом.

Однако мне кажется, что такое учение о единстве античности и христианства фиксирует один присущий феномену герменевтики момент истины — его напрасно отбросил Шлейермахер со своими последователями. Энергия Астова умозрения предоохранила его от того, чтобы искать в истории лишь прошедшее, а не — прямо противоположное — истину настоящего. Та же герменевтика, которая берет начало с Шлейермахера, рисуется на таком фоне иначе: она становится все более плоской, уходя от содержания к методам.

Это еще более верно, если видеть ее в свете проблематики, развитой Хайдеггером. Экзистенциальный анализ возвращает пониманию с его структурой круга содержательное значение. Хайдеггер пишет: «Мы не должны низводить круг до *circulum vitiosum*<sup>2</sup> — пусть бы его даже стали после этого «терпеть». Круг включает в себе позитивную возможность наиболее изначального познания. Впрочем, подлинным образом мы используем такую возможность лишь тогда, когда в своем истолковании начинаем понимать, что его первая, постоянная и последняя задача состоит не в том, чтобы предзадавать себе пред-имение, пред-усмотрение и пред-восхищение случайными наитиями

или обыденными понятиями, но в том, чтобы разрабатывать их изнутри самого существа дела, обеспечивая тем научность темы»<sup>3</sup>.

То, что говорит здесь Хайдеггер, — это в первую очередь не практическое требование, а описание той самой формы, в какой осуществляется понимающее истолкование. Тонкость его герменевтической мысли не в доказательстве наличия круга, но в доказательстве онтологически позитивного смысла, присущего кругу. Само же описание ясно всякому толкователю, если он работает с сознанием дела<sup>\*\*</sup>. Любое истолкование должно оберегать себя от произвольных внушений, от ограниченных мыслительных привычек, которые могут быть почти не заметны, оно должно быть направлено на «самую суть дела» (осмысленные для филолога тексты в свою очередь трактуют о сути)<sup>4</sup>.

Нужно, чтобы толкователь направлялся сутью дела, и это для него вопрос «мужественной» решимости, раз и навсегда принятого решения. Нет, это на деле его «первая, постоянная и последняя задача». Потому что, каковы бы ни были заблуждения, непрестанно преследующие толкователя, коренящиеся в нем самом, необходимо выдержать взгляд, твердо направленный на самую суть дела. Кто хочет понять текст, занят набрасыванием: как только в тексте появляется первый проблеск смысла, толкователь про-брасывает себе, про-ицирует<sup>5</sup> смысл целого. А проблеск смысла в свою очередь появляется лишь благодаря тому, что текст читают с известными ожиданиями, в направлении того или иного смысла. И понимание того, что «стоит» на бумаге, заключается, собственно говоря, в том, чтобы разрабатывать такую предварительную проекцию смысла, которая, впрочем, постоянно пересматривается в зависимости от того, что получается при дальнейшем вникании в смысл.

Конечно, такое описание сокращенно и упрощенно. Любой пересмотр про-брасывания коренится в возможности про-брасывать вперед себя новую проекцию смысла; могут существовать рядом друг с другом соперничающие проекции, пока не установится сколько-нибудь однозначное единство смысла; толкование начинается с предварительных понятий,

\* *Heidegger M. Sein und Zeit, S. 153.*

\*\* Ср., например, идентичное описание в «Искусстве интерпретации» Э. Штайгера (с. 11 сл.).

которые со временем заменяются более адекватными понятиями, — вот это непрестанное про-ицирование, про-брасывание смысла, составляющее смысловое движение понимания и истолкования, и есть процесс, который описывает Хайдеггер. Всякий, кто стремится понимать, может заблуждаться; источник заблуждения — те предмнения, неоправданные самой сутью дела. Так что понимание должно постоянно заботиться о том, чтобы разрабатывать верные, адекватные самой сути дела проекции смысла, а это значит, что оно обязано идти на риск таких предварений, которые еще предстоит подтвердить самой «сутью дела». И никакой иной «объективности», помимо объективности разработки предмнения, которое должно подтвердиться, здесь нет. Вполне оправдано то, что толкователь не устремляется прямо к «тексту», — напротив, питаюсь сложившимся в нем предмнением, он доверяет живущее в нем предмнение на предмет его правомерности, то есть его источника и применимости.

Нужно представлять себе дело так, что такое принципиальное требование радикально устрашает метод, к которому мы и без того постоянно прибегаем. Этот принцип отнюдь не означает, что, если мы кого-то слушаем или приступаем к чтению книги, мы должны отбросить любые предварительные мнения о содержании того, что услышим и прочитаем, должны забыть все свои мнения. Напротив, требуется открытость мнению другого, содержанию книги, а это уже значит, что эти чужие мнения полагаются в известное отношение к совокупности собственных мнений, или наоборот. Иначе говоря, мнения всегда представляют собой подвижное многообразие возможностей, однако из всего многообразия того, что может подразумеваться, то есть того, что, скажем, может находить осмысленным и соответственно ожидать читатель, на деле возможно все-таки не все, и тот, кто пропускает мимо ушей то, что в действительности говорит другой, в конце концов не сможет подчиниться и своему собственному многообразию смыслового ожидания. И здесь, как видим, тоже есть критерий. Задача герменевтики сама собою переходит в предметную постановку вопроса; она уже заведомо предопределена ею. Благодаря этому герменевтические начинания обретают твердую почву под ногами. Тот, кто хочет понять, не станет полагаться на случайность своего предмнения и не будет упорно игнорировать подразумеваемый текстом смысл, хотя

бы до тех пор, пока совершенно невозможно станет не расслышать его и пока кажущееся мнимое понимание не будет опровергнуто окончательно. Кто хочет понять текст, всегда готов к тому, чтобы что-то услышать. Поэтому если сознание прошло школу герменевтики, оно будет с самого начала восприимчиво к инаковости текста. Но только восприимчивость отнюдь не предполагает предметной «нейтральности» или тем более полного самоотвержения, она, напротив, предполагает, что собственные предмнения и предсуждения будут усвоены как нечто вполне различимое. Необходимо осознать свою собственную предвзятость, только тогда текст явится во всей своей инаковости, обретя возможность защищать свою предметную истину от наших собственных предмнений.

Раскрыв в мнимом «чтении» того, что «стоит» перед нашими глазами, предварительную структуру понимания, Хайдеггер дал совершенно верное феноменологическое описание. Он же дал пример того, что отсюда вытекает известная задача. В «Бытии и времени» он конкретизировал свое общее высказывание о герменевтической проблеме вопросом о бытии (с. 312 сл.). Дабы эксплицировать герменевтическую ситуацию вопроса о бытии в соответствии с пред-имением, пред-усмотрением и пред-восхищением, Хайдеггер свой обращенный к метафизике вопрос подверг критической проверке на примере существенных, поворотных моментов истории метафизики. Тем самым он выполнил безусловное требование историко-герменевтического сознания. Итак, методически руководимому пониманию придется не просто реализовать предвосхищаемое им, но и осознавать свои предвосхищения, чтобы контролировать их и благодаря этому обрести верное понимание, исходя из самой сути дела. Это и имеет в виду Хайдеггер, требуя в разработке пред-имением, пред-усмотрения и пред-восхищения обеспечивать научность темы, исходя из самого существа дела.

В анализе Хайдеггера герменевтический круг получает совершенно новое значение. Прежде кругообразная структура понимания оставалась в теории исключительно в рамках формальной соотнесенности отдельного и целого или в рамках субъективного рефлекса таковой — предварения-предошущения целого и его последующей экспликации. Согласно этой теории круговое движение совершается относительно текста, исчерпываясь доведенным до завершения

пониманием такового. Кульминация всей теории понимания — акт дивинации, когда толкователь целиком переносится в автора текста, тем самым разрешая все непонятное и озадачивающее, что содержит в себе текст. Хайдеггер, напротив, осознает, что понимание текста всегда предопределено забегающим вперед движением предпонимания. Тем самым Хайдеггер описывает как раз задачу конкретизации исторического сознания. Эта задача требует от нас удостоверяться в собственных предмнениях и предсуждениях и наполнять акт понимания исторической осознанностью, так чтобы, постигая исторически иное и применяя исторические методы, мы не просто выводили то, что сами же вложили.

Содержательный же смысл круга целого и части, лежащего в основе любого понимания, необходимо, как мне представляется, дополнить еще одной характеристикой. Мне хотелось бы назвать его предвосхищением совершенства. Тем самым сформулирована предпосылка, направляющая любое понимание. Она гласит: доступно пониманию лишь действительно совершенное единство смысла. Мы всегда подходим к тексту с такой предпосылкой. И лишь если предпосылка не подтверждается, то есть если текст не становится понятным, мы ставим ее под вопрос. Например, мы начинаем сомневаться в надежности традиции, пытаемся исправить текст и т. д. Правила критики текста, какими мы при этом пользуемся, можно пока оставить в стороне, ибо нам важно сейчас то, что и здесь основание для применения таких правил неотделимо от содержательного понимания текста.

Предвосхищение, или презумпция совершенства<sup>6</sup>, направляющая все наше понимание, оказывается содержательно определенной. Предполагается, что не только имманентное единство смысла ведет читателя, но что и читательское понимание постоянно направляется и трансцендентными смысловыми ожиданиями, коренящимися в отношении к истине того, что подразумевается. Мы поступаем подобно адресату письма — он понимает содержащееся в письме сообщение и смотрит на все прежде всего глазами пишущего, то есть считает написанное правдой, а не пытается понять лишь мнение пишущего. Так и мы: мы и тексты, передаваемые традицией, понимаем на основе тех смысловых ожиданий, которые почерпнуты из нашего собственного отношения к сути дела. Подобно тому, как мы

верим письму, потому что наш корреспондент присутствовал при событиях или вообще осведомлен лучше нашего, и в отношении передаваемого традицией текста принципиально допускаем такую возможность — ему, тексту, все известно лучше, нежели то готово допустить наше собственное предположение. И только когда в своей попытке признать истинным все сказанное мы терпим неудачу, это приводит нас к стремлению «понять» текст как мнение другого, понять его психологически или исторически. Таким образом, в презумпции совершенства заключено не только то, что текст полностью выражает все подразумеваемое им, но и то, что все сказанное есть полная истина. Понимать — означает прежде всего разбираться в чем-то, а уж потом, во вторую очередь, вычленять мнение другого, разуметь подразумеваемое им. Итак, первое из условий герменевтики — это предметное понимание, ситуация, возникающая тогда, когда я и другой имеем дело с одной и той же вещью. Этим предопределяется, что может реализоваться в единстве своего смысла, и, следовательно, предопределяется применение презумпции совершенства. Так, смысл сопричастности — момент традиции в историко-герменевтическом поведении — реализуется в форме общности основополагающих и несущих пред-рассудков — заранее сложившихся суждений. Герменевтика должна исходить из следующего: тот, кто хочет понять, связывает себя с предметом, о котором гласит предание, и либо находится в контакте с традицией, изнутри которой обращается к нам предание, либо стремится обрести такой контакт. С другой стороны, герменевтическому сознанию известно и то, что связь его с сутью дела не может отличаться той беспроблемной и само собой разумеющейся слитостью, что характерна для непрерывной традиции. На деле существует полярность близости и чуждости, и именно в ней основание задачи герменевтики, только ее следует понимать не по Шлейермахеру, психологически, не как пространство, в котором скрывается тайна индивидуальности, но подлинно герменевтически, то есть во взгляде на нечто сказанное — на язык, на каком обращается к нам традиция, на слово, какое говорит она нам. Уготованное нам традицией место, место между чуждостью и близостью, есть, стало быть, промежуток между исторически понятой, отложившейся предметностью и причастностью к традиции. Этот промежуток и есть подлинное место герменевтики.

Из этого промежуточного положения герменевтики вы-

текает нечто, что оставалось на периферии прежней герменевтики, а именно: временная дистанция в ее значении для понимания. Время в самую первую очередь не пропасть, над которой надо построить мост, коль скоро она разделяет и удаляет одно от другого; это на деле основа события<sup>8</sup>, в каком коренится наше сегодняшнее понимание. Поэтому нам и не надо преодолевать временную дистанцию, лишь согласно наивной предпосылке историзма люди переносятся в дух времени, мыслят понятиями и представлениями эпохи, а не своими собственными, и так приближаются к исторической объективности.

Дело же заключается в том, чтобы распознать во временной дистанции позитивную, продуктивную возможность понимания. Временной промежуток этот заполнен последовательностью событий, традиции, в свете которой и выступает для нас все предание. Тут можно говорить о подлинной продуктивности того или иного события. Каждый знает, сколь бессильно наше суждение, если временное отстояние не снабдило нас надежной мерой. Так, научное сознание в своих суждениях о современном искусстве чувствует себя порой в высшей степени неуверенным. Очевидно, что мы подходим к таким созданиям с предварительно сложившимися суждениями, недоступными нашему контролю, — они способны наделить эти создания свойством повышенного резонанса, свойством, которое не совпадает с их подлинным содержанием и с их подлинным значением\*. Лишь когда отомрут все такого рода актуальные связи, выступит их подлинный облик, лишь тогда откроется возможность понимания того, что действительно сказано ими, понимания того, что с полным основанием может притязать на общезначимость. Кстати говоря, сама по себе фильтрация подлинного смысла, заключенного в тексте или в художественном создании, есть бесконечный процесс. Фильтрует временное состояние, а оно пребывает в непрестанном движении, оно увеличивается, и в этом продуктивность его для понимания. В результате предрассудки частного характера отмирают, а выступают наружу те, что обеспечивают истинное понимание.

Только эта временная дистанция и в состоянии, собст-

В своем докладе об эстетическом суждении на конгрессе в Венеции (1958 год) я стремился показать, что эстетическое суждение (как и историческое) вторично и что оно подтверждает «презумпцию совершенства».

венно говоря, решать настоящую критическую задачу герменевтики — задачу дифференциации истинных и ложных предрассудков. Поэтому сознание, прошедшее школу герменевтики, всегда будет заключать в себе сознание истории. Герменевтическому сознанию придется осознать направляющие понимание предрассудки, с тем чтобы, со своей стороны, вычленилась и заявила о себе традиция — традиция как инаковость. Отличить же, вычленив какой-либо предрассудок как таковой — для этого, очевидно, необходимо прервать его действие: ибо пока нами руководит предрассудок, предсуждение, мы не осознаем его как суждение, не знаем его как таковое. Заставить предрассудок, так сказать, выступить наружу невозможно до тех пор, пока он непрестанно, никем не замеченный, находится в игре; нет, его надо раздражить. А раздражить может встреча с традицией. Ведь то, что влечет к своему пониманию, уже должно было успеть заявить о своей инаковости. Понимание начинается с того, что нечто обращается к нам и нас задевает. Вот наиглавнейшее герменевтическое условие. Теперь мы видим, какое требование тут содержится: требование привести свои предрассудки во взвешенное состояние. Однако когда действие суждений прерывается, а уж тем более действие предрассудков, то с логической точки зрения возникает структура вопроса.

Сущность вопроса — в раскрытии возможностей, в том, чтобы они оставались открытыми. Следовательно, если предрассудок оказывается под вопросом перед лицом того, что говорит другой, того, что гласит иной текст, — то это не значит, что он будет попросту отставлен в сторону, а на его месте непосредственно заявит о себе нечто иное. Такую возможность отвлекаться от самого себя был склонен допустить, скорее, наивный исторический объективизм. В действительности собственный предрассудок оттого только и вступает по-настоящему в игру, что стоит под вопросом. Лишь ставя себя под вопрос в этой игре, он до такой степени ввязывается в игру с «иным», что и это «иное» может ставить себя под вопрос.

Наивность так называемого историзма<sup>9</sup> состоит в том, что он отказывается от такой рефлексии и, полагаясь на методичность своих приемов, забывает о собственной историчности. От этого ложно понятого исторического мышления мы должны воззвать к иному — к мышлению, какое надлежит понять лучше. Подлинно историческое мышление должно

мыслить и свою собственную историчность. Тогда оно уже не будет гнаться за призраком исторического объекта, предметом прогрессирующего научного исследования, но сумеет распознать в объекте иное своего собственного, а тем самым научится познавать и одно и иное. Подлинный исторический предмет — это не предмет, а единство такого одного и иного, отношение, в котором и состоит как действительность истории, так и действительность исторического понимания. Адекватная сути дела герменевтика должна раскрывать эту действительность истории в самом понимании. То, что предполагается таким требованиям, я называю «действенной историей»<sup>10</sup>. Понимание — это акт действенной истории, и можно было бы подтвердить, что именно в языковом феномене, подбавляющем любому пониманию, прокладывает себе путь историческое совершение герменевтики.

---

---

## НЕСПОСОБНОСТЬ К РАЗГОВОРУ<sup>1</sup>

---

---

Все сразу понимают, что за вопрос здесь поставлен и откуда он берет начало. Что же — искусство разговора исчезает? Разве не наблюдаем мы в жизни общества в нашу эпоху постепенную монологизацию человеческого поведения? Всеобщее ли это явление, взаимосвязанное с присущим нашей цивилизации научно-техническим мышлением? Или же какие-то особенные переживания одиночества, отчуждения от самого себя сковывают уста более молодым людям? А может быть, в этом сказывается решительный отход от самого желания договариваться друг с другом, ожесточенный протест против видимости взаимопонимания в общественной жизни, по поводу чего иные сокрушаются, видя в том неспособность людей договариваться? Вот вопросы, которые приходят в голову каждому, кто услышит, какую тему мы сейчас назвали.

Между тем способность вести разговор — это естественная принадлежность человека. Аристотель назвал человека

существом, наделенным языком, а язык существует лишь в разговоре. Язык можно кодифицировать, до какой-то степени фиксировать в словарях, грамматиках и литературе, и все же, когда язык живет, устаревает, обновляется, и огрубляется, и утончается, достигая высоких стилистических форм литературы как искусства, то все это живо благодаря активному обмену речами между людьми, говорящими между собой. Язык существует лишь в разговоре.

Но сколь же различной бывает роль разговора! Однажды мне довелось наблюдать в берлинском отеле военную делегацию из Финляндии — офицеры сидели за круглым столом молча, погруженные в себя: сидевших рядом разделяла бескрайняя тундра, их душевный ландшафт, непреодолимая дистанция. Кто, приехав с Севера, не изумлялся непрестанному прибою — шумным, гулким волнам разговора на площадях и рынках южных стран, Испании или Италии! Но, вполне возможно, мы не должны рассматривать одно — как нежелание вступать в разговор, другое — как особенный дар вести беседу. Потому что вполне вероятно, что разговор — это нечто иное, нежели беспрестанно меняющий свою динамику обиходный стиль компанейской жизни. И нельзя сомневаться в том, что жалобы на неспособность к разговору подразумевали не этот стиль, а разговор в более ответственном смысле слова.

Попробуем прояснить сказанное на примере явления, обратного по смыслу. Это феномен, который, по всей вероятности, несет долю вины за деградацию нашей способности вести разговор. Я имею в виду разговор по телефону. Мы привыкли вести долгие телефонные разговоры, и что касается людей близких, то здесь трудно заметить обеднение коммуникации, которая сводится лишь к звучанию, к акустике. Но ведь и проблема разговора не встает в тех случаях, когда жизнь двух людей тесно сплетается и когда благодаря этому сами собою вьются нити разговоров. Вопрос о неспособности людей вести разговор подразумевает следующее: способны ли люди открываться друг другу настолько, чтобы между ними начинали виться нити разговора? Находят ли они друг в друге людей открытыми для разговора? И здесь опыт телефонных разговоров обладает документальной значимостью, напоминающая ценность фотонегативов. Вот что немыслимо в телефонном разговоре — немысливо осторожно вслушиваться в готовность другого вступить в разговор, углубиться в него; а вот чем обделен говорящий по телефону человек — он лишен

опыта, позволявшего людям шаг за шагом погружаться в разговор, ввязываться в него настолько, чтобы в итоге между собеседниками возникала такая общность, какую уже не разорвать. Я назвал телефонный разговор чем-то вроде фото-негатива. Ибо искусственное сближение людей, обеспечиваемое проволокой, грубо разрывает как раз ту тонкую оболочку, благодаря которой люди, прикасаясь друг к другу и вслушиваясь друг в друга, сближаются постепенно, но верно. Любой телефонный звонок отмечен жестокостью вмешательства в чужую жизнь, даже если твой собеседник заверяет тебя в том, что рад звонку.

Сравнение позволяет нам ощутить, сколь многообразны условия подлинного разговора, такого, который способен повести человека в глубины человеческой общности, ощутить также, какие противодействующие всему этому силы нашли распространение в современной цивилизации. Современная техника информации — вполне мыслимо, что ее развитие находится в самых начатках, предвещающих техническое совершенство, которое, если верить пророкам техники, вскоре сделает совершенно ненужными книги, газеты и уж тем более подлинное наставление, возможность которого возникает в подлинных встречах между людьми, — она, эта техника, вызывает в нашей памяти совсем другой, противоположный образ, образ людей, благословенных даром разговора; они изменили мир: Конфуций и Гаутама Будда, Иисус и Сократ. Мы читаем их беседы, но записаны они другими, теми, кто едва ли был способен сохранить и воспроизвести сам благодатный дар разговора — ведь он присутствует лишь в живой произвольности вопросов и ответов, произнесенных слов и выслушанных речей. Однако как раз такие записи отмечены особой энергией документальности. В известном смысле это литература, она предполагает наличие письменности, умеющей пользоваться литературными средствами, вызывать к жизни и формировать с их помощью живую действительность. Но в отличие от поэтической игры воображения эти записи сохраняют уникальную прозрачность: за ними открывается подлинная действительность, подлинность исторического совершения. Теолог Франц Овербек верно подметил это, применив к Новому завету понятие пралитературы, которая предшествует литературе в собственном смысле так, как праистория предшествует историческому времени.

Нам стоит сориентироваться сейчас и по другому, аналогичному феномену. Ведь неспособность вести разговор не единственный известный нам феномен коммуникации, претерпевающий деградацию. В еще большей степени мы являемся свидетелями того, как исчезает обмен письмами, переписка. Великие эпистолографы принадлежат прошлому, XVII, XVIII веку. Очевидно, век почтовой кареты оказался для этого вида коммуникации более благоприятным, чем технический век полной одновременности вопросов и ответов, в чем и состоит примечательность телефонного разговора: прежде отвечали «с возвращающейся почтой», что надо было понимать вполне буквально — лошади на конечной станции поворачивали назад. Кто знаком с Америкой, знает, что там писем пишут еще меньше, чем в Старом Свете. Но фактом является и то, что в Старом Свете переписка настолько редуцируется, настолько ограничивается вещами, для которых не требуется ни пластическое владение языком, ни способность вчувствования, ни творческая сила воображения, что собственно телетайп лучше справляется с такими обязанностями, чем ручка. Письмо теперь — отсталое средство информации.

В истории философского мышления феномен разговора, и в особенности выдающаяся форма его, разговор с глазу на глаз, именуемый диалогом, тоже сыграл свою роль в том самом противостоянии, какое мы только что осознали в качестве всеобщего культурного феномена. Прежде всего эпоха романтизма, а затем ее повторение в XX веке<sup>2</sup> отвели феномену разговора критическую роль, противопоставив его роковой монологизации философского мышления. Такие мастера разговора, как Фридрих Шлейермахер, гений дружбы, как Фридрих Шлегель, всеобщая отзывчивость которого, скорее, изливалась в разговоре, не приобретая устойчивых, непреходящих форм, были в то же самое время и философскими адвокатами диалектики, такой диалектики, которая приписывает особую, преимущественную истинность платоновскому образцу диалога, разговора. Легко понять, в чем заключается эта преимущественная истинность. Когда два человека, встречаясь, обмениваются мыслями, можно сказать, что здесь предстоят друг другу два мира, два взгляда на мир, два образа мира. Не один взгляд на один мир, то есть не то, что стремится сообщить людям великий мыслитель с его особенным учением, с его особенными понятийными усилиями. Уже Платон излагал свою фило-

софию исключительно в форме литературных диалогов, и, конечно, не только из чувства благоговения перед мастером разговора, перед Сократом. Платон видел в диалоге принцип истины: слово подтверждается и оправдывается лишь тогда, когда другой человек воспринимает его, выражая свое согласие с ним; лишена обязательности последовательная мысль, если в ее движении ее не сопровождает мысль другого. Нет сомнения, любая отдельная точка зрения до какой-то степени случайна. Как человек переживает мир в своем опыте, как он его видит, слышит, наконец, ощущает на вкус — все это навеки остается его сокровенной тайной. «Как показать на запах?» Чувственная апперцепция — личное неотторжимое достояние каждого из нас; и наши влечения, и наши интересы сугубо индивидуальны, а разум, общий всем и наделенный способностью постигать общее для всех, — он бессилен перед всей той ослепленностью, какую воспитывает в нас наша отъединенность. Значит, разговор с другим, согласие другого с нами, его возражения, его понимание и непонимание знаменуют расширение нашей индивидуальности — это всякий раз испытание возможной общности, на которое подвигает нас разум. Можно представить себе целую философию разговора, основанную на подобном опыте, — на неповторимости взгляда на мир каждого отдельного человека, отражающего в то же время весь мир в целом, и на образе мира в целом, который во всех отдельных взглядах на него предстает одним и тем же. Такой была грандиозная метафизическая концепция Лейбница, которой восхищался Гете: отдельные индивиды — зеркала универсума; в своей совокупности они и составляют единый универсум. На таком основании можно было бы строить целый универсум диалога.

Романтизм, открыв неисповедимую тайну индивидуальности, возражал против абстрактной всеобщности понятия. То же самое повторилось и в начале нашего века, когда критике была подвергнута академическая философия XIX века, либеральная вера в прогресс. Не случайно именно в XX веке был переведен на немецкий язык и стал фактором европейского значения Серен Кьеркегор, датский писатель, выученик немецкого романтизма, который в 40-е годы XIX столетия выступил, доказав огромное писательское мастерство, против засилья гегелевского идеализма. В Гейдельберге, да и во многих других городах Германии, новое мышление противопоставило неокантианскому идеализму

опыт «другого», опыт «Ты», опыт слова, которое соединяет в себе «Я» и «Ты». Возрождение Кьеркегора, которому особенно способствовал Ясперс, нашло особое выражение в Гейдельберге, в журнале «Die Kreatur»<sup>3</sup>. Таких мыслителей, как Франц Розенцвейг и Мартин Бубер, Фридрих Гогартен и Фердинанд Эбнер, чтобы назвать представителей иудаизма, протестантизма и католицизма, принадлежащих самым разным лагерям (здесь необходимо назвать и такого выдающегося психиатра, как Виктор фон Вайцзекер), объединяло убеждение в том, что путь истины — это диалог<sup>4</sup>.

Что же такое разговор? Наверняка припомнится нам нечто такое происходящее между людьми, что при всей пространности, даже потенциальной бесконечности обладает все же единством и завершенностью. Разговором для нас было нечто такое, что потом оставило в нас какой-то след. Разговор не потому стал разговором, что мы узнали что-то новое, — нет, с нами приключилось нечто такое, с чем мы не встречались еще в собственном опыте жизни. Каждый сам, на основании собственного опыта, узнает то самое, что вдохновляло философов — критиков монологической мысли. Разговор способен преобразовать человека. Разговор, если он удался, оставляет что-то нам, он оставляет что-то в нас, и это «что-то» изменяет нас. Так что разговор — в непосредственной близости к дружбе. Только в разговоре друзья могут найти друг друга — хорошо еще если и удастся посмеяться вместе, когда взаимосогласие устанавливается уже без всяких слов; тогда и возникает та общность, в которой каждый остается для другого одним и тем же, ибо каждый обретает себя в другом, изменяя себя по образу другого.

Однако чтобы говорить не только о таких крайних и наиболее глубоких формах разговора, уделим внимание тем разновидностям его, какие бывают в жизни. И перед ними всеми встает та угроза, что названа в заглавии статьи. Вот, например, воспитательный разговор. Он не то чтобы заслуживал какого-то предпочтения, но на его примере легче всего показать, что же скрывается за переживанием неспособности вести беседу. Конечно, разговор между учителем и учеником — одна из первозданных форм, в какой познавался опыт разговора; все те наделенные даром вести разговоры люди, о которых говорили мы выше, все они наставляли учеников, разговаривая с ними. Однако в ситуации, в какой находится учитель, заключена одна труд-

ность, и перед нею большинство отступает. Это трудность поддерживать в себе способность к разговору. Тот, кто учит, полагает, что должен говорить, что он вправе говорить; чем более последовательно и связно он говорит, тем более убеждается в том, что способен передавать другим свое учение. Такова всем известная опасность, которую таит в себе кафедра. Воспоминание моих студенческих лет — семинар, который вел Гуссерль. Известно, что такие семинары должны быть по возможности разговорами — обсуждением научных проблем, в крайнем случае беседой учителя с учениками. Гуссерль, в начале 20-х годов вдохновенный сознанием своей философской миссии, этот фрайбургский маэстро-феноменолог, помимо прочего занимался и преподавательской деятельностью, которая на деле была выдающейся. Но он не был мастером вести разговоры. На упомянутом семинарском заседании он поставил в самом начале вопрос, получил на него краткий ответ и затём, разбирая этот ответ, проговорил без перерыва два часа. Выходя в конце заседания из аудитории, он заметил своему ассистенту Хайдеггеру: «Да, сегодня была увлекательная дискуссия»... Подобного рода факты и привели к нынешнему кризису лекционных курсов. Тут вина за неспособность к разговору лежит на преподавателе, а поскольку он представляет науку, то и на монологической структуре современной науки, научной теории. Попытки разбавить лекцию дискуссией предпринимались в высшей школе неоднократно, но всякий раз убеждались в противоположном: слушателю крайне трудно переходить от рецептивной установки к вопросам, к возражениям, лишь очень редко ему удается проявить инициативу. В конце концов непреодолимая трудность заключается в самой ситуации преподавания — с тех самых пор, как учитель уже не ведет беседу в небольшом, интимном кругу учеников. Уже Платон знал об этой трудности: нельзя вести разговор со многими одновременно, нельзя вести разговор даже в присутствии многих. Наши дискуссии на эстраде, за столом — это наполовину мертвые разговоры. Однако бывают иные, подлинные, то есть индивидуализированные ситуации разговора, когда разговор сохраняет свою функцию. Я хотел бы выделить три типа таких разговоров — переговоры, терапевтические беседы, интимный разговор.

Уже в самом слове «переговоры» подчеркнута взаимоотношение, в каком находятся участники разговора. Ко-

нечно, это одна из форм социальной практики. И деловые, и политические переговоры не отличаются тем характером, что обмен мыслями между отдельными лицами. Правда, и переговоры, если они оканчиваются успешно, приводят к соглашению, в чем и заключается их функция, однако участники переговоров, излагавшие свои условия, выступали не как частные лица, а как представители определенных сторон. Тем не менее было бы небезынтересно исследовать, какими чертами подлинного умения вести разговоры наделены удачливые деловые люди или политики, что помогает им преодолевать баррикады, возводимые другой стороной на пути к соглашению. Несомненно, и здесь решающей предпосылкой выступает способность воспринимать другого именно как другого. То есть в этом случае — действительные интересы другого, которые противостоят твоим интересам, но которые, если правильно их воспринять, быть может, содержат в себе возможности сближения и согласия. Следовательно, и переговоры сохраняют всеобщее свойство разговора: чтобы вести разговор, нужно уметь слушать. Итак, встреча с другим поднимается над уровнем собственной ограниченности даже и в том случае, если речь идет о долларах или политических интересах.

Особенно поучительны для нашей темы терапевтические беседы, прежде всего те, что применяются в психоаналитической практике. Потому что здесь неспособность к разговору — это исходная ситуация, а процесс лечения и состоит в том, что пациент вновь учится вести разговор. Связь больного с окружающим миром нарушена его навязчивыми представлениями, в этом и состоит болезнь, которая в конце концов превращает больного в совершенно беспомощное существо. Больной настолько захвачен своими представлениями, что уже не способен слышать другого, он весь сосредоточен на своих болезненных представлениях. Он выпадает из естественной общности людей, ведущих разговоры, оказывается в изоляции, но именно невыносимость такого положения и вынуждает его осознать в конце концов, что он болен, и приводит его к врачу. Вот исходная ситуация, которая чрезвычайно важна для нашей темы. Вообще, крайности заключают в себе урок, применимый к более обычным случаям. Особенность психоаналитической беседы состоит в том, что здесь неспособность к разговору, составляющая суть самой болезни, излечивается не чем иным, как разговором. Однако не все, чему мы можем поучиться здесь,

можно просто перенести в другую область. Так, врач-психоаналитик — это не просто собеседник, но собеседник, наделенный знанием, и, преодолевая сопротивление пациента, он вынуждает его открыть перед ним табуизированные сферы бессознательного. Справедливо подчеркивают, что беседа все же является совместным трудом раскрытия, а не простым применением знания со стороны врача. Однако иное, связанное с этим специфическое условие психоаналитического разговора ограничивает возможность перенести полученные здесь выводы на социальную практику: первой предпосылкой психоаналитического разговора служит признание пациента в том, что он болен; итак, неспособность к диалогу сознает себя.

Но ведь тема наших размышлений — это, напротив, неспособность к разговору, которая не сознается, не желает сознаваться. Наоборот, здесь норма — подмечать эту неспособность у другого, но не у себя. Вот эта норма: «С тобой невозможно разговаривать». А у другого остается чувство или даже уверенность, что его не поняли. Бывает так, что человек умолкает уже заранее, от огорчения стискивает зубы. В подобном случае «неспособность к разговору» — это диагноз болезни, и его ставит человек, который не вступает в разговор, человек, которому и не удастся вступить в разговор с другим. Неспособность к разговору другого — это в то же самое время и «моя» неспособность к разговору.

Мне хотелось бы рассмотреть эту неспособность к разговору и с субъективной, и с объективной стороны, то есть, с одной стороны, поговорить о неспособности слушать, а с другой — об объективной неспособности слышать, которая объясняется тем, что нет общего языка. Неспособность слушать — феномен настолько известный, что вовсе не к чему представлять себе каких-то других людей, совсем особо неспособных к этому. Все это прекрасно знаешь за самим собой — постоянно пропускаешь что-то мимо ушей или неверно слышишь. Мы не услышали вовремя, что происходит в душе другого, наши уши были недостаточно восприимчивы, чтобы расслышать, как другой умолкает и уходит в себя, — не принадлежат ли подобные наблюдения к самому фундаментальному опыту человека? Или иное — неверное слышание. Чего здесь только не бывает! Однажды я сидел в полицейском участке в Лейпциге — местные органы превысили власть, но, впрочем, повод был пустяч-

ный<sup>5</sup>. И вот, сидя в тюрьме, я слышал, как целый день в коридорах выкрикивали имена тех, кого вызывали на допрос. И всякий раз мне в первое мгновение казалось, что я слышу свое имя, — так напряжено было мое внимание! Оба феномена, и неслышание, и ложное слышание, восходят к одной и той же причине, заключенной в самом человеке. Пропускает мимо ушей и неверно слышит тот, у кого уши, так сказать, постоянно забиты теми речами, с которыми он непрестанно обращается к самому себе, следуя своим влечениям, преследуя свои интересы, — до такой степени, что он и не способен слышать другого. Такова — это я подчеркиваю — сущностная черта всех нас, черта, представленная со всеми мыслимыми оттенками. И тем не менее: быть способным к разговору, то есть слышать другого, — в этом, представляется мне, состоит возвышение человека к подлинной гуманности.

Но, конечно, есть и объективная причина: общий язык межчеловеческого общения все более распадается по мере того, как мы вживаемся в монологическую ситуацию научной цивилизации, привыкая к анонимной технике информации, во власть которой мы все отданы. Вспомним застольные беседы и подумаем теперь о крайней форме их омертвления, которая, с помощью технического комфорта и его бездумного применения, достигается в роскошных квартирах некоторых достойных сострадания богатых американцев. Тут етоловые устроены так, что каждый сидящий за столом человек, поднимая глаза от тарелки, видит перед собой экран телевизора, предназначенного специально для него. Можно вообразить себе дальнейший прогресс техники, когда у человека на носу сидят очки, но он не смотрит в очки, а видит в их стеклах телепередачу, — бывает же, что встречаешь человека, который, гуляя в Оденвальде<sup>6</sup>, слушает привычные для него звуки песенок, льющиеся из транзистора, который он прихватил с собой. Этот пример говорит лишь об одном: бывают объективные общественные обстоятельства, когда человек разучивается говорить. Разучивается говорить, то есть обращаться к кому-то, отвечать кому-то, делать то, что мы называем разговором.

Между тем и здесь крайности проливают свет на среднее. Надо ведь учесть, что когда люди договариваются между собой, они создают общий для них язык, но ведь они и опираются при этом на общий язык. А когда люди отчуждаются друг от друга, то это сказывается в том, что они

начинают говорить на разных языках (так и говорят), когда же они сближаются, то находят общий язык. И верно, трудно договориться, если нет общего языка. Но договариваться, и прекрасно, — это значит искать общий язык и в конце концов находить его. Вновь крайний случай: два человека, говорящих на разных языках, — они знают лишь по несколько слов другого языка, но ощущают внутреннюю потребность сказать что-то друг другу... Все же в практическом общении можно добиться и понимания, и в конце концов даже взаимосогласия. Точно так же и в частном разговоре, и в беседе на теоретические темы. Такая возможность символична: даже в тех случаях, когда, казалось бы, нет общего языка, благодаря выдержке, тактичности, взаимному расположению и терпимости, можно, безусловно полагаясь на разум, нашу общую долю, добиться многого. Мы же постоянно видим, что между людьми с самыми разными темпераментами, с самыми различными политическими взглядами все же возможен разговор. Итак, «неспособность к разговору», пожалуй, это скорее упрек другому, который не желает следовать ходу твоих мыслей, нежели реальный недостаток этого другого.

---

## МИФ И РАЗУМ

---

У современного мышления два истока. По своей сути оно есть Просвещение<sup>1</sup>, ибо, кто занимается сегодня наукой, должен прежде всего иметь мужество самостоятельно мыслить, а беспредельная экспансия эмпирических наук со всеми вызванными ими преобразованиями человеческой жизни представляет собой в век техники не что иное, как свидетельство и подтверждение этого мужества. Есть, однако, еще один источник, питающий нашу сегодняшнюю жизнь. Это философия немецкого идеализма, романтическая поэзия и совершенное в рамках романтизма открытие исторического мира, до сих пор дей-

ственно противостоящие просветительному движению современности<sup>2</sup>. Если посмотреть на цивилизованный мир в целом, то поначалу придется отдать должное Эрнсту Трельчу, сказавшему однажды, что немецкий идеализм — это лишь эпизод. Весь же англосаксонский мир, как и управляемый коммунистической доктриной Восток, находятся под влиянием идеала Просвещения, то есть под влиянием веры в осуществляющийся посредством человеческого разума прогресс культуры. Вместе с тем в мире есть регион, настолько глубоко убежденный в неизменности естественных мер и порядков, что современное мышление не в состоянии поколебать это убеждение. Речь идет о сформированном католицизмом латинском мире, который остается неизменным защитником естественно-правового мышления. В Германии же и под ее воздействием современное Просвещение соединилось с романтическими тенденциями в устойчивое, активное целое, крайними полюсами которого являются радикальное Просвещение и романтическая критика Просвещения.

Одной из тем, особенно явно выражающих эту двуполюсность современного мышления, является отношение мифа и разума. Ибо уже сама эта тема является просветительской темой, формулировкой классической критики религиозного предания христианства современным рационализмом. При этом понятие «миф» трактуется как нечто, противостоящее рациональному объяснению мира. Считается, что научная картина мира преодолевает мифологическую картину мира. Мифологическим же для научного мышления оказывается все то, что нельзя верифицировать посредством методически осуществляемого опыта. Так с прогрессом рационализации вся религия становится объектом критики. Именно в расколдовывании мира<sup>3</sup> Макс Вебер усматривал закон развития истории, которая с необходимостью движется от мифа к логосу, к рациональной картине мира. И все же правомерность этой схемы сомнительна. Конечно, в развитии всякой культуры можно наблюдать такого рода тягу к интеллектуализации, то есть просветительскую тенденцию. Но никогда прежде, до этого последнего современного европейского христианского Просвещения критике со стороны разума не подвергалась вся религиозная и нравственная традиция целиком. Так что схема расколдовывания мира не есть всеобщий закон развития, сама она — лишь факт истории. Она результат того, что ею

высказывается, и лишь секуляризация христианства обнаружила эту рационализацию мира. И мы сегодня понимаем почему.

Ведь именно христианство, выступив с Новым заветом, первым подвергло миф радикальной критике. Весь языческий мир богов, а не только богов того или иного народа, перед лицом потустороннего Бога иудейско-христианской религии оказывается не чем иным, как миром демонов, то есть ложных богов и сатанинских существ, и именно потому, что все они — мирские боги, образы самого этого мира, наделяемого всемогуществом. А в свете христианского завета мир трактуется именно как неистинное бытие человека, от которого надлежит освободиться. Конечно, с точки зрения христианства рациональное объяснение мира наукой грозит изменой Богу, поскольку здесь человек обнаруживает нехватку самостоятельности в распоряжении истиной. И все-таки христианство проделало подготовительную работу, чтобы приблизить современное Просвещение, а неслыханная радикальность последнего, не остановившегося даже перед критикой самого христианства, как раз и сделала возможным радикальное разрушение христианством мифического, то есть сориентированного на мирских богов мировоззрения.

Но вместе с тем проблема отношения мифа и разума — это проблема романтизма. Если под романтизмом мы понимаем всякое мышление, в котором предполагается, что истинный порядок вещей — удел не настоящего или будущего, но прошлого и что сегодняшнему и завтрашнему познанию недоступны истины, постигнутые вчера, тогда акценты распределяются совершенно иначе. Миф становится носителем собственной истины, недоступной рациональному объяснению. Тогда миф надо не осмеивать как обман священников или бабьи рассказы, а услышать в нем голос далекого и более мудрого прошлого. В самом деле, этим новым взглядом на значение мифа романтизм открыл широкое поле для дальнейших исследований. Исследованием мифов и сказок занимаются ради смысла, то есть ради заключенной в этих мифах и сказках мудрости. Но и в иных случаях разум признает границы подвластной ему действительности, например в случае с общественным механизмом, когда общественная жизнь описывается с помощью органических образов, или когда «мрачное» средневековье рассматривается в блеске его

христианства, или когда разум занимается поиском новой мифологии, которая стала бы подлинной народной религией наподобие того, как это было в прошлом у народов языческой древности. Для того чтобы усмотреть в мифе жизненное условие всякой культуры, потребовался всего один шаг, который сделал в своем втором «Несвоевременном размышлении» Ницше<sup>4</sup>. Культура может развиваться лишь в очерченном мифом горизонте. Болезнь современности — историческая болезнь, и состоит она, по его мнению, именно в разрушении этого замкнутого горизонта избытком истории, то есть привыканием к мышлению под знаком все новых и новых ценностных ориентиров. А от этой оценки мифа опять-таки всего только шаг до создания политического понятия мифа, впервые прозвучавшего в *nouveau christianisme* Сен-Симона<sup>5</sup> и соответствующим образом развитого Сорелем и его последователями<sup>6</sup>. Статус старой истины приписывается политической цели некоего будущего порядка, в который следует верить так же сообща, как прежде верили в мифологически истолкованный мир.

Необходимо прояснить взаимосвязь обоих аспектов проблемы, а затем извлечь отсюда выводы для исторического познания. Подготовкой к тому пусть будет анализ понятий мифа и разума, который, как и всякий подлинный понятийный анализ, сам является историей понятий и пониманием истории.

I. Прежде всего миф означает не что иное, как способ удостоверения. Миф есть нечто рассказанное, сказание, но такого рода, что рассказанное в этом сказании не допускает никакой иной возможности опыта, кроме той, что была получена с помощью этого рассказа. Поэтому греческое слово, переведенное латинцами как *fabula*, выступает как понятие, противоположное *logos*, который осмысливает сущность вещей и располагает знанием о них.

Но из этого формального понятия мифа вытекает и содержательное. Ибо то, что в принципе не может быть удостоверено собственно мыслящим разумом и предоставлено в наше распоряжение наукой, как раз и есть всякое единичное событие, знание о каковом может существовать лишь в виде свидетельств очевидцев и основанного на них предания. Но именно далекое прошлое, когда боги еще якобы находились в непосредственном контакте с

людьми, и продолжает прежде всего жить в сказании. Мифы — это преимущественно истории, повествующие о богах и их деяниях по отношению к людям. Но вместе с тем мифом называется и история самих богов, подобная той, которую рассказывает в своей «Теогонии» Гесиод. Поскольку же сущность греческой религии состоит в публичном культе, а мифологическое предание не преследует никакой иной цели, кроме истолкования этой устойчивой и неизменной культовой традиции, то и миф всегда находится в процессе критики и преобразования. Греческая религия не является ортодоксальным религиозным учением. В ней нет священной книги, к адекватному истолкованию которой сводилось бы жреческое знание, и как раз поэтому критика мифа, осуществляемая греческим Просвещением, не являлась в действительности противоположностью религиозному преданию. И отсюда становится понятным, каким образом великой античной философии, и в первую очередь Платону, удавалось сочетать философию с религиозным преданием. Философские мифы Платона показывают, как старая истина и новое понимание могут быть соединены воедино.

Критика мифа христианством привела к тому, что в мышлении Нового времени чисто мифологическая картина мира превратилась в противоположность научной. Поскольку научная картина мира характеризуется тем, что посредством знания можно предвидеть происходящие в мире события и управлять ими, постольку и всякое признание существования неподвластных и неуправляемых сил, ограничивающих или захватывающих наше сознание, считается мифологией. Ибо признаваемое таким образом не может быть действительно сущим. А это значит, что всякий опыт, который не верифицируется наукой, приравнивается к необязательной фантазии, так что и мифотворческому воображению и эстетическому воображению отказывается в праве на истину.

II. Слово, «разум» есть понятие Нового времени. Оно подразумевает как способность человека, так и устроенность вещей. Но именно это внутреннее соответствие мыслящего сознания и разумного порядка сущего мыслилось в первоначальном греческом представлении о *логосе*. Высший способ, которым открывается истинное и которым, таким образом, в человеческом мышлении представляется логосность бытия, называется у греков *поус*. Понятию *нус* в мышлении Нового

времени соответствует понятие разума. Разум есть способность идей (Кант). Его основная потребность — это потребность в единстве, соединение того, что несоединимо в опыте. Ибо простая множественность «одного» и «иного» не удовлетворяет разум. Обнаруживая множественность, он стремится понять, что ее порождает и как она образуется. Поэтому числовой ряд является образцом разумного бытия, *ens rationis*. В традиционной логике разум означает способность делать заключения, то есть способность получения знаний из чистых понятий без помощи нового опыта. Общей чертой всех этих определений понятия «разум» является то, что разум имеет место там, где мышление занято самим собой: в математическом и логическом его употреблении, а также при соединении многообразного в единство принципа. Таким образом, сущность разума включает абсолютную самостоятельность распорядиться собой, отсутствие столкновений с чуждостью и случайностью голых фактов. Так, математическое естествознание, в своих расчетах рационально представляющее процессы природы, является разумом, и высшим завершением сущего в себе разума было бы, если бы и ход человеческой истории нигде не наталкивался на преграду *factum brutum*<sup>8</sup>, случая и произвола, но (говоря словами Гегеля) позволял бы обнаружить в истории разум.

Невыполнимость этого требования — познания разумности всего действительного — означает конец западноевропейской метафизики и вместе с тем ведет к обесцениванию самого понятия разума. Разум не является уже более способностью абсолютного единства, как и не является проявлением конечных целей. Разумность означает теперь нахождение верных средств для достижения поставленной цели, причем вопрос о разумности самой этой цели не ставится. Поэтому рациональность современного аппарата цивилизации в конечном счете оказывается рациональным безрассудством, своего рода восстанием средств против господствующих целей, короче, высвобождением того, что во всех сферах жизни мы называем «техникой».

Как показывает этот экскурс, у мифа и разума общая, одинаковыми законами движимая история. Дело обстоит вовсе не так, будто разум расколдовал миф и занял его место. Ведь очень скоро была подвергнута сомнению и претензия на лидерство самого разума, оттеснившего миф в область необязательной игры фантазии. Радикальное Просвещение XVIII столетия оказалось не более чем эпизодом.

И поскольку движение Просвещения пыталось выразить себя в схеме «от мифа к логосу», постольку и эта схема требует пересмотра. «От мифа к логосу», «расколдовывание действительности» смогло бы однозначно выразить смысл истории, если бы расколдованный разум сам распоряжался собой и реализовывал бы себя в абсолютном самоопределении. Мы же наблюдаем фактическую зависимость разума от выходящих за его пределы экономических, общественных и государственных сил. Идея абсолютного разума — иллюзия. Разум существует лишь в конкретно-исторических формах. Признать это нашему мышлению невероятно трудно — настолько велико господство античной метафизики над самопониманием осознающего свою конечность и историчность человека. О том, что греки, мыслившие истинное бытие под знаком современности и всеобщности логоса, предопределили западноевропейский опыт бытия, учат нас философские труды Мартина Хайдеггера. Бытие означает всегда здесь-бытие. То, что разум признает истинным, должно быть истинным всегда. Поэтому именно разум должен всегда быть тем, что познает истинное. На деле же разум, когда он себя осознает, он осознает разумность *чего-то*, то есть познает себя через что-то, не являясь при этом господином самого себя. Его собственная возможность постоянно сопряжена с чем-то самому ему не принадлежащим, но с ним случающимся, и поэтому сам он тоже есть всего лишь ответ, как и те другие были мифическими ответами. Разум — это также и истолкование некоей веры, но не обязательно веры религиозной или мифопоэтической. Знание исторической жизни о себе самой всегда заключено в самой верящей в себя жизни. Реализацией этой жизни и является знание.

Тем самым романтическое сознание, критикующее иллюзии просвещенного разума, приобретает также и в позитивном плане новые права. Навстречу просветительскому движению устремляется противоположный поток — поток верящей в себя жизни, защищающей и оберегающей мифические чары в самом сознании, утверждая тем самым истинность.

Конечно, то, что в мифе слышится собственная истина, требует признания истинности способов познания, находящихся за рамками науки. Нельзя оставлять их вытесненными в область необязательных фантазий. То, что художественному познанию мира свойственна собственная

строгость, и то, что строгость художественной истины сродни строгости мифического опыта, проявляются в их структурной общности. В своей «Философии символических форм» Эрнст Кассирер<sup>9</sup> в рамках критической философии проложил путь к признанию этих вненаучных форм истины. Мифический мир богов формирует как мирские явления великие духовные и нравственные силы жизни. Достаточно почитать Гомера, чтобы восхититься разумностью истолкования человеческого бытия греческой мифологией. Потрясенное сердце своим опытом свидетельствует о превосходстве деятельного Бога. Но разве поэзия не есть такое создание мира, в котором изображает себя сама внемирная истина? Даже там, где уже нет прочных религиозных традиций и связей, поэтическое мировидение мифично — оно изображает живым и деятельным истинно всемогуще действительное. Вспомним хотя бы о поэзии вещей у Рильке. Одухотворенность вещей есть не что иное, как развертывание всеохватного их бытийного смысла, которым они потрясают и покоряют сознание, мнящее себя абсолютным господином самого себя. А образ ангела у Рильке — что это, как не созерцание того незримого, чье место в собственном сердце, «бьющемся у самого горла», — что это, как не безусловность чистого чувства, которому оно безоглядно отдается? Истинный мир религиозной традиции произрастает из того же корня, что и поэтические образы разума. У них один и тот же строй. Ибо оба они не произвольные образования нашего воображения, подобно эфемерным фантазиям и снам, но суть реализованные ответы, с помощью которых человеческое бытие постоянно понимает себя. Разумность такого опыта как раз и состоит в том, что в нем обретается самопонимание, и возникает вопрос, а является ли разум где-либо более разумным, нежели в таком обретении самопонимания перед лицом того, что превосходит его самого?

---

---

## ВВЕДЕНИЕ

### К РАБОТЕ МАРТИНА ХАЙДЕГГЕРА «ИСТОК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЕНИЯ»

---

---

Вспоминая теперь эпоху между двумя войнами, представляешь себе эту недолгую передышку в круговороте нашего столетия как время в творческом, духовном отношении исключительно плодотворное. Конечно, уже перед великой катастрофой первой мировой войны были зримы симптомы грядущего, особенно в живописи и архитектуре. Однако изменения в сознании совершились в целом существенно позднее, уже после тех тяжелых потрясений, которые означали для культурного сознания либерального века, для его веры в прогресс материальные битвы первой мировой войны. В тогдашней философии это изменение общего чувства жизни проявилось так, что внезапно, совершенно неожиданно была утрачена вера в господствовавшую философию, в ту, что во второй половине XIX века вышла из обновленного критического идеализма Канта<sup>1</sup>. «Крах немецкого идеализма», провозглашенный тогда Паулем Эрнстом в пользовавшейся успехом книге<sup>2</sup>, а также Освальдом Шпенглером в его «Закате Европы», был переведен во всемирноисторический план. Критики неокантианства могли опереться на двух могучих предтеч: то были Фридрих Ницше, подвергший критике платонизм и христианство, и Сёрен Кьеркегор с его блестящим выступлением против рефлексивной философии умозрительного идеализма. Два новых лозунга были противопоставлены теперь методологизму неокантианства — лозунг иррациональности жизни, особенно исторической (и тут можно было сослаться на Ницше и Бергсона, а также и на Вильгельма Дильтея, великого историка философии), и девиз *существования*, прозвучавший в сочинениях Сёрена Кьеркегора, датского философа первой половины XIX века, который как раз тогда стал известен в Германии благодаря переводам, выходявшим в издате-

льстве Дидерихс. Подобно тому как Кьеркегор критиковал Гегеля как философа рефлексии, позабывшего об экзистенции, так теперь начали критиковать самодовольный методологизм неокантианцев, поставивших философию исключительно на службу научного познания, которое они стремились обосновать. И подобно тому как христианский мыслитель Кьеркегор выступил против философии идеализма, так теперь новая эпоха началась с радикальной самокритики так называемой диалектической теологии<sup>3</sup>.

Среди тех, кто дал философское выражение общей критике либерального благодушия, верившего в культуру, и господствующей академической философии, был и Мартин Хайдеггер с его революционным гением. Деятельность молодого Хайдеггера во Фрайбургском университете в первые послевоенные годы знаменовала наступление новой эпохи в подлинном смысле слова. С университетской кафедры раздался неслыханный, крепкий, уверенный голос, и уже по одному этому можно было понять: в действие вступает новая, наделенная исконностью философская сила. Позднее, после того как Мартин Хайдеггер был приглашен в Марбург — это произошло в 1923 году, — его мысль пришла в плодотворный, напряженный контакт с современной протестантской теологией; благодаря этому в 1927 году появилось главное произведение Хайдеггера — «Бытие и время», и широкая общественность сразу же познакомилась тогда с новым духом философии, с новым духом, овладевшим ею после потрясений первой мировой войны. Философскую мысль, волновавшую в то время умы и души, называли тогда экзистенциальной философией. Современник расслышал в книге Хайдеггера, первом его опыте систематического изложения своих взглядов, бурный протест — страстную критику беспроблемного мира культуры, сложившегося в сознании старшего поколения, критику индустриального общества с его все более усиливавшимся единообразием, приводящим к нивелированию личности, жизненных форм индивида, к манипулированию общественным мнением с помощью средств массовой коммуникации... Неопределенно-личному «тап», «болтовне» и «любопытству», этим упадочным формам неподлинного существования, Хайдеггер противопоставил понятие подлинности самобытного здесь-бытия, сознающего свою конечность и со всей решимостью принимающего ее. Экзистенциальная серьез-

ность, с которой древнейшая загадка смерти была поставлена в центр философского размышления, мощь призыва к «выбору» каждым своего подлинного самобытного существования — все это на глазах рушило мнимые миры «культуры» и «воспитания». Все это взламывало тщательно охраняемый идиллический покой академической жизни, «академический мир». А при том звучал голос не безмерно радикального, стороннего критика, голос не личности, претендующей на опасно-дерзкую исключительность, — нет, то был голос ученика самой правдолюбивой и совестливой философской школы, какая тогда, в те годы, существовала в немецком университете, школы феноменологической, возглавлявшейся Эдмундом Гуссерлем, который упорно преследовал лишь одну цель — обоснование философии как строгой науки. И смелое создание философской мысли Хайдеггера, его «Бытие и время», тоже стояло под знаком феноменологического призыва — «К самим вещам!»<sup>4</sup>. Однако тут «вещью» был философский вопрос, а именно самый сокровенный и как вопрос более всего позабытый: что такое бытие? Чтобы научиться отвечать на этот вопрос, Хайдеггер и пошел по пути онтологически-позитивного определения бытия человеческого здесь-бытия<sup>5</sup> вместо того, чтобы, исходя из бесконечного и вечно сущего бытия, как поступала вся прежняя метафизика, понимать человеческое бытие лишь как конечное. Бытие человеческого здесь-бытия обрело для Хайдеггера онтологическую преимущественность, и вследствие этого его философия стала «фундаментальной онтологией». Онтологические определения конечного человеческого здесь-бытия были названы Хайдеггером определениями существования, экзистенциалами: эти основные понятия были со всей решимостью и последовательностью противопоставлены Хайдеггером основным понятиям прежней метафизики, категориям наличного. Вновь поднимая вопрос о смысле бытия, вопрос наидревнейший, Хайдеггер не хотел, чтобы от внимания философов ускользало следующее: человеческое здесь-бытие своим собственным бытием обладает не как какой-то твердо фиксируемой наличностью, но обладает им в волнении заботы; озабоченное своим бытием, здесь-бытие есть свое же собственное будущее. Человеческое здесь-бытие отмечено тем, что разумеет себя самое в направленности на свое бытие. Человеческое здесь-бытие, конечное и временное, не оставляет в покое вопрос о смысле своего бытия, вследствие этого вопрос о смысле бытия ре-

шался для Хайдеггера в рамках времени. И все то, что средствами измерения и взвешивания наука фиксирует как сущее, все наличествующее (и все вечное, что проявляется во всем человеческом), — все это можно понять, лишь исходя из основной, центральной достоверности: из бытийного характера человеческой «временности». Вот в чем состоял новый подход Хайдеггера. Однако цель его (мыслить бытие как время) оставалась столь скрытой от читателей, что «Бытие и время» называли даже герменевтической философией, — ведь самый фундамент, на котором ставятся здесь вопросы, есть самопонимание. Если исходить из такого фундамента, то присущее традиционной метафизике понимание бытия есть упадочная форма изначального понимания бытия, каковое деятельно осуществляется в человеческом здесь-бытии. Бытие — это не просто присутствие и наличность в настоящий момент. В собственном, подлинном смысле бытие присуще здесь-бытию в его конечной историчности. В том «набрасывании», проицировании мира, какое осуществляет здесь-бытие, свое место получает сначала то, что находится «под рукой», а уж затем, в самую последнюю очередь, то, что просто наличествует, и только<sup>6</sup>.

Однако если исходить из герменевтического феномена самопонимания, то многие формы бытия не получают настоящего своего места — они и не историчны, и не просто наличествуют. Вневременны математические положения, и, однако, в них не просто фиксируется нечто наличное; вневременна природа, круг которой все снова и снова воспроизводится и которая царит и в нас, со стороны бессознательного; вневременна, наконец, и могучая дуга искусства, преодолевающего все исторические расстояния. Все такое вневременное, как казалось, намечает границы герменевтических возможностей истолкования, открытых Хайдеггером. Бессознательное, число, сновидение, царящая природа, чудо искусства — все это существует, казалось, как бы на границе знающего о своей историчности и понимающего здесь-бытия; все это словно какие-то пограничные понятия.

Так и случилось, что, когда в 1936 году Хайдеггер в целом ряде докладов рассмотрел проблему истока художественного творения, это явилось для всех полной неожиданностью. Правда, работа «Исток художественного творения»<sup>7</sup> стала достоянием общественности лишь в 1950 году, когда вышел сборник статей «Неторные тропы»<sup>8</sup>, открывав-

шийся ею, однако воздействие ее началось гораздо раньше. Ибо с давних пор сложилось так, что лекции и доклады Хайдеггера вызывали всеобщий интерес; в списках, в виде рефератов они получили столь широкое распространение, что о Хайдеггере как о философе пошла «молва», а ведь как раз «молву» (или «болтовню») Хайдеггер столь свирепо портретировал в своем «Бытии и времени»<sup>9</sup>. Однако и по существу доклады об истоке художественного творения были философской сенсацией. И дело заключалось не только в том, что искусство было охвачено теперь, в своей историчности, основным герменевтическим тезисом о самопонимании человека, и не только в том, что оно само было понято теперь как деяние, закладывающее основы целых исторических миров (это отвечало поэтической вере Гельдерлина и Стефана Георге) — подлинную сенсацию произвел поразительно новый понятийный аппарат, вышедший на свет при разработке этой темы. Речь шла о мире и о земле. Правда, *мир* с давних пор был одним из основных герменевтических понятий Хайдеггера. Мир как целое, сопрягающее в себе все набрасывание здесь-бытия, образовывал то поле, которое предшествовало любому набрасыванию со стороны человеческой заботы. Сам же Хайдеггер дал обзор истории понятия «мир», прежде всего выделил и исторически обосновал новозаветный антропологический смысл этого понятия, размежевав его с понятием совокупности всего наличного. Однако неожиданность заключалась в том, что этому понятию «мир» была найдена противоположность — понятие «земля»<sup>10</sup>. Ибо в то время как понятие «мир» как целое, внутри которого совершается любое человеческое самоистолкование, можно было возвысить до наглядного созерцания, в понятии «земля» слышалось некое мифологическое и гностическое празвучание, которому место — так казалось — в лучшем случае в мире поэзии. Хайдеггер в те годы страстно занимался поэзией Гельдерлина, и именно из поэзии Гельдерлина он перенес в свою философскую мысль понятие «земля». Однако на каком основании? Как было привести в связь с таким понятием, как «земля», хайдеггеровское здесь-бытие, понимающее свое бытие и разбирающееся в нем, его бытие-в-мире, — этот новый радикальный исходный пункт любого трансцендентального вопрошания?

Надо сказать, что новый подход в «Бытии и времени» Хайдеггера, не был, разумеется, простым воспроизведением

немецкого идеализма с его спиритуалистической метафизикой. Разуметь свое бытие (и разбираться в нем) для человеческого здесь-бытия — отнюдь не то же самое, что знать себя для гегелевского абсолютного духа. Здесь-бытие не само по себе набрасывает само себя, а, напротив, в своем самопонимании постигает то, что оно не господин над самим собой и своим здесь-бытием, но что оно обретает себя среди сущего и обязано принять себя таким, каким себя обрело. Оно, здесь-бытие, есть такое набрасывание, которое заведомо уже брошено. В одном из самых блестящих феноменологических разборов, какие содержатся в «Бытии и времени», Хайдеггер анализирует этот пограничный опыт экзистенции, которая уже обретает себя среди сущего, — такой обретаемости, настроению Хайдеггер противопоставил подлинное раскрытие бытия-в-мире. Но такая обретаемость, очевидно, представляет самый крайний предел, до которого вообще способно было доходить историческое самопонимание человеческого здесь-бытия. От такого герменевтического пограничного понятия (обретаемости, настроения) не ведет путь к понятию типа «земля». Какое же основание для введения этого понятия? Как оправдать и подтвердить его? То наиболее важное, что открылось в статье Хайдеггера «Исток художественного творения», и заключалось в том, что «земля» есть непременно определение бытия художественного творения.

Правда, для того чтобы понять все принципиальное значение вопроса о сущности художественного творения в его взаимосвязи с фундаментальными вопросами философии, необходимо разглядеть те пред-рассудки<sup>11</sup>, какие заключены в понятии философской эстетики. Надо преодолеть понятие самой эстетики. Как известно, философская эстетика — самая молодая из философских дисциплин. Лишь в XVIII веке, путем целенаправленного ограничения рационалистических принципов Просвещения, удалось утвердить самостоятельные права чувственного познания и тем самым заявить об относительной независимости суждений вкуса от рассудка с его понятиями. И само наименование этой дисциплины, и ее самостоятельность в пределах философской системы — все это берет начало с Александра Баумгартена. После него Кант в своей третьей «критике» — «Критике способности суждения» — упрочил значение эстетической проблемы для философской системы. В субъективной всеобщности эстетического суждения вкуса он об-

наружил убедительные права эстетической способности суждения по отношению к рассудку и морали<sup>12</sup>. Как и «гений» художника, вкус зрителя, созерцателя нельзя понимать лишь как применение понятий, норм и правил. Прекрасное не отличается такими свойствами, которые оставалось бы лишь распознать в предмете, — оно должно быть засвидетельствовано субъективным моментом, а именно возрастанием чувства жизни в гармоническом соответствии способности воображения и рассудка. Перед лицом прекрасного в природе и искусстве оживает вся целокупность наших духовных сил, их вольная игра. Суждение вкуса — это не познание, однако оно и не произвольно. В суждении вкуса заключена всеобщность, на которой и основывается автономность эстетической сферы. Нужно признать, что подобное оправдание автономности искусства в сравнении со свойственной Просвещению слепой верой в правило и мораль было великим достижением. Прежде всего достижением в пределах немецкого развития, которое как раз в те годы достигло такой точки, в которой начала формироваться — словно эстетическое государство — классическая эпоха немецкой литературы с центром в Веймаре. Все такие устремления и обрели свое философское оправдание в философии Канта.

С другой же стороны, эстетика была основана теперь на субъективности душевных сил, а это знаменовало начало опасного процесса, ведущего к субъективизму. Для самого Канта определяющей все еще оставалась таинственная гармония прекрасной природы и субъективности субъекта. И творческий гений, возвышающийся над правилами и осуществляющий чудо произведения искусства, понимался Кантом как любимец природы. Это в целом предполагало, что порядок природы — а его конечным фундаментом служила теологическая идея сотворения мира — по-прежнему сохранял свою несомненную значимость. Но по мере того как такая плоскость рассмотрения исчезала, субъективный фундамент, на котором стояла эстетика, должен был привести к крайнему субъективизму, развивавшему учение о гении, не ведающем правила. Если искусство уже не возводится к всеобъемлющему целому порядка бытия, то оно начинает противопоставляться действительности, ее грубой прозе как просветляющая, идеализирующая поэтическая сила, которой, в ее эстетическом царстве, только и удастся примирить идею и действительность. Такова идеалистиче-

ская эстетика — она заявляет о себе у Шиллера и достигает своего завершения в грандиозной эстетике Гегеля. И здесь теория произведения искусства все еще подчиняется всеобщей онтологической мере. Пока произведению искусства удастся примирить конечное и бесконечное, оно остается залогом высшей истины, которую в конечном счете должна сформулировать философия. Подобно тому как в глазах представителей этого философского идеализма природа не просто предмет исчисляющей науки Нового времени, но проявление великой творческой потенции, достигающей завершения в осознающем себя духе, так и произведение искусства в глазах этих мыслителей — это объективация духа, не его достигшее завершения понятие о самом себе, но его явление, которое соответствует такому способу созерцать мир. Искусство — это в буквальном смысле слова миро-созерцание.

Если теперь постараться определить ту точку, в которой Хайдеггер начинает размышлять о сущности художественного творения, необходимо уяснить себе, что на эстетику идеализма, придававшего исключительное значение произведению искусства как средству непонятного понимания абсолютной истины, давно уже наслонилась философия неокантианства. Это господствовавшее некогда философское направление воспроизвело кантовское обоснование научного познания, однако осталось чуждым той метафизической плоскости теологического порядка бытия, какая лежала в основе кантовского описания эстетической способности суждения. Таким образом, получалось, что неокантианское осмысление эстетических проблем несет на себе своеобразный груз предрассудков. Это ясно отражается в том, как вводит Хайдеггер свою тему. Все изложение начинается с того, что он разграничивает художественное творение и вещь. Считать, что произведение искусства — это вещь, которая, однако, сверх того, означает еще и нечто иное (будучи символом, указывает на что-то, будучи аллегорией, говорит о чем-то ином), значит, описывая бытие произведения искусства, следовать такой онтологической модели, которая задана научным познанием и его преимущественным положением в мышлении. Тогда то, что, собственно, есть, — это вещи, факты, все данное чувствам; естествознание, изучая все это, и ведет к объективному познанию. В таком случае ценность и значение всего подобного (вещей, «данностей») лишь субъективны, это лишь дополнительные фор-

мы постижения всего этого, не относящиеся ни к самой данности, ни к той объективной истине, к которой можно прийти на ее основе. Значение и ценность чего-либо предполагают нечто объективное, что и будет носителем ценности. Для эстетики отсюда следует тот вывод, что в первом своем рассмотрении произведение искусства отличается вещностью — вещьность есть его база, на которой в качестве надстройки возводится собственно эстетическое строение. Даже Николай Гартман продолжал описывать структуру эстетического предмета именно так<sup>13</sup>.

Хайдеггер исходит из такой онтологической предпосылки и спрашивает о вещиности *вещи*. Он выделяет в традиции три способа постижения вещи: вещь — носитель свойств, вещь — единство многообразных ощущений, вещь — оформованное вещество. Третий способ постижения из всех, кажется, наиболее разумеется сам собою, потому что следует модели изготовления вещи, которой надлежит служить нашим целям. Такие вещи Хайдеггер называет «Zeug» (то есть орудием, материей, некоторой «дельностью»). Итак, если исходить из избранной предпосылки, то вещи вообще выступают как некоторые «изготовления», то есть творения бога, если смотреть со стороны теологической, или, если смотреть со стороны человеческой, как некие «дельности», утратившие свою дельность, годность. Вещи — это «просто» вещи, они существуют безотносительно к тому, служат ли они для какой-либо надобности. Хайдеггер же показывает, что такое понятие наличествования отвечает методам современной науки (которая фиксирует и рассчитывает, исчисляет сущее), но не позволяет нам ни мыслить вещьность вещи, ни мыслить дельность дельного. Поэтому для того, чтобы увидеть дельность, он прибегает к помощи искусства, к картине Ван Гога, изображающей крестьянские башмаки. На этой картине становится зрима сама «дельность», то есть не какое-либо сущее, которое можно использовать для каких-нибудь целей, но нечто такое, само бытие чего состоит в том, чтобы служить тому, кому эти башмаки принадлежат. В творении художника выступает наружу и впечатляюще изображается не случайная пара крестьянских башмаков, а истинная сущность «дельности», то есть то, что они суть. Получается, что здесь создание искусства производит на свет истину о сущем. И такой выход наружу истины мыслим лишь на

основе творения, но никоим образом не на основе его вещной базы.

А тогда встает вопрос, что такое творение, если в нем подобным образом может выходить наружу истина. В противоположность привычной опоре на вещный и предметный характер произведения искусства у Хайдеггера художественное творение определяется как раз не тем, что оно предметно, но тем, что оно «стоит в самом себе». Благодаря такому «стоянию в себе самом» художественное творение не принадлежит к своему миру — нет, этот мир в нем. Художественное творение открывает, распахивает свой собственный мир. А предмет — это лишь то, что уже не принадлежит строю, складу своего мира, коль скоро распался мир, к которому оно принадлежало. Когда художественным творением торгуют, это предмет. Оно уже лишилось своего мира, своей родины.

Художественное творение как «стояние в себе самом», как раскрытие, разверзание мира — очевидно, что такое определение художественного творения сознательно избегает любой связи с понятием «гений», какое было присуще классической эстетике. Стремясь понять онтологическую структуру произведения искусства независимо от субъективности его творца или созерцателя, Хайдеггер наряду с понятием мира, к которому принадлежит творение и который воздвигается и распахивается творением, использует и противоположное ему понятие — «земля». Понятие это противоположно первому в том отношении, что земля скрывает и замыкает в себе — мир открывает и разверзает. И то и другое, очевидно, совершается в художественном творении — и распахивание, и замыкание. Ведь художественное творение ничего не подразумевает, оно не указывает на какое-то значение, подобно знаку, оно воздвигает само себя в своем бытии, принуждая созерцателя пребывать при нем. И настолько художественное творение есть оно само, что, напротив, все то, из чего оно сделано — камень, краска, звук, слово, — впервые обретает в нем свое подлинное существование. Пока нечто остается веществом, пока вещество дожидается, что его обработают, оно еще не существует здесь действительно, то есть оно еще не вышло наружу в свое подлинное присутствие, а выходит оно наружу лишь тогда, когда используется — связывается творением. Звуки, из которых состоит музыкальный шедевр, — больше звуки, нежели любые звучания и шумы; цвета

живописного полотна отличаются более подлинной красочностью, чем любые, самые яркие цвета в природе; в том, как высится колонна храма, каменность ее бытия выступает подлиннее, нежели в необработанной глыбе камня. Однако то, что выступает наружу в творении, и есть его самозамкнутость, его самозамыкание — его бытие землей, по Хайдеггеру. Земля — это в истине своей не вещество, а то, из чего все выходит наружу и куда все возвращается.

Тут и обнаруживается вся неадекватность рефлексивных понятий «формы» и «вещества». Если можно сказать, что в великом творении искусства «восходит» свой мир, то такой восход одновременно означает, что мир входит в свой покоящийся облик: облик стоит на своем месте, он как бы обрел свое соразмерное земле бытие. Благодаря этому создание искусства обретает присущий ему покой. Его подлинное бытие не черпается лишь в переживающем его «Я», которое говорит, подразумевает, указывает и все сказанное, подразумеваемое и показываемое которым имеет определенное значение. Бытие его не в том, чтобы становиться «переживанием», нет, создание искусства вследствие своего собственного *бытия* здесь становится событием, откровением, становится тем ударом, который опрокидывает все прежнее, привычное, — тогда разворачивается мир, какого не было прежде. Однако этот удар совершился в самом же художественном творении, совершился внутри его так, что в то же самое время он укрылся внутрь его как непреходящее. Вот то, что таким способом «восходит» и таким способом укрывает себя, и есть в своем внутреннем натяжении облик творения. Эту напряженность, это натяжение Хайдеггер и называет спором мира и земли. Тем самым присущий художественному творению способ бытия не просто назван так, чтобы можно было избежать предрассудков традиционной эстетики и современного субъективистского мышления. Тем самым Хайдеггер не просто обновляет умозрительную эстетику, где произведение искусства определялось как чувственное свечение идеи. Правда, у гегелевского определения прекрасного есть то общее с мыслительным подходом Хайдеггера, что оно также принципиально преодолевает противоположность субъекта и объекта, «Я» и предмета и, описывая бытие произведения искусства, исходит не из субъективности субъекта. И все же Гегель описывает бытие произведения искусства в направлении такой субъективности. Потому что произведение искусства

есть, по Гегелю, чувственная манифестация идеи, которая мыслится мышлением, сознающим самого себя. В таком случае вся истина чувственного свечения снимается, сохраняясь в мышлении идеи. В понятии — ее собственная форма. Хайдеггер же, напротив, говорит о споре мира и земли, описывая художественное творение как такой удар, благодаря которому истина становится событием откровения, — такая истина отнюдь не хранится в истине философского понятия и не в нем приходит к своему завершению. В художественном творении совершается совсем особая манифестация истины. Ссылка на художественное творение, в котором выходит наружу истина, и должна как раз засвидетельствовать, сколь осмысленно говорить о *совершении истины*<sup>14</sup>. Поэтому Хайдеггер в своей работе и не ограничивается лишь более адекватным описанием бытия художественного творения. Напротив, главное философское намерение его как раз в том и состоит, чтобы понимать само бытие как совершение истины.

Позднего Хайдеггера нередко упрекали в том, что его понятия невозможно конкретно подтвердить, удостоверить. В субъективности нашей мысли как бы невозможно наполнить содержанием то, что Хайдеггер понимает под бытием в буквальном смысле слова, под совершением бытия, прореживанием бытия, распахиванием и забвением бытия. Понятийные словообразования поздних работ Хайдеггера точно так же недоступны субъективному их воспроизведению в мысли, как недоступен диалектический процесс Гегеля мышлению, которое Гегель называл «представляющим»<sup>15</sup>. Поэтому понятийный язык Хайдеггера встречает ту же самую критику, что диалектика Гегеля встретила у Маркса. Язык Хайдеггера называют «мифологическим». Фундаментальное значение его работы об истоке художественного творения заключается, по моему мнению, в том, что она содержит указание на глубинные намерения позднего Хайдеггера. Каждый должен считаться с тем, что в художественном творении, в котором «восходит» мир, не только совершается и становится доступен опыту не познанный прежде смысл, но вступает в бытие, вместе с появлением произведения искусства, нечто новое. Творение искусства не просто раскрывает перед нами истину, оно само есть событие. Тем самым мы получаем

возможность сделать шаг вслед за Хайдеггером в его критике западной метафизики, субъективизма Нового времени. Как известно, греческое слово *alētheia*, «истина», Хайдеггер передавал так — «несокрытость». Упор на привативном смысле *alētheia* означает не только то, что познание «похищает» (*privatio* значит «похищение») истинное, вырывая его из его непознанности или из его сокрытости в заблуждении. Речь идет не просто о том, что истина не валяется на дороге, не встречается на каждом шагу и недоступна нам заведомо. Это, разумеется, верно, и греки, по всей видимости, и хотели сказать именно это, когда называли «несокрытостью» сущее, каково оно на самом деле. Они знали, что всякое познание чревато ошибками и заблуждениями и что все дело в том, чтобы не заблуждаться, но обрести правильное представление о сущем, каково оно на самом деле. Если, следовательно, познанию важно преодолеть и оставить позади себя заблуждение, то истина есть чистая несокрытость сущего. К этому и стремится греческое мышление, а тем самым оно уже находится на пути, который суждено было пройти до конца науке Нового времени, устанавливая правила познания, по которым сущее может сохраняться в своей несокрытости.

Хайдеггер на это возражает: несокрытостью сущее отличается не только тогда, когда оно правильно познается. Несокрытость «совершается» и в некотором более изначальном смысле слова, и лишь благодаря такому совершению и становится возможным, чтобы сущее было несокрытым и правильно познавалось. Сокрытость же, соответствующая такой изначальной несокрытости, — это не заблуждение, она изначально принадлежит самому бытию. Природа любит скрываться (Гераклит<sup>16</sup>), и это характеризует природу не только со стороны ее познаваемости, но и по ее бытию. Природе свойственно восходить к свету и скрываться в темноте, цветок раскрывается навстречу солнцу и уходит корнями своими в глубь земли. Хайдеггер говорит о прореживании бытия: только такая прореженность, поляна среди бытия, и есть место, где сущее может познаваться как раз-веданное, познаваться в своей несокрытости. Если сущее выходит в конкретность своего существования, в свое «здесь», то это, очевидно, уже предполагает существование открытости, в которой может совершиться такое «здесь». А при этом так же

ясно, что такая открытость не может существовать без того, чтобы в ней не показывалось на свет сущее, то есть без того, чтобы не было открытого, которое займет эту открытость. Несомненно, замысловатое отношение. И еще более замысловато то, что именно в этом «здесь», где показывается сущее, выступает и сокрытость бытия. Явностью этого «здесь» делается возможным правильное познание. Сущее, выходящее наружу из несокрытости, выступает для того, кто его замечает. И тем не менее здесь нет никакой произвольности в раз-ведывании, ничто никем не восхищается, ничто никем не вырывается из своей сокрытости. Напротив, все подобное становится возможным лишь благодаря тому, что и раскрытие и сокрытие суть совершения самого бытия. Мы можем это понять, коль скоро усвоили понимание сущности художественного творения. В нем царит явное напряжение между восходом и заходом, скрыванием, и это напряжение составляет самую сущность творения. Натяжение это и определяет уровень художественного творения, его облика и склада, оно и порождает блеск, каким затмевает творение все находящееся рядом с ним и вокруг него. Истина творения, его смысл не лежит на дороге, его смысл — неисчерпаемая глубина. Так что по своему существу художественное творение есть спор мира и земли, восхода и захода, замыкания.

А то, что таким способом подтверждается в художественном творении, и составляет, по Хайдеггеру, сущность бытия вообще. Спор открытия и сокрытия — это не только истина творения, но истина всего сущего. Ибо истина как несокрытость всегда есть такое *противостояние раскрытия и сокрытия*. Одно немислимо без другого. А это, очевидно, в свою очередь означает, что истина — это не просто присутствие сущего, так что стоит только правильно представлять, и истина предстанет для такого представления. Такое понятие несокрытости бытия предполагало бы как раз субъективность того здесь-бытия, которое представляет себе сущее. Если определять сущее лишь как предмет возможного представления, то это значит, что оно не правильно определено в своем бытии. К бытию сущего равным образом принадлежит и то, что оно отказывает нам в себе. Истина как несокрытость заключает в себе самой и обратное движение. Как говорит Хайдеггер, в бытии заключено нечто вроде «враждебности присутствию». Каждый сам способен

понять, что хотел сказать этим философ. Сущее предоставляет нам не только свою поверхность с привычными и узнаваемыми очертаниями, в нем есть и внутренняя глубина самостояния, как называет это Хайдеггер. Полная несокрытость сущего, полное опредмечивание всего (соответственно достигнутому абсолютного совершенства представлению) означали бы, что самостояние сущего прервалось, — все сравнено, все обратилось в свою поверхность. Наступи такое полное опредмечивание, и никакое сущее не стояло бы уже в своем собственном бытии. И представилось бы во всем сущем лишь одно и то же — всякому сущему представился бы шанс быть полезным, иными словами, во всем проступила бы воля, овладевающая сущим. Однако, вопреки этому, каждое художественное творение учит нас тому, что есть нечто, что оказывает несокрушимое сопротивление такой воле к овладению всем — сопротивление не в смысле косного сопротивления намерениям нашей воли, а в том смысле, что на нас неодолимо напирает покоящееся в себе бытие. Так что сокрытость и замкнутость художественного творения — это залог и подтверждение универсального тезиса философии Хайдеггера: сущее, выглядывая в открытость присутствующего, в то же время утаивает само себя.

Благодаря этому уже в этом анализе художественного творения открываются перспективы, предопределяющие дальнейший путь мысли Хайдеггера. Путь проходил через творение, в котором могла выявиться и «дельность» вещества, материала, а в конце выявилась и вечность вещи. Современная наука с ее тотальным расчетом всего ведет к утрате вещей, разнимая «их стояние в себе самих, ни к чему не испытывающее давления» на факторы, соответствующие ее, вещи, замыслу и изменению; напротив, художественное творение есть инстанция, хранящая нас от полной утраты вещей. Рильке поэтически идеализировал невинность вещей в ту пору, когда вечность их постепенно таяла и умалаялась, поэт предьявляет вещь ангелу, мыслитель же обдумывает тот же самый процесс утраты вещами своей вечности, и в то же время познает то, как хранится вечность вещей в истине художественных творений. Храниться в истине означает, что хранимое в истине все еще *есть*. Такое предполагает сама истина вещи, коль скоро ее истина способна выходить наружу в художественном творении. Работа о вещи, написанная Хайдеггером<sup>17</sup>, представляет необходимый шаг на пути его мысли. Прежде не достигавшее даже уровня той «подручности», что

присуща веществу, материалу, а значившееся как наличное лишь для фиксации или взгляда — теперь это самое, именно как ничему не «служащее», распознается в целокупности своего бытия.

Отсюда виден нам и следующий шаг, какой предстояло сделать на этом пути. Хайдеггер подчеркивает, что сущность искусства заключается в поэтическом творении. Это означает, что сущность искусства составляет не переоформление уже оформленного, не отражение прежде существовавшего, но набрасывание нового как истины, которая выйдет наружу в творении. «Распахивается открытость» — вот в чем сущность заключенного в художественном творении совершения истины. Однако сущность поэтического творения в обыденном его понимании заключается в его языковом характере, чем поэзия и отличается от иных способов проявления искусства. Во всяком искусстве — в строительстве, в изобразительном искусстве, в частности, — подлинное набрасывание, замышление, все истинно художественное можно назвать «поэзией», и однако тот вид набрасывания, какой совершается в реальном стихотворении, во всем отличен от этой поэзии. Замышление поэтического творения зависит от прежде проторенных путей, какие нельзя задумать заново, — это предначертанные проторенные тропы языка. Поэт столь зависим от них, что язык поэтического творения способен достигать лишь тех, кто знает язык, на котором оно написано. Итак, в известном смысле «поэзия» — а она символизирует у Хайдеггера присущий всему художественному творчеству характер набрасывания, замышления — оказывается замышлением в меньшей степени, нежели вторичные формы — возведение зданий, ваяние, живопись, музыка, пользующиеся камнем, краской, звуком... Однако на деле поэтическое творчество разделено как бы на две фазы: на уже совершившееся замышление, в котором царит язык, и на замышление иное, в котором изнутри этого первого, уже состоявшегося замышления наружу выходит новое поэтическое создание. Язык предшествует поэтическому творчеству, и этим, как кажется, отмечено не только любое поэтическое творение, но и всякое творение вообще, и более того — вещное бытие любой вещи. Творение языка — это изначальнейшее поэтическое творение бытия. Мышление, способное мыслить все искусство как поэзию, раскрывая языковое бытие всякого художественного творения, само еще находится на пути к языку.

---

---

## ФИЛОСОФИЯ И ПОЭЗИЯ

---

---

Между философией и поэзией есть загадочная близость, которая стала осознаваться со времен Гердера и немецкого романтизма<sup>1</sup>. К этой близости не всегда относились с одобрением, видя в ней, скорее, свидетельство нищеты послегегелевской философии. В XIX и XX веках университетская философия утратила свое значение, причем произошло это не просто из-за обращенных против нее гневных тирад Шопенгауэра. Это случилось потому, что она уступила место великим неакадемическим философам и писателям масштаба Кьеркегора и Ницше, а еще более потому, что была отодвинута в тень целым созвездием великих романистов, прежде всего французами — Стендалем, Бальзаком, Золя — и русскими писателями — Гоголем, Достоевским, Толстым. Университетская философия к тому времени заблудилась в лабиринте историко-философских исследований, продолжая отстаивать свою «научность» с помощью стерильной теоретико-познавательной проблематики. И если университетской философии позднее удалось частично отвоевать утраченную позицию (благодаря работам так называемых философов-экзистенциалистов — Ясперса, Сартра, Мерло-Понти, Габриэля Марселя и прежде всего благодаря работам Мартина Хайдеггера), то произошло это потому, что философия вторглась в пограничную область поэтического языка, за что стала подвергаться суровой критике. Казалось бы, в эпоху науки философу, который хочет, чтобы его принимали всерьез, не пристало рядиться в тогу пророка. Чего же ради тогда философия сторонится великих достижений современной логики, совершившей за последние сто лет головокружительный скачок по сравнению с аристотелевской логикой? Почему она все больше уходит в заоблачные сферы поэтического языка?

Однако плодотворное напряжение, существующее между областью поэзии и областью философии, их близость и отдаленность друг от друга — это не проблемы недавнего

прошлого; они постоянно сопровождают европейскую философию, которая отличается от восточной мудрости как раз тем, что несет в себе это напряжение с самого начала ее зарождения. Еще Платон говорил о древнем раздоре между поэзией и философией и изгонял поэзию из царства идей и блага<sup>2</sup>, но вместе с тем философия Платона, этого сказителя мифов, который с неподражаемым умением соединил возвышенность и иронию, древнюю легенду и четко выраженную мысль, вмещает в себя и поэзию. Равным образом того, кто хотел бы четко отграничить поэзию от философии, образ от понятия, можно спросить: что же тогда объединяет Ветхий и Новый завет, а вместе с ним и тысячелетнюю историю христианского миропонимания и мировоззрения?

Так что вопрос о том, почему и каким образом, будучи единственным средством передачи как мысли, так и образа, язык умудряется подводить под общий знаменатель то, что является для них общим, и то, что их различает, — это очень старый вопрос. Очевидно, что подобное подведение под общий знаменатель имеет место не в процессе обыденного употребления языка, в котором сродство мысли и образа усиливается и даже доходит до их взаимного наложения. Любая речь действительно обладает способностью постоянно обращаться как к образу, так и к мысли. Обычная человеческая речь, однако, приобретает свойственную ей разумную определенность и однозначность по причине жизненной связи, с которой она оказывается сращена благодаря ситуации и адресату. Таким образом, слово, произнесенное в связи с конкретным действием, не замкнуто на себя; оно вообще «не замкнуто», а является переходным моментом к содержанию сказанного. Ничего не меняет и письменная фиксация подобной речи, хотя в этом случае задача понимания изъятого из контекста связана со специфическими герменевтическими трудностями. В отличие от обыденной речи, поэтическая речь, равно как и философская, напротив, обладает способностью замыкаться на себя и, материализуясь в отвлеченном «тексте», быть тем не менее высказываемым как бы автономно, «собственной властью». Как вообще языку удастся проделывать такое?

Бесспорно не только то, что в своем обыденном употреблении язык на такое преобразование неспособен, но и то, что он в нем не нуждается. Приближается ли он к идеалу однозначного означивания полагаемого или отдаля-

ется от такового (как это имеет место в речи политиков), язык в любом случае замыкается не на себя, но на нечто такое, что встречается в жизненном или научном опыте; высказанные с его помощью суждения либо подтверждаются, либо опровергаются опытом. Слова не «покоятся» в себе самих. Полностью они как в устной, так и в письменной форме реализуются лишь благодаря указанной жизненной связи. Валери отделил поэтическое слово от обыденного, придумав остроумную притчу (речь в этой притче идет, правда, о старых временах, когда деньги еще имели золотое обеспечение): слово обыденного языка, пишет он, подобно мелкой разменной монете или бумажным банкнотам в том отношении, что оно не обладает стоимостью, которую символизирует; напротив, поэтическое слово, как знаменитый старый золотой, имевший хождение до первой мировой войны, само обладает стоимостью, которую символизирует. То есть поэтическое слово является не просто указанием на нечто иное, но, подобно золотой монете, оно есть то, что представляет.

Я не знаю подобного высказывания о слове философии. Возможно, в знаменитой критике Платоном письма за его бессилие защитить себя от злоупотребления того, кто им пользуется, нечто похожее имплицитно содержится<sup>3</sup>. В этой критике в качестве способа бытия философского мышления называется диалектика диалога, который обладает такой степенью замкнутости на себя, что ему удается преодолеть даже поэтический миметизм платоновского диалога. Текст Платона — это текст особого рода; он втягивает читателя в диалог, который собою и являет. Этот текст есть прежде всего диалог, или молчаливое овнутрение последнего, что мы и называем мышлением, то есть философией как бесконечным усилием понятия. Этот текст оставляет далеко позади себя обыденную речь с ее случайно добытыми суждениями (doxai).

Создается впечатление, что близость поэзии и философии, заключающаяся в общем для них отстоянии от практического и основанного на научном опыте словопотребления, в конце концов исчезает, растворяясь в невыразимости замкнутого на себя слова. Близость эта, однако, сохраняется и, несмотря на видимость обратного, далеко не случайна. Дальнейшее будет посвящено разъяснению этого положения.

В своем противостоянии натуралистическим и психо-

логистским трактовкам философии, распространившимся в конце XIX века, основатель феноменологической философии Эдмунд Гуссерль методически развил свое собственное понимание сущности философии, названное им эйдетической редукцией<sup>4</sup>. Согласно правилу эйдетической редукции опыт, полученный из реальности случайным образом, должен систематически выводиться за скобки. De facto это имеет место в любом подлинном философствовании. Ибо изначально царство понятия, или, как выражался Платон, царство «идей», составляют лишь априорные сущностные структуры реальности. К аналогичным выводам придет всякий, кто попытается описать загадочное своеобразие искусства, в первую очередь искусства поэзии. Он неизбежно заговорит об идеализирующей направленности этого вида искусства. Даже если художник является представителем реалистического или, напротив, стремящегося к герметичной абстрактности направления в искусстве, он и тогда не сможет отрицать идеальность своего творчества, его отрешенное пребывание в идеальной, духовной реальности. Поэтому Гуссерль, учивший эйдетической редукции, был вправе утверждать, что в области искусства эйдетическая редукция осуществляется «спонтанно». Так называемая ерoшē, или заключение в скобки «полагания реальности», постоянно имеет место там, где есть опыт общения с «искусством»: никто, конечно, не считает реальной картину или статую (даже в предельном случае иллюзионной живописи, которая доводит иллюзию реальности до сферы идеального и разыгрывает ее в качестве чего-то вызывающего эстетическое возбуждение). Хорошей иллюстрацией к этому положению может служить свод собора св. Игнатия в Риме.

Там, где средством коммуникации служит язык, возникает вопрос об отношении философии и языковых форм искусства. Как соотносятся друг с другом обе эти предельные и вместе с тем контрарные формы употребления языка — замкнутый на себя поэтический текст и сам себя упраздняющий, выходящий за пределы всякой событийности язык понятия?

В соответствии с испытанным феноменологическим принципом мы хотим рассмотреть этот вопрос, исходя из предельных случаев; поэтому в качестве отправных пунктов мы берем лирическое стихотворение и диалектическое

понятие. Лирическое стихотворение является предельным случаем потому, что в нем, вне всякого сомнения, в наиболее чистом виде воплощена неотделимость произведения искусства от оригинальности его языкового выражения, что доказывается непереводимостью лирического стихотворения на другие языки. В пределах лирического жанра мы обратимся к его наиболее радикальной форме — *poésie pure*<sup>5</sup>, в том виде как она была развита в программных работах Стефана Малларме. Уже сам вопрос о переводимости (какой бы отрицательный ответ мы на него ни давали) свидетельствует о том, что даже в таком крайнем случае, как лирическая поэзия, при чрезвычайно возрастающей музыкальности поэтического слова дело, по сути, заключается в музыкальности *языка*. Поэтическая конструкция строится как постоянно обыгрываемое равновесие звучания и смысла. Если следовать аналогии, к которой прибегает Хайдеггер, говоря, что цвет является в максимальной степени цветом лишь тогда, когда это цвет в картине великого мастера, или что камень никогда не является настолько камнем, насколько тогда, когда из него сделана колонна, поддерживающая фронтоны греческого храма (каждому из нас, кроме того, известно, что настоящим звуком является только музыкальный звук)<sup>6</sup>, то возникает вопрос, что это значит, что слово и язык в стихотворении являются словом и языком в максимальной степени? Что это значит применительно к бытийному устройству поэтического языка? Структурированием звуков, ритмов, рифм, вокализаций, ассонансов и т. д. формируются стабилизирующие факторы, которые удерживают затихающее и ускользающее слово. Таким образом они конституируют единство всего «произведения». Но это такое произведение, которое одновременно представляет собой речевое единство. Это означает, что в стихотворении действуют и другие логико-грамматические формы построения осмысленной речи, даже если под воздействием указанных структурных сторон произведения они отходят на задний план. Синтаксические средства языка используются здесь крайне экономно. Благодаря самопредстоянию отдельные слова достигают присутствия и излучающей силы. Коннотации, придающие слову полноту его содержания, а в еще большей мере семантическое притяжение, внутренне присущее каждому слову (так что его значение многое притягивает к себе, то есть может

очень по-разному себя определять), получают полную свободу развертывания. Возникающая из-за этого многозначность и темнота текста могут приводить толкователя в отчаяние, но это структурный элемент такой поэзии.

Все это возвращает высказанному слову изначально присущую ему способность — способность называния. С помощью называния что-то постоянно вызывается к наличествованию. Хотя как таковое отдельное слово, взятое вне его контекстуальной определенности, никогда не может вызывать к жизни смысловое единство, которое производится лишь речью в целом. И даже когда — как в современной поэзии — единство образного представления разрывают, вообще отказываясь от описательности ради неожиданной полноты отношений чего-то несвязанного и неоднородного, встает вопрос: что, собственно, означают слова, с помощью которых здесь нечто называют? Что при этом называется? Очевидно, что современная лирика является преемницей барочной поэзии, но она лишена той общей изобразительной и образовательной традиции, которая имела в эпоху барокко. Как из звуковых фигур и обрывков смысла может строиться целое? Вот что делает *poésie rigée* герметичной.

Герметичность такой лирики в конце концов совершенно необходима в эпоху средств массовой коммуникации. Ибо как иначе слово может вырваться из потока сообщаемого? Как иначе может оно сосредоточиться в себе, если не отстраняясь от привычного речевого ожидания? Соседство словесных блоков постепенно образует структурное целое, и при этом проступают контуры каждого из использованных блоков. Дело заходит так далеко, что при оценке современных стихотворений кое-кто вообще отклоняет требование смыслового единства речи как неуместное. И отклоняет, добавлю, совершенно напрасно. Там, где осуществляется речь, единство смысла неупразднимо. Но это единство сложным образом сгущается. Теперь как бы нет нужды действительно иметь перед глазами «вещи», данные посредством называния, поскольку последовательность слов не преобразуется в непрерывную последовательность мыслей и не растворяется в единстве созерцания. И все же из напряженности *словесного* поля, из напряжения звуковой и смысловой энергии, сталкивающихся и меняющихся слов, строится целое. Слова вызывают созерцания, громоздящиеся друг на друга, перекрещивающиеся, упраздняющие одно

другое, и тем не менее — созерцания. В стихотворении ни одно слово не подразумевает того, что оно значит. Но одновременно оно как бы возвращается к самому себе, тем самым удерживаясь от соскальзывания в прозу со свойственной ей риторикой. Таково притязание и таково оправдание *poésie pure*.

Понятно, что *poésie pure* как предельный случай дает возможность описать и другие формы поэтической речи. Есть целая шкала возрастающей переводимости — от лирической поэзии через эпос и трагедию (последняя есть частный случай перехода к зримости, *metabasis eis allo genos*) к роману и к взыскательной прозе. Во всех этих случаях стабильность произведения поддерживается не только вышеназванными языковыми средствами. Есть еще художественное чтение, есть сценическая постановка. Или же имеется рассказчик, или автор, который, подобно оратору, говорит в процессе письма. В силу этого и степень переводимости во всех этих случаях соответственно выше. Даже в пределах лирического жанра есть такие формы, как романс, который стилистикой пения, строфикой, припевом роднится с песней, или политическая поэзия, пользующаяся всеми перечисленными риторическими формами и еще рядом других. Однако определяющей и в случае всех этих языковых явлений остается *poésie pure* как чистый случай, причем определяющей настолько, что лирический романс, например, в редких случаях допускает плавный переход в область музыки и меньше всего тогда, когда он максимально самодостаточен (в языковом отношении). В этих случаях романс, говоря словами Гельдерлина, в такой мере обладает собственным «звучанием», что уже не поддается переложению ни на какую-либо другую мелодию. Этот критерий пригоден даже для политической поэзии. Причем пригоден в полной мере. Ибо благонамеренность военной или революционной поэзии явным образом отличает ее от всего того, что является «искусством», и отличает как раз благодаря плотности поэтической формы, которая не ухватывается простой благонамеренностью. В этом же причина синхронности поэзии разным историческим эпохам, ее способности просачиваться сквозь целые эпохи, ее непрерывного обновления и возрождения по прошествии времени. С отмиранием всех особенностей современной ему жизни (а в случае древнегреческой трагедии оставшись без

музыкального и хореографического сопровождения) чистый текст продолжает жить благодаря тому, что является самодовлеющей языковой формой.

Но какое отношение сказанное имеет к философии и к близости поэзии и мысли? Какую роль в области философии играет язык? В соответствии с тем же феноменологическим основоположением — брать за основу рассмотрения предельные случаи — разумным будет в качестве предмета рассмотрения взять диалектику, прежде всего в ее гегелевской форме. В этом случае мы, естественно, имеем дело с совершенно иным способом дистанцирования от обыденной речи. Угроза проникновения в язык понятия исходит теперь не от прозаической речи, но от логики предложения, которая вводит в заблуждение. Выражаясь языком Гегеля, «форма предложения не годится для выражения спекулятивных истин». Содержание этого высказывания Гегеля затрагивает отнюдь не только специфику его диалектического метода. Напротив, оно выявляет общую черту любого философствования, по крайней мере со времен платоновского «поворота к Logoi». Собственно, диалектический метод Гегеля — лишь особая разновидность философствования. Общая предпосылка любого философствования следующая: философия как таковая не располагает языком, соответствующим ее подлинному назначению. Правда, в философской речи, как и в любой другой, неизбежны форма предложения, логическая структура предикации, подчинение предиката субъекту и т. д. Это создает обманчивую видимость, что предмет философии дан и познается так же, как наблюдаемые предметы и протекающие в мире процессы. Философия, однако, обращается исключительно в сфере понятия — «в идеях, с помощью идей, в направлении идей» (Платон. Государство VI 511 с). Взаимоотношения понятий не поддаются экспликации посредством «внешней» рефлексии, которая нацеливается на понятие субъекта извне, с той или иной случайно взятой «точки зрения». Как раз Гегель из-за произвольности подобного подхода, когда то или иное качество вменяется субъекту в процессе предикации, назвал эту «внешнюю рефлексию» «софистикой восприятия». Философия, напротив, существует в сфере спекуляции, в сфере взаимного отражения мыслительных определений, в которой предметное мышление движется и артикулируется в себе самом. В себе самом, то есть в понятии,

в подразумеваемой в мышлении тотальности и конкретности, которые суть бытие и дух. Гегель считал диалог Платона «Парменид» величайшим произведением античной диалектики потому, что в нем Платон доказал невозможность определить идею саму по себе, в ее отдаленности от идей в их целостности. И Гегель ясно понимал, что аристотелевской логике определений как инструменту классификации постигнутого в понятии опыта положены границы в области собственно философских принципов: эти принципы первичны, неклассифицируемы, хотя и поддаются рефлексии — только рефлексии другого рода, которую он вместе с Платоном называл *poys*. Эти «первые», самые фундаментальные трансцендентальные мыслительные определения, превосходящие пределы любой ограничиваемой предметной области, при всем их многообразии образуют единство. Все такого рода определения Гегель метко обозначает одним словом: «категория». Все они являются «определениями абсолютного», а не определениями предметов и предметных областей в духе аристотелевской классификаторской логики (в соответствии с которой сущность предмета определяется через родовое понятие и видовое отличие), но в буквальном смысле слова «*choros*» категории являются границами, чем-то полагающим пределы. Категории являются разграничениями, отделяющимися друг от друга в тотальности понятия и только в совокупности являющимися истину понятия в целом. Подобные основоположения в самих себе отражают снятие своего собственного полагания. Они носят название спекулятивных принципов, рефлексивных принципов и, как в известном изречении Гераклита, выражают в противоположном единое единственным образом. Они придают мысли прочную основу, обнаруживают ее в любом проявлении, делая ее рефлексивной «в себе». Таким образом, язык философии есть язык, который «снимает» себя самого, язык, который не говорит ничего и одновременно стремится сказать все.

Гегелевская диалектика является пределом и вместе с тем мерилom в такой же степени, в какой пределом и мерилom является язык *poésie pure*, оставляющей позади любую прозу, точнее, все обычные риторические фигуры. Собственная попытка Гегеля, благодаря непрерывному диалектическому опосредованию мыслительных определений внести в картезианский метод проблематику предела, ос-

тается только грубым приближением и, вероятно, ограничена так же, как и истолкование любого стихотворения. Во всяком случае, Гегель полностью отдавал себе отчет в том, что задача постижения целостности мысли никогда не будет решена до конца. Он говорил даже о возможностях усовершенствования выработанной им логики и то и дело вводил новые диалектические производные вместо прежних. Как и любой другой континуум, континуум мысли делим до бесконечности. А как с поэзией? Применительно к ней неразрешима не только задача исчерпывающего истолкования стихотворения — в поэзии сама идея *poésie pure* никогда не может быть реализована полностью. Это верно в конечном итоге по отношению к любому поэтическому произведению. Эту закономерность, видимо, осознавал и создатель *poésie pure* Стефан Малларме. Известно по крайней мере, что он посвятил годы интенсивному изучению Гегеля и в своих лучших поэтических созданиях избегал в слове встречи с ничто и заклинания абсолюта. В отношении поэтов, как и в отношении философов от Платона до Хайдеггера, видимо, остается в силе диалектика раскрытия и затягивания в тайну языка.

У поэтического и философского способов речи есть одна общая черта. Они не могут быть «ложными». Ибо вне их самих нет мерила, каким их можно было бы измерить и каким они соответствовали бы. При этом они далеки от какого-либо произвола. С ними связан риск иного рода — риск изменить самому себе. В обоих случаях дело не в том, что отсутствует соответствие предметам, а в том, что слово становится «пустым». В случае поэзии это означает, что вместо того, чтобы звучать, она становится лишь созвучной — то ли другому стихотворному произведению, то ли риторике обыденной жизни. Применительно к философии это значит, что философская речь застревает на приведении формальных аргументов или впадает в пустую софистику.

В обоих формах распада языка — в стихотворении, которое таковым не является, потому что лишено «своего особого» звучания, или в пустой философской формуле, не имеющей отношения к делу, слово утрачивает самое себя. Там же, где слово исполняется, то есть там, где оно становится языком, мы должны поймать его на слове.

---

## ФИЛОСОФИЯ И ЛИТЕРАТУРА

---

Тот факт, что среди всех языковых феноменов произведение художественной литературы имеет преимущественное отношение к истолкованию и тем самым выступает в непосредственном соседстве с философией, уясняется, как можно думать, с помощью феноменологических средств. Чтобы убедиться в этом, нужно исходить из того, что понятие истолкования впервые оформилось на позднем этапе феноменологических исследований. Для Гуссерля «постижение нечто как нечто», то есть суждение о вещи, обращение с ней в соответствии с ее значением и ценностью, является высшей формой духовной деятельности, которая надстраивается над лежащим в основе слоем феноменов чувственного восприятия.

Таким образом, у Гуссерля герменевтическое измерение появляется уже во вторую очередь. Первичной для него была живая данность воспринимаемого предмета в «чистом» восприятии. Вместе с тем даже в тщательной дескриптивной деятельности Гуссерля отчетливо проступает герменевтический подход; его усилия всегда были направлены на то, чтобы «истолковывать» феномены, постоянно раздвигая горизонты и увеличивая точность. Он, однако, никогда не задумывался над тем, насколько тесно само понятие феномена сопряжено с «истолкованием». Мы задумались над этим благодаря Хайдеггеру. Он показал, что феноменологический подход Гуссерля таит в себе догматический предрассудок. Еще Шелер, с его гибким умом, усвоивший некоторые элементы американского прагматизма, учения Ницше и результаты последних сенсорных исследований, установил, что чистого восприятия не существует. «Чистое», «адекватное раздражению» восприятие является абстракцией, так сказать, рудиментом преодоленной установки на внешний мир. Великая заслуга Хайдеггера состоит в том, что он показал, что эта абстракция абсолютной конкретности пережитой жизни, являясь одной из основных пред-

посылок «объективности» научного исследования, вместе с тем скрывает за собой «онтологический» предрассудок, сопутствующий метафизике на всем протяжении ее истории. Сам по себе факт, что восприятие протекает в прагматически-ценностной жизненной целостности и что поэтому первичным феноменом всегда является видение нечто в качестве нечто, а отнюдь не чувственное восприятие, которое будто бы схватывает объективную данность, — этот факт стал предметом изучения уже в американском прагматизме и — под другим углом зрения — в гештальтпсихологии. Всякое видение есть уже «постижение нечто...». Но именно Хайдеггеру мы обязаны пониманием того, что причиной фетишизации «чистого восприятия», заведшей в тупик нашу гносеологию, является метафизическое учение древних греков. Этот принципиальный вывод стал возможен благодаря своеобразному сочетанию: Хайдеггер прошел школу Гуссерля и наряду с ней — школу Аристотеля. В отличие от других феноменологов, и в первую очередь представителей неокантианства, пользовавшегося во времена моей молодости исключительным авторитетом в Германии, Хайдеггеру удалось прийти к радикально новому и конкретному пониманию Аристотеля; в этом сыграли роль происхождение и воспитание Хайдеггера, здоровые силы его ума, а также высокий преподавательский уровень некоторых профессоров на теологическом факультете Фрайбургского университета. Этому взгляду суждено было открыть новую эпоху в философии. Я сам — выходец из неокантианской марбургской школы. В Марбурге Аристотеля ставили весьма невысоко. Герман Коген дал ему наиболее безапелляционную характеристику: «Аристотель был аптекарем...» Этим он выразил свое понимание Аристотеля как чисто классифицирующего мыслителя, который, подобно аптекарю, занимается наклеиванием этикеток на свои ящички, коробочки и склянки. Это, безусловно, далеко не самое глубокое понимание вклада Аристотеля в мировую философскую мысль.

Хайдеггер, который любил «тугой узел» аристотелевской мысли, был более проницателен. Он учил нас: уже в том, что Гуссерль начинает с так называемого чистого восприятия, неосознанно проявляется греческое, аристотелевское мышление, внесшее путаницу в его феноменологическое обращение «к самим вещам». Греческое наследие сказалось в обращении западной философии от субстанции к субъекту — даже в сфере языка. Ведь субстанция и субъект —

это два возможных перевода греческих слов *huposeimēnon* или *ousia*<sup>1</sup>. Они означают, собственно, одно и то же: под-стоящее, или под-лежащее, то есть то, что при любой смене акциденций или явлений остается прочным и неизменным. В этом терминологическом факте в свернутом виде содержится целиком весь путь западноевропейской мысли. Употребляя сегодня слово «субъект», мы уже отнюдь не имеем в виду особый род некой устойчивой основы, противопоставленной чему-то переменному, особый род субстанции, в данном случае — сознания, в котором все представления и идеи могут сменять друг друга, но которое все же остается «самим собой» и в этом смысле является самосознанием. Я вспоминаю знаменитое выражение Канта, своего рода магическое заклинание, таинственный смысл которого, по правде сказать, оказался совершенно непонятным для молодых философов: трансцендентальный синтез апперцепции. Это техническое выражение Кант употреблял для обозначения того простого факта, что все представления человека сопровождаются неким «я мыслю». Не существует такого представления, которое не было бы представлением того, кто его имеет. Своим использованием понятия «субъект» Кант впервые провел смысловую границу между субстанцией и субъектом. С этого момента вся современная философия отмечена рефлексивной структурой субъективности.

Тем самым Хайдеггер пришел к выводу, что между словоупотреблением греков, которые разрабатывали свой опыт мира в терминах физики и метафизики, то есть ориентируясь на устройство космоса, и нашим собственным современным опытом, несущим существенный отпечаток христианства, имеется глубокий разрыв, определяемый влиянием таких понятий, как «душа», «сердце», «внутреннее», «самосознание» (или нечто такое, что коренится еще глубже, чем самосознание), на наше понимание своего бытия, на решение нами вопроса о том исторически конкретном бытии, которое суть мы сами. В действительности Хайдеггер, как я полагаю, хорошо понимал, что измерение, в котором возникают подобные человеческие вопросы, не исчерпывается волнующим вопросом о сущем в целом. Конечно, мы и по сей день убеждаемся на опыте, что по популярности, то есть по всеобщей заинтересованности, мало что может сравниться с космологическими вопросами. Это по-прежнему верно. Однако верно и то, что перенос понятий, выра-

ботанных греками в соответствии с их глубинной космологической установкой, на христианскую традицию нашей культуры порождает круг проблем, для нас весьма актуальных. Образно говоря, аристотелевское доказательство прочности бытия вселенной с помощью отвлеченных доводов о ее несотворенности и неуничтожимости заглушается вопросом человека о своем собственном конечном здесь-бытии и о своем будущем. Благодаря открытию иудео-христианской традицией будущего как высшей ценности и разработке эсхатологии с ее пророчеством совершился прорыв в то измерение миропонимания, которое у греков находилось на периферии сознания, — в измерение истории. Коль скоро история не сводится к отдельным историям, то есть к происшествиям, о которых люди рассказывают друг другу, поскольку они с ними случаются и интересуют их как проявление человеческих судеб, а определяет движение человечества во времени, являясь также в образе Священной истории или религиозного чаяния, то на первый план выдвигается иной аспект человеческого опыта — надежда. Вся история европейской мысли протягивается в силовом поле между этим разворачивающимся опытом человека, историчным и вместе с тем направленным в будущее, и системой понятий, построенной по образцу космоса. Это напряжение сохраняется во всей метафизике вплоть до Гегеля, и даже при распаде метафизической традиции оно сказывается в напряженном противостоянии понятий сознания и самосознания, с одной стороны, и историчности — с другой. Мы осознаем это как проблему историзма, определяющую для развития постромантически и романтически настроенной мысли конца XIX века. Проблема эта казалась неразрешимой до прихода Хайдеггера. Он открыл глаза нам — мне и многим другим — на то, что понятия, в которых мы мыслим, уже заранее продумывают все за нас. Иначе говоря: понятийная система, в которую мы пытаемся облечь свои мысли, пред-запечатлена в нас и предопределяет то, что мы способны постичь, исходя из нашего собственного мыслительного опыта. Проблема историзма тем самым ставится на иную основу, поскольку вместо категорий субъекта, объекта, сознания и самосознания на передний план выходят такие понятия, как «временная обусловленность понимания», «самопонимание на основе вещей», «самопонимание через вещи». В действительности это означает, что феноменология стала более феноменологичной, поскольку теперь

ее исходные предпосылки коренятся не в «данности» «объекта» мнимо «чистого» чувственного восприятия, а в практическом жизненном опыте, всегда обусловленном временем и историей.

Это введение, набросанное в общих чертах, предназначено только для того, чтобы прояснить философское значение «герменевтики» и подготовить вопрос: «Что такое литература и что значит литература (как словесное искусство) для философии»? В своих прежних работах я посвятил более детальный анализ герменевтическому измерению категорий «самопонимание через вещи» и «самопонимание на основе вещей» — этой сущностной устремленности в будущее, которая и есть мы, этой заложенной в нас потребности проектирования — принципу надежды, как назвал его Блох<sup>2</sup>. Я исходил из простой мысли, что мы способны понять только то, что нам представляется ответом на вопрос. Это тривиальное утверждение потому получает конкретный смысл, что, прежде чем дать ответ на вопрос или понять нечто как ответ, нам точно так же придется понять сам вопрос. Человек знает, что его о чем-то спросили, и не может правильно ответить, пока не поймет, что хочет знать другой. Естественный встречный вопрос в этом случае: «Почему ты об этом спрашиваешь?» Лишь узнав, почему вопрос задан — что именно хочет узнать другой, — смогу я дать ответ. Это описание, при своей видимой простоте, содержит поистине бездонную диалектику. Кто, задавая первый вопрос, способен понять его так, чтобы «правильно» на него ответить, то есть сказать именно то, что сам имел в виду? У кого понимание вопроса не сопровождалось сознанием того, что сам этот вопрос уже пред-содержит ответ? Диалектика вопроса и ответа и состоит в том, что в действительности всякий вопрос сам по себе вновь является ответом, мотивирующим следующий вопрос. Таким образом, процесс обмена вопросно-ответными репликами обнаруживает структуру, лежащую в основе человеческого общения, фундаментальную структуру диалога. Этот феномен составляет суть человеческого понимания.

Какое отношение все это имеет к произведению художественной литературы? Что в данном случае значит «понять»? Когда я прочитываю предложение в научном докладе или статье, в письме или записке, все просто: «понимаю» — значит знаю, что хочет сказать другой. Я уже понял вопрос,

который придает смысл сказанному как ответу. Этой вопросно-ответной моделью описывается все наше познание в науке и практической жизни. Но как быть со словесным творчеством, произведения которого мы именуем литературой в высоком смысле? Я хотел бы сделать три подступа к этому вопросу.

1) Не заслуживает ли внимания то, что великие произведения словесного искусства мы характеризуем, исходя из их письменной природы? Смысловой фон слова «литература» — «написанность». Что же придает написанному вообще более высокое значение в сравнении с тем, что родилось как сказанное? Каким образом понятие литературы стало ценностным? — Мы, например, говорим о плохом стихотворении: «Это не литература», а о выдающемся произведении научной прозы: «Вот это — литература». Почему так произошло и в чем смысл того, что написанному придается значение высшей ценности?

Вспоминается история, рассказанная Сократом в «Федре», о том, как Тевт изобрел письмо и стал расхваливать свое изобретение египетскому царю за его будто бы великую ценность: ведь оно поможет человечеству безгранично усилить память. Мудрый царь, однако, возразил ему: «То, что ты изобрел, послужит не к усилению, а к ослаблению памяти»<sup>3</sup>. Значит, Сократ не усматривал в письме никакого прогресса, и уж тем более ему не приходило в голову, что звучащее слово можно превзойти чем-то более высоким. Напротив, к письменному тексту он относился как к беззащитному, открытому для спекуляций, злоупотреблений и извращений. Аутентичность, подлинность, свойственные учтивой беседе, здесь растворяются в чем-то сомнительном. В отличие от устной речи письменный текст характеризуется тем, что не может постоять за себя. Автор единожды выдает свое произведение в свет, тогда как в живом разговорном общении всякое недоразумение и ложное понимание исправляются ответной репликой. Таков взгляд Платона, который он позднее ясно обосновал в знаменитом седьмом письме<sup>4</sup> (я посвятил ему особое исследование<sup>5</sup>). Там он идет дальше, утверждая, что лишь тот, кто покинут всеми богами, способен поверить в возможность облечь в письменную форму что-то действительно важное и истинное<sup>6</sup>.

2) Обращение к письму всегда сопровождается утратой разговорной непосредственности. Письменный текст не пе-

редает модуляцию, жест, ударение... Все мы сталкивались с проблемой чтения вслух. Знакомая ситуация: ученик на уроке зачитывает вслух предложение, которое ему непонятно, — тогда его тоже никто не поймет. Понимание возникнет, когда читающий человек произносит слова свободно, а не педантично нанизывает их. Живое событие речи состоит в том, что слова, по хорошей немецкой поговорке, сами цепляются друг за друга. Еще один пример, чтобы пояснить дело. Слабого актера мы безошибочно узнаем, как только он начинает говорить, — секундой раньше, чем следует, и все время нас не оставляет чувство, будто он не говорит, а читает по бумажке. В герменевтическом отношении это в высшей степени интересный феномен. В XVIII веке, в эпоху пиетизма, объектом герменевтического подхода поначалу стала проповедь. Позднее переходом от громкого чтения, или чтения вслух, к чтению беззвучному был отмечен новый этап, создавший иные условия как для искусства письма, так и для чтения. При стилистическом анализе «литературы» это обстоятельство следовало бы учитывать. Как бы то ни было, все эти соображения еще раз свидетельствуют о некоем упадке, связанном с переходом к письму.

3) С другой стороны, письмо обладает поразительно высокой аутентичностью. Требование письменной фиксации возникает при желании удостовериться в сказанном. Написанному больше доверяют. Но для этого должна существовать сама возможность с помощью слов в застывшей форме письменного текста целиком сохранить смысл сказанного так, чтобы посредством текста сказанное могло вновь зазвучать «здесь» (da)! Оно, во всей полноте своего смысла, вновь обретает язык, лишь только кто-то начинает читать.

Но что такое чтение и как оно совершается — этот вопрос представляется мне одним из самых темных и нуждающихся в герменевтическом анализе. Определяя чтение по его свойству снова «озвучивать» письменно зафиксированную речь, мы максимально расширяем рамки понятия литературы и текста. Ознакомление с письменным текстом всякий раз ведет к отслоению первичного речевого события. Однако то, что мы называем литературой и особенно — произведением художественной литературы, нельзя определять чисто негативно. Это не только результат фиксации произнесенного слова, уступающий слову в отношении коммуникативной энергии. Скорее, литература, и в первую

очередь произведение художественной литературы, представляя собой слово, нацеленное, в силу своей природы, на правильное прочтение.

В зависимости от того, в каких условиях функционирует текст, модифицируется и характер письменной фиксации. Поэтому нам придется различать: записку «для себя», использование которой обеспечивается собственной памятью; письмо, которое благодаря точному адресу само обеспечивает условия для понимания; и, наконец, все виды печатной продукции, лишенные точного читательского адреса. В последнем случае для выполнения коммуникативного намерения необходима известная искусственность в искусстве письма. Во всех случаях письменный текст передает интенцию высказывания — в той мере, в какой имелось в виду сообщить поддающееся фиксации содержание. Все эти виды текста направлены, таким образом, на отслоение первичного речевого акта и указывают в первую очередь не на говорящего, а на подразумеваемое. Поэтому любому тексту присуща особого рода идеальность. Более подходящего слова, чем это, введенное Платоном, я подобрать не могу. Его можно применять также для обозначения особого математического бытия, не апеллируя к метафизическому учению Платона об идеях. В действительности идеальность свойственна не только письменному тексту, но также первичному говорению и слушанию, поскольку их содержание позволяет отслоить себя от конкретности речевого акта и воссоздать себя заново. Самождественность, свойственная идеальности, проявляется в том, что подобное воспроизведение возможно и в известной мере адекватно. Сказанное относится и к чтению. Только потому, что текст существует для нас как чистая идеальность, мы можем сказать: такой-то читает его вслух хорошо или плохо. Хорошее чтение вслух — это чтение с пониманием и, соответственно, понятное чтение. Плохо прочитанный текст никому не понятен.

Здесь, однако, вступает в силу серьезная модификация, касающаяся литературного текста как произведения художественной словесности. Теперь дело заключается не только в том, чтобы понять подразумеваемое, но и в том, чтобы воплотить его в его языковом обличье. Литературно оформленное слово в данном случае нацелено на то, чтобы быть услышанным. Все это легко подтвердить на примере *oral poetry*<sup>8</sup>, много обсуждаемой теперь: нормативность лирической или эпической традиции, продолжающей жить в «пес-

нях», заложена уже в таком качестве этих языковых образований, как запоминаемость. Совершенно иная ситуация возникает в тех случаях, когда предполагается не исполнение или чтение вслух, а чтение «про себя», то есть чтение беззвучное. Но и от этих произведений художественной литературы можно ждать чего-то большего, чем голая передача абстрагируемого содержания. Языковой облик тоже должен быть передан, но это, несомненно, не есть облик первичного речевого акта. Скорее, эта передача также предполагает отслоение первичного говорения, будучи причастна к идеальности, свойственной всякому письму, всей литературе, любому тексту. Меня хорошо поймет тот, кому приходилось слушать в авторском исполнении прозу или стихи — особенно любимые, те, что как бы сами звучат внутри нас. Предположим, что автор читает хорошо, что, вообще говоря, далеко не обязательно. Хороший поэт не всегда хороший исполнитель. Но и в этом случае слушатель испытывает нечто вроде шока. Почему у поэта именно такой голос? Почему скандировка, система ударений, модуляция и ритм, с которыми он читает свои стихи, именно таковы и не расходятся с тем, что звучит во мне? Я готов допустить, что он расставляет ударения правильно, с верным чувством звуковой структуры собственного произведения — и тем не менее во всем этом сохраняется некий осадок, что-то уродливое, заслоняющее, как мне кажется, нечто для меня существенное. Выдвигаемый мною тезис состоит в том, что произведение художественной литературы своим бытием в известной степени предназначено для «внутреннего уха». «Внутреннее ухо» улавливает идеальный языковой образ — нечто такое, что услышать невозможно. Ведь идеальный языковой образ требует от человеческого голоса невозможного — именно в этом и состоит специфика бытия литературного текста. Идеальное неизбежно дает о себе знать при попытке прочитать или произнести что-то вслух. Располагая собственным голосом, присущими ему определенными возможностями модуляции и ударения, мы все же оказываемся под действием случайного.

К чему же мы пришли? К письменному тексту, который опережает язык, причем недосыгаемо! «Литература» не отстает неминуемо от языка, как это казалось при первом подходе. Напротив, литература, хотя и является произведением художественной словесности, выступает в этом качестве как письменный текст, который опережает любое

свое звуковое воплощение. Это, конечно, не значит, что нужно отказаться от чтения стихов вслух. Все зависит от характера литературы. Стихотворный эпос в большей мере, чем роман, рассчитан на рецитацию. Театральная пьеса сама по себе тяготеет к сцене. Но даже если пьеса написана для чтения, а не для сцены, она в полной мере пребывает «здесь» при исполнении вслух. И все же, по моему убеждению, существует обширная литература, прежде всего лирика, которую нельзя читать вслух, поскольку говорение становится здесь говорением-внутри-себя. В качестве примера я бы привел Рильке — поэта, требующего, скорее, медитативного углубления, чем рецитации. Впрочем, мне представляется, что Шиллер, Гете, Георге создали образцы немецкой поэзии, которые можно исполнять, как музыку, — притом что, как показано выше, исполнение остается задачей, бесконечно далекой от идеального разрешения, доступного «внутреннему уху». Вместе с тем общее для всей «литературы», очевидно, состоит в том, что сам писатель хранит молчание, так как он достаточно жестко определил языковой облик идеи, чтобы ничего нельзя было добавить: все необходимое заключено в словах, лишь только они складываются в текст. Мы называем это искусством письма.

Само собой разумеется, что произведение художественной литературы предполагает искусство письма. Однако в чем состоит это искусство? Об «искусстве» можно говорить с самых разных точек зрения, например, применительно к устному или письменному рассказу. Какое же событие мы называем стихотворением, поэзией? Какой качественный скачок здесь совершается? Мне кажется, что современная лингвистика текста недостаточно глубоко задается этим вопросом (Рикёр, Деррида и другие).

Следует разделять понятия *текста* в широком и узком смыслах. Понятие «текст» само является герменевтическим. Мы ссылаемся на текст, когда предлагаемые истолкования оказываются нам не по силам. Напротив, когда мы «понимаем», то уже не ограничиваемся голой «буквой»: противоречие «spiritus» — «littera» снимается в «понимании». Таким образом, уже «текст» в самом широком смысле ориентирован на «понимание» и пригоден для «толкования». Но произведение художественной литературы, то есть, как мне представляется, текст в преимущественном смысле, не только пригоден для толкования, но и испытывает хронический недостаток в нем. Начальный подступ к обоснованию

этого тезиса я сформулировал бы так: наш первый же опыт, связанный с «литературой», свидетельствует о том, что ее языковой облик, в отличие от других форм словесности, не может быть исчерпан пониманием и окончательно преодолен. Существует весьма выразительное сравнение, принадлежащее Полю Валери, который уподобил различие между поэтическим и разговорным словом разнице между старинной золотой монетой и современным банкнотом. Со школьной скамьи мы знаем: если ударить молотком по монете достоинством в двадцать марок, да так, чтобы расплющилась чеканка, а затем отнести ее к ювелиру, он даст за нее ровно двадцать марок. Цена монеты определяется ее металлом и весом, а не тем, что на ней выбито. Так же и стихотворение — это слова, которые не только значат нечто, но и сами являются тем, что они значат. Современный банкнот не имеет ценности, он лишь значит нечто и благодаря этому может функционировать.

Что касается разговорного, чисто коммуникативного слова, то оно только значит нечто, но внутри себя оно — ничто. Иначе говоря: я вполне располагаю тем, что мне сказано и сообщено. После того как я прочел полученное письмо, его назначение уже исполнено — многие рвут письма по прочтении. В этом выражается существенный признак подобного языкового сообщения: будучи полученным, оно тем самым исполняет свое назначение. В противоположность этому, как всем известно, стихотворение не раскрывается до конца оттого, что я его знаю. О хорошем стихотворении никто не скажет, откладывая книгу в сторону: «Я уже знаю его». Наоборот: чем лучше я его узнаю, чем глубже понимаю, — то есть разбираю и снова собираю<sup>10</sup>, пока не выучу его наизусть, — тем больше может сказать мне по-настоящему хорошее стихотворение. Оно становится от этого не беднее, но богаче. В других областях искусства мы сталкиваемся с тем же. Так представлять себя — характерный признак вообще всех произведений искусства, благодаря чему они и не отпускают нас от себя. Опыт восприятия прекрасного обостряет в нас общее чувство жизни — наилучшим образом это описано у Канта в «Критике способности суждения». Мы покидаем картинную галерею, где собраны великие произведения искусства, театр, концертный зал с приподнятым чувством жизни. Встречу с великим произведением искусства я бы уподобил плодотворной беседе, вопрошанию и ответу, иначе — раскрытию

навстречу вопросу и возникновению потребности ответить, постоянному диалогу, в котором нечто обнаруживается и «остается».

В произведении художественной литературы все это проявляется особенно наглядно. По методическим причинам я предпочел бы выбрать иную ориентацию, чем Ингарден, хотя его исследования художественной литературы на материале романа оказались очень плодотворными<sup>11</sup>. Все же я считаю, что роман является поздним порождением литературы и представляет собой смешанную форму, в которой существенные функции поэтического слова прослеживаются не очень четко. Поэтому я остановил выбор на жанре лирического стихотворения, которое в своей наиболее выраженной форме, соответствующей маллармеанскому идеалу *poésie pure*, оставляет позади все формы риторики, то есть разговорно-речевого узуса. Средства грамматики и синтаксиса здесь используются самые скудные. По сути, все вверяется гравитационной силе слов, так что звуковое и смысловое движение языкового целого стягивается в нерасторжимое структурное единство. Нельзя не учитывать, что в структурном единстве литературного произведения непосредственное участие принимают значения слов и фокусируемый ими смысл всего высказывания. Слабым моментом в серьезных исследованиях структуралистов в области литературы я считаю как раз то, что, в порядке вполне оправданной реакции на распространенный способ прозаического прочтения поэзии и не менее распространенный способ рассудочного ее понимания, они недостаточно выявляют смысловую мелодию стиха и слишком односторонне сосредоточились на звуковой структуре. Здесь школу Романа Jakobsona подстерегает опасность, которую сам он, наверное, не стал бы отрицать. В действительности движение смысла не менее важно — даже если оно представляется пока непосильным для ясного понимания.

В настоящее время бытует одно заблуждение, по-моему, широко распространенное. Со времени появления известной книги Х. Фридрихса<sup>12</sup> даже самые глубокие знатоки утверждают, что современная литература недоступна для понимания: при этом они не отдают себе отчет, что отсюда вытекает отрицание самой ее языковой природы. Что-то всегда понятно — если под пониманием разуметь сколько-нибудь близкое соприкосновение с источником смысла. Естественно, есть разные степени бли-

зости к тому, что можно было бы назвать «сказанием». Своеобразная и непривычная форма, в которую облечен миф в поздних гимнах Гельдерлина, казалась недоступным для понимания плодом безумия даже его современникам, воспитанным на гуманистически-христианской мифологии, и среди них — его друзьям, поэтам-романтикам, провозгласившим новую «эстетическую мифологию». Искусство XX века не пропитано насквозь обязательной мифологической традицией; оно не понятно в том смысле, в каком сама собой понятна мифологическая традиция. Но есть язык, есть речь, и нечто всегда сказано, и лишь только это нечто сказано, налицо — сказание, сказующее о многом. Конечно, еще более, чем когда-либо, возможно, что нам не удастся выразить сказанное в словах-понятиях. В нем нет ничего для узнавания, ничего такого, что мы бы уже знали и могли сказать или как-либо передать другому. И все же в итоге оно обретает подобие герменевтической идентичности. Оно начинает говорить.

Для того чтобы выделить составляющие того диффузного целого, каким является поэтически-заклинательная сила языка, действующая посредством звука и значения, нужен более детальный анализ. Первый слой здесь соответствует значению слова и функционирует в силу внутренней связности языка; Гуссерль применял для его описания термины «интенция» и «наполнение». В изобразительном искусстве ему соответствует иконографический аспект; и в других видах искусства иногда встречается нечто подобное. Можно вспомнить Лебеда — партию Павловой или так называемую программную музыку, в которой заложен элемент сравнивающего узнавания. — Второй слой есть то, что Ингарден, говоря о романе, выделил как схематичность языка<sup>13</sup>. Наполнение схемы может варьироваться, притом что текст как языковое образование остается тем же; достаточно сказать, что даже в лучших переводах текст теряет в заклинительной силе. — Наконец, можно различить третий слой, в котором осуществляет себя заклинительная сила языка. Это то, что ранее в общей связи я назвал предвосхищением совершенства<sup>14</sup> и что необходимо сопутствует схватыванию смысла. Конкретно в плане поэзии это предвосхищение проявляется в том, что благодаря ему стихотворение превращается в диктант, который поначалу остается только выслушать.

Можно задаться вопросом, различимы ли указанные три слоя во всех видах искусства, в частности в тех произведениях, которые лишены миметизма и установки на изобразительность? В произведении художественной словесности первый уровень всегда имплицитно значимыми символами, смыслом языковых элементов. В других видах искусства он не обязателен. Следующий вопрос: есть ли в остальных видах искусства нечто аналогичное наполнению схемы, как в произведениях художественной словесности? Быть может, схожее с характером музыки, разыгрываемой как нотный текст, — музыки, в которой можно увидеть не столько репродуцирование (что мы готовы допустить в случае литературного театра), сколько следование «инструкции», допускающей свободное наполнение в предписанных пределах. В действительности, однако, в музыке есть четкое различие между предназначенным для разыгрывания нотным текстом и индивидуальной свободой в отношении «задержек» и даже так называемых украшений. Поэтому имеется достаточное основание, чтобы наряду с театром причислить музыку к репродуктивным видам искусства: это новая субстанциальная реальность, внутри которой данное произведение как равное самому себе представляется всем одинаковым образом. В противоположность этому «чтение» не сходно с воображаемой (*innere*) театральной постановкой, скорее, оно напоминает совместное деятельное преодоление пути, общего для всех зрителей (слушателей) спектакля. При этом сила воображения стремится заполнить пустое пространство, оставленное текстом или игрой.

И лишь третий слой, как мне представляется, можно обнаружить во всех без исключения видах искусства. Поскольку предвосхищение совершенства всегда сопутствует постижению смысла (мы постоянно сталкиваемся с этим явлением на примере различных дефектов текста: опуски, опечатки и т. п.), постольку каждое произведение искусства выстраивается в нашем сознании как непреложное высказывание, благодаря чему мы оцениваем его как некое целое. В этой связи разговоры о художественной критике выглядят довольно странно. В действительности критика сводится не столько к различению хорошего и плохого в произведении искусства, сколько к тому, чтобы отличить удавшееся произведение от неудавшегося, и уже тем более от заведомой халтуры. Кант хорошо понимал это, судя по его анализу

суждения вкуса. Суждение вкуса не есть суждение о прекрасном как уже найденном, оно само есть поиск прекрасного. Этим не оспаривается возможность критических замечаний. Но основа остается прежней: «критически» воспринимается неудача в целом. Отсюда вовсе не следует, что критик в состоянии улучшить такое произведение или определенно указать, каким образом можно его усовершенствовать.

Необходимо также учесть не всегда одинаковый уровень готовности к упомянутому «наполнению», с тем чтобы стало возможным отделить остаточное «качество» от привходящих конъюнктурных моментов.

Соответственно, негативное восприятие литературного произведения, разрушающее предвосхищение совершенства, выражается не в критическом замечании (или в целом ряде подобных замечаний), а в отказе вообще говорить о данном тексте как о художественном произведении; не важно, находим ли мы его скучным, пустым, глупым, сентиментальным или подражательным, — мы от него «отворачиваемся».

Вернемся, однако, к сравнению Валери. Как получается, что ценность золотой монеты слова совпадает с ее номиналом? Она есть то, что есть, иначе говоря, языковое обретает здесь свою непреходящую ценность, начинает выступать в длящемся настоящем. Языковое образование тем самым усваивает себе непосредственным образом особое временное настоящее. Хайдеггер в своем знаменитом сочинении заметил, что в искусстве все впервые выступает в своем истинном виде. Краски нигде в большей мере не являются красками, чем в цветовой системе великого живописца; камень нигде в большей мере не камень, чем тогда, когда он в составе греческой колонны несет на себе архитрав<sup>15</sup>. Что же все это значит применительно к аналогичному высказыванию: слово нигде в большей мере не является словом, чем в произведении художественной словесности? Как может одно слово стать более словом, чем другое, поэтическое слово — более словом, чем слово, вплетенное в повседневную речь?

Здесь уместно привести пример, наглядно отражающий проблему: речь идет о непереводимости лирики. В лирическом стихотворении единство смысла и звучания, очевидно, коренится столь глубоко, что на почве другого языка возможно достичь лишь относительного приближения к ори-

гиналу или заменить его совершенно новым стихотворением. Хорошее стихотворение являет собой столь неразрывное переплетение, итог столь тесного со-действия звука и значения, что даже незначительные изменения в тексте могут испортить целое.

Я хотел бы подтвердить сказанное одним примером и заодно напомнить, что в стихотворении смысловая связность неотчуждаема и может иметь решающее значение в составе целого (не менее важное, чем фонематическая «структура»). У Гельдерлина есть одно стихотворение<sup>16</sup>. В старых изданиях можно было прочесть: «Тот, чей взгляд проник в мир, понимает высокую доблесть (Tugend), и мудрец перед смертью склоняется к красоте». Тридцать лет назад выяснилось, что это результат опечатки или неверного чтения; правильный вариант таков: «Тот, чей взгляд проник в мир, понимает высокую юность (Jugend), и мудрец перед смертью склоняется к красоте». Стихотворение сразу преобразилось и теперь впервые является в своем истинном виде. Прежний текст наводил на мысль скорее о Шиллере, чем о Гельдерлине. Я не хочу тем самым принизить Шиллера, но Гельдерлин, похожий на Шиллера (а именно так и воспринимали молодого Гельдерлина его первые издатели), не стал еще самим собой. Замена Tugend на Jugend почти ничего не меняет в звуковом отношении, хотя правильная конъектура дает более мягкое звучание, лучше выражающее очарование, свойственное юности. И все же окончательная завершенность образа достигается только благодаря смыслу: впервые является шаговая размеренность поэтического танца, описавшего полный круг. Сразу стало ясным, почему мудрец под конец склоняется «к красоте» — к красоте юности, в мировосприятии которой нет покорности, могущей лишить ее веры в возвышенное. Таким образом, стихотворение обретает абсолютное равновесие; мы почувствовали, что одна лишь буква может заключать в себе все целое.

Конечно, случай, когда буква решает все, исключительный. Текстологическая традиция порой удерживает ненадежные буквы, иногда даже целые слова и окончания стихов. При наличной сохранности некоторых греческих и латинских памятников было бы плохо, если бы все буквы в них обладали одинаковой значимостью. Однако исключительность данного случая лишь подчеркивает по-

истине удивительное явление: в стихотворении язык возвращается к своей основе, к магическому единству мысли и события, пророчески взывающему к нам из сумрачных глубин праистории. Итак, особенность литературы состоит именно в таком выдвигении слова, при котором неповторимость звучания вызывает к жизни неисчерпаемое многоголосие смыслов. Это как раз то, что я имел в виду, приводя в качестве примера Малларме. Стихотворение освобождает пространство для действия гравитационного поля слов и вверяет себя ему вопреки грамматике и синтаксису, который регламентирует лексическое употребление. В том и состоит поэтическое воплощение смысла в языке, что язык не замыкает себя в одномерности дискурсивных связей и логически-линейных зависимостей, а благодаря многовалентности (*Vielstelligkeit*, по выражению Пауля Целана) каждого слова придает стихотворению как бы третье измерение.

Итак, стихотворение в действительности ассоциируется не с изображением и тем более не с названием чего-то заранее известного, а со скульптурой, с произведением пластики, возможно, даже с многомерным звуковым пространством музыки. Это — особого рода взаимное сопряжение уникального звучания и многоголосия, благодаря которому каждое слово ставится в центр особой системы координат и целое предстает как ткань, единственная в своем роде. Структуру поэтического творения принято обозначать выразительным словом «текст». Текст — это текстура, ткань, то есть целое, образуемое отдельными нитями, тесно переплетенными особым, лишь данной ткани присущим образом. Могут возразить, что в известной степени все это относится к любому высказыванию, взятому в его единстве, а не только к произведению художественной литературы. Но в поэтическом произведении текстовая ткань приобретает особую прочность. По существу, стихотворение — это текст, который с помощью смысла и звука сам себя зиждет и замыкает в нерасторжимом единстве целого.

Приведенный пример относится к лирическому стихотворению. Ясно, однако, что и другие языковые формы, скажем, эпическая или драматическая, способны достигать подобного структурного единства. Более высокий уровень переводимости свидетельствует о том, что в этих случаях роль звуковых нитей менее важна и единство может достигаться с помощью других средств.

Я хотел бы пояснить это на примере из театральной жизни, в основе которого лежит, вообще говоря, довольно сложное явление репродукции. Этот случай, однако, наглядно показывает, как произведение литературы или искусства само замыкает себя в единое целое, так сказать, автономно конституирует самое себя. Однажды в театре в Маннгейме я присутствовал на спектакле по пьесе итальянского драматурга Уго Бетти (родственника известного философа-герменевта Эмилио Бетти). Мы сидели в партере перед началом спектакля. Неожиданно на просцениум вышел полицейский и объявил: «Машина с номером AU 27C поставлена неправильно. Владельца просят немедленно...» Все обернулись, чтобы взглянуть на нарушителя, который выйдет из зала. В этот момент занавес поднялся: оказалось, что появлением полицейского начинается пьеса. Через минуту все уже приняли прежние позы и смотрели на сцену. Мы поняли, что полицейский со своей репликой был частью пьесы.

Случай достаточно выразительный. Он показывает, как вещь сама наделяет себя автономностью. Но с тем же самым мы постоянно сталкиваемся, когда имеем дело с чисто языковыми текстами. Гуссерль дал верное указание, по-моему, относительно того, как в искусстве «снимается» ожидание реального события, причем его подход исключает применение таких непригодных категорий, как вымысел, иллюзия и т. д. Он неоднократно замечал в связи с учением об эйдетической редукции, что в искусстве она «осуществляется спонтанно»\*. Описанный выше случай прекрасно демонстрирует спонтанный характер направленного на реальность акта «заключения в скобки», а также возникновение нового ожидания, которое, после того как прежнее ожидание было обмануто, надеется на то, что «игра» о чем-то нам скажет.

Приведу еще один пример, всем хорошо известный, — из визуальной сферы. Современный уровень репродуктивной техники позволяет помещать в газетах много репродукций, внешне схожих с фотографиями, при этом можно безошибочно отличить заснятую на пленку сцену из спектакля,

\* Согласно сведениям, сообщаемым Оскаром Беккером «о высказываниях Э. Гуссерля по различным поводам на лекциях и т. п.» (*Becker O. Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers. — Festschrift Edmund Husserl. Tübingen, 1929, S. 36, Anm. 1).* Ср. также: *Ideen I (Husserliana III, S. 50 f, 163).*

кинокадр или репродукцию картины от реалистической фотографии. В чем тут дело? В чрезмерной реалистичности. Реальность никогда не бывает столь реальной. Эти изображения столь сильно сгущены и напряженно скомпонованы, что трудно ошибиться и принять искусственно уплотненное изображение за удачно заснятое событие.

Можно было бы продолжить, рассмотрев на чисто языковой почве, каким образом осуществляется переход к автономности литературного текста. Примером могла бы стать связь между историческим описанием и историческим романом или, если обратиться к практике композиторов, отношение «песни» и текста — связь, порой размывающая источник почти до неузнаваемости. Можно ли, услышав слова «Орплид, моя земля», не положить их мысленно на музыкальную фразу Гуго Вольфа<sup>17</sup>? Подобные явления перехода позволяют мысли четко различать то, что казалось неразличимым.

В заключение бросим все же еще один взгляд на философию, которая, очевидно, срослась с языком и только в языке имеет свое бытие. Вряд ли нуждается в оправдании то, что мы как философы заняты прежде всего литературой, тем чудом языка, каким она является. Платон говорит о древней вражде, существовавшей между философией и поэзией, и несомненно, что критика мифов и историй, рассказанных Гомером и в особенности Гесиодом о богах и их варварских обычаях, изначально сопутствует той потребности познания, которая зовется философией<sup>18</sup>. Впрочем, и в греческой поэзии доступного нам периода, то есть в поэзии Гомера и еще в большей мере в поэзии последующих веков (Пиндар!), имеется устойчивый элемент критики сказания о богах. В сущности, подобная вражда между поэзией и критикой, как и всякая вражда, обнаруживает известную общность. В данном случае это общность слова и потенциально заключенной в нем истины.

Итак, в заключение после того, как мы исследовали слово в его поэтической функции, зададимся вопросом: как философия обретает слово, как она обретает язык?

Каким образом язык присутствует в философии? Все мы знаем теперь, что то, о чем толкуют философы, в известном смысле есть ничто: бытие в целом, бытие и его артикуляция в терминах категориальной понятийности — все это нигде не «дано». Языковые трудности, с которыми испокон веку сталкивается философ, коренятся в том, что язык общения

людей приспособлен прежде всего для ориентирования в мире, а не для того, чтобы помочь нам в разрешении нашего личного «последнего» вопроса относительно всего «данного». То обстоятельство, что язык философии находится в своеобразном промежутке между разговорным употреблением и языковыми возможностями в плане выражения отвлеченных смыслов, известно немецким философам-идеалистам со времен романтизма; и точно так же со времен немецкого романтизма, воспринявшего идеи Вико и Гердера, у нас принято рассматривать поэзию как праязык человечества. Пожалуй, то начало, которое равно и приводит в движение творческие силы ума и питает поэтические образы, можно было бы назвать прапоэзией языка.

Но даже если это и так, вопрос о том, что же, собственно, представляет собой философский текст, по-прежнему остается открытым. Или, быть может, следует вообще отказаться от особого понятия — «философский текст»? Наверное, прав Платон, и любой философский текст — это не что иное, как вмешательство в некий диалог, развертывающийся в бесконечности. Рассматривать философский текст как текст литературный, а не как ряд путевых знаков на пути понятийной артикуляции наших мыслительных интенций — значит быть схоластом в худшем смысле этого слова. Возможно, внутренняя близость философии и поэзии возникает благодаря тому, что они встречаются, двигаясь в прямо противоположных направлениях: язык философии постоянно опережает сам себя — язык стихотворения (всякого подлинного стихотворения) неопередим и единственен. Я думаю, что именно поэтому могло случиться — во всяком случае, это интересно наблюдать, — что такой мыслитель, как Гегель, вполне сознавая всю проблематику, связанную с ролью предикативного предложения, формы суждения в философской мысли, следовал движению мысли гораздо вернее, чем об этом можно судить по все укреплявшемуся методу его диалектики. Именно к Гегелю, разработавшему теорию спекулятивного предложения, проявлял совершенно особое влечение адепт *poésie pure* Малларме. Как в раннем, так и в позднем творчестве Малларме можно найти стихотворения, содержащие, кажется, почти гегельянскую терминологию, и вместе с тем эти стихотворения (например, «*Igitur*», «*Coup des Dés*») ближе всего подходят к его идеалу «чистой» поэзии. Это ни в коей мере не является ни выражением предпочтения какому-либо художественному иде-

алу в ущерб другим формам художественной литературы, ни теорией *l'art pour l'art*. Как раз то, что поэтическое искусство, несмотря на свою «онтологическую» автономию, которую я попытался продемонстрировать на примере произведения художественной словесности, в контексте жизни меняет свой облик, и делает его искусством. Но подобно тому, как изобразительное искусство сохраняет присутствие начиная с доисторических и раннехристианских памятников, в «художественной религии» греков, в великих созданиях азиатских культур, во всей целостности христианского средневековья, на протяжении всего процесса секуляризации, сопутствовавшего Новому времени, так и поэтическая продукция народов включается и в религиозные и в светские системы связей и никогда полностью не реализует себя в чисто эстетической функции раздражения. В том, что поэзия может наделять силой присутствия самые разнообразные содержания, выражается свойственная ей как искусству скажущая сила.

Поэзия как язык и философия в действительности имеют между собой то общее, что философ, в отличие от ученого, если говорит нечто, то, как и поэт, не отсылает при этом к чему-то существующему в другом месте, как отсылает к своему обеспечению в банке денежный знак. Когда мысль стремится к выражению, она остается у самой себя, облекая себя в слова, вербализуя себя. Поэтому для философа текст существует не как «литература». Быть может, ему вообще не дано видеть «истину» в отдельном тексте или предложении, напротив, используя знаменитое выражение Платона, он должен воспринимать их всегда только в поступательном движении мыслящей беседы души с самой собой. Мышление — это и есть постоянная беседа души с самой собой. Так что вполне можно сказать, что философия включает в себе такую же недостижимую даль, обладает таким же дальнодействием и вместе с тем той же абсолютной временной актуальностью, какой обладают для нас все искусства. Прогресса нет ни в философии, ни в искусстве. В обоих случаях важно нечто другое — обрести причастность.

---

---

## ЛИРИКА КАК ПАРАДИГМА СОВРЕМЕННОСТИ

---

---

Группа исследователей, объединенных серией публикаций «Поэтика и герменевтика»<sup>1</sup>, посвятила первый том своих трудов поучительной дискуссии о возникновении реалистического романа (событии эпохального значения), проследив его преимущественно в зеркале теории романа и отразившегося в ней изменения понятия действительности. В объемистом втором томе рассматривается проблема «лирика как парадигма современности». И в этом случае мы имеем дело с ярким событием, представляющим для герменевтической теории и практики задачу, по тонкости и значению вряд ли уступающую той, что связана с отраженным в зеркале романа переходом от XVIII к XIX веку. На этот раз речь идет о лирическом стихотворении, которое за последнее столетие решительно вырвалось за пределы европейской художественной традиции, поставив тем самым интерпретатора на грань герменевтического нигилизма. Поддается ли еще «современное» лирическое стихотворение пониманию вообще, или, вернее, однозначному пониманию, или же оно открыто для различных равноправных истолкований, таких, которые оказываются параллельными и даже пересекающимися, и «смыслом» является именно это герменевтическое мерцание? Ведь речь при этом идет не о том, что приложимо в конце концов к любому произведению искусства: его интерпретация бесконечна, масштаб адекватного толкования неопределен и любое истолкование односторонне и может быть сменено новым, более совершенным. Вопрос, скорее, в том, возможно ли здесь вообще толкование, при котором ищут или предполагают масштаб адекватного понимания, или же герметическая лирика нашего времени стремится к размытости «смысла», в результате чего интерпретация превращается в деятельность совершенно нового рода.

К числу особых достоинств этого тома принадлежит то, что в нем — а как раз лирическая поэзия позволяет это более всего — теоретические положения проверяются на практическом примере. Совместная интерпретация стихотворения Аполлинера «Дерево»<sup>2</sup> прекрасно раскрывает теоретические предпосылки, которыми интерпретаторы руководствуются в своей герменевтической практике. Выявляются две основные позиции: одни верят в неизменную задачу понимания и истолкования и скептически относятся только к ее выполнимости, другие же настроены столь решительно, что возводят «многозначность» в методологический принцип.

Теоретическая статья Ганса Блюменберга о «поэтизации языка»<sup>3</sup> вроде бы не вызывает возражений, если принять то, что и так само собой разумеется, а именно что это описание «поэтизации» через «усиление многозначности» ориентируется лишь на крайние явления современности и существующую нивелировку языка. Однако и в этом случае возникает сомнение, действительно ли стершийся язык повседневного общения как исходный момент и «поэтизированное» возвышение над ним могут привести к «слову» лирической поэзии. Как мне кажется, в своем рассуждении Блюменберг упускает из виду, что стремление к однозначности, приписываемое им «языку науки», вообще относится не к «языку», а лишь к ничтожной части словарного запаса, именуемой терминологией. «Пограничная ситуация» непонимания, которую Блюменберг описывает как полярную противоположность, сконструирована исходя из фиктивного понятия языка, лишённого многозначности. Но действительно ли это «пограничная ситуация»? Или на самом деле речь идет о явлении, названном Валери разменной монетой обыденной жизни: в этой функции язык приближается к порогу «безъязыкового» обмена знаками и жестами и едва ли может считаться «языком». С феноменологической точки зрения ситуация представляется мне ясной: если исходить из «разменного» языка, функционирование которого обусловлено целым рядом внешних факторов, обеспечивающих понимание, то истинная сущность языка не будет постигнута. Разумеется, это не значит, что можно, подобно Вико, просто принять поэзию в качестве первичного языка, не впадая при этом в противоположную крайность — в нефеноменологический догматизм. Однако методологиче-

ски представляется разумным обратить внимание на такие способы функционирования языка, которые не могут быть сведены к поведению в обыденных ситуациях или простой передаче информации, например на проклятие и благословение, возможно также призывание (не только в молитве, но все же такое, которое обращено к невидимому — ведь видимое достижимо и жестом). Во всех этих случаях язык свободен от функции указания на предмет, который может быть представлен и другим способом, и проявляется в своей собственной функции, и мне кажется, что здесь-то и заключен подход к пониманию поэтического языка. Пожалуй, все, что указывается в качестве его характерных черт в противоположность разговорному языку, в особенности многозначность, верно. Но он становится поэтичным не потому, что отрешается от определенных «пороков» обыденного существования и отказывается от прагматической однозначности. Все наоборот: он таков, потому что он поэтичен, то есть, осуществляя саморепрезентацию, язык реализует многозначность, которая сама по себе является принадлежностью языка. Но именно современное стихотворение может быть адекватно описано только исходя из этого. Ведь словесный материал современного лирического стихотворения может быть поистине «прозаичным», вплоть до отрывков репортажа, и отличаться порой прямо-таки шокирующей однозначностью — и все же в конце концов языковая структура замыкается в себе самой, становится уникальной, самодостаточной, задающей пониманию неисчерпаемую, но, при всей поливалентности, все-таки однозначную задачу.

Размышляя над стихотворением Аполлинера, можно и в самом деле отчаяться; ведь, например, не ясно даже, к кому обращено «ты» — к другу, дереву, или, возможно, это — alter ego поэта. То, что композиционные элементы (Лион и Лейпциг, транссибирский экспресс и «красивый негр») не должны «пониматься» извне, не значит, будто стихотворение так многозначно, как его представляют в опубликованных опытах интерпретации. Этой дискуссии недостает, как мне кажется, попытки, обратной всем разнообразным предложениям: выявить то, относительно чего не было разногласий. Ближе всего к этому подошел, по моему мнению, в своих замечаниях Хенрих — впрочем, все это только первоначальные впечатления.

Яусс сделал критическое замечание: к современной

лирике подходят, как если бы речь шла о классической художественной форме, — а если бы речь и в самом деле шла о классической форме? Или, вернее: даже если бегство от заданных форм приводит к игре с пограничной ситуацией непонимания и если неоднозначность возможных интерпретаций рассчитана на барочные эффекты, — в этом ли заключается «сама» современная лирика и можно ли в этом усмотреть ее сущность? Как если бы кто-нибудь объявил Вазарели «самой» современной живописью. И даже если это так, очарование ошарашивающих иллюзий, составляющих алфавит Вазарели, само по себе еще не составляет сущности картины. В противном случае учебник по гештальтпсихологии доставлял бы эстетическое наслаждение. Задача герменевтики по отношению к картине и стихотворению, основанная на таких эффектах восприятия, не регистрация этих эффектов, а истолкование того, что делает основанную на таких эффектах картину картиной, а стихотворение — стихотворением. Как мне кажется, дело не в «классическом» условии, утратившем свою силу, а в действии того смыслового ожидания, которое дано с каждым словесным произведением, с каждой попыткой художественного творчества и существовало всегда.

Интерпретация Тракля, предложенная В. Прайзенданцем<sup>4</sup>, ставит на обсуждение другую проблему, сходную с предыдущей, — проблему вариации и использования поэтом уже готового поэтического материала — вплоть до цитаты как элемента нового произведения (Э. Паунд). Здесь следует согласиться с тем, что «значение» не сводится к замыслу, и придерживаться принципа, согласно которому понимание нового «творения» не затемняется включением в него готовых поэтических элементов. И предпринятый Прайзенданцем анализ влияния Гейне на раннего Тракля, как и слишком очевидная зависимость такого его стихотворения, как «Упадок»<sup>5</sup> (1913), от Стефана Георге (хотя об этом прямо и не говорится), позволяют ярче представить более позднюю манеру Тракля, у которого все заимствованное, включая мотивы «геттингенской роши», находит свое подобающее место. Во всяком случае, обилие «вторичного» материала свидетельствует о минимальной «поэтизации» ориентированного («непоэтически») на однозначность языка — скорее, мы имеем дело с новой однозначностью, которую обретает поэтическое слово.

Все поучительные статьи этого тома, посвященные «темному стилю» современной лирики<sup>6</sup>, несмотря на честные попытки показать верность исходного положения и подчеркнуть, что современная лирика не сравнима с прежней — традиционной, как раз в этом пункте и вызывают у меня сомнение.

Проблема современной лирики представляется мне в гораздо большей степени проблемой эстетики, нежели поэтической техники. Основное затруднение современной эстетики, как она представлена этой группой исследователей, ориентированных прежде всего на поэзию, я вижу в имеющей давние истоки ведущей роли изобразительного искусства в эстетическом мышлении Нового времени, роли, которая ставит перед поэтикой трудноразрешимую задачу. Ведь все эстетическое мышление находится под властью свойственного грекам оптического подхода к действительности и того,<sup>8</sup> как Платон употребляет понятия «мимесис»<sup>7</sup> и «эйдос». Однако язык — материал не в том смысле, что мрамор и бронза или линия и цвет, из которых строится зримый мир — мир изобразительного искусства. Конечно, и они не представляют собой мертвый материал. Потому что существует история зрительного восприятия и соответствующих ему закономерностей формирования зрительных представлений и образов, а вместе с этой историчностью также и ритм утраты восприимчивости и обретения контраста, проходящий через художественное творчество как история вкуса. И все же оптический «материал» может быть полностью превращен в материал художественной композиции. В живописи и скульптуре оказалось возможным уничтожить или по крайней мере заглушить обусловленную творчеством связь изобразительной традиции с определенными тематическими канонами, так что название современной картины стало практически безразличным. В то же время подобное отдаление языка от его предметно-смысловой соотнесенности не представляется возможным.

Сложение смысла из фрагментов, характерное для «темной лирики» современности, пожалуй, в каком-то смысле соответствует угасанию всех предметных значений, и единство всех родов искусства простирается достаточно далеко — гораздо дальше, чем мы можем предполагать. Однако речь идет об эстетической теории и неуместности понятий материала и его обработки там, где эта обработка и так идет

постоянно, — в речевой деятельности и в синтезе всего высказываемого и всех способов выражения в «духе» языка. Здесь значение готовых форм играет фундаментальную роль. Если искусство и можно толковать и мыслить без понятия мимесиса, то язык, определенно, нельзя. Мы учимся говорить, подражая, и на протяжении всей жизни не прекращаем этой учебы. Поэтому, как мне кажется, поэтическое творчество, это постоянно пополняемое собрание языковых образцов, создаваемое под диктовку поэтов, определяется не только ритмом привычного и непривычного, но и неразрывно связано с постоянно растущей близостью и ощущением домашнего уюта. Непостижимость сама есть не что иное, как приглашение быть как дома. Совершенно очевидно, что язык обладает иной, интимной связью с памятью в сравнении со зрительными впечатлениями, хотя и хорошо знакомая в прошлом картина вызывает сильное чувство близости, когда неожиданно видишь ее спустя годы или десятилетия, как и встреча со знакомым человеком, городом, местом. И все же уже при первом слушании или прочтении текста стихотворения, как и произведения словесного творчества вообще, мы как бы узнаем каждое отдельное слово. Это значит, что слово уже обитает в сокровищницах памяти и занимает там пост, который никогда не покидает, — пост служения мысли.

Поэзия как искусство слова принципиально отлична от других родов искусства, а поэтика является теорией искусства в совершенно особом смысле. Поэзия, даже самая малопонятная, рождается в понимании и для понимания. На этом основана тесная связь поэзии и философии. Она, кажется мне, еще далеко не достаточно оценена эстетикой. По крайней мере в употреблении понятий эта связь еще не получила реализации. Это самым прямым образом касается также эстетики Гегеля. Ей посвятил свою в высшей степени интересную и оригинальную статью Хенрих, пытаясь приложить эстетику Гегеля к современному творчеству или, вернее, переосмыслить ее, исходя из современного творчества.

Хенрих исходит из двойного мотива эстетики Гегеля: с одной стороны, из его стремления показать конец искусства, правда, только в том смысле, что оно уже более не является высшим изображением истины, так как она нашла свое подлинное пристанище в христианской вере и в мышлении. С другой же стороны, это значит,

что искусство становится чем-то иным, после того как произошло примирение бытия и «Я» в спекулятивном понятии. По достижении законченного самосознания духа искусство с необходимостью превращается в нечто новое: самодвижение и самодостаточность духа порождают созерцание, играющее возможными изображениями. Таково, считает Хенрих<sup>9</sup>, настоящее и будущее искусства. Этот прогностический мотив заключен и в эстетике Гегеля, и он способен к развитию, которое позволяет понять не Рюкерта и Овербека<sup>10</sup>, а искусство «современности». Современность, действительно, в определенном смысле дала новые образцы искусства в сравнении с классической традицией, как и философия не могла оставаться той же, после того как спекулятивный идеализм был доведен Гегелем до своего завершения. Однако современность при всей ее новизне представляет собой, считает Хенрих, явное завершение того, что началось после смерти Гегеля и Гете.

Чтобы извлечь это из положений Гегеля, Хенрих выдвигает понятие «изначального единения бытия и «Я». Из него он выводит частичный характер современного искусства. В нем соединяется традиционное платоническое требование мимесиса (правда, таким образом, что сущность более не выражается в явлении) с чисто исполнительским характером творчества, на который ориентировалась позитивистская эстетика. Как изначальное единство «Я» и бытия оно не претендует ни на самодвижение «Я», ни на наличную действительность, а раскрывает проблематику, заключающуюся в саморефлексии. Это может быть показано на современных художественных формах, например на повествовании, которое разворачивается как чисто внутреннее движение субъективности, минуя «путь через вторую действительность вещей», или, напротив, на тенденции вернуть всю действительность в «Я», которую мы наблюдаем, например в коллажах. Рефлексия становится рефлексией самого произведения искусства, выбирающего в качестве темы самое себя.

И все же Хенрих не заходит так далеко, чтобы освободить новые возможности, которыми проникнуто современное произведение искусства, от всех тех условностей формы, которые всегда и везде составляли качество художественного исполнения. Такими постоянными коннотациями принадлежности творения к миру искусства он

считает покой, порядок, сочленение вещей в единстве жизни и смысла, гармонию, примирение. Однако искусство современности отличается направленность формы против себя самой. «Таким образом, разрывы формы становятся композиционным принципом» (с. 30). В описательном плане это представляется понятным. Тем не менее теоретическое значение этих современных форм искусства, на мой взгляд, не столь уж велико. В конце концов элементы любого произведения искусства подбирались таким образом, чтобы произвести некий эффект, а всякий эффект подчиняется определенным законам привычности, контраста, ассоциаций, изысканности и утонченности — короче, изменчивость особенностей восприятия входит в сущность эффекта. Поэтому современное искусство может быть достаточно хорошо описано исходя из особенностей средств, используемых им для достижения эффектов восприятия. Однако сколь бы непривычны ни были эти средства, то, как из них возникает произведение искусства, как и сама сущность искусства, как мне думается, не отличается от того, что было всегда. Озабоченность Прайзенданца, спрашивающего, что же будет с искусством прошедших времен, кажется мне вполне оправданной, если иметь в виду представленную в этой публикации теорию современного искусства, и все же в действительности вопрос этот беспредметен. Ведь и Хенрих, задавший этим вопросом, был вынужден бесконечно расширить понятие современности до неопределенности.

И тут у меня возникает сомнение: не лучше ли было Хенриху обратиться к Шеллингу, которому он, во всяком случае, обязан рассуждением об изначальном и который видел в искусстве органон философии. По крайней мере всего лишь попутно высказанный прогноз относительно современного искусства, принадлежащий Гегелю, кажется мне слишком узким основанием для актуализации его идей. Центр тяжести эстетики Гегеля — в понимании искусства как образа проявления истины, или, вернее, как ряда образов, то есть как дифференциации и интеграции «способов мировидения» в философской истории искусства. Положение о завершенности искусства не исторический тезис, а философская истина, понятийные следствия которой нуждаются в развертывании. При этом, как мне кажется, будет найдена более подходящая точка зрения на эстетику Гегеля, что позволит поднять ее на новую ступень и сделать приложим-

мой к современности. Я имею в виду связь поэзии и философии, затронутую Гегелем, но не проработанную им по-настоящему.

Очевидно, что для поэзии положение о заверщенности искусства имеет вовсе не тот же смысл, что для греческой скульптуры. Аргументы классицизма не совсем к ней подходят. Гегель, памятуя о Винкельмане, всегда имел в виду в первую очередь величественную пластику греков, хотя, по его собственной теории, приоритет остается за музыкой, живописью и поэзией — именно в таком порядке. Можно поэтому задаться вопросом: не следует ли изменить отношение к завершенности этих искусств, и в первую очередь поэзии. Если признать, что понятие и тем самым философское знание представляют собой масштаб всякой истины, то из этого следует, что поэтическое слово в силу своей внутренней понятийности особенно близко философскому понятию. Иерархия искусств не произвольна, а включена специфическим образом в определение действующего масштаба истины. Это достаточно ясно выражено у Гегеля. Хотя истина поэтического искусства для него подтверждается на примере Шекспира — в том числе и как «объективный юмор», значение которого так сильно подчеркивает Хенрих, — все же близость слова и понятия остается общим отличительным признаком поэзии. Стоило бы использовать в качестве контрмодели против господствующих в эстетике зрительных понятий то, как в поэтическом творчестве используется духовный знаковый материал, для которого характерна исчезающая чувственность, притом что значение не утрачивается.

Особенно интересно отражен в дискуссии вопрос о теоретическом авангардизме романтической поэтики и практическом консерватизме романтической поэзии. Но и здесь у меня возникает сомнение, не создают ли открытые потенциальные возможности понятийных высказываний впечатления, порождающего неоправданную иллюзию теоретического опережения. Замысленное всегда остается неопределенным и поддается разнообразному восполнению — сделанное же зафиксировано и тем самым подвержено старению.

---

---

## О ПРАЗДНИЧНОСТИ ТЕАТРА\*

---

---

Юбилей, на празднование которого мы собрались, напоминает нам о долгом и славном периоде в истории немецкого театра. Уже сто семьдесят пять лет в Маннгейме существует свой постоянный театр. Чувством гордой уверенности, вызванным этим юбилеем, мы обязаны гражданскому обществу, создавшему и сохранившему этот театр. Собственный театр — достойное вознаграждение гражданственности, отличающей жителей Маннгейма. И все же сто семьдесят пять лет — это, если брать в историческом масштабе, недостаточный срок, чтобы служить ручательством долговечности. Структурные изменения общественных отношений, происшедшие за это время, столь кардинальны и глубоки, что не могли не отразиться (и действительно отразились) на изменении роли театра в жизни общества. За последние сто семьдесят пять лет облик мира изменился больше, чем за всю человеческую историю, засвидетельствованную в передаваемых традицией текстах. Чтобы в этом убедиться, достаточно вспомнить, насколько выросло за это время население нашего континента и наших городов. Цифры говорят сами за себя. Современное общество выковано в горниле промышленной технологии — особенно это бросается в глаза человеку, пребывающему из Гейдельберга, этого поэтического островка академической науки, в Маннгейм, город, где мощно бьется пульс современной индустрии. И, может быть, важнейшим признаком происшедшего изменения является исчезновение понятия дали. Все куда-то перемещается. Современное общество — это демократия средств передвижения. Когда-то членов актерских гильдий, перемещавшихся от одного очага придворной или

© Перевод М. К. Рыклина, 1991 г.

\* Текст доклада, прочитанного автором в 1954 году к 175-летию со дня основания Маннгеймского национального театра и увидевшего свет в «Маннгеймских тетрадах» (1954, № 3, с. 26—30). Первая публикация с полным основанием, как явствует из текста, была посвящена «Вальтеру Ф. Отто», толкователю античной праздничной традиции, его 80-летию».

бюргерской культуры к другому, называли «странниками»; теперь такими странниками стали все мы, зрители и театралы, — все, кто собрался сегодня в этом уютном зале на праздник под надежной крышей театра. Так может ли театр оставаться тем же, чем он был вчера, и с прежней уверенностью смотреть в завтрашний день?

Успехи современной техники затронули сферу жизни театра действительно очень глубоко, так что само выживание театра в изменившемся мире отнюдь не является чем-то само собой разумеющимся. Кино и радио породили новые формы удовлетворения прирожденной потребности человека в зрелищах и музыке; с другой стороны, современный спорт создает праздничную и в то же время не связанную с искусством форму массового зрелища. Во всем — вплоть до поэзии мы можем проследить новый, характерный для нашей эпохи принцип художественного построения, который можно обозначить как монтаж. Монтаж — это соединение готовых элементов в некое целое. Тот, кто имеет дело с монтажом, конечно, вносит свой вклад в творческий процесс, ибо должен предвидеть, как будет функционировать целое, а если речь идет о поэтическом или театральном монтаже, — каким будет эффект, вызываемый этим целым. И все же «монтажер» принадлежит миру современной индустрии, и его деятельность, пожалуй, ближе к работе инженера, чем к творчеству. Что же за поворот происходит в сфере художественного производства? И не теряет ли театр, всегда являвшийся прибежищем творческой импровизации, своего места в мире технического планирования?

Чтобы ответить на эти вопросы, вдумчивому историку придется обратить свой взор к феномену праздника, издавна присущему театру как таковому. И этимологически и фактически театр — творение греков. Его суть — игра, предназначенная для смотрения; в основе единения, достигаемого театром (все смотрят на одно и то же), — дистанция, отстояние. Театр есть творческая объективация греческого духа, который из культового шествия, танца и ритуала создал то новое, что не перестает потрясать по сей день. Ибо греческий театр, конечно, тоже религиозного происхождения; он был составной частью греческого праздника, а значит, как и все другие формы общественной жизни греков, носил сакральный характер. Но что такое праздник? И что такое «праздничность»?

Праздник празднуется, то есть торжественно отмечается. А в чем состоит торжественность праздника? Мы знаем, что это не обязательно нечто веселое и радостное. Праздничное единение может происходить и в скорби. Но в празднике всегда заключено нечто возвышающее, что извлекает из обыденности тех, кто в нем участвует, и поднимает всех до некой всеохватывающей общности. Поэтому празднику присуще собственное время. Он по самой своей сути есть то, что возвращается. Одноразовое празднество тоже несет в себе возможность возвращения. Само воспоминание о том, что на дворе годовщина радостного события, превращается в праздник. Да, празднование, торжество — способ бытия праздника, и во всяком праздновании время становится *punc stans* наличного момента. Воспоминание и наличный момент сливаются в празднике воедино. Рождество, например, есть нечто большее, чем торжественное напоминание о рождении Спасителя, которое — как событие — имело место две тысячи лет назад: каждое Рождество таинственным образом одновременно тому далекому событию. Таинство праздника заключено в неподвижности времени. Характерной чертой обыденности, в противоположность праздничности, является то, что в ней каждый прикован, прикреплен к своим собственным жизненным функциям и срокам. Эта разобщенность целей отступает на задний план в торжественный момент праздничной общности, в момент, смысл которого не в том, что нечто выставляется напоказ или нацелено на приобретение и пользу, но в нем самом, в его самоисполнении<sup>2</sup>. Понятно, что эта самоисполненность мгновения<sup>3</sup> наиболее изначально и выпукло проявляет себя именно в культе. Являющийся Бог есть абсолютное присутствие, в котором воспоминание совпадает с настоящим в единстве мгновения. А из этого явствует, что, говоря о праздничности праздника, мы не просто даем его негативное определение. Сущность праздника не только в его выделенности из обыденности и не только в бесцельности и беззаботности, которых ждут и которыми наслаждаются, — в празднике налицо определенное положительное содержание. Любой культ поистине творчество. Среди дилетантов все еще бытует мнение, что сущность культа следует искать в сфере колдовской магии. Начиная с эпохи Просвещения повелось, что действия, связанные с религиозным праздни-

ком, — всякого рода непонятные торжества, ритуалы и церемонии — истолковываются как разновидность магического своеволия, с помощью которого община стремится завоевать благорасположение богов. Но это, как мы знаем из новейших исследований, — совершенно неверное описание культа. Описание это закономерно и естественно для формы жизни, возобладавшей в современной цивилизации, а именно своекорыстного стремления к пользе и власти, желания господствовать над вещами через обладание, которому эта цивилизация обязана своим величием. От этого описания ускользает то, что изначально, неумирающей сущностью праздника является творение, возведение в преобразованное бытие\*.

Но тот, кто участвует во вновь и вновь возобновляемой практике почитания, которую мы зовем культом, знает, что такое праздник. Это почитание еще живет в обмирщенной форме христианских праздников, таких, как карнавалы в католических странах, — и здесь мы уже ближе подходим к нашему предмету, а именно к театру и присущей ему праздничности. Подобно культу, театр является местом подлинного творения, — местом, где из нас делают и предъявляют нам в виде образа нечто такое, в чем мы ощущаем и узнаем реальность, превосходящую реальность нашего «Я». Здесь мы слышим голос истины, стоящей как бы над жизнью, освобожденной из забвения, неподвластной забвению. У древних язычников это совершалось в форме теофании<sup>5</sup>, в христианском культе подобный смысл имеет причастие — и то же самое, но по-своему, продолжает совершать театр. Поскольку же это театр постоянный, делает он это совсем другими средствами. То, что театр стал постоянным, есть не просто внешнее изменение, посредством которого современная цивилизация сохраняет связь с древним волшебством театральной праздничности, скорее, это парадоксальное преобразование самой этой праздничности. Любому празднику, как мы видели, присущ четкий ритм повторяемости, выделенность из потока времени, и, подобно космической, пульсирующей совести, он возвещает нам о первенстве времен, о том, что не все они сливаются в неразличимом потоке и что в час праздника происходит возвращение великого мгновения. Ставший постоянным те-

\* Ср. чрезвычайно важное введение, предпосылаемое Вальтером Ф. Отто его книге «Дионис»<sup>4</sup>.

атр скрепляет это качество праздничности с той реальностью, которая являет себя в каждом новом представлении. В этом парадоксальном обращении заключается особенность современного театра. В прозаических набросках Гуго фон Гофмансталя есть соображения на этот счет, и мне хотелось бы их процитировать. Ибо если в наш век кто-то и имел право говорить о театре, так это Гофмансталь, коренной житель Вены и поэт. Гофмансталь пишет: «Из всех дошедших до нас светских институтов театр — единственно могучий и реальный институт, который связывает наше праздничное настроение, любовь к зрелищам, смеху, прикосновению, напряжению, возбуждению, потрясению непосредственно с праздничным импульсом, издревле присущим человеческому роду».

Именно об этом мне хочется сказать, размышляя о сохранившейся функции театра в изменяющемся обществе. Постоянный театр, вызванный к жизни этими переменами, является продуктом деятельности верхов бюргерства, претерпевшим с тех пор немало изменений, связанных с возникновением индустриального общества.

История театра знает, собственно, три больших периода, которые предстают ретроспективному взгляду.

Первый период, завершающийся как раз созданием постоянного театра, я охарактеризовал бы как эпоху религиозного присутствия или религиозной торжественности. В эту эпоху, само собой разумеется, театральное представление есть *accidens*<sup>6</sup>, со-проявление смысла религиозного праздника; в рамках праздника оно выполняет определенную функцию — функцию собирания празднующих в некое целое, в сообщество. Такая форма совместного празднования, особенно характерная для культа Диониса, из которого родился античный театр (известно, что ни один античный культ так не вовлекал человека в свою орбиту, как это делал оргиастический культ бога Диониса), существует многие тысячелетия. И средневековый театр-мистерия, и театр эпохи барокко в некоторых своих формах (пьесы Кальдерона, например) еще не полностью отделились от той культовой среды, которая составляет сердцевину всей христианской эры. Главным содержанием этой главы в истории театра было то, что в осуществляемом театром единении зритель играл не меньшую роль, чем исполнитель. Понятно, что в современной технизированной культурной жизни зритель уже не является необходимым соучастником игры.

Такое соучастие возможно только потому, что театр, по сути, лишь изображает, представляет нечто, что не просто драматургом придумано, а режиссером осуществлено во плоти и чувственной конкретности, но что являет себя нам, зачаровывая и околдовывая даже тогда, когда мы этого не осознаем. Отзвук этой эпохи религиозного присутствия, в которую театральное торжество было звеном в цепи торжеств и празднеств, все еще можно расслышать даже в самом незначительном из наших сегодняшних театральных представлений.

Для второго большого периода в истории театра, который также продолжает оставаться частью нашего духовного достояния, характерен постоянный театр. Сущность этого периода наиболее ярко выражается в творчестве Шиллера, имя которого носит Маннгеймский национальный театр. Этот период я бы назвал эпохой нравственной трансцендентности или нравственной возвышенности. В этот период для каждого зрителя стало очевидным напряжение, существующее между реальностью господствующего стиля жизни и чарами сценического мира. Только теперь зритель становится зрителем в уже привычном нам (я чуть было не сказал: в уже непривычном нам) современном смысле. В мире, все более и более пронизываемом прозой, театральная сцена оказывается той великой утешительницей, какой она предстала Шиллеру, а вместе с ним и всему его веку. Задачей театра теперь (и это хорошо выразил Шиллер) становится расширение слишком узкого, слишком ограниченного действительностью горизонта человека, его муравьиного, по словам Шиллера, взгляда на мир — расширение, имеющее целью явить волю провидения каждому. Таким образом, в мире театральных иллюзий должна была стать видимой симметрия вины и наказания, напряжения и успеха, короче, вся та нравственная гармония, которая в самой жизни уже не видна.

Ясно, что именно в этом заключается задача нравственной трансценденции, ибо истинная жизнь помещается в сознании: в действительности все должно обстоять так, как представляет чудесный мир сцены, и Шиллер, как известно, усматривал моральное призвание театра в том, что он предвосхищает и разыгрывает на сцене процесс перехода к подлинно нравственному устройству жизни и общества. Но такая нравственная трансценденция означает — и мы имеем возможность убедиться в этом собственными глазами, —

что зрителю отказано в полноте внутренней жизни. Он уже не является соучастником, как это было в прежних обществах во время религиозных или мирских праздников. Он всего лишь зритель, чему соответствует особой формы сцена, на которую он смотрит. Он — зритель, в темную камеру одиночества которого доносится со сцены призыв к нравственной трансценденции.

С тех пор как постоянный театр существует, завоеывая все больше общественного влияния, в нем выявляется еще одна характерная особенность: лишь теперь (впервые за всю историю театра) становится обычной практикой повторение спектаклей, а также новая постановка когда-то ставившихся пьес. Лишь теперь, наряду с произведениями современных авторов, инсценирующими только что происшедшие события, формируется устойчивый классический репертуар; лишь теперь возникает задача найти опосредование между современностью и историей, между наличностью сегодняшнего дня и наличностью культуры.

Несомненно, что театр не превращается от этого в музей. Театр никогда не был и не будет лишь достоянием истории. Там, где театр предпринимает постановку из чисто исторического интереса, там он отказывается от неотъемлемого права: быть современным, исключительно современным. Театру последних ста семидесяти пяти лет мы обязаны открытием нового измерения в нашем сознании, ибо нашим достоянием, неизменно новым и современным, теперь стали целые исторические эпохи со всеми творениями греческого, испанского, английского, классического французского и немецкого театров — творениями времен расцвета драматургии. Я не разделяю мнения, что целью постановок пьес классического репертуара является постановка исторически-архаического типа, выдержанная в духе соответствующей эпохи и осуществляемая на основе научных изысканий<sup>7</sup>. Напротив, величие этого периода в истории театра состоит в переплавляющей мощи, которой современность как таковая обладает лишь тогда, когда ей удается поднять прошлое на высоту настоящего.

Тем самым я хочу сказать, что перед нами открывается новая глава в истории театра. И неудивительно, что сегодня мы можем это предположить. Структурные изменения, претерпеваемые нашим обществом, столь глубоки, что было бы чудом, если бы наша эпоха позволила себе роскошь

иметь интимный театр, устроенный наподобие исторического музея, театр, который существовал еще в те времена, когда ездили в почтовых каретах, и который уже лет сто как выполнил свою функцию.

Что представляет собой эта третья глава? Науке не подобает брать на себя функцию пророчества. Ограничусь поэтому описанием нескольких черт современного театра, к которым я, как его благодарный друг, хочу привлечь внимание. Я не могу найти достаточно выражений, чтобы охарактеризовать эту еще не написанную главу. Однако мне кажется очевидным, что как моральное напряжение между действительностью и мечтой, возвышенный нравственный призыв, составлявший величие классического театра XIX века, так и противостояние безмолвного зрителя и удаленной от него, преображенной огнями рампы сцены уже не вполне соответствуют нашей сегодняшней чувственности, нашим будущим возможностям. Единство зрителя и актера приобретает теперь новое значение. Размышляя над этим единством, мы начинаем понимать, что мир не познается в простом напряжении нравственного усилия и что сила театра — сила, напоминающая нам о древних религиозных основах культового праздника, — заключается в другом: в том, что всех нас поддерживает и несет общий, превосходящий каждого в отдельности дух. Много в современном театре говорит в пользу такого пути его развития. Профессиональные театроведы могут сказать, что все это давно известно и давно практикуется. Но у нас, дилетантов, взор открывается позднее, и мы запаздываем с пониманием того, что же происходит с театром.

Нелегко угадать, как будет называться эта новая глава в истории театра. Пройденный им путь слишком мал, чтобы была познана его сущностная основа. Многое из того, что бросается в глаза дилетанту, вероятно, поверхностно. Однако идеал естественности, пришедший когда-то на смену исчерпавшему себя пафосу театра эпохи классицизма, психологическое толкование, историческая правдивость декораций — все то, что составляет театральную бутафорию, представляется нам сегодня чем-то вроде бегства. Да и техническое совершенство, оказывающее на зрителя мечтательно-наркотический эффект, кажется нам расточительством.

Необходимо уразуметь, какую западную таит в себе слово «подражание». Античный мимесис и современное искусство пантомимы суть нечто совершенно иное по отношению к тому, что мы обычно имеем в виду, говоря о «подражании»<sup>8</sup>.

Всякое подлинное подражание является преобразованием. Оно не только еще раз воскрешает к жизни то, что и без того существует. Подражание представляет собой бытийность, преобразованную таким образом, что она продолжает указывать нам на то, из чего она возникла. Но и она, в свою очередь, подвергается превращению, потому что благодаря ей выявляются новые возможности, которых прежде мы не видели. Всякое подражание есть усиление, испытание на пределе. Поэтому современный театр, отваживающийся на подобные испытания в крайних случаях, ни в коей мере не является второстепенным феноменом нашего общества и нашей культуры. Мне представляется, что перед другими возможностями такого рода у театра продолжает оставаться то огромное преимущество, что здесь смелые эксперименты по преобразению проводятся в условиях непосредственной общности между исполнителями и зрителями. Актер получает от зрителя то, что он сыграл на сцене, и наоборот: мы, зрители, получаем от актера бытийные возможности, которые он сумел выявить и которые превышают наши собственные возможности.

Чувство неуютности, вызываемое маской, происходит от того, что маска представляет собой чистую вывернутость вовне, поверхность, за которой ничего не скрывается; она полностью сводится к выражению. Это неподвижность управляемой нитями куклы, которая все же танцует, это чуждость всего того, что нарушает комфорт нашего буржуазного самодовольства и втягивает в игру самую надежную реальность; человеческое сердце здесь уже чувствует себя не в царстве своей внутренней жизни, но игрушкой великих сверхиндустриальных сил, от которых оно зависит. Средствами сделать все это видимым служит, конечно, техника и монтаж. Но их задача состоит не в сновидческом преобразении реальности; в сфере техники и монтаже необходимо осуществить то же духовное движение, какое постоянно осуществляется в слове и жесте, если это слово и этот жест не просто выражают нашу внутреннюю жизнь, но затрагивают все наше естество.

Мы, живущие сегодня, не перестаем поражаться тому, что человеческое слово и человеческий жест все еще обладают выразительной силой, в сравнении с которой вся великолепная техническая цивилизация, преобразовавшая наш мир, кажется бессмысленным нагромождением чего-то удручающе скучного. Стоит с нужной интонацией

произнести слово, постучаться в дверь условным стуком — и возникает нечто, с чем по части реальности не в силах тягаться никакой, пусть самый совершенный технический мимесис. Но для кого это нечто и как оно существует? Разумеется, оно возникает не без помощи нас — смотрящих. Именно благодаря нам происходит то, что должно произойти; но поразительно другое (об этом свидетельствуют успехи, достигнутые театром в последние десятилетия): современный человек, на которого непрерывно изливается целый поток зрительных впечатлений и который с трудом спасается от обрушившейся на него звуковой лавины, все еще способен что-то делать сам; он способен возвысить себя и тем самым дать осуществиться той высоте духа, которая венчает собой мгновение праздника.

Театр стал более духовным, нежели в эпоху панорамной сцены. В нем живет непосредственность, которая так редко выпадает на нашу долю в нашем сверх меры специализированном, искаженном тысячью разных опосредований существовании. То, что мы, собравшись сегодня здесь, осуществляем непосредственность того, что мы есть и что с нами происходит<sup>9</sup>, осуществляем в подвижном взаимодействии исполнителей и зрителей, представляется мне аутентичным опытом сохраняющейся праздничности театра. «Тогда-то и ангел играет над ними»<sup>10</sup>, — как сказал Рильке.

## ПОНЯТИЙНАЯ ЖИВОПИСЬ?

(Заметки по поводу книги А. Гелена  
«Образы времени»)

Тому, кто побывал в картинной галерее, где с известной полнотой представлена история современной живописи, например в парижском Салоне изящных искусств, будет понятно чувство, которое первоначально испытал Гелен, — чувство испуга и смущения, охватывающее при входе в залы, где висят работы Пабло

Пикассо и Хуана Гриса. Что же тут произошло? Каковы истоки «кубистического расчленения формы»? И откуда сила воздействия этих работ, несмотря на неприятное удивление при их виде, — сила, подобная революции, символизирующей разрыв во времени, с которого как бы начинается новое летосчисление? Что же такое произошло, что никак не удается забыть? Гелен очень хорошо говорит о призрачной немоте, которая охватила живопись в постимпрессионистский период. «Картина что-то нам говорит благодаря устойчивому значению, благодаря своему предметному смыслу. Напротив, лишенный смысла орнамент совершенно нем... Абстрактные картины полностью лишены дара речи, иногда — как в случае с Мондрианом — от них исходит прямо-таки гнетущее молчание»\*.

Читая книгу Гелена, чувствуешь, что автор хорошо знает свой предмет. Гелен не ограничивается историко-социологическим объяснением, сплошь и рядом он берется за рассмотрение вопросов теории искусства, обнаруживая при этом внушающую уважение осведомленность в современной живописи. Эмоциональность, с которой он противостоит безбрежной комментаторской литературе с характерной для этой последней быстрой сменой поверхностных идей, ассоциаций и аналогий, уступает лишь увлеченности, с которой он держится за наивное представление, будто романтическая эстетика гения<sup>1</sup> является альфой и омегой любого эстетического мышления. В связи с этим он, например, враждебно реагирует на «экспрессионистскую путаницу», в которой усматривает эмоциональную регрессию.

Нельзя сказать, что эта увлеченность ничем не мотивирована и что такой подход угрожает ясности познания. Гелен не стремится внушить нам ни то, что Эйнштейн и Нильс Бор занимались «объяснением» современной живописи (как поступают те комментаторы, которые столько же понимают в современной физике, сколько и мы, то есть не понимают ничего), ни то, что позднебуржуазный, свойственный XIX веку культ гения является вполне адекватным средством для понимания художественного творчества в современном индустриальном обществе. Очевидно, что это не так, и по двум причинам: во-первых, основанная на понятии гения эстетика по сравнению с художественным мастерством в его действительном проявлении всегда стра-

\* *Gehlen A. Zeit-Bilder, S. 66; ср. S. 187.*

дала односторонностью; во-вторых, само художественное творчество в эпоху реактивных самолетов, массового общества и серийного производства приняло иные формы, чем это было в эпоху почтовых карет и странствующих ремесленников.

В основе предпринятого Геленом исследования лежит идея возрастающей рациональности изображения. Выбор этой точки отсчета покоится, по Гелену, прежде всего на методологическом основании. Применимость социологических представлений возрастает с увеличением внутренней рациональности избранной темы. История живописи развивалась, утверждает автор, именно в этом направлении. Коннотации, которыми наполнено религиозное искусство, становятся излишними уже в реалистическом искусстве, поскольку это последнее стремится к простому узнаванию представленного, как, например, голландский натюрморт. Новая живопись демонстрирует этот чувственный момент, полностью ограничивая себя «рациональностью глаза». Что конкретно под этим подразумевается, поясняется на примере теории искусства Конрада Фидлера<sup>2</sup>, который противопоставляет совершенное чувственное освоение вещи функции понятия, господствующей в практической жизни. После этого Гелен дает превосходный анализ развития новейшей живописи, построенный на столкновении изображаемого предмета с изобразительной плоскостью. Убедительно выявляется логика такого развития: конечная победа в этом столкновении остается за изобразительной плоскостью, а предмет подвергается деформации или даже полному размыванию.

Этот анализ представляется мне, в общем, эстетически обоснованным. Правда, различие искусства идей и реалистического искусства является не столь обязательным, как их общее противопоставление искусству, свободному от каких-либо коннотаций. Ведь идет ли речь о мифе или о так называемой действительности, любой мимесис<sup>3</sup> связан с узнаванием, в том числе мимесис мифа и религиозного предания (это понимал уже Аристотель<sup>4</sup>). К этому вопросу мы еще вернемся при обсуждении проблемы «рефлексии».

Во всяком случае, прослеженная Геленом логика развития лишь в незначительной мере смягчает резкость разрыва, происшедшего в результате кубистического эксперимента. Здесь решающее значение у Гелена приобре-

тает другая идея, которую он эстетически обосновывает с большим пылом, хотя, как мне представляется, и преувеличивает до невероятных размеров. Я имею в виду страстную защиту им *reinture conceptuelle*<sup>5</sup>, которая якобы определяет все развитие современной живописи. В этом пункте Гелен следует работе Канвайлера о Хуане Грисе<sup>6</sup>. Картина (в традиции понятийной живописи) является уже не подражанием видимому миру, но «творит знаковую структуру изнутри себя самой»\*. Если принять отстаиваемый Геленом тезис, теряет убедительность ставшее привычным выведение кубизма из известного положения Сезанна: все в природе строится в соответствии с формами шара, конуса и цилиндра. Автор признает, что отказ Пикассо изображать в картине нечто, увиденное из одной единственной точки, ради искусственно-неправильного изображения «существенных свойств» вещей остается актом революционным. Художники, по мнению Гелена, предпочли бы вообще пожертвовать природным сходством, чтобы избежать деформации. Это объяснение представляется мне малоубедительным: новая фацетирующая техника<sup>7</sup> продолжает оставаться изобразительной техникой и тем самым намеренно шокирует непосредственное образное ожидание.

Этому процессу Гелен дает собственное истолкование. Объяснение кубистической программы он находит в философии неокантианства, представители которой утверждают, что предметы производятся мышлением, так как, в отличие от Канта, причисляют пространство и время как априорные категориальные факторы к понятиям рассудка (категориям). Даже если отвлечься от того, что Канвайлер привлекает эту философскую теорию исключительно с тем, чтобы интерпретировать кубизм (ничто не говорит в пользу того, что сами Пикассо и Брак эту теорию разделяли), загадка по-прежнему остается неразрешенной. То обстоятельство, что в неокантианстве понятие вещи является лишь относительной мыслительной точкой (некой «бесконечной проблемой»), ни в коей мере не проясняет «знаменитые парадоксальные нововведения кубистов, например совмещение в одной картине множества точек зрения на одну и ту же вещь; при этом предполагается, что дело не в различии

\* См.: *Gehlen A. Op. cit., S. 78.*

точек зрения, а в самой вещи, сущность которой состоит в том, чтобы поворачивать себя различными сторонами»\*. Так что получается, что фацетирующая техника в живописи является практическим воплощением гуссерлевской теории предмета восприятия. Верхом абсурда было бы полагать, что кубизм перенес синтез апперцепции на полотно и что далекое от какой-либо революционности неокантианство перед своей блаженной кончиной произвело величайшую революцию в европейской живописи со времен Джотто. Трудно придумать что-нибудь более неправдоподобное\*\*.

Каким образом Гелен приходит к столь фантастическому допущению? Очевидно, виной тому его положение о «*reinture conceptuelle*». Кубизм, по Гелену, должен был заложить новые, революционные основания с учетом «фундаментальных философских идей» для того, чтобы Хуан Грис мог их впервые синтетически применить (в работе «Математика живописи»). Гелен без обиняков заявляет: «Ясно, как день, что в искусство была перенесена чисто философская рефлексия». Это утверждение непонятно из-за его двусмысленности. Что в данном контексте означает глагол «переносить»? То, что на этом утверждении нельзя

\* Тем временем в 1965 году в юбилейном сборнике, посвященном Канвайлеру, Гелен подверг его теорию искусства специальному рассмотрению и предложил ее кантианское толкование, поставив Канвайлера рядом с Конрадом Фидлером. В широком смысле такое сближение оправдано, хотя кантианство, с помощью которого интерпретируется искусство Маре и его круга<sup>8</sup>, должно сильно отличаться от кантианства, посредством которого Канвайлер (опираясь на Гуссерля) истолковывает кубизм. Кроме того, Канвайлер в своих работах никогда не заходит так далеко, как Гелен, в утверждении влияния философии неокантианства на художественную программу кубизма. Если обратиться к ясным высказываниям самого Хуана Гриса о возможностях живописи, то удивительно то, что в них — без какого-либо заимствования из современной автору философии — разрабатывается идея «архитектуры». Эта идея имеет мало общего с трансцендентальным синтезом апперцепции у Канта. Оригинальность того, что Канвайлер называет «синтетическим» кубизмом, основывается, на мой взгляд, не только на конструктивистском методе работы, но также и на ограничении этой конструктивности, на ее преобразовании через прочитываемость изображаемой предметности. Под «концептуальностью живописи» Канвайлер, в отличие от Гелена, понимает не научность, точнее, не наукообразие живописи, но чисто духовную природу элементов, из которых начинает строиться художественная композиция при отказе от какой-либо имитации. Искусство заключено не в элементах, а в их синтезе. Это согласуется с тем, что в одном месте говорит сам Хуан Грис: «Я не пришел ни к какой эстетике, эстетика может дать мне только опыт».

\*\* См.: *Gehlen A. Op. cit., S. 88.*

основывать неокантианскую генеалогию кубизма, думается мне, косвенным образом следует из ссылки на влияние Стефана Малларме. Или «алхимия слова» Малларме тоже имеет неокантианское происхождение?

Однако неудачное использование еще не подрывает окончательно это сомнительное положение, тем более что загадка действительно требует разгадки. Нужно разобрать дальнейшую аргументацию Гелена. В качестве главных свидетелей он выставляет Пауля Клее и Кандинского (потому что в настоящее время мы-де «видим полученные преимущественно эмпирическим путем, совершенно не освещенные (!) теорией картины»<sup>\*</sup>). Гелен несколько покровительственным тоном признает, что абстрактное искусство может быть усвоено и «чисто художественным» путем, без знания теории, но это связано с его непритязательностью, и не более того<sup>\*\*</sup>.

Здесь, однако, возникает еще одно недоразумение. Спорным пунктом является не то, возможно ли (и если возможно, то правомерно ли) исследовать связь такого искусства с философскими теориями, а то, имеют ли эти связи тот смысл, который им здесь приписывается, а именно: являются ли философские принципы первичными и заполняют ли они задним числом субъективную фантазию художника, осуществляющего что-то вроде их вариативного применения. Но может оказаться и так, что эти «принципы», даже если они и сопровождаются соответствующими комментариями, являются не первичными, а вторичными формулировками нового оптико-живописного «в́идения». В таком случае они, по сути дела, невыводимы из культа гения и эмоционализма<sup>9</sup>. Обновление живописного «в́идения» может быть итогом в высшей степени прозаического опыта работы с цветом, кистью и холстом; причем никто не оспаривает, что этот опыт прodelывается в голове.

Как обстоит дело с Паулем Клее? Мы располагаем его ранними дневниками. В своей интерпретации его творчества Гелен пользуется почти что исключительно лекциями Клее, прочитанными в Баухаузе в 1921—1922 годах, и работами более позднего периода. Не будет ли разумным допустить, что эти работы отражают потребность художника в теоретической рефлексии, причем художника, уже нашедшего

<sup>\*</sup> *Gehlen A. Op. cit.*, S. 96.

<sup>\*\*</sup> *Ibid.*, S. 97.

свой стиль, и что посредством этой рефлексии Пауль Клее стал тем, чем он стал? Ничего не решает и то, что рассуждения Клее во многом совпадают с тем, что научно исследовалось в гештальтпсихологии. Гелен, однако, не идет так далеко и не превращает гештальтпсихологию в источник живописи Клее. Утверждать это нельзя и по хронологическим соображениям. Но еще важнее то, что художник Пауль Клее явно знает намного *больше*, чем гештальтпсихологи. Кроме того, сам Гелен подчеркивает, что Пауль Клее «избегал любой жесткой геометризации»\*. Его интерпретация так называемых усиков средствами гештальтпсихологии также кажется мне неудачной. Понятие транспонирования гештальта находится в полной зависимости от строгого тождества гештальтов, тогда как образ у Клее, напротив, целиком и полностью держится на том, что подобного тождества *не* существует. Тут уместно спросить себя: чему могла научить гештальтпсихология создателя гештальтов такого рода, как Пауль Клее? Экономности художественного выражения? «Понятие «экономность» является настоящим изобретением гештальтпсихологии» (sic). Говоря серьезно, Гелен здесь всего лишь имеет в виду, что в гештальтпсихологии было сформулировано нечто такое, что уже «знает» не только художник, но и каждый из нас, когда он смотрит на картину. Мне представляется в высшей степени неправдоподобным утверждение Гелена, что Пауль Клее «обнаружил и сразу же стал видоизменять» законы формообразования восприятия. Разве дело заключалось не в том, что после бесчисленных проб и видоизменений, сопровождавших его работу, Клее в конце концов удавалось что-то абстрагировать. В любом случае я бы предпочел (или это будет чересчур невзыскательно?) побеседовать здесь с Геленом об «экспериментальной технике»\*\* Клее, понимая под этим, что целью всех его экспериментов было формирование, создание образов, а не познание законов их формирования. Это справедливо даже применительно к таким высокорациональным построениям, как современная техника музыкальной композиции. Композитор, как и художник, работает (как, например, в случае инструментовки) с целостными качествами, которые не поддаются «вычислению» (пусть даже принцип композиции предельно рационален, как в двенадцати-

\* *Gehlen A. Op. cit., S. 107.*

\*\* *Ibid., S. 105.*

тоновой музыке). Не следует путать рациональность материала, с помощью которого осуществляется композиция, с рациональностью самой композиции.

Особую угрозу для тезиса Гелена о *reinture conceptuelle* представляет то, что он сам считает, что творчество Кандинского и Мондриана — еще двух свидетелей — поддается лишь психологической интерпретации, настолько «приватным» видится ему их «понятийное искусство». Теоретические работы Кандинского были, правда, нацелены на создание «учения о гармонии в живописи», но, по собственному выражению Гелена, на этом пути он сделал «всего лишь первые шаги», а его «художественная практика содержала в высшей степени аутические<sup>10</sup> компоненты». По-моему, с точки зрения тезиса о понятийном искусстве это явное *petitio principii*<sup>11</sup>. Кроме того, эстетико-герменевтическая попытка сделать методологически продуктивным совместный анализ некоторых картин Кандинского и его собственных к ним комментариев (с. 116) даже самого Гелена весьма и весьма разочаровывает: «Некто изобретает язык исключительно для собственного употребления, язык этот представляется изобретателю столь ясным и логичным, что он начинает выражать себя на нем, — хотя никто и не понимает ни слова...»

А что можно извлечь из свидетельств Мондриана? Сам он, теоретически оценивая свое творчество, выводил свое аскетическое искусство плоскостей и линий из кубизма, а потом возвышал его до космической метафизики. Но Гелен вовсе не намерен следовать дедукции Мондриана, который писал: «При непосредственном обнажении ритма и редукции естественных форм и цветов субъект утрачивает свое значение в изобразительном искусстве». Поразительным образом Гелен переворачивает это недвусмысленное высказывание Мондриана с ног на голову: «Он [Мондриан] показывает, как с этих пор со всех высот и глубин, из всех источников и пропастей в искусство вливается субъективность». Это явным образом означает, что и у Мондриана речь идет о «сугубо приватном наитии». Свидетельствует ли все это в пользу существования *reinture conceptuelle* или же говорит лишь о внутреннем противоречии, которое это понятие в себе заключает?

Мне представляется, что ключом к чрезвычайно зашифрованной аргументации Гелена является вводимое им понятие «рефлексивное искусство». В нем он усматривает то специфически новое, что принесла с собой современная

живопись: «достичь непосредственно через картину свойственного нашему времени состояния хронической рефлексивности»\*. Это совершается либо через «оплощение» картины при сохранении ее предметного характера, либо через расшатывание самого механизма узнавания, как у сюрреалистов. Оба пути ведут к «рефлексивному искусству». Гелен указывает на ряд эффектов современной живописи, которые он толкует как соответствующие ситуации хронической рефлексивности в современной культуре. Он полагает, что непосредственное, неразорванное высказывание стало для нас непереносимым, хотя этому и не противоречит наша любовь к наивному искусству прошлого. Ибо само такое искусство, по контрасту, превратилось для нас в «рефлексивно-значимое».

В противоположность сказанному, мне хотелось бы напомнить, что эстетические процедуры издревле считались «рефлексивными». Кант с полным на то правом говорил о «рефлексивном вкусе» в отличие от непосредственных чувственных предпочтений, и эта «эстетическая» рефлексивность представляется мне связанной даже не с тем, что сам я («Истина и метод», S. 78 и сл.), характеризуя переходный период от XVIII к XIX веку, назвал «точкой зрения искусства». Зритель аттического театра, который участвовал в религиозном празднестве и выступал в качестве ценителя искусства, одновременно получал — на самых различных уровнях — рефлексивное удовольствие от представляемой на сцене «игры с мифом». И в этом смысле я не вижу принципиального различия между аттическим драматургом и таким сверхрефлексивным поэтом, как Эзра Паунд, произведения которого состоят из тысяч скомпонованных поэтических форм и формул. Усложнились лишь предпосылки понимания и предпосылки получения удовольствия. Предварительная оформленность материала сделалась настолько более духовной, что в композиции появляется нечто от монтажа. Однако рефлексивное эстетическое удовольствие, которое из композиции извлекается, по-моему, принципиально не изменилось. Великой эпохе в истории европейской живописи, начинающейся с Ренессанса, знаком подобный феномен духовного наслаждения, поскольку она — на различных уровнях — также связана с потребностью в роскоши

\* *Gehlen A. Op. cit., S. 62.*

и украшении (как в церкви, так и при дворе) и вместе с тем имеет общерелигиозный смысл.

Мне представляется спорным также и тот тезис Гелена, что как таковая рефлексивность удовольствия от современного искусства выше, чем от искусства прошлого. Я сказал бы скорее, что иной стала стихия, в которой осуществляется такая рефлексия: более бедной в смысловом отношении и поэтому более формальной. Я не считаю также, что и «наивность» картин старых мастеров является предметом наивного же рефлексивного удовольствия. Разве предмет удовольствия — это не исключительный результат напряженного взаимодействия формы и смысла, структурирующего эти картины? Эффекты современного искусства, создающего иллюзию реальности, как и эффекты барочной живописи, скажем у Тьеполо, Гелен совершенно справедливо отличает от грубого, намеренного обмана и защищает их как иллюзорность чисто эстетического свойства; подобно аналогичным эффектам коллажей, они представляют собой частные в техническом отношении формы всеобщего эстетического эффекта — разрушения интенции ожидания. Подобное нарушение интенции ожидания, без сомнения, является частью любого эстетического возбуждения. Это верно уже в отношении античной драмы. Как и сегодня, «в нашем распоряжении имеются средства и эффекты, цель которых — создание смыслов, противоположных уже существующим\*». В эстетической области превращение чего-то в свою противоположность менее всего является изобретением Гегеля. Видимо, и польским и русским эстетикам, взгляды которых известны мне, к сожалению, только в изложении Уеллека и Уоррена\*\*, был известен закон эстетического воздействия, который проявляется здесь в своей особенной, обусловленной технической цивилизацией приватной форме.

Сомнительным кажется мне и то, что ход мысли, находящий выражение в слове «освобождение», в достаточной мере ухватывает специфику современного искусства. В другом месте Гелен совершенно верно показал, насколько «освобождающим» является устойчивость основной традиции\*\*\*. При этом он явно исходил из ситуации отсутствия такой тради-

\* Gehlen A. Op. cit., S. 157.

\*\* Wellek R., Warren A. Theorie der Literatur, S. 274; Russischer Formalismus, übersetzt N. Lohner. München, 1964.

\*\*\* Gehlen A. Der Mensch (1940). Anthropologische Forschung.

ции. Тезис об освобождении через упразднение смысла, с помощью которого в книге Гелена характеризуется современное искусство, строится, как я думаю, на противостоянии вековой романтической традиции, ищущей освобождения от прозы жизни в поэтическом преобразении в «царстве идеального». Пока влияние непрерывной антично-христианской культурной традиции оставалось определяющим, от искусства требовалось отнюдь не создание высшего смысла или даже новой мифологии, а добросовестное изображение добрых старых содержаний, среди которых протекала жизнь. От искусства, следовательно, не ждали некоего освобождения от гнета действительности. Вопрос же о том, обладает ли категория освобождения, как это утверждает Гелен, еще и антропологической всеобщностью, я оставляю открытым. В пользу этого своего утверждения он приводит много аргументов. Но может ли избыточность жизни быть адекватно постигнута при помощи механического равновесия гнета и освобождения? И даже если понять традицию прежде всего в функции освобождения, остается еще непроясненной специфичность современного искусства: в контексте наличного дефицита традиции в нашем романтически неромантическом мире искусство должно освободиться не только от прозы жизни, но еще и от мировоззренческой перенапряженности ее романтического просветления. Об этом, мне кажется, говорит и то, что открытие заново искусства барокко в последние десятилетия совпадает с упразднением сентиментально-психологического искусства XIX века современностью.

Мне хотелось бы также, и я охотно это признаю, под влиянием множества эстетических и социологических теорий искусства, на которые ссылается Гелен, расставить акценты несколько иначе. На мой взгляд, руководящая идея «образной рациональности» подвергается искажению, когда рациональность начинает означать конструктивное построение на основе приложения принципов заранее заготовленной теории. Сравнение с возвращением Декарта к *idée simple*<sup>12</sup> (что к тому же было всего лишь теоретической формулировкой нового метода, примененного Галилеем) приводит Гелена к неверной оценке отношения теории и ее применения в области живописи. Конструктивное построение, бесспорно, является основой современной техники. В технике предварительная калькуляция, заготовка частей и монтаж существенно отличаются от соответствующих процедур ручного труда. В произведенных обычным способом

вещах, в том числе в архитектурном стиле, «виден» способ их производства. И разве нечто подобное не может найти отражения и в живописи? И разве не может это не отражаться на ее самоинтерпретации?

В любом случае основное положение Гелена, согласно которому современная живопись нуждается в комментарии, кажется мне крайне сомнительным. И доказывает ли оно приоритет теории перед художественной практикой? Разве можно доверять этому положению, если, как в случае с Кандинским и Мондрианом, теория привела не к пониманию, а как раз к непониманию картин этих художников? Критика романтического понятия гения ведет, как мне кажется, к противоположной крайности. Как можно серьезно относиться, например, к предположению Гелена о том, что на художника Франца Марка повлияло учение Икссюлля об окружающей среде<sup>13</sup>, обосновываемому следующим образом: «Обычно людям не приходит в голову рисовать животных как они есть, как сами они видят мир и ощущают свое существование в нем»\*. Но ведь Гелен сам до этого убедительно показал, что здесь налицо внутриэстетическое развитие. Разве центрирование пространства картины через позицию наблюдателя к тому времени не было уже упразднено живописью того же периода (Пикассо и другими художниками)? Временами создается впечатление, что Гелен путает «логику процесса» с логикой дедуктивной теории. И как можно было написать о Макé (в противоположность Марку) такое: «...у него тем не менее нельзя обнаружить никакой логики процесса, у него все дело в эксперименте»? Разве одно действительно противоречит другому? Здесь мне хотелось бы переставить акценты и выдвинуть положение о примате эксперимента и вытекающей из него логики. Сам Гелен с явным одобрением цитирует слова Макса Эрнста: «В качестве последнего предрассудка, жалкого обломка мифа о сотворении мира, европейская культура получила в наследство легенду о творческой силе художника. Одним из первых революционных актов сюрреализма были нападки на этот миф в самой резкой форме; сюрреалисты решительно настаивали на чисто пассивной роли «автора» в структуре поэтического вдохновения...»\*\*. Мне думается, что это положение имеет принципиальное значение, далеко выходящее за пределы сюрреализма. Сло-

\* Gehlen A. Op. cit., S. 114.

\*\* Ibid., S. 155.

восочетание «индивидуальное самовыражение» является навивным анахронизмом: так нельзя было выразиться до 1750 года и его стало невозможно осмысленно употреблять после 1920 года<sup>14</sup>. Так что я охотно подписываюсь под всем тем, что Гелен в духе нашего века пишет о значении эксперимента\*. Он прекрасно пишет об оптическом *concetto*<sup>15</sup> и доязыковой сфере. Но я вновь перестаю его понимать, когда он цитирует высказывание художника Бернхарда Шульце о своем творчестве\*\*, поясняя, что «имманентное использование случайности», о котором говорит художник, повышает «наукообразия» живописи. Когда одна случайность вызывает к жизни новые случайности и так до тех пор, пока все не «приходит в норму», главное здесь то, что одна единственная случайность «совершенно непредвиденным образом порождает новые случайности». Я сомневаюсь, что такого рода высказывание дает основание утверждать, что «старые эмоциональные запасы иссякли». Да разве вдохновение не было изначально устроено примерно так же (и лишь мыслилось совершенно иначе)?

В этом русле я бы так сформулировал вклад исследования Гелена в социологию искусства: трезвомыслящая философия расчетливого индустриального мира приблизилась к познанию подлинного способа художественного производства. Это производство не исключает определенных взаимовлияний, что не столько означает конструктивное управления художественным производством с помощью теории, сколько свидетельствует о новом соотношении картины и образного ожидания.

Что касается единичного здесь-бытия индивида в индустриальном обществе, мне представляется знаменательным тот факт, что он вполне осознанно поддерживает ряд связей, жесткая логика которых ощущается им как цепная реакция случайностей. Разве могло это не найти отражения в искусстве нашего времени? Из этого следует, что специфика современных «образцов времени» впервые проявляется тогда, когда их удается (опираясь на большие познания Гелена) освободить от навязанного им идеала наукообразия и применить к современной живописи (понятийной или непонятийной) древнюю, но нестареющую мерку — способность не нуждаться в комментарии.

\* *Gehlen A. Op. cit., S. 190.*

\*\* *Ibid., S. 191.*

---

---

## ОНЕМЕНИЕ КАРТИНЫ\*

---

---

О современной живописи с определенностью можно сказать одно: отношение природы и искусства в ней стало проблематичным. Искусство разочаровывает наивное зрительское ожидание. Что же, собственно, составляет содержание картины? Выразить это словами не удастся, и нам хорошо знакома растерянность художника, который, оказавшись перед необходимостью дать название своему произведению, прибегает в конце концов к помощи самых абстрактных значков — цифр. Таким образом, старое классическое отношение искусства и природы, отношение мимесиса, оказалось утраченным.

Я вспоминаю о том, как сформулировал задачу философа Платон: сосредоточиться на рассматриваемом предмете таким образом, чтобы выявить в разнообразии явлений общее, принадлежащее «идее»<sup>1</sup>. Вот и я хотел бы предложить «идею», точку зрения, с которой можно было бы обозреть и истолковать деятельность современного художника. Я хотел бы поговорить об онемении картины. Онемение вовсе не значит, что сказать нечего. Напротив, онемение, умолкание представляет собой способ высказывания. Прежде чем происходит полное онемение, язык теряет гибкость и точность движения, наступает косноязычие; а беда косноязычного человека вовсе не в том, что ему нечего сказать; напротив, ему многое, слишком многое хочется сказать одновременно, но он не может найти нужных слов под давлением всей массы того, что надо было бы выразить. И если мы говорим, что кто-то пребывает в состоянии онемения, мы не просто имеем в виду, что он перестал говорить. В онемении нам приоткрывается то, что надо сказать нечто, для чего еще не найдены нужные слова.

© Перевод С. А. Ромашко, 1991 г.

\* В основу текста статьи положен доклад, прочитанный на открытии гейдельбергской выставки союза художников Рейна-Некара в 1965 году. Во «Всеобщей Франкфуртской газете» не публиковался. Впервые напечатан в «Новой Цюрихской газете» от 21/22 августа 1965 года.

Когда вспоминаешь о богатом и пышном красноречии времен классической живописи, громко и многословно заявляющем о себе со стен наших музеев, а затем видишь образцы современной живописи, то, и в самом деле, нельзя отделаться от впечатления, что современная живопись онемела, и возникает вопрос, как могла возникнуть немота современной картины, ошеломляющая нас своеобразным красноречием молчания\*.

Натюрморт и пейзаж, почти единый с ним в своих истоках, — вот, пожалуй, с чего началось онемение в европейской живописи. До этого было множество сюжетов из жизни святых и королей, считавшихся достойными живописания, общеизвестные образы и события. Греческое слово, обозначающее картину, *zōon*, значит, собственно говоря, «живое существо», свидетельствуя тем самым, сколь мало предметы сами по себе, как и лишенные человеческого присутствия виды природы, считались в былые времена достойными изображения. Но сейчас как раз натюрморты представляются нам наиболее современными, когда мы попадаем в музей классического искусства. Они явно не требуют от зрителя, чтобы он мысленно переносился в иной мир, как это бывает при созерцании картин, изображающих жизнь и деяния людей и богов. Нельзя сказать, чтобы они в свое время не были также и самовыражением, понятным и понимаемым непосредственно. Но если бы современный художник захотел воспользоваться этим способом выражения, такое действие, скорее всего, было бы воспринято как декламация. А ничто не претит нашему времени так, как декламация. Что такое декламация? Есть другой способ выразить тот же смысл: чтение наизусть. Но чтение наизусть не живая речь, ведь при этом не ищут слово для выражения мысли, а заучивают уже готовое слово, найденное кем-то другим или же тем, кто выступает теперь в роли этого другого. Если бы современная живопись попыталась воспользоваться классическим живописным языком, это было бы чтением наизусть, повторением уже найденных прежде слов. Но с натюрмортом, представляющим, и прежде всего в своем раннем, голландском, варианте, буржуазную эпоху, дело обстоит иначе. Кажется, что в нем бессловесно выра-

\* На молчание современных картин указал А. Гелен (*Gehlen A. Zeitbilder*, 1962). Ср. мою критику этой интересной работы выше, с. 165—178.

жает себя тот же чувственный мир, который составляет и наше окружение.

Естественно, что натюрморт только тогда становится самостоятельным жанром, когда оттесняет «повествующую» картину и занимает ее место. Натюрморт со знакомыми мотивами декоративного, оформительского искусства — это, разумеется, не настоящий «натюрморт», и здесь мы не имеем дело с онемением картины. Не давая еще тем самым определения натюрморта, следует, однако, заметить, что он обязательно является автономной подвижной картиной, которую можно повесить и здесь и там: в любом месте она будет привлекать к себе внимание, обещая о многом поведать.

Она и в самом деле может поведать о многом. Натюрморт ни в коем случае не случайный фрагмент предметной действительности. Существует целая иконография натюрморта, правда, пока еще не написанная. В отличие от прочих живописных жанров неотъемлемой частью натюрморта является определенная компоновка изображаемых предметов. Разумеется, это не означает, будто в остальных случаях художник просто «срисовывает» предстоящую перед ним действительность. «Композиция» всегда является делом художника. Однако натюрморт обладает особой, уникальной свободой компоновки изображаемого, поскольку «предметами» композиции являются вещи потенциально подвижные: плоды, цветы, утварь, охотничьи трофеи и т. п. — то есть вещи, подвластные нашей воле. Свобода построения картины начинается здесь уже как бы с содержания, и в этом смысле натюрморт является прелюдией той свободы современной живописной композиции, в которой не осталось и следа от мимесиса и в которой господствует полное молчание.

И все же от первых опытов, когда бессловесная жизнь природы и предметов стала достойной изображения, до немотствования современной картины — еще довольно долгий путь. Его следует кратко обозначить. Те голландские натюрморты, необычайная выразительность которых прямо-таки ошеломляет нас, свидетельствуют не только об открытии телесной прелести вещей. Они обнаруживают фон, оправдывающий выбор изображаемого. Уже давно было замечено и показано на конкретных примерах\*, как много

\* Так, недавно на это указал Э. М. Феттер (*Vetter E. M. Die Maus auf dem Gebetbuch. — Mitt. d. Vereins d. Freunde d. Stud. d. Univ. Heidelberg. «Ruperto-Carola». 1964, Bd. 36, S. 99—108.*)

символов суетности, бренности жизни присутствует на этих голландских натюрмортах. Мы обнаруживаем здесь мышь, мотылька, муху, догорающую свечу — символы эфемерности земного бытия. Вполне возможно, что пуританская мораль того времени, восхищаясь и наслаждаясь прелестями земной жизни, представленными на натюрмортах, чутко улавливала язык этих символов. А чтобы это было яснее, на картине могли изобразить череп или снабдить ее назидательным стишком, напоминающим о бренности мира вещей. На одной из картин де Хеема в Старой Пинакотеке в Мюнхене можно прочесть:

Maer naer d'aldershoenste blom  
daer en siet' men niet naer'ovn<sup>2</sup>.

Важнее, однако, и это первая фаза *языка* онемения, различного в этих картинах, что и само изображенное, без всех этих символов и их эксплицитного понимания, выражает своим чувственным избытком свою эфемерность. К истинной иконографии натюрморта принадлежит, по моему мнению, помимо всего того, что поддается символическому истолкованию, значимость самовыражения, заключающаяся в одном только виде, облике вещей как таковых. Так, в число постоянных изобразительных мотивов натюрморта входит наполовину очищенный лимон с ниспадающей кожурой. Безусловно, целый ряд обстоятельств обусловил частое изображение этого плода: его относительная редкость, противопоставление несъедобной кожуры и ароматной мякоти, как и в случае с расколотым орехом, терпкая кислота, одновременно манящая и отталкивающая. Именно такие мотивы своим повторением вносили в изображение напоминание о бренности, эфемерности и, следовательно, тщетности всего земного. Остается открытым вопрос, не является ли «натюрморт» по своему происхождению не столько голландским, сколько итальянским жанром. И если последнее верно, то тем самым удастся установить его связь с античной настенной декоративной живописью (и мозаикой), остатки которой в античных руинах в свое время можно было обнаружить гораздо чаще, чем в наши дни, когда наиболее впечатляющим документом стали находки, сделанные в Помпеях\*. Эта иконографическая связь

\* Ср. поучительные рассуждения у Чарльза Стерлинга (*Sterling Ch. La nature morte de l'Antiquité à nos jours. Paris, 1959.*)

получает новое освещение благодаря двум моментам. Во-первых, известные нам декоративные античные изображения, напоминающие натюрморт, часто рассчитаны на эффект trompe-l'oeil<sup>3</sup>. Их размещение на стене таково, что они могут производить впечатление ниши. Ничего подобного мы не находим в «натюрмортах», более того, искусственность их компоновки препятствует возникновению иллюзий такого рода. И во-вторых, если в античных изображениях мы обнаруживаем наряду с цветами и плодами животных — улиток и змей, раков и птиц (а именно это могло вдохновить художников начала Нового времени), то совершенно очевидно, что эти сочетания растений, животных несут на себе печать декоративности, фиксированности, почти геральдики. Напротив, ящерица под букетом, изображенным Джакомо да Удине, или некоторые из мотыльков и мух, ящериц и мышей, изображенных на голландских натюрмортах, выполняют совершенно иную функцию: юркие, легкие, проворные существа придают и тому, вокруг чего они безмолвно выются и скользят, кое-что от своей безмолвной и эфемерной жизни.

Следует также заметить, что итальянские натюрморты выделяют среди фруктов не лимон, а гранат, своей символикой — противоборством притягательного и отталкивающего — напоминающий лимон. Верно, что религиозный фон натюрморта в дальнейшем постепенно бледнел, а декоративность, пышность, заманчивость и привлекательность собранного на холсте все больше преобладали. Но в конце, на исходе долгого пути, для которого характерна редкая типологическая устойчивость (вплоть до конца XIX века лимон с ниспадающей кожурой остается почти обязательным элементом), в связи с переворотом, в результате которого родилась современная живопись, натюрморт еще раз заговорил — и снова обрел смысловой фон. Достаточно вспомнить натюрморты Сезанна с фруктами, где осязаемые предметы уже не собраны в пространстве, в которое вот-вот можно войти; они словно какой-то таинственной силой заключены в пределах плоскости, которая и представляет собой их собственное пространство.

То, что с этого момента оказывается предметом изображения, — это уже не ряд вещей, и не единство отдельной вещи или единство их сочетания. Подсолнухи Ван Гога, как и современный портрет, принадлежат плоскостной композиции и своим предметным значением никак не обогащают бытие картины. Разве не характерно, что так же,

как и голландский натюрморт, который можно опознать по очищенному наполовину лимону, так же и современный натюрморт обладает специфическим содержательным элементом, — или как его назвать, если он не является содержательным и все же существует? Я имею в виду гитару, которую Пикассо, Брак, Хуан Грис и другие выбрали в качестве первой жертвы расщепления формы, получившего название кубизма. В мою задачу не входит рассмотрение теорий, выдвинутых художниками или подхваченных ими, чтобы обосновать свою живописную манеру. Но разве предпочтению этого инструмента, чья примечательная форма словно рассыпается переливающимися гранями, не связано с тем, что перед нами музыкальный инструмент? Созданная совсем не для созерцания, омываемая потоками звуков, исходящих от нее и порой отраженных на полотне гирляндами танцующих нот, она, как мне кажется, взывает к идеалу новых художников — «абсолютной» музыке, тому роду искусства, которое еще несколько столетий назад отважилось отринуть всякое непосредственно вербализуемое содержание, отказавшись тем самым и от какого бы то ни было внемузыкального обеспечения единства произведения. Не исключено, что к расщеплению постоянной предметной формы побуждали и другие факторы, например темп современной жизни. Так, ранняя картина Малевича «Дама в городе» отражает в самом изображении изменение нашего жизненного уклада, вытеснение покоящегося и стабильного. Во всяком случае, в начале нашего века произошло нечто чрезвычайное, когда содержательное единство зрительского ожидания начало дробиться и расщепляться в непостижимой пестроте своих многообразных оттенков. Остаются лишь отношения форм и красок вне их предметной соотнесенности, своего рода музыка для глаз, звуки которой издает немеющий язык современной живописи.

Спрашивается: что же составляет композиционное единство современной картины? Вполне определенно можно сказать, что это не единство богатыми событиями сюжетного содержания, как и не молчаливое единство телесных предметов. И то и другое утратило силу. Какого же рода единство лежит в основе картины? Современная картина лишена не только целостности изображаемого предмета, так что все представления о единстве изображаемого, мифа, излагаемого сюжета или узнаваемой предметности, которые в свое время составляли основу миметического изображения, ис-

чезли. Утрачено и единство точки зрения, в том смысле, как это было в эпоху линейной перспективы, когда картина являлась как бы окном в некоторое пространство. В этом случае единая точка зрения еще могла скреплять даже случайные фрагменты действительности, случайные визуальные впечатления и после распада вековой иконографической традиции, как это в значительной степени произошло с живописью XIX века после того, как традиция была сломлена. Специфическим соответствием такому пониманию картины является рама. Она скрепляет изображаемое и обозначает его границы, как бы приглашая зрителя углубиться в обозначенное таким образом пространство. К числу важных особенностей исторического развития принадлежит и то, что новому зачастую приходится прилагать немалые усилия, чтобы шаг за шагом освободиться от окостеневших покровов старого. Даже та внутренняя сила, что заключена в плоскости картин Сезанна, еще не смогла разорвать разрушающуюся барочную раму. Однако ясно, что современная картина держится не рамой; напротив, там, где рама есть, картина сама держит ее изнутри. Какими скрепами? Какой силой?

Речь не идет более и о единстве выражения. Это и в самом деле был новый принцип единства, который начал главенствовать в изобразительном творчестве Нового времени после того, как подражание, воспроизведение устойчивых и заранее данных сюжетов превратилось в пустую декламацию. Единство душевного порыва, обусловленное не столько изображаемым, сколько изображающим, манера письма, выразительная сила этого самого чувственного из всех видов письменности могли представляться эпохе проникновенной искренности уместной саморепрезентацией, поскольку таким образом в картину проникали также и бессознательные ответы на загадку бытия. Сегодня, в машинной культуре индустриального века, единство переживания и его спонтанного самовыражения уже не представляется достаточным условием единства изобразительного искусства.

В самом деле, классическое, музейное понимание картины стало слишком узким. Творчество художника разрушило раму. Структура плоскости, составляющей картину, выходит за свои пределы, указывая на более широкие отношения. Старый упрек художнику в том, что его картина декоративна, постепенно теряет смысл. Как в давние вре-

мена, когда при сооружении зданий, храмов и площадей, вестибюлей и интерьеров перед художником ставилась задача, которую требовалось выполнить, так и сейчас снова начинает осознаваться необходимость определенного художественного заказа. Если проанализировать современное искусство на этот предмет, то подтвердится, что искусство, выполняемое на заказ, снова обрело прежнее достоинство. И причины здесь не только экономические. Ведь художественный заказ в своем первоначальном смысле вовсе не означает (хотя, к сожалению, часто происходит именно так), что творец вынужден, желает он того или нет, следовать произволу заказчика, — истинная суть и подлинное достоинство заказа заключается в наличии задачи, не зависящей ни от чьего произвола. Так, несомненно, архитектура заняла ведущее место в современном художественном творчестве, потому что она формулирует определенные задачи. Задавая масштабы и пространственные структуры, она втягивает изобразительное искусство в контекст, в котором сама существует. Современная живопись уже не может полностью игнорировать следующее требование: картина не просто должна привлекать к себе внимание, приглашая к созерцанию, но и одновременно указывать на жизненные обстоятельства, в которых она существует и частью которых является.

Вернемся, однако, к вопросу: что же составляет единство картины? Что говорит картина о тех обстоятельствах, в которых мы существуем? Наша эпоха — эпоха мощного преобразования жизненного уклада. Во всем проявляется закон числа. Формами его проявления оказываются прежде всего сумма и серия, число и ряд. Это — и ячейки и соты современного индустриального строительства, это также и точность и размеренность современного трудового процесса, организация транспорта и административной деятельности. И для суммы и для ряда характерна возможность замены их составляющих. Вообще, нашему жизненному укладу свойственна заменимость отдельных элементов. «Воспеть должны мы деталь машины». Планирование, проектирование, монтаж, изготовление, поставка, продажа — и над всем этим властвует реклама, которая стремится как можно быстрее все созданное и предназначенное для потребителя заменить новым, — о какой уникальности картины в этом мире стандартного может идти речь?

Или, может быть, в этом мире серийности и суммарности единство картины как раз обретает своеобразное, новое понимание? Лишенные окружения постоянных и знакомых вещей, сопровождаемые растущей неприметностью человеческого лица и личности в индустриальном мире, форма и цвет картины соединяются в напряженное единство, скрепленное изнутри. Какой силой? Чем держится эта структура?

В изобразительное искусство вошло экспериментальное начало; следует подчеркнуть, что эта ситуация качественно отличается от бесконечных опытов, проб, которые с незапамятных времен знаменуют путь художника к мастерству. Рациональное конструирование, господствующее в нашей жизни, стремится проникнуть и в конструктивную деятельность художника; в силу этого его творчество приобрело нечто экспериментальное: оно подобно ряду опытов, в результате которых благодаря искусственности постановки вопроса появляются новые данные, и, опираясь на них, художник пытается найти ответ. Так суммарность и серийность проникают и в современное изобразительное искусство — об этом можно судить не только по названиям картин. Однако планируемое, конструируемое, повторяемое неожиданно восходят в старый разряд уникального и неповторимого. Творец зачастую не может с полной уверенностью ответить на вопрос, какой же из его опытов «удался». Порой его даже охватывает сомнение, когда его произведение приходит к завершению. Некоторая произвольность всегда будет присуща остановке творческого процесса, окончательной — более всего. Все же, похоже, существует некая мера, позволяющая определить готовность произведения: если плотность изображения не нарастает, а ослабевает, дальнейшая работа становится невозможной. Произведение искусства ускользает, обретает свободу, существует независимо и по своим законам, даже против воли самого автора\* (не говоря уже об интерпретации).

В результате старое отношение искусства и природы, которое господствовало в творчестве в течение тысячелетий в форме концепции мимесиса, наполняется новым смыслом. Конечно, теперь художник не всматривается в природу, чтобы воссоздать ее на полотне. Она потеряла значение образца и идеала, который следует воспроиз-

\* В моих исследованиях о незавершенных произведениях Гете я рассмотрел этот вопрос на конкретном примере<sup>4</sup>.

дить, и все же своими собственными, своенравными путями искусство обрело природу. Замкнутое в себе, выросшее вокруг единого центра изображение несет в себе закономерность и неизбежность. На ум приходит природный кристалл. Строгой закономерностью своей геометрической структуры он тоже явление природное, но в толще аморфного и рассеянного бытия он выделяется своей необычностью, твердостью, блеском. И в этом смысле современная картина несет в себе нечто природное — она не стремится выразить чьи-то переживания. Она не требует вживания в душевное состояние художника, она подчиняется внутренней необходимости и словно бы существовала всегда, как кристалл: складки, оставленные бытием, грани, морщины и линии, в которых время обретает твердость. Что же это за картина? — Абстрактная? Конкретная? Предметная? Беспредметная? Залог порядка. Современный художник вряд ли поймет себя, пытаясь ответить на вопрос, что же он изображает. Авторская интерпретация — явление всегда вторичное. Надо прислушаться к Паулю Клее, который, должно быть, знал это, когда противился всякой «теории в себе», когда считал, что все дело в произведениях искусства, «к тому же рожденных, а не тех, которым еще предстоит родиться» (Дневники, № 961)<sup>5</sup>. Современный художник не столько творец, сколько открыватель невиданного, более того, он — изобретатель еще никогда не существовавшего, которое через него проникает в действительность бытия. Примечательно, однако, что мера, которой он подвластен, похоже, та же самая, с которой подходили к оценке творчества художника с незапамятных времен. Она была выражена Аристотелем (да и каких только истин мы не найдем у Аристотеля!): истинное творение — то, в котором нет пустот и нет ничего лишнего, к которому нечего прибавить и от которого нечего убавить<sup>6</sup>. Простая, суровая мера.

---

---

## РИТОРИКА И ГЕРМЕНЕВТИКА

---

---

Риторика и герменевтика — в рамках докладов «Общества Юнгиуса»<sup>1</sup> трудно выбрать иную тему, которой был бы более свойствен оттенок контр-темы. Потому что все отличавшее Юнгиуса, превращавшее его в глазах Лейбница в подлинного соратника великих родоначальников новой науки XVII века, заключалось как раз в решительном отходе от диалектических и герменевтических методов, в обращении к эмпирии и к логике доказательства, правда, очищенной от рабского обожания Аристотеля. Между тем сам Юнгиус был все же взращен гуманистической дидактикой, опиравшейся на диалектику и риторку, в позднейшее время не отрицал ее проповеднической ценности и считал важным, в особенности для теологической полемики, укрепление «диалектической и герменевтической способности» (письмо Як. Лагусу, 1638 года). Впрочем, мы встречаем эти слова в письме; в них не столько подлинная оценка, сколько педагогически-дипломатический умысел — Юнгиусу хотелось бы пробудить в своем бывшем ученике интерес к логике и методике науки. Однако и в этом случае гибкая позиция Юнгиуса одновременно служит для нас указанием на всеобщность риторической культуры, риторического образования, что для деятеля науки разумелось тогда само собою. Лишь на таком фоне и можно по справедливости оценивать заслуги пионеров нового научного умонастроения, таких, как Юнгиус.

Этот риторический «фон» заслуживает, однако, особого рассмотрения, если мы хотим понять теоретико-познавательную и научную судьбу гуманитарных дисциплин — вплоть до их методологического конституирования в облике романтических наук о духе. В этой связи важна не столько роль в этом контексте герменевтической теории — она более или менее вторична, — сколько роль античной, средневековой и гуманистической традиции риторики. Будучи

© J. C. V. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen.

© Перевод Ал. В. Михайлова, 1991 г.

частью тривиума, риторика вела почти незаметное существование, однако разумелась сама собой и проникала собою все<sup>2</sup>. А это означает: старое неощутимо видоизменялось, и именно в этом процессе неприметного изменения медленно пролагало себе путь новое — исторические дисциплины. История герменевтической теории разворачивалась не под углом зрения теории познания и теории науки, но под давлением настоящей теологической полемики, начавшейся во времена Реформации: герменевтическая теория развивалась потому, что было необходимо отбить контрреформаторские нападки на лютеранство; она развивалась начиная с Лютера Меланхтоном и Флацием, в раннем рационализме, в противопоставившем себя ему пиетизме, и так продолжалось вплоть до возникновения наук об истории в эпоху романтизма. Впрочем, Вильгельм Дильтей и Иоахим Вах писали историю герменевтики как предысторию современных исторических наук о духе — такова была постановка вопроса, которой они руководствовались.

Но тут в игру входит одна герменевтическая истина — она связана с понятием предпонимания. Изучение истории герменевтики тоже подчинено этому всеобщему герменевтическому закону — закону предпонимания. Покажем это на трех примерах, которые послужат для нас введением в тему.

Первый пример — это как раз Вильгельм Дильтей. И в основе этюдов по истории герменевтики, написанных Дильтеем в молодости (на соискание премии Берлинской Академии наук), лежит известное предпонимание, работа эта была полностью опубликована лишь в 1966 году Мартином Редекером в связи с редактированием второго, незавершенного тома «Жизни Шлейермахера» Дильтея\*, а до этого была известна в незначительных выдержках и кратком варианте 1900 года. Дильтей в своих штудиях дает мастерское изложение взглядов Флация с многочисленными извлечениями из его текстов. Герменевтическую теорию Флация он подвергает анализу и оценивает, прилагая к нему меру самоосознавшего себя исторического чувства и научного историко-критического метода. Если прилагать к Флацию такую меру, то получается, что у него гениальные предвосхищения верного смешиваются с непостижимыми рецидивами догматической узости и пустопорожного формализма. И на деле так — ведь если, интерпретируя Свя-

\* *Dilthey W. Lebens Schleiermachers. Bd. 2, Tl. 2, S. 595 ff.*

шенное писание, ставить лишь проблемы, признаваемые исторической теологией либеральной эпохи, которой принадлежал Дильтей, то тем самым приговор над Флацием уже произнесен. Благое намерение понимать всякий текст в его собственном контексте, не подчиняя его каким бы то ни было догмам, приводит в применении к Новому завету к полному разрушению всего канона, особенно если на первый план выдвигать, следуя Шлейермахеру, «психологическую» интерпретацию<sup>3</sup>. Под таким герменевтическим углом зрения контекста каждый из авторов Нового завета — сам по себе, а это подрывает всю протестантскую догматику, опирающуюся на принцип Писания. Таков ход мысли, который Дильтей имплицитно одобряет. Такая логика и лежит в основе его критики Флация; недостатки его экзегезы Дильтей видит в аисторическом, абстрактно-логическом формулировании принципа целого, отнесенного к Священному писанию, канону. Подобным же образом противоречие между догматикой и экзегезой выявляется и в других местах книги Дильтея, особенно когда он критикует Франца, всячески подчеркивавшего преимущественное значение всего контекста Писания в целом в сравнении с каждым отдельным текстом. Однако за прошедшее время мы стали гораздо восприимчивее к герменевтической легитимности, правомерности канона, а тем самым способны скорее воспринять и герменевтическую легитимность догматического интереса Флация — сделала свое дело критика исторической теологии, какая велась последние полвека, критика, вершиной которой стала разработка понятия керигмы<sup>4</sup>.

Другой пример того, сколь действительно предпонимание в исследовании истории герменевтики, — это введенное Л. Гельдзетцером различие герменевтики догматической и эстетической\*. Различается истолкование, связанное с догматами, утвержденное институциями и их авторитетом, стремящееся во всем последовательно защищать догматические нормы, и истолкование недогматическое, открытое, ищущее, порой не останавливающееся даже перед таким истолкованием, которое ведет к *non liquet*<sup>5</sup>. Однако вследствие такого различия история герменевтики принимает вид, в котором сквозит предпонимание, сформированное современной теорией науки. В этой перспективе вся новая

\* См. в высшей степени ценные введения Гельдзетцера к его переизданиям герменевтических текстов Тибо (XXX—XIII) и Флация.

герменевтика, преследовавшая догматические интересы богословия, оказывается в сомнительной близости к такой юридической герменевтике, которая понимает себя чисто технически и ставит своей целью исключительно поддержку узаконенного правопорядка. Но тут встает вопрос, правильно ли мы понимаем эту самую юридическую герменевтику, если игнорируем эстетический элемент истолкования законов и сущность ее видим лишь в подведении конкретного случая под всеобщий закон, который дан, и только. Более новое постижение диалектического отношения между законом и конкретным случаем — Гегель мог бы оказать здесь существенную помощь — могло бы заметно изменить наше предпонимание юридической герменевтики. Ведь уже судебная практика испокон века ограничивала действие модели «подведения». Герменевтика на деле служит правильному истолкованию закона, а отнюдь не только его верному применению. Сказанное тем более справедливо относительно истолкования Библии, свободного от всяких практических задач, и *mutatis mutandis*<sup>6</sup> справедливо относительно истолкования классиков. В одном случае аналогия веры выступает в истолковании Библии не как неподвижная догматическая заданность, а во втором случае мы не сможем адекватно понять язык, на каком классический текст обращается к своему читателю, если будем ориентироваться на выработанное теорией науки понятие объективности и сочтем догматическим сужением разума присущий такому тексту характер образца. Мне представляется, что само различие догматической и эстетической герменевтики принадлежит герменевтике догматической, — герменевтике необходимо проанализировать и упразднить его.

Третий интересный тип предпонимания недавно развит Хассо Йегером в его высокоученой работе по ранней истории герменевтики\*, здесь история герменевтики предстает в совсем особом освещении. У Йегера в центре стоит фигура Даннхауэра<sup>7</sup>, у которого впервые встречается и само слово «герменевтика» и которому принадлежит идея расширения аристотелевской логики через включение сюда логики истолкования. Йегер видит в Даннхауэре последнего свидетеля гуманистической *respublica literaria*<sup>8</sup> — перед тем, как рационализм обрек ее на неподвижность, и перед тем, как ирра-

\* Archiv für Begriffsgeschichte. Bd. 18, Heft 1.

ционализм и современный субъективизм от Шлейермахера через Дильтея до Гуссерля и Хайдеггера (и еще куда худших личностей) начал выращивать свои ядовитые цветы. Удивительно, что автор не затрагивает ни связи гуманистического движения с реформационным принципом Писания, ни определяющей роли риторики во всей проблематике истолкования.

Однако не подлежит никакому сомнению, и Дильтей хорошо сознавал это, что и реформационный принцип Писания, и его теоретическая защита соответствовали общему гуманистическому повороту, — он уводил от стиля схоластической дидактики с неперемненными ссылками на церковные авторитеты и требовал чтения текстов в оригинале. Тем самым этот реформационный принцип входит в более обширный гуманистический контекст возрождения классиков — впрочем, это возрождение имело в виду главным образом классическую латынь Цицерона. Оно не было лишь теоретическим открытием, а в то же самое время подчинялось закону *imitatio*<sup>10</sup>, обновлению классического ораторского искусства, классического стиля. И в итоге всеприсутствие было всеобщим.

Впрочем, это возрождение было какой-то странной декламацией. Что за классическое ораторское искусство без соответствующего классического пространства — без полиса, без *res publica*<sup>11</sup>?! В конце Римской республики риторика утратила свое политически-центральное положение и составила в средние века элемент школьной культуры, о которой заботилась церковь. Риторика не могла пережить обновления, к какому стремился гуманизм, не испытав несравненно более резкой смены своей функции. Ибо открытие классической древности совпало с двумя событиями, последствия которых были чрезвычайно велики, — это изобретение книгопечатания, а вследствие того невероятное распространение чтения и письма, что связывали тогда с учением о всеобщем священстве. Так начался процесс, который в конце концов, по прошествии столетий, привел к ликвидации неграмотности, одновременно с этим к распространению культуры чтения про себя, в результате чего устное слово, чтение вслух и даже настоящая, произносимая оратором речь оказались на втором плане. Колоссальный процесс интериоризации! Лишь теперь мы по-настоящему осознаем его, ибо средства массовой коммуникации вновь открывают в наши дни двери перед устным словом.

Итак, гуманизм оживил риторику, такую риторику, которая склонна была ссылаться не столько на Аристотеля, сколько на Цицерона и Квинтилиана; однако вскоре эта риторика была оторвана от своих корней и оказалась в поле действия новых факторов, которые переменяли и ее облик и характер ее воздействия. С теоретической стороны ее можно было понять как логику вероятности; с диалектикой она слилась в неразрывное целое. В таком своем виде она должна была принести избавление от школьного логического формализма и от теологической догматики, опирающейся на авторитеты. Однако логика вероятности слишком подчинена мере логики, чтобы серьезно потрясти главенствующее положение логики необходимости, развитой аристотелевской аналитикой.

Так в эпоху Ренессанса повторилась та тяжба, какую в классической древности вели между собой риторика и философия. Однако теперь права и значимость риторики оспаривала не столько философия, сколько современная наука и соответствующая ей логика суждения, умозаключения, доказательства. Эта последняя и одержала верх на долгие времена.

Сколь велик был перевес новой науки, о том красноречиво свидетельствует Джамбаттиста Вико, которому в начале XVIII века пришлось защищать необходимость риторики даже в самом Неаполе, столь гордившемся своей верностью традициям\*. В то же самое время культурная функция риторики, которую Вико защищал своими аргументами, не умирала и не умерла до сих пор, впрочем, она сохранила свою жизненность не в реальном ораторском искусстве и не в таком художественном сознании, которое ценило бы его, но, напротив, в приложении риторической традиции к чтению классических текстов.

Однако вследствие этого — так как если бы то было лишь простым применением учений древней риторики — в конце концов и возникло нечто новое, именно новая герменевтика, которая дает отчет об истолковании текстов. А в одном риторика и герменевтика глубоко родственны: и умение говорить и умение понимать — это естественные человеческие способности, которые могут достигать полного развития и без сознательного применения правил искусства,

\* *Vico G. De ratione studiorum.*

если только естественное дарование получит адекватное развитие и необходимую практику.

Вот почему когда традиция классической риторики говорила лишь о сознательном пользовании этим искусством, об особых обстоятельствах, при которых произносятся речи, и соответственно подразделяла ораторское искусство на судебный, политический и эпидейктический<sup>12</sup> роды, это, по сути дела, сужало круг риторического. Кстати говоря, крайне показательным, что Praeceptor Germaniae<sup>13</sup>, Меланхтон, присоединил сюда еще четвертый род, *genos didascalion*, речь преподавателя\*. Однако еще показательнее то, что пользу от риторики, от классической *ars bene dicendi*, Меланхтон видел именно в том, что молодые люди не могут обходиться без *ars bene legendi*<sup>14</sup>, то есть без способности постигать и оценивать речи, длинные диспуты, а прежде всего книги и тексты\*\*. На первых порах у Меланхтона все звучит так, как если бы речь шла о каком-то дополнительном доводе в пользу изучения и практического освоения красноречия. Однако в ходе его рассуждений чтение как таковое, передача и усвоение содержащихся в текстах религиозных истин все более заслоняют гуманистический идеал имитации. Так Меланхтоновы лекции по риторике оказали определяющее воздействие на школьное дело в протестантских областях, на его новый облик.

А тем самым центр тяжести задач переходит от риторики к герменевтике. Однако этот сдвиг не был адекватно осознан. Тем более он не был осознан прежде, чем было найдено новое слово — «герменевтика». Вместе с тем великое наследие риторики в решающих моментах сохраняет свою значимость и в новой области интерпретации текстов. Подобно тому как для выученика Платона подлинная риторика не может быть отделена от знания истины вещей (*gegut cognitio*\*\*\*) — в противном случае она впадает в полное ничтожество, — так само собой разумеющейся предпосылкой интерпретации текстов является то, что подлежащие истолкованию тексты содержат истину относительно вещей. Вполне возможно, что это само собой разумелось уже для самых ранних форм обновления риторики в эпоху гуманизма, — ведь такое обновление вполне следовало идеалу

\* *Melanchthon. Opere*, XIII, 423 seq.

\*\* *Ibid.*, p. 417.

\*\*\* *Ibid.*, p. 417: „*Rerum cognitio ad docendum necessaria*”.

imitatio. Но уже в полную меру это проявляется тогда, когда совершается сдвиг в сторону герменевтики, что мы сейчас и рассматриваем. Ведь и для Меланхтона и для Флация Иллирика, основателя протестантской герменевтики, поводом и основанием всегда служит богословская полемика относительно понятности Священного писания. Так что, к примеру, вообще не встает вопрос о том, призвано ли искусство понимания раскрывать истинный смысл ложного суждения. Все это меняется лишь по мере того, как в XVII веке возрастает сознание метода — видимо, свое влияние оказал Дзабарелла, — вместе с тем изменяется и обоснование герменевтики с точки зрения теории науки. Мы можем наблюдать это у Даннхауэра — у него риторика отправляется в приложение, а новую герменевтику он стремится обосновывать аристотелевской логикой. Это, конечно, не означает, что он и содержательно вырывается из-под влияния риторической традиции, ведь не что иное, как она, служит образцом истолкования текстов.

Если обратиться теперь к Меланхтону, то для него принцип Писания, принцип лютеранской теологии, выступает как само собой разумеющаяся предпосылка в контексте его курса риторики, он встречается и в содержании курса, однако не влияет на стиль, на ductus<sup>15</sup> аргументации, которая от начала до конца выдержана в школьном перипатетическом духе. Меланхтон стремится обосновать смысл и ценность риторики в самой общей форме, с ее новым поворотом к чтению. «Ибо ни один человек не в состоянии постичь в душе своей более развернутое изложение или сложные диспутации, если он не поддержан особым искусством, которое учит расположению частей, членению, намерениям говорящих, а также методу анализировать и прояснять неясное»\*. При этом Меланхтон, разумеется, думает и о богословских спорах, однако он целиком следует Аристотелю, средневековой и гуманистической традиции, когда самым тесным образом сопрягает риторику с диалектикой, то есть не приписывает ей никакой особой области, но подчеркивает ее всеобщую применимость и полезность.

«Самое важное — главное намерение и центральная точка зрения, или то, что мы называем scopus<sup>16</sup> речи»\*\*. Тем самым Меланхтон вводит понятие, которое позднее, в герменевтике

\* *Melanchton. Op. cit., p. 417 seq.*

\*\* *Ibid., p. 422 seq.*

Флация, обретет главенствующее положение; он заимствует его у Аристотеля, из его методического введения в «Этику». Совершенно очевидно, что, говоря о том, как греки ставят вопрос в начале всех их книг, Меланхтон уже не имеет в виду речь в узком смысле слова. Для адекватного понимания существенно основное намерение текста. И на деле этот пункт приобретает основополагающее значение для самого важного учения Меланхтона, таково, несомненно, его учение о *loci communes*<sup>17</sup>. Он представляет их как часть *inventio*<sup>18</sup>, следуя при этом античной традиции топики, но вполне осознает заключенную здесь герменевтическую проблематику. Он подчеркивает, что эти важнейшие главы, «содержащие источники и сумму всего искусства»\*, не просто служат великим запасом взглядов, причем оратору или наставнику лучше всего обладать возможно большим их числом, коль скоро на деле верно составленное собрание таких *loci* заключает в себе всю целокупность знания. Имплицитно это означает герменевтическую критику — критику поверхностной риторической топики\*\*. И наоборот, оправдание и обоснование своего собственного метода. Потому что Меланхтон первым поставил догматику протестантизма на почву «общих мест», издав в 1519 году «*Loci p̄cipui*», характерную выборку наиболее существенных мест Священного писания\*\*\*. Позднейшая католическая критика не вполне справедливо обвиняла реформаторов в непоследовательности применения ими принципа Писания, ссылаясь на такого рода подбор догматических суждений. Конечно, безусловно верно, что любой выбор предполагает интерпретацию и, следовательно, влечет за собой догматические импликации, однако герменевтический замысел старопротестантской теологии и состоял как раз в том, чтобы подтвердить свои догматические абстракции самим Писанием, намерением самого Писания. Совсем другой вопрос, в достаточной ли мере богословы-реформаторы следовали своему принципу.

\* *Melanchton. Op. cit.*, p. 470.

\*\* Странники Меланхтона, очевидно, не так хорошо осознавали эту проблематику. Так, у Иоганна Штурма находим следующее: «*Meo tempore valde occupati fuimus adolescentes in instituendis locis communibus. Corrogavimus quaedam ex eo libri Erasmi, quem edidit de ratione discendi. Philippus honorificae memoria etiam tradidit quosdam locos communes et alii alios tradiderunt. Ego puto non solum faciendos locos communes virtutum et vitiorum, sed locos communes omnium rerum... Vobis hi loci instar memoriae seu recordationes*»<sup>19</sup>.

\*\*\* *Melanchton. Op. cit.*, p. 452.

*Punctum saliens*<sup>20</sup> — отгеснение на задний план аллегорического истолкования<sup>21</sup>, которое, впрочем, остается неизбежным в приложении к Ветхому завету и до сих пор признается в форме так называемой «типологической» интерпретации. Прямая отсылка к экзегетической практике Лютера при истолковании Второзакония и пророческих книг может проиллюстрировать то, что принцип Писания по-прежнему остается в силе. Меланхтон говорит: «Здесь не просто передаются аллегии, но сначала сама история сопрягается с *loci communes* веры и добрых дел, а уже из этих *loci* следуют аллегии. Однако таким методом не может пользоваться тот, кто не обладает исключительной ученостью». Это место подтверждает нашу интерпретацию: даже в случае компромисса принцип Писания утверждает свое основополагающее значение.

Можно было бы продолжать отождествлять элементы риторики и принципы позднейшей герменевтики, однако достаточно будет общего соображения. Речь идет о новой задаче чтения. В отличие от устной речи письменный или размноженный текст обходится без тех подпорок для понимания, какие предоставляет слушателю говорящий человек. Все эти подпорки можно свести к понятию правильного ударения — всякому известно, насколько трудно воспроизвести печатную фразу с подлинно адекватным ударением. Вся сумма понимания входит в идеальный — разумеется, в совершенстве не достижимый — случай правильного ударения. Даннхауэр правильно замечает: «Литературу едва ли можно понимать иначе, чем через посредство живого наставника. Кто бы мог вообще читать древние манускрипты монахов без такой подмоги. Интерпункцию же можно понять на основе предписаний, какие ораторы дают относительно периодов, комм и колонов». Это место подтверждает: «интерпункция, этот новый способ вспоможения чтению, опирается на прежне риторическое искусство членения».

Эту проблему во всей ее широте постигла лишь пиетистская герменевтика, вслед за Августом Германом Франке развитая Рамбахом и его последователями<sup>22</sup>. Лишь теперь в качестве герменевтического принципа было познано то, что составляло раздел риторики, — возбуждение аффектов. Всякой речи по самому ее предназначению присущ аффект, и хорошо известно следующее: «Нередко одни и те же слова, если произнести их с иным аффектом и жестом,

производят совершенно различный смысл». В этом призна-нии присущего всякой речи (особенно проповеди) момента аффективной модуляции — корень «психологической» интерпретации, которой положил начало Шлейермахер, а в конце концов корень любой теории так называемого «вчувствования»; у Рамбаха так и сказано: «Интерпретатор должен облечься в дух автора, так чтобы он со временем проступил как его второе «Я».

Однако мы забежали далеко вперед. Самоосмысление герменевтики впервые совершилось у Флация, уже в эпоху Реформации. Но ведь Флаций был в самую первую очередь просто филологом, гуманистом, которого затем перетянули на сторону Лютера. Неоспоримая его заслуга в том, что, развивая свою герменевтику, он отстоял лютеранский принцип Писания от нападков тридентинских богословов. Защищая Священное писание, он вынужден был сражаться на два фронта. С одной стороны, с гуманистическим идеалом цецеронианского стиля, которому не отвечала Библия. С другой стороны, с нападками контрреформации, утверждавшей, что Священное писание вообще непонятно вне учительной традиции церкви. Сочиненный Флацием «Ключ», «*Clavis Scripturae Sacrae*», и нацелен в основном и главным на то, чтобы открыть Священное писание без такого второго догматического ключа. В своем сочинении Флаций весьма основательно рассматривает причины затруднений, какие вызывает Священное писание, — за такую основательность да за свою начитанность в отцах церкви Флаций даже удостоился иронической похвалы своего католического критика, Рихарда Симона. Однако, по мнению Флация, самая важная, основополагающая для всего принципа Писания теологическая трудность, какая заключается в Священном писании, состоит вовсе не в тех общих трудностях, какие содержит любой написанный на чужом языке текст. Эти последние трудности наиболее изучены, и тут Флаций, как ведущий гебраист и эллинист своих дней, мог чувствовать себя вполне компетентным. Куда важнее религиозная трудность: «В религии все люди по натуре своей не только тупы и тяжелы на подъем, но даже склонны побыстрее примкнуть к противоположному смыслу; мы не только не способны желать, любить, разуметь спасительное учение, но даже считаем его нелепым, неблагочестивым, отшатываемся от него».

Здесь, очевидно, особо и весьма своеобразно формулируется центральный мотив всей герменевтики вообще, а

именно мотив преодоления чуждости текста, и задача освоения чуждого в тексте — по сравнению с этим центральным содержанием кажется совершенно второстепенным все то чуждое, что помимо этого могут содержать в себе тексты, — чуждость языка, воззрений, способов выражения. Речь ведь идет о прамотиве всего протестантизма, о противоречии закона и обетования, или благодати. Называть (по причине такого догматического интереса) догматической ту герменевтику, которую обосновывает Флаций, — значит до крайности облегчать себе задачу. Разумеется, герменевтика должна была послужить целям самопонимания христианской веры, принятия Евангелия. Тем не менее она в принципе остается чисто герменевтическим замыслом. Разрабатывается и оправдывается протестантский принцип Писания, применение которого подтверждает религиозную предпосылку «оправдания верой».

На деле подчинять задачу интерпретации текстов пред-  
рассудку<sup>23</sup> современной теории науки с ее мерой научности — это искаженная перспектива. Задача интерпретатора никогда не бывает *in concerto*<sup>24</sup> чисто логико-техническим установлением смысла какой бы то ни было речи, когда интерпретатор совершенно отвлекался бы от истины сказанного. Стремиться понять смысл текста уже означает принять вызов, заключенный в тексте. Истина, на которую претендует текст, остается предпосылкой герменевтических усилий даже и в том случае, если в итоге познание должно будет перейти к критике, а понятое суждение окажется ложным. Это необходимо учитывать, когда мы исследуем, как задумал Флаций свою герменевтику. Ему известно, какой вызов заключает в себе Евангелие. Флаций перечисляет разного рода условия, необходимые для правильного понимания Священного писания, и в этом нет еще ни излишества, ни догматической узости. Ведь речь идет не только — возьмем лишь один пример — о благочестивом ожидании слова Господня, как того требует Флаций, но и о духе, который должен быть свободен от всяких забот, что необходимо вообще во всех трудных делах и начинаниях. Или еще пример: дается совет выучивать наизусть не вполне понятное — «в надежде, что Бог просветит нас», — но дается и иной совет, право же, общезначимый и пригодный при чтении любого текста; с самого начала принимать во внимание *scopus*, цель и намерение текста в целом.

За такими общими советами отнюдь не исчезает то особенное, что содержит в себе Священное писание, нао-

борот, следуя советам, мы по-настоящему вычлениаем это особенное: «Нужно иметь в виду, что в этой книге содержится не одно учение, как то обыкновенно бывает в книгах, а целых два — закон и Евангелие. Они по природе, правда, противоположны друг другу, однако сходятся между собой в той мере, в какой закон, обнажающий нашу греховность, косвенно служит принятию прощения со стороны Спасителя». И это все еще герменевтика! Это положение означает, что Библия нуждается в особой форме усвоения, а именно в принятии Благовестования верующим. Вот *scopus*, под знаком которого необходимо читать Священное писание, даже и тогда, когда мы подходим к нему просто как историки или даже как атеисты и марксисты, которые всю религию считают «ложью». Эта разновидность текста, как и любая иная, должна быть понята в соответствии с ее внутренними намерениями.

Любое чтение и толкование Священного писания, а в особенности слово проповеди — она должна пробуждать Священное писание к жизни, так чтобы оно вновь звучало как весть, — стоят под знаком керигматического предназначения Евангелия. Герменевтическая мысль должна признать это, хотя керигматическое значение Евангелия еще не позволяет называть герменевтическую теорию Флация догматической. Эта теория стремится ведь не к чему иному, как к адекватному теоретическому обоснованию принципа Писания, выдвинутого Лютером. Понимая религиозный текст как религиозную весть, герменевтическое учение Флация, отнюдь не попирает гуманистические, филологические принципы правильного истолкования. Она никогда не требует содержательных догматических допущений, которые нельзя было бы подтвердить текстом Нового завета и которые были бы более высокой инстанцией по сравнению с текстом. Вся герменевтика Флация в целом следует тому принципу, что лишь контекст действительно определяет смысл отдельных слов, мест и т. д.; *ut sensus locorum tum ex scopo scripti aut textus, cum ex toto contextu petatur*<sup>25</sup>. Тут вполне ясна полемическая позиция, занятая в отношении любой учительной традиции, чуждой Писания. В согласии с этим находится и то, что Флаций, подобно Меланхтону, следует за Лютером, предупреждая об опасностях аллегорического истолкования. Такому искушению и должно воспрепятствовать учение о *scopus totius scripti*<sup>26</sup>.

Если приглядеться, то станет очевидным, что Флаций

вооружается классическими понятийными метафорами риторики, чтобы освободить Священное писание от догматической подчиненности авторитету церкви. Scopus назван головой, или лицом, текста, нередко ясным уже по заглавию книги, но прежде всего вытекающим из основных линий хода ее мысли. Тут воспринят и развит старый риторический аспект — *dispositio*<sup>27</sup>. Нужно тщательно следить за тем, где, так сказать, находятся голова, грудь, руки, ноги, за тем, как взаимодействуют, образуя целое, отдельные члены и части тела. Флаций прямо говорит об «анатомии» текста. Вот самый настоящий Платон! Речь должна быть не простой рядоположенностью слов и фраз, любая речь должна быть организована как живое существо со своим телом, с ногами и руками, внутреннее и внешнее должны состоять в гармоническом соотношении между собой и со всем целым. Так гласит «Федр» (264 с). И Аристотель следует такому понятийному языку, когда описывает в «Поэтике» склад трагедии («Поэтика», XXIII, 1459 а 20: *hōsper zōion hen holon*<sup>28</sup>). И немецкое выражение «у него есть руки и ноги» относится к той же самой традиции.

Однако сущность риторики не исчерпывается приемами, формулируемыми в виде технических правил, — и это тоже самый настоящий Платон (которого Аристотель развил и обосновал). Все, чем заняты учителя риторики, которых критикует Платон в своем «Федре», лишь предшествует настоящему искусству. Потому что подлинное риторическое искусство неотделимо ни от знания истинного, ни от знания «души». Имеется в виду душевное состояние слушателя, аффекты и страсти которого возбуждают ради того, чтобы убедить его в чем-то. Таково учение «Федра», и этому принципу, этому *argumentum ad hominem*<sup>29</sup>, риторика следует даже в повседневном общении с людьми. Так это остается и в наши дни.

Конечно, безусловно верно, что в XVII—XVIII веках, в эпоху возникновения новой науки, в эпоху рационализма, связь риторики и герменевтики ослабла. В самое последнее время Х. Иегер обратил внимание на ту роль, какую сыграла *idea boni interpretis*<sup>30</sup> Даннхауэра. Этот ученый, кажется, первым употребил слово «герменевтика» в терминологическом смысле, совершенно очевидно имея в виду соответствующее сочинение аристотелевского органа<sup>31</sup>. Вполне ясно: Даннхауэр задумал продолжить и довести до конца то, что было начато Аристотелем в его сочинении «Peri

hermeneias». Даннхауэр говорит об этом так: «...расширить пределы аристотелевского органа путем присоединения к нему нового города...» Итак, он ориентируется на логику, к которой как следующую ее часть он хотел бы присоединить новую философскую дисциплину, науку истолкования, при том таким всеобщим способом, чтобы она предшествовала как теологической, так и юридической герменевтике, подобно тому как логика и грамматика предшествуют любому конкретному их применению. При этом то, что Даннхауэр называет ораторским истолкованием, а именно применение и пользу, какие можно извлечь из текста, — все это именуется *accomodatio textus*<sup>32</sup>, — он оставляет в стороне и стремится к тому, чтобы его герменевтика достигла той же человеческой и логической непогрешимости во всеобщем понимании текстов, какой достигает логика. Он тяготеет к новой разновидности логики, что заставляет его и ставить герменевтику в параллель к аналитической логике, и категорически отличать ее от таковой. Обе части логики, и аналитика и герменевтика, имеют дело с истиной, обе учат отвергать ложное. Отличаются же они тем, что первая, герменевтика, учит исследованию истинного смысла даже глубоко ложного суждения, в то время как вторая, аналитика, выводит истинность суждения лишь из верных суждений. Итак, первая имеет дело лишь со «смыслом» суждений, а не с их предметной правильностью.

При этом Даннхауэр вполне осознает ту трудность, что подразумеваемый автором смысл может быть неясным и неоднозначным. Такова человеческая слабость — одна и та же речь может обладать множеством смыслов. Но он как раз задумал иное — герменевтические усилия должны устранять подобную многозначность. Сколь рационалистично он мыслит, явствует из того, что идеалом герменевтики он считает способность превращать нелогичные речи в логичные, как бы растворять первые в последних. Все дело в том, чтобы речи нелогичные, например поэтические, заново размещать так, чтобы они светились своим собственным светом и не могли уже вводить в заблуждение. А подлинное место речей — это речь логическая, чистое высказывание, категорическое суждение, буквальная манера выражения.

Мне кажется неверным восторгаться такой логически ориентированной герменевтикой как якобы осуществлением идеи герменевтики; так поступает Х. Иегер. Даннхауэр, страсбургский богослов начала XVII века, исповедует ари-

стотелевский органон, который, по его словам, избавил его от смещений, вносимых современной диалектикой. Однако если отвлечься от такой классификации Даннхауэра с точки зрения теории науки и посмотреть на содержание его учения, то он разделяет с протестантской герменевтикой почти все; если он и не рассматривает взаимосвязь герменевтики и риторики, то лишь потому, что непосредственно отсылает к Флацию, который уделил достаточное внимание этой стороне дела. И действительно, будучи протестантским богословом, он вполне признает значение риторики. В своей «*Hermeneutica Sacrae Scripturae*»<sup>33</sup> он целыми страницами цитирует Августина, чтобы доказать, что Священному писанию присуща не просто безыскусность (как это представлялось с точки зрения цицеронианского идеала риторики), но особая форма красноречия, которая пристала мужам, наделенным особым авторитетом, мужам почти божественным. Мы видим, что и в XVII веке стилистический канон гуманистической риторики продолжает сохранять свое значение, свою общезначимость, и христианский богослов может противиться этому канону, лишь защищая вместе с Августином риторическое качество Библии. То новое, что приносит с собой рационалистическая ориентация методического самоуразумения герменевтики, отнюдь не затрагивает самой субстанции герменевтики, начало которой было положено реформационным принципом Писания. И Даннхауэр без конца ссылается на спорные теологические вопросы, и он, подобно другим лютеранам, настаивает на том, что герменевтическая способность, а вместе с тем и возможность понимать Священное писание свойственна всем людям. И для него развитие герменевтики служит опровержением «папистов»\*.

Между тем, ориентируется ли методическое самоуразумение герменевтики на логику или на риторику и диалектику, в любом случае «искусство» герменевтики отличается всеобщностью, которая трансцендирует любые формы ее применения — к Библии, текстам классиков, юридическим текстам и т. д. Это заложено в каждой из ориентаций и заключено в специфической проблематике, какая присуща понятию «учения» и коренится во введенных Аристотелем

\* Для вышеназванного Штурма подобный аристотелизм вообще невозможен. Он прямо предостерегает против иезуитов, *ut magis sint Aristotelici quam theologi*<sup>34</sup>.

понятиях. По сравнению с «чистыми» случаями *technē*, или учения, и риторика и герменевтика, очевидно, представляют собою особые случаи. Они имеют дело с универсальностью всего языкового, а не с вполне ограниченными зонами изготовления чего-либо. С этим взаимосвязано то, что они от естественной, общечеловеческой способности говорения и понимания более или менее гладко переходят к сознательному использованию правил говорения и понимания, правил искусства. Но тут есть и еще одна важная сторона, которую трудно разглядеть в обоих случаях — как тогда, когда мы исходим из современного понятия науки, так и тогда, когда мы исходим из античного понятия *technē*. Вот эта сторона: в обоих случаях риторика и герменевтики «чистое искусство» лишь в ограниченном объеме может отходить, отрываться от естественных и социальных условий повседневной практики. Для риторики это означает, что одно знание правил как таковых, одно выучивание их в отрыве от естественных задатков и естественной практики не способствуют настоящему красноречию, и, наоборот, простая искусность речи без адекватного ей содержания остается пустой софистикой.

Если все это перенести на «искусство хорошего истолкования», то кажется, что здесь мы имеем дело со своеобразной промежуточной сферой, а именно с речью, зафиксированной письменно или печатно. С одной стороны, это затрудняет понимание, даже при условии, что все языковые, грамматические требования соблюдены. Ведь мертвое слово надо воскресить, превратить в живую речь. С другой стороны, это и облегчение, потому что зафиксированный текст, не изменяясь, доступен для повторных опытов его понимания. Но, конечно, речь не идет о неподвижном подсчитывании позитивных и негативных моментов, данных вместе с зафиксированностью текста. Коль скоро герменевтика занята истолкованием текстов, а тексты — это речь, предназначенная для чтения вслух или про себя, то, во всяком случае, искусство письма способствует задаче истолкования и понимания. Так, в ранние эпохи развития культуры чтения требовалось особое искусство письма, чтобы верно разметить текст для его произнесения, декламации. Таков важный стилистический аспект, игравший определяющую роль в классическую эпоху греков и римлян. А когда повсеместно распространилось чтение про себя, особенно после введения книгопечатания, стали возможными и необходи-

мыми иные опоры для чтения — знаки препинания, раздельное написание слов. Очевидно, вместе с тем изменяются и требования, которые отныне ставят перед искусством письма. Можно было провести параллель к тому, о чем идет речь в диалоге Тацита<sup>35</sup>, — там обсуждаются причины падения красноречия, а мы можем обсуждать объясняющиеся искусством книгопечатания причины падения эпической литературы и изменения искусства письма, которое пришло в соответствие с новым искусством чтения. Теперь видно, сколь сильно риторика и герменевтика отличаются от обычной модели ремесленного знания, с которым сопряжено понятие *technē*.

Еще у Шлейермахера весьма отчетливо ощущается заключенная в понятии *technē* проблематика — тогда, когда оно прилагается к риторике и герменевтике. Между пониманием и истолкованием происходит интерференция, подобно той, что происходит между говорением и произнесением речи. В обоих случаях доля сознательного применения правил столь малосущественна, что представляется более правильным применительно к риторике и герменевтике, как и применительно к логике, говорить, скорее, о чем-то подобном теоретическому осознанию, то есть «философскому» самоотчету, более или менее освободившемуся от своей практической функции.

Тут нельзя не вспомнить то своеобразное, особое положение, которое занимает у Аристотеля практическая философия. Она, правда, называется «философией» и подразумевает особого рода «теоретический», а не практический интерес. И тем не менее, как подчеркивает Аристотель в своей «Этике», ею занимаются не просто ради знания, но ради *agētē*, то есть практического бытия и действия. Мне же кажется весьма замечательным, что нечто подобное можно сказать о том, что Аристотель в VI книге «Метафизики» называет *poieticē philosophia* и что явным образом охватывает и поэтику и риторiku. И поэтика и риторика — это ведь не просто разновидности *technē* в смысле технического знания. Обе опираются на универсальную способность человека. Их особое положение в отношении *technai*, правда, выявляется не столь четко, как то подобает идее практической философии, которая отчетливо выступает благодаря своей полемической сопряженности с платоновской идеей блага. Между тем мне представляется, что мы вправе настаивать, полагая это последовательно аристотелевским

ходом мысли, на том, что и «поэтическая философия», по аналогии с практической, занимает особое, отграниченное от остального, положение, во всяком случае, история сделала такой вывод. Ибо тривиум грамматики, диалектики и риторики (причем риторика обнимает также и поэтику) занимает столь же универсальную позицию по отношению ко всем особенным способам «делания» и изготовления чего-либо, что и практика с направляющей ее разумностью. Все эти составные части тривиума, отнюдь не будучи науками, являются «свободными» искусствами, то есть принадлежат к фундаментальной устроенности человеческого существования. Ими не занимаются, их не учат для того, чтобы затем быть тем, кто учился вот *этому*. Скорее, развитие такой способности относится к возможности человека как такового, к тому, что каждый *есть*, чем каждый может *быть*.

А этот момент в конечном счете и делает столь значительным соотношение риторики и герменевтики, соотношение, развитие которого мы изучаем. И искусство истолкования и искусство понимания — это ведь тоже не особое умение, которому можно обучиться, с тем чтобы стать тем, кто учился вот *этому*, чем-то вроде профессионального толмача, — нет, это искусство принадлежит бытию человека как таковому и неотрывно от него. В этом смысле так называемые «науки о духе» по праву носят наименование гуманитарных дисциплин (*humaniora, humanities*). Вполне возможно, что такое обстоятельство как-то размылось вследствие того, что в Новое время — а это относится к его сущности — высвободились, стали автономными метод и наука. На деле же и та культура, которая предоставляет науке ведущее положение, а вместе с тем отводит такое же положение и технологии, основанной на науке, тем не менее не в состоянии окончательно сломать ту большую, гораздо более широкую рамку, в которую вставлено человечество, человечество как мир человеческого со-бытия, как общество. А в такой более широкой оправе и риторика и герменевтика занимают бесспорное универсальное положение.

---

---

## ГЕЛЬДЕРЛИН И АНТИЧНОСТЬ\*

---

---

Античность в ее воздействии на немецкую культуру отличает то, что она неким загадочным образом сумела идти в ногу со сдвигами в нашем духовном бытии. Как бы по-новому ни менялся со сменой духа времени наш образ истории и предполагаемый им порядок ценностей, античность продолжает занимать в нашей духовной действительности с ее постоянным преобразованием все тот же ранг опережающей нас возможности нас же самих. Сегодня нет, пожалуй, более строгой проверки этого тезиса на истинность, чем постановка вопроса об отношении Гельдерлина к античности. Ибо пробуждение поэтического творчества Гельдерлина в нашем столетии стало началом важного и еще не завершившегося события нашей духовной жизни. Этот современник Шиллера и Гете все в большей мере оказывается современником нашего собственного будущего, и за ним со страстной беззаветностью следует прежде всего наша молодежь — прямо-таки уникальный случай в духовной истории Нового времени: история творчества, отложенного на столетие. Преобразованием образа греков от Винкельмана до Ницше, казалось, был уже измерен весь диапазон греческого бытия — и тем не менее после гуманистического и после политизированного образа греков наш образ античности, несомненно, опять преобразуется благодаря проникновению в мир Гельдерлина: боги Греции обретают новую весомость.

Особенная острота вопросу «Гельдерлин и античность» присуща, однако, потому, что поэтическая экзистенция Гельдерлина с исключительностью, выделяющей его даже в век немецкого классицизма, определяется его отношением к античности. Его поэтическое творчество, равно как и его художественно-теоретическая рефлексия, будучи единым целым, представляют собой в одинаковой мере постановку

© Перевод В. В. Библихина, 1991 г.

\* Первая публикация: Hölderlin-Gedenkschrift zu seinem 100. Todestag. 1943. Tübingen: Mohr (Siebeck), 1943.

и судьбоносное решение этого вопроса. Так что отношение Гельдерлина к античности не то же самое для исследования, что любое другое отношение, скажем, Гете, или Шиллера, или Клейста, или Жан-Поля: мы здесь задумываемся о его бытийной почве и о цельности его творчества. Потому обычное литературно-эстетическое исследование, которое прослеживало бы влияние античных поэтов и мыслителей на Гельдерлина, на его образ мира, его поэтический язык, его стиль, его предметный мир, было бы неуместным. Разумеется, гимническая поэзия Пиндара — существенная предпосылка поздней гимнографии Гельдерлина, равно как для всего собственного творчества последнего существенна длительная погруженность в античную трагедию. Тем не менее поэзию Гельдерлина невозможно понять, исходя из того, что воздействует на него в качестве традиций античной культуры. От классического Веймара его отличает как раз то, что античный мир выступает перед ним не как культурный материал, но как властный и исключительный императив. Греции и отечеству, античным богам и Христу как Учителю гесперийско-германской эпохи равно предано верное сердце поэта Гельдерлина.

Нынешняя мысль приобрела привычку мельчить не укладывающиеся в нашем сознании слитки духовного бытия на фазы духовного развития, делая их так доступными для своего понимания. И следует считать большой удачей то, что Норберт фон Хеллинграт, выпустивший первое большое издание поэта, с самого начала выступил против представления, будто отечественные песни Гельдерлина были отходом от греческого образца, «гесперийским поворотом», соответствовавшим отходу немецкого романтизма от классицистского идеала\*. Хеллинграт тем самым сохранил за поэтическим явлением Гельдерлина его подлинную широту, или, вернее, он распознал в напряжении между двумя началами, эллинским и отечественным, выражение подлиннейшей сути Гельдерлина и тайну его по-античному строгого величия. Будет поэтому уместным направить наш взгляд на поистине высшую точку этого напряжения, на великую гимнографию последних творческих лет поэта. Если верить свидетельствам, Гельдерлин еще и в первые годы, после-

\* В предисловии к редактировавшемуся им четвертому тому его издания, с. XII.

довавшие за его помрачением, продолжал трепетать под напором этой драмы. Правда, роман «Гиперион», развертывающийся целиком в Греции, одевает отечественную тоску поэта в чужеземные одежды и отражает ее с тем страшным искажением, которое наложило явственную печать на его большую обвинительную речь к немцам. В великой гимнографии позднего времени, напротив, это напряжение достигает своей поэтической выраженности и — в постоянно возобновляющейся попытке поэтически сплавить все живо ощущаемые силы — уравновешенности.

Внутри этого позднего поэтического творчества один гимн является прямым изображением раскола — гимн «Единственный»\*:

Что же меня  
К древним блаженным берегам  
Приковывает так, что еще больше  
Их, чем отечество свое, люблю?

Когда мы слышим этот так называемый гимн Христу, то он задает нам откровенную загадку: причина отсутствия Христа не чрезмерность любви к старым богам, в которой сразу исповедуется поэт (и эту исповедь он повторяет во многих других своих произведениях), но наоборот: виновна непомерная любовь к Христу (ст. 48 слл.<sup>2</sup>). Не то что небожители ревниво исключают друг друга; нет, собственная сердечная привязанность поэта, его любовь к Единственному — вот «порок», стоящий на пути соединения Христа с древними богами. «Желанной мне меры не обрету я / Никак».

Это вот Гельдерлин понял и образно воплотил глубже, чем кто бы то ни было другой из великих немецких духовных пилигримов по Элладе: не в несбыточности влечения к классической Греции проблема немецкой классики, а, наоборот, в том, что это влечение никак не сочетается с наклоном сердца, которому не дано найти себя в своей европейски-христианской и отечественной полноте на «блаженных берегах Ионии». Попытаемся, вслушиваясь в это поэтическое произведение, осмыслить опыт Гельдерлина и тем самым научимся лучшему пониманию гельдерлиновского отношения к античности, а

\* IV 186 слл. (все указания на источники — по начатому Хеллингратом первому историко-критическому изданию). [Между тем необходимо постоянное сравнение с большим Штутгартским изданием, которым мы обязаны Фридриху Бейсснеру.]

заодно и нашего отношения к ней. Ввиду фрагментарного характера гимна мы будем обращаться за разъяснениями и к мотивам более поздней редакции (IV 231 сл.), оставшейся целиком в наброске.

Поэт начинает словами своей любви к Элладе, и мы знаем из его поэзии, как и из его философии, что для него отличает греческую жизнь от жизни в своем отечестве: что там боги являются среди людей, вступают с ними в супружество, что «божий образ» «живет среди людей» (ст. 27). Жалоба о конце этого богонаполненного полудня греков — самый нам знакомый тон геллерлиновской поэзии, тон, которым пронизан весь роман «Гиперион» и из которого волшебным образом сотканы великолепные печально манящие образы больших элегий, как «Архипелаг» и «Хлеб и вино». И постоянное философское самоосмысление поэта тоже явственно показывает, что он так любит в греческой жизни и почему: там каждый «умом и душой принадлежал миру», оттого особой сердечностью были богаты характеры и отношения, тогда как у современных народов царит «бесчувственность к общинной чести и общинному достоянию», «ограниченность», которая всех — и прежде всего немцев — уродует также и внутренне (III 336). Этим исходным взглядом на вещи определяется геллерлиновская в принципе позитивная оценка философии его времени. Так, он видит дело кантовско-фихтевского идеализма, пробуждающего «великую самодеятельность человеческой природы», в воспитании человека для всеобщности и усматривает здесь пусть одностороннее, но нужное воздействие этой философии как «философии эпохи»<sup>3</sup>. Конечно, от такой всеобщности, связующей человека с долгом и правом, еще целая пропасть до образа жизни древних. «Но ведь как же многого еще недостает для человеческой гармонии» (III 370). Древние не нуждались в том, что призвана дать нам, сегодняшним, философия. У них круг жизни, внутри которого они ощущали себя в сотрудничестве и сострадании с другими, был достаточно широк, чтобы каждый мог черпать в нем приращение своей жизни. Геллерлин поясняет это сравнением с воином, который, действуя заодно с войском, «чувствует себя и на самом деле оказывается более мужественным и сильным» (III 368). То, что превосходит одиночку не только в ощущении последнего, но и как действительная бытийная сила, как сфера, в которой одновременно живут все люди, есть их общее божество (III 263 сл.). Заметка

на полях одного стихотворения так прямо и говорит: «Сфера, которая выше человеческой, есть Бог» (IV 355). Да и общеизвестно, что у греков все отношения были религиозными, — все те «тонкие бесконечные отношения жизни», как говорит Гельдерлин, которые мы упорядочиваем в нашей просвещенной морали, или этикете, нашими «железными понятиями» (III 262 сл.). Религиозными отношениями Гельдерлин тут называет «такие, которые надо рассматривать не столько в себе и для себя, сколько исходя из направленности духа, долженствующей царить в сфере, где имеют место те отношения». Эта открытая присутствию божественных сил и от их имени истолкованная жизнь, какую жили греки, — сама себе оправдание перед лицом современной «улиточной жизни» поглощенного попечением о порядке и обеспеченности человека, то есть она — более подлинный опыт живительности жизни.

И вот такую любовь к греческому полному богов полудню поэт называет в гимне «Единственный» неволей (или заложничеством) в «небесном плену». Но плен есть страдание на чужбине. Что это за страдание? Нам опять же предлагает помощь теоретический эскиз Гельдерлина, озаглавленный «Точка зрения, с которой нам следует рассматривать древность» (III 257—259). Речь там идет о рабстве, в котором мы находимся по отношению к древности, о рабстве, которое так всеобъемлюще и гнетуще, что все наши речи о нашей образованности и добродетели, об оригинальности и самостоятельности суть лишь мечты, безвольная реакция, «как бы смиренная месть<sup>4</sup> из протеста против рабства». Гельдерлин пишет однажды к своему брату, используя гротескный образ: «И я тоже по всей своей доброй воле лишь бреду со своими поступками и мыслями в мире вслед за этими уникальными людьми<sup>5</sup>, причем часто оказываюсь во всем, что делаю и говорю, тем более неловким и неприкайным, что как гусь стою на плоских лапках в луже современности и хлопаю крыльями, бессильный взлететь к греческим небесам» (III 371). Он вдобавок дает гнету этого рабства глубокое обоснование из идеалистической философии: человеческая тяга к культуре, в Новое время и без того уже обычно слабая и живо проявляющаяся только в умах «самомыслителей» (выражение Фихте), находит для себя слишком много прообразов в культурном материале древности. «Почти бескрайний предшествующий мир, вбираемый нами либо через школу, либо через опыт<sup>6</sup>, есть гнетущее бремя,

которое так же грозит нам гибелью, как принесли погибель прежним народам позитивные формы, роскошь, созданная их отцами. — Гельдерлин здесь со всей ясностью описывает фантом классицизма, бесплодного гуманизма эрудитов, насилия чуждого стиля.

Однако в этой возросшей, усиленной историческим сознанием опасности он видит одновременно и ту благоприятную сторону, что благодаря знанию существенных направлений культурного порыва в целом мы можем «прочертить для себя наше собственное направление». Задумавшись над этим лишь обозначенным у Гельдерлина оборотом, мы сразу опознаем в нем цель и смысл всех художественно-теоретических усилий, обнаруживаемых нами в его прозаических набросках, в его так называемых философских сочинениях. Эти по античному образцу разработанные опыты почти все касаются одного и того же предмета, различия родов поэзии — принципа, которого, как известно, строго придерживались древние. Как раз от этой строгости древних поэтов Гельдерлин ожидает, однако, благословения для самого себя\*. В своих практических приемах древние поэты для него пример. Характерным образом в предисловии к его софокловскому переводу говорится, что такой перевод — занятие, которое «подчинено пусть чужим, но твердым историческим законам» (V 91)\*\*. «Примечания к Эдипу» начинаются прямо с требования поэтики по греческому образцу (V 175). В письме к одному молодому поэту то же звучит в словах: «И я все больше чту свободное, не отягощенное предрассудками, основательное понимание искусства потому, что считаю его священной эгидой, оберегающей гения от превратностей».

Это принятие Гельдерлином греческого понимания искусства за образец — никоим образом не расписка в клас-

\* См., например, III 463.

\*\* Ср. V 335; это место в первой публикации данной работы я несправедливо цитировал как свидетельство принятия Гельдерлином за образец греческого понимания искусства. Мне следовало держаться бейснеровского толкования слова «против» (*Beissner F. Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen, S. 168*). Не только словоупотребление требует понимать тут *gegen* в смысле противонаправленности, но и содержательно данное место письма подтверждает, что Гельдерлин верит в достижение им греческой простоты именно благодаря обретению им настоящей свободы от «греческой буквы». Эту цель он обозначает словами «против эксцентрического воодушевления».

сицизме. Наоборот, именно за изучением древних ему стало ясно, как он пишет в знаменитом письме к Белендорфу от 4 декабря 1801 года (V 318 слл.), «что помимо призванного быть главным у нас, как и у греков, а именно живой связности и мастерства, мы вряд ли должны иметь с ними что-то одинаковое. Но своему надо научиться так же хорошо, как чужому. Греки поэтому для нас незаменимы. Мы только не будем следовать за ними как раз в нашем собственном, национальном, потому что... свободное обращение со своим собственным всего труднее». Вроде бы ясно: теория искусства есть нечто большее, чем кажется, она сущностная форма самоизбавления поэта от рабства у древних. О том же говорит нам последнее письмо к Шиллеру, где об изучении греческой литературы сказано, что пишущий продолжал его, «пока оно не вернуло мне ту свободу, которую оно вначале так легко отнимает» (V 315). «Освобождение от греческой буквы», которым он в конечном счете гордится<sup>10-11</sup>, ведет к принципиальному подчинению греческого начала отечественному, о чем говорит глубоко-мысленное их противопоставление в «Примечаниях к Антигоне» (V 257 слл.).

Путь художественной рефлексии Гельдерлина есть, таким образом, действительно путь освобождения от рабства у древних. Но разве это рабство и это освобождение есть то же самое, о чем говорит наш гимн? Разве ломка принудительных стилистических канонов классицистской эстетики равнозначна преодолению той чрезмерной любви к богонаполненной жизни греков? Правда, чуть выше речь шла также и о культуре и о благочестии (III 257). Когда рассудок именуется священной эгидой, то подразумевается тоже не только поэтическая рефлексия. Поэтическое слово есть слово вообще, а слово есть действие и опыт самого божественного, как оно воспринимается и «распределяется». Привязывание духа к земле — не одного лишь поэта задача, выполняемая в опоре на понимание искусства, объединяющее трезвость Юноны с энтузиазмом. Воодушевленный пыл сердца всегда нуждается в священной эгиде спокойного рассудка, чтобы ограждать себя от обид мира (III 354)<sup>12</sup>. Потому Гельдерлин перед лицом «жаркого богатства» человеческого сердца и может вообще сказать о человеке: «Рассудок его в том, чтобы он оберегал Дух, как жрица — небесное пламя» (IV 246). Однако та безмерная любовь к Греции, в которой поэтически исповедуется поэт, — под-

лежит ли она вообще преодолению? Она ведь не согбенность под игом классицистской меры, она, скорее, сама выражение творческой свободы. Плач тоски по невозвратной Греции, песнь о ее исчезнувших богах несет в себе поэтически преображенный смысл. Именно в отказе от призывания исчезнувших богов и от оживления умершего\* дает о себе знать то, в чем боги все еще присутствуют:

Божественного, однако, приняли мы  
 Все ж много. Нам пламя было  
 В руки дано, и почва, и морская пучина.  
 (IV 164, «Примирающий», ст. 63 слл.)<sup>13</sup>

Таким образом, язык родного ландшафта, его судьбоносные черты, его горы и потоки, где встречаются земля и небо, становятся предметом новой, немецкой песни. Поэт намерен возвестить «ангелов отечества» (V 91), посредников и посланцев божества. Обращенность к отечеству, стало быть, вовсе не отвержение старой тяги души к Востоку, это то же влечение сердца:

Нет, их, блаженных, зримо явленных,  
 Древней земли божественные лики,  
 Их звать уже не смею я, но если,  
 Родные воды! — если с вами нынче  
 Сердце, любя, скорбит, — иного ль жаждет  
 Оно в святой тоске?..

(IV 181, «Германия»)

Исповедание любви к Греции и плач о ее исчезнувшем великолепии сущностно входят в этот поэтический опыт «всецело-живого настоящего» — в новой свободе немецкого стиха. Ей обязан этот плач тем, что весть о старых богах оказывается чем-то ббльшим, чем классицистская парадность, что она рождает живые образы.

И вот как раз здесь, в божественной свободе этой плененности былым-настоящим, возникает другая жалоба: что Христос отсутствует, что он отказывает в себе («Единственный», ст. 36 слл.). Чему он отказывает в себе? Песне о божественном лике, то есть поэтическому зову. Поэт подчеркнутым образом отклоняет мысль, будто причиной здесь непримиримая ревность небожителей друг к другу. Дело в поэте, который слишком любит Христа, чтобы срав-

\* См. начало «Германии», IV 181.

нивать его с другими, слишком, чтобы петь его как присутствующего, как «мирского».

Но мне мешает некий стыд  
С Тобою сравнивать  
Мирских мужей<sup>14</sup>.

Если для Христа вообще возможно сравнение, то, скорее всего, по-видимому, с Гераклом и Дионисом (ст. 51 слл.). В самом деле, все трое — носители нового, лучшего порядка: Геракл — как очиститель мира от чудовищ, Дионис — как учредитель виноградников, укротитель зверей и объединитель людей в энтузиазме, Христос — как умиротворяющий, несущий новое согласие между Богом и Человеком.

В позднейших редакциях гимна поэт сам все больше искал опоры для такого сравнения. И все же слово «на этот раз», которым обрывается набросок расширенной редакции (IV 234), показывает, что в ней еще предусматривалось возвращение к двум заключительным строфам (первой редакции. — В. Б.), то есть что неизменной основной темой стихотворения осталась несбыточность равновесия между мирскими богами древности и Христом\*.

При разборе отдельных стихов эта вновь добавившаяся часть представляет большие трудности, однако она содержит настолько важное развитие сравнения, что надо попытаться ее истолковать. Христос ставится рядом с «мужами сего мира» в том смысле, что он получил свое задание, свой великий урок от Бога и тем самым точно так же, как они, «один стоял»<sup>15</sup>. Его звездой, то есть его задачей, было свободно править «над тем, что установлено». Установленное, то есть позитивность устава, в котором, собственно, дух уже не живет, как известно, главная тема гегелевских «Юношеских теологических сочинений»<sup>16</sup>. Здесь, у Гельдерлина, та же мысль выступает в таком виде, что «пробывающее» живого духа заслоняется «деловитостью», и тем самым «познания» становятся невразумительными. Но в том и служение каждого из этих религиозных героев, чтобы заново раздаривать огонь и жизнь, когда «священный вы-

\* Сказанное остается верным и после того, как Штутгартское издание представило наследие поэта в более точном виде. Только вторая редакция гимна, содержательно еще целиком нуждающаяся в расшифровке, имсет, похуже, иное заключение, хотя, надо сказать, и тема ее после ст. 54 тоже едва ли не иная.

дохнулся огонь» («Примирающий», ст. 78). И в «Единственном» тоже говорится:

Ибо всегда восторгается мир  
Вдаль от этой земли, оставляя ее  
Пустыней; раз человеческое его не хранит.

Так хранить его и сплачивать приходили они все, и прежде всего дарители нового порядка, как Геракл и Дионис. Поэтому о них говорится: «Так что они равны друг другу». Подобным же образом поэт показывает в предварительном наброске позднейшей редакции, что он вопреки христианскому притязанию настаивает на этом равенстве Христа с другими: Христос тоже «имел Одно, что его восторгло... Ибо у каждого — судьба, которая есть» (есть ли?) (IV 379).

И вот с этим учением о носителях и хранителях огня неясным образом связана история искушения (Матф. 4). Пустыня, оголенная, обезбоженная земля, явно вызывает здесь в памяти историю искушения Христа, и снова не для различения, а для того, чтобы поставить его рядом с другими упорядочивателями хаотической земли, с Гераклом и Дионисом. Даже в безбожное время все-таки еще остается «след какой-то слóва»; так, Христос в силах устоять перед искушением сатаны, потому что для него не угасло то, что написано\*. Он тот человек, кто в пустыне окостеневшей религиозной жизни, среди которой он вступает на свой путь, еще умеет уловить след Слова; кто именно поэтому отвергает искушителя и берет на себя миссию страдающего избавителя\*\*.

И дальше поэт тоже стремится показать Христа в его сравнимости с другими. Ставя его рядом не с Аполлоном или Зевсом, но со сравнимыми, с Гераклом и Дионисом, которые в свою очередь не таковы, как «другие герои», он следует подлинной религиозно-исторической связи. В особенности Дионис для него поистине братское явление рядом с Христом, тем более что ведь уже и в «Хлебе и вине» (строфы 8 и 9) он отважился на поэтическое сплавление этих двух сирийских подателей радости и дарителей вина. Поистине все трое кажутся равными друг другу, «листочком клевера», неразлучной троицей. В отличие от других «великих» они не исключают друг друга. Скорее, наоборот, их связует, делая дело сравнения между ними «прекрасным и милым», то

\* Ср. трехкратное «написано» в тексте Евангелия<sup>17</sup>.

\*\* С этими «следами» ср. также «следы древнего послушания» в первом пиндаровском фрагменте («Прибежища», V 271).

...что они под солнцем  
 Словно охотники в охоте, или  
 Пахарь, что, тяжело дыша,  
 Снимает шапку, или нищий.

Это значит: все трое они суть то, что они суть, и беззаветно отдаются своему заданию («охотники в охоте»). Все трое страдают, стало быть, как раз не самоутверждаются и потому — боги: вспомним о трудах Геракла и его конце; Дионис — страдающий и умирающий бог античного культа; именно это прежде всего связывает обоих с Христом, который умер, «победительно глядя» («Патмос», ст. 89). Оттого теперь поэт говорит: «Как князи, Геркулес. Вакх — дух общины. Христос же есть Завершенье», то есть он «восполняет, чего недостает еще в других двух до явления божества».

И при все том, сравнивая, поэт снова и снова осознает их неравенство: «Но искушает меня этот спор...» — это и есть тот «стыд», который его охватывает, когда он хочет приравнять Христа к тем другим. Стыд происходит явно оттого, что Христос есть присутствие небесного не в том же смысле, что те мирские мужи. А именно, те «из необходимости» «как сыны Бога носят на себе знаки».

Ибо еще и иначе, премудр.  
 Позаботился громовержец. Христос же довлеет себе.

Существо Христа явно не исчерпывается тем, чтобы просто замыкать «небесный хор» («Хлеб и вино», стр. 8), то есть чтобы в ряду деятельных своим присутствием богов быть самым последним, сущностно тем же, что другие. Его отличает то, что он довлеет сам себе. Те, другие, суть то, что они суть как отвратители насущной нужды — Громовержец всегда позаботится еще и как-то иначе: то есть они выполняют лишь свою ограниченную миссию присутствия. Наоборот, Христос, который довлеет сам себе, именно благодаря этому больше своего присутствия. Он ведал еще и то, о чем он «умолчал» («Примирияющий», ст. 86 слл.), и он есть Завершение как раз потому, что, посланный умереть, он не просто претерпевает смерть, но добровольно берет ее на себя (и можно, пожалуй, думать, что таков придающий ему исключительность смысл истории его искушения). Это значит, однако, что он властвует над всем последующим временем (о котором теперь уже нельзя позаботиться еще и другим образом). Он тот Бог, чья благая весть и обетование

второго пришествия царят как некая тихая действительность над всей западной вечерней эпохой мира. Таким образом, неизменно оказывается, вопреки всему, что он есть «еще и другая природа».

Но разве не означает это все-таки, что сами божества взаимно исключают друг друга, без всякой вины поэта? Иначе говоря: не опрокидывает ли, собственно, христианское притязание на единственность и исключительность все попытки примирения со стороны поэта? Не пересиливает ли здесь поэта сама религиозная мощь христианства? Попытке подобной интерпретации в христианском ключе\* принципиально противоречит, однако, все гельдерлиновское представление о богах. Гельдерлин нигде не оставляет места этому христианскому притязанию на исключительность. О верховном Боге в нашем гимне говорится, что у него не один, но множество посредников:

Ибо правит он никогда не один.  
И знает не все. Неизменно стоит  
Некто меж ним и людьми (ст. 65 слл.)<sup>18</sup>.

И еще:

Высоких помыслов  
Из отчей главы  
Возникло поистине много... (ст. 13 сл.).

Гимн «Патмос», посвященный истовому христианину ландграфу Гомбургскому, призван как раз оправдать христианское благочестие последнего перед наполненной богами душой поэта: «Ибо Христос еще жив»<sup>19</sup>. Однако собственная твердая уверенность поэта говорит, что Христос именно не единственный:

Да впрочем же, сыны его [Бога. — В. Б.], герои,  
Явлены все, и святые письмена  
О нем, и скорую молнию изъясняют  
Деяния земли доньше,  
Состязанье неустанно.

(«Патмос», ст. 204 слл.)<sup>20</sup>

Что же в таком случае означает чрезмерная любовь поэта к Одному? Он именуется «Хозяином и Господом», он

\* Ср. у Романо Гвардини (*Guardini R. Hölderlin, S. 557 f.*).

именуется «Наставником» («Единственный», ст. 36), то есть учителем поэта и европейской эпохи, которой принадлежит поэт. Выходит, на пути желанного примирения стоит привязанность поэта к своей эпохе. Эта христиански-европейская эпоха отмечена тем, что Христос есть ее Бог именно как невидимо-отсутствующий. С удивительной проникновенностью Гельдерлин описал в гимне «Патмос» (ст. 113 слл.) новое существо христианского благочестия:

...погасла  
 Радость очей с ним.  
 Ибо отныне  
 Радостью стало  
 Обитать в любящей ночи и хранить  
 В простоте сердца  
 Бездны мудрости...

Опущенный долу взор и внутреннее озарение суть новые формы благочестия, когда

...в смирении взгляда  
 Из затаенной глубины очей лишь  
 Сила тихо лучащаяся льется...  
 («Патмос», ст. 192 сл. \*)

Поэтому самой же религиозной действительности Христа противоречит, когда поэт из богатства своих сокровищ пытается

Образ создать, и Христа  
 Видеть подобным тому, каким он был...  
 (Там же, ст. 165 сл.)

Здесь содержится ответ себе поэта: не то что сами небожители, являясь взаимно друг для друга настоящим, ревниво исключают один другого, но поэт не в силах уловить примиряющее равновесие их божественного бытия потому, что Христос — еще и другая природа, чем настоящее. Именно эта другая действительность Христа правит эпохой мира, в которую живет поэт, так что он не может чувствовать его, как греческих богов, как присутствие «Природы» в мире. Что вначале поэт признает как вину («но знаю: в том собственная моя вина», «Единственный», ст. 48), что

\* Ср. *Kommerell M. Geist und Buchstabe in der Dichtung*, S. 287.

он оплакивает как порок, требующий исправления («меру, как желаю, не уловлю я никак», там же, ст. 77), то он в конечном счете познаёт как свою, поэта, форму судьбы.

Поэтому заключение гимна (ст. 78—93) говорит о плене духа в его человечески-исторической ситуации. Только «Бог один знает, когда придет, что я желаю, наилучшее». У всякого другого<sup>21</sup> есть судьба, в плену у которой его душа. Христос тоже был таким пленником на земле и «опечаленным очень», пока не отрешился для своего неземного духовного назначения, «пока не поднялся к небу по ветрам». «Подобно тому пленена душа героя»: непреклонность героического духа тоже покорна судьбе плена у «времени». Герои тоже не свободны, не хозяева своей участи. И вот ко всем ним, которые «духовны» и все же пленены, в общей заключительной концовке прибавляется:

Поэтам — духовным — тоже  
Мирскими должно быть.

Поэты сами по себе «духовны», потому что они вместе со всеми небесными принадлежат к совокупному присутствию божества. Но они тоже в неотменимом плену у времени. Поэт испытал это на самом же себе: они тоже не могут по своей воле заставить «наилучшее», им желанное, прийти — это остается на усмотрении «Бога».

Итак, поэтам должно тоже быть мирскими, ибо они могут петь лишь настоящее, которым они пленены. К гелдерлиновскому настоящему принадлежит недоступность Христа для поэтического образотворчества. Греческие боги это настоящее предания, заново изъясняющего себя поэту в свете «всеприсутствующей» Природы, — Христос, напротив, живет в вере, чье коленапреклонение совершается «в духе». «Ибо еще живет Христос». Поэт знает, каким проступком было бы, захоти он силой исторгнуть то, в чем ему отказано: «Но если бы кто-то пришпорил сам себя...» («Патмос», ст. 166 сл.), или:

Сном обернется оно тому, кто вздумает  
Им завладеть, и карает того, кто  
Силой сравниться с ним захочет...

(«Паломничество», ст. 113 сл.)

Именно принадлежность поэта внемирной глубине европейской духовности продала его как поэта в небесный

плен к мирским богам, только и доступным его песне, и преграждает ему путь желанного примирения. То обрекающее на боль напряжение, которое берет на себя таким образом поэт, находит в этой обретенной ясности свою развязку. Но развязка эта поражает тем, что именно отказ от желанного примирения, именно постигнутая несовместимость подводит к великой новой задаче отечественной поэзии. Христос действительно другое дело, чем другие\*. Ибо настоящее Христа — это не только время его краткого земного бытия. Оно настоящее в исторической судьбе Запада. Так отречение превращается в задачу:

Хотелось бы мне  
 Петь его, подобно Гераклу...  
 ...Но не поется  
 Песнь. Иначе велит судьба. Чудеснее.  
 Богаче для песни. Необразим  
 После него миф...\*\*

В силу поистине исторической логики перед поэтом в его покорности судьбе открывается совокупность европейской истории. «Необразимый миф» этой истории выступает рядом с поэтическим настоящим греческих сказаний.

Мы должны глубже продумать эти обстоятельства, чтобы увидеть, как благодаря двоякому плену любви к грекам и принадлежности к христиански-европейской эпохе поэт до-

\* Нашей попытке истолкования неравенства Единственного и «мирских богов», казалось бы, противоречит одно место из другого гимна о Христе, «Примирияющий...», где хотя тоже в применении к Христу, но все же в общем смысле говорится: «И всегда больше, чем поле свое, как Бог богов / Он сам, быть также должен один среди других» (ст. 89 сл.). Это, будучи сказано применительно ко всем вообще богам, как будто бы отменяет преимущество Единственного. Спрашивается только, не христианское ли обетование, хранимое в благодарности, как раз только и делает эту фразу истинной впервые также и для других богов. Ср. роль Утешителя в «Хлебе и вине»<sup>22</sup> и здесь в предварительном наброске: «Никто, как ты, всех остальных не заменит» (IV 355). Ф. Бейсснер (*Beissner F. Friedensfeier*, S. 36) указывает на то, что один из вариантов к этому месту («всех остальных») звучал: «людей». Как раз это подтверждает отличительность Христа — разумеется, внутри божественности всех.

Тем временем «Примирияющий» обрел благодаря обнаружению «Праздника мира» крайне важные параллели, поскольку образ Христа там тоже подчеркнут особенным образом, и тем не менее при всей выделенности как раз включен в общее призывание богов. (Что в «Празднике мира» под «князем праздника» надо понимать не Христа, можно сегодня считать установленным.)

\*\* «Патмос», фрагменты позднейшей редакции, IV 229.

стигает уникальной весомости своего знания о том и о другом, о греческих богах и об «ангелах Отечества». Исключительная, скорее даже затаенная, чем явная исповедь поэта в гимне «Единственный», из которого мы исходим, остается для нас ключом к нашему пониманию:

Мир древних и проникновенность христиански-европейской души составляют вместе непостижимое бремя, которое нести нам самим.

Поэт воспринимает его в элегической форме ухода богов, их отворачивания от человека и ускользания — как вторжение вечера и ночи. Греческий пейзаж простирается теперь как громадный покинутый пиршественный стол («Хлеб и вино», ст. 4); «честь» небожителей стала невидимой.

Лишь как от огоньков могильных дым  
Златой, издалека сказанье веет,  
Нам, сомневающимся, осеняя главу.

(«Германия», ст. 24 сл.)

Оттого поэт, призванный вестник божественного присутствия в слове, живет как отверженный среди людей. «И к чему поэты в скудное время?» («Хлеб и вино», ст. 122).

Ответ на мучительные сомнения в своем предназначении, снова и снова находимый поэтом, возникает у него из утвердительного «да», сказанного этой ночью. В великолепном начале «Хлеба и вина» уже проглядывает это двойное существо ночи: угашая дневную жизнь с ее громким шумом, она пробуждает одновременно жизнь до поры таившуюся, собственные голоса ночи (там же, строфа 1), прежде же всего она дарит бессонному человеку бодрость для «жизни более смелой», которая позволяет высказать тайну души и стоящему в вечернем сумраке западной истории прочит возвращение дня через хранение памяти о нем (там же, строфа 2). Христианская культовая форма святого причастия, тайной вечери, получает здесь особенное, собственно гелдерлиновское истолкование (там же, строфа 8). Христос, тихий гений, последний Бог, въяве живший среди людей, оставил после себя людям, покинутым в ночи, утешение и обетование возвращения, и в знак этого — хлеб и вино причастия. Гелдерлин видит в нем, однако, не мистическое приобщение, не «обращение», но также и не учрежденный отошедшим Избавителем обряд воспоминания о нем, как то понимает реформированная вера, — он видит в причастии

исходящее от хлеба и вина освящение стихиями, землей и солнцем. Гельдерлин исходит из того, что то и другое, хлеб и вино, даже и в наше безбожное время все еще должны рассматриваться иначе, чем что бы то ни было другое: они не только потребляются ради своей полезности, но до сих пор почитаются с благодарностью, «тихое еще живо им спасибо»; то есть они заставляют еще помнить о небесном. Как такие свято почитаемые блага хлеб и вино являются залогом божьего возвращения и божественной полноты.

Хлеб порождение земли, но благословлен он светом,  
И отраду вина бог громовежец дает.

Память есть настоящее отсутствующего в его отсутствии. Хлеб и вино суть такое наличие, которое служит залогом отсутствующего, всего богатства божиих даров и божественной действительности. Их святость жива не преданием (то есть не своей учрежденностью Христом), а наоборот, предание живо, образ Бога жив в этих символах, в настоящем этих стихий и в хранящей их благодарности.

Это перевертывание — обосновывание предания на настоящем — есть решительное превращение покинутости в ожидание, придающее ночи европейской истории ее неповторимый смысл, полный настоящим и будущим. Память, обладая настоящим, становится ожиданием. Хранение памяти испокон веков есть служение поэта. Служение это приобретает здесь смысл пробуждения и призвания Отсутствующего. «Знаки небес» вселяют отвагу. Плач становится гимном, обращением к тому, «что пред очами у тебя» («Германия», ст. 83).

И мало того. Сама эта дрящящая ночь вдали от богов и страдание от нее — не просто ущерб и лишение, здесь свершается историческая необходимость. Нынешняя ночь — шадящий покров. Ведь «не всегда человек божью снесет полноту» («Хлеб и вино», ст. 114). Она также ночь собирания и подготовки нового дня. Отсюда вопрос поэта и его ответ себе:

...если честь  
Полубога и сродных ему  
Ветер унес и лик свой сам  
Севышний отвращает  
Вверху, так что ни одного  
Бессмертного не видно в небесах иль  
На земле зеленой, то что это такое?  
То сеятеля бросок, когда он подбирает

Лопатою пшеницу  
 И к ясному небу бросает, провеивая над током.  
 Мякина падает ему под ноги, однако  
 В край тока доходит зерно.

(«Патмос», ст. 145 слл.)

Ожидаемое будущее предстает ему плодом Гесперии («Хлеб и вино», ст. 150). Как раз то, что давно таилось в молчании, что не находило себе слова потому, что люди не имели для него слуха, станет правдой нового дня. Ибо «мощь спящая Слова растет» (там же, ст. 68). И вместе с этой правдой поэт принимает на себя служение и познает свою участь: он должен быть один, потому что он должен первый назвать и призвать в своем слове общее всем Божество, подобно тому как органная прелюдия служит вступлением к песне общины — хоралу («У истоков Дуная», стр. 1; «Матери земле», стр. 1).

Удающееся поэту в его песне превращение воспоминаний в призывание грядущего есть именование вполне собственного настоящего: не реальности старых поименно известных богов, даже и не гения Христа, правящего превыше всякого отсутствия, — это именование и истолкование чистых знаков и намеков, прежде всего полных смысла образов родных гор и потоков, в которых, словно в рунах истории, античность смыкается с Европой. Стоит подумать хотя бы о символике течения Дуная. Природа становится здесь историей; течение реки, в которой вступают в брачный союз небо и земля, становится символом времени и течения западной истории. Реальность таких чреватых будущим шифров делает речь об исчезнувших богах вестью о их новом возвращении. Настоящее этого ожидания есть та среда, в которой отныне может осуществиться желанное равновесие всего божественного. Ожидание, подобно воспоминанию, есть присутствие отсутствующего. В нем и сам Примирающий, Бог Европы, тоже может быть назван примиренным («Примирающий», ст. 74). Ибо реальность никакого другого бога не стала, как его реальность, настоящим обетования и упования. Теперь поэт может сказать, что он и всегда, «не ведая того», уже служил матери-земле и сиянию солнца («Патмос», заключение). Ибо его достижением, тем, что вознесло его песнь, подняв ее выше призывания классических образов, к новому будущему, было как раз поэтическое прозрение настоящего.

...Отец же любит —  
 Он, правящий, над всем, —  
 Больше всего, чтоб соблюдалась  
 Непреложная Буква и верно изъяснялось  
 Существующее. Тому следует немецкая песнь.

Буква и Существующее — это не только учение и практика христианства, это «небесные глаголы» («Под Альпами спето», ст. 27), врученные поэту для истолкования. «Многие написаны человеком, другие написала Природа» («У истоков Дуная», прозаический вариант, IV 338).

Гесперийский поэт отныне может, поскольку и он тоже поет настоящее — пусть настоящее ожидания, а не полноты и не просиявшего для всех дня, — перенять античную форму воспевания присутствующих богов, гимн в том облике, какой ему придал Пиндар. Наполняет и преобразует эти античные формы, однако, уже совершенно другой язык, язык Лютера, и совсем другой дух. Не богатство пиндаровского благочестия, вплетенное в стихи уверенной рукой мастера, а реальность настойчивого ожидания, открытость настоящего становится той реальностью, в которую претворяются образы старых богов и вне которой не остается также и христианский Бог, «грядущий» в большей мере, чем все другие («Хлеб и вино», ст. 54).

...один всегда за всех.  
 Будь равен свету Солнца!  
 («Примирающий», ст. 102 сл.)

И здесь тоже уместно было бы обратиться снова к художественно-теоретической мысли Гельдерлина, чтобы увидеть особенные черты гельдерлиновской поэтической манеры в ее отличии от античных образцов. Ведь эту новую свободу, о которой свидетельствуют его отечественные песни, Гельдерлин ввел в действие также и в своей целенаправленной работе над античным поэтическим богатством, прежде всего, как нам показали исследования Бейсснера, в своем переводе Софокла. Здесь в отдельном рассмотрении он обосновывает, почему западноотечественный строй представлений — иной по отношению к греческому, возвышается над ним и противоположен ему. Он находит трагическое слово греков «более опосредованно-фактичным, поскольку в нем воплощается более чувственная телесность»: трагическая гибель происходит здесь в реальном образе телесного уничтожения.

В противоположность этому «сообразно понятию и представлениям нашего времени» трагическое слово действует «непосредственнее, поскольку в нем воплощается более духовное тело»: убийство здесь — внутреннее уничтожение. Очень хотелось бы перенести эти соображения о трагическом слове драмы также и на стиль новых гимнов Гельдерлина, в их отношении к пиндаровскому образцу. Однако то, что мы читаем в его разысканиях о «трагической оде», пока еще вовсе не относится к осмыслению противоположности между новым и античным. Оказывается лишь, что и здесь, как в случае драмы, Гельдерлин осмысливает понимание искусства у древних поэтов совсем не в духе романтизма, подобно тому как и его собственные гимны подчиняются строгости древних архитектурных законов. И все-таки тут, в его гимнах, ему должно было быть ясным то, что он в самом общем смысле продумывает в связи с переводом Софокла. Потому что лирическое слово отечественных гимнов у него ведь тоже более непосредственно, чем пиндаровское, говорящее о фактической данности: о происхождении и заслугах прославляемого победителя и о твердо установленном порядке религиозных реалий. Правда, Гельдерлин тоже с удовольствием удерживает многое из всего этого, вплетая в свои стихи обращения или посвящения, однако именно сходства такого рода заставляют почувствовать, что адресат обращения принадлежит уже к другому уровню поэтического бытия. Если мы посмотрим на религиозную отнесенность слова, то будет совершенно ясно, почему Гельдерлин подчиняет греческую художественную форму отечественной. В самом деле, пиндаровское слово о божественном отнесено к очень определенной религиозной реальности, безусловное сохранение которой входило в задачу поэта; слово же Гельдерлина, напротив, открыто напору таких непримиренных между собою и властных сил, как естественность греческого мира и проникновенность европейского духа. У древних в пиндаровских гимнах из всего богатства мифа тоже отобрано лишь немного. Но когда Гельдерлин говорит: «Много было можно об этом сказать» («Патмос», ст. 88—89<sup>23</sup>) или «Многое охватывает взор» («Единственный», позднейшая редакция, ст. 68), то какое здесь звучит богатство — не несказанного, но несказанного!

Жалоба одиночки: «Желанной меры не уловлю я никак» — оказывается таким образом значимой для всей по-

этической установки Гельдерлина в целом. Она не признание неспособности задачи и несостоятельности, поставившей в таком-то пункте предел мастерству, обычно не покидавшему поэта, — напротив, это стояние на крайнем пределе есть тайна гельдерлиновской поэтической силы, близкой к пророчеству. «Ненахождение меры» есть постоянное выражение его уникальной неотступности. «Петь хотел бы я легкую песнь, но не дается она мне» (IV 315). Эта внутренняя непосредственность привносит в конечном счете в тон Гельдерлина «полноту счастья», «бремя радости» («Рейн», ст. 158), «божественное безумие» речи (там же, с. 145), которая, и немотствуя, продолжает петь:

Теперь же кончается, блаженно рыдая,  
Словно исповедь любви,  
Песнь моя; да такую ж она  
У меня, краснея, бледнея,  
Была от начала. Впрочем, все таково.  
(«У истоков Дуная», ст. 89 слл.)

И теперь вспомним о противоположности греческого и отечественного способов представления, описанной Гельдерлином в примечаниях к Антигоне. Там (V 258) он говорит о греках: «Их главная направленность была суметь придать себе определенность, потому что здесь была их слабая сторона; напротив, главная направленность во всех способах представления нашего времени — суметь уловить нечто, быть удачливым, потому что наша слабость в обездоленности, в *dysmoron*»<sup>24</sup>.

Гельдерлин через противопоставление античному обретает здесь свое собственное самосознание. Он познает слабость (прирожденную) и направленность (художественную) в их взаимопереходе: так слабости древних, неумению придать себе определенность отвечает в их художественной устремленности эта их несравненная пластическая оформленность; так недостаток удачливости, обездоленность новых придает их художественному стремлению священный пафос воодушевления, эту непосредственную захваченность души, когда такой труднодостижимой становится трезвая умеренность. Гельдерлин осознанно ставит античный способ представления ниже нового<sup>25</sup>, подобно тому как Гегель находил, что расплавить и «одушевить» окаменелые рассудочные формы труднее, чем вообще впервые возвыситься до всеобщности мысли, что

было подвигом греков\*. Но вместе с тем он видел в этой противоположности некое гармоническое дополнение. Возросший на греческом понимании искусства, он развил «свободу в обращении со своим собственным» (V 320<sup>27</sup>) сильнее, чем кто бы то ни было другой среди друзей или врагов греков. Можно назвать его судьбу античной, судьбой предстояния живому божеству; но напоминающее об античности величие его творчества в том, что ему, как среди греков Гомеру\*\*, удалось придать отечественной песне ее особенный строй.

---

---

## ИСКУССТВО И ПОДРАЖАНИЕ\*\*\*

---

---

Что означает современное не-предметное искусство? Имеют ли вообще еще какой-то смысл старые эстетические понятия, которыми мы привыкли охватывать существо искусства? Искусство модернизма у многих его выдающихся представителей с особенной решительностью опрокидывает экспектацию образа, какую мы имели до встречи с ним. Как правило, от подобного искусства исходит отчетливо шокирующее действие. Что случилось? Какая новая установка художника, порывающего со всеми былыми экспектациями и традициями, тут за работой, к чему это зовет всех нас?

Существуют скептики, принимающие «абстрактную» живопись за моду и в конечном счете даже готовые возложить ответственность за успех этой живописи на торговцев искусством. Но уже один взгляд на смежные искусства показывает, что дело коренится явно глубже. Речь идет о настоящей революции в современном искусстве, начавшейся

\* Hegel. *Phänomenologie. Vorrede*, S. 30 (Lasson)<sup>26</sup>.

\*\* Ср. слова Гельдерлина о Гомере, что он добыл для царства Аполлона восполняющую его «трезвость Юноны»<sup>28</sup>.

© Перевод В. В. Библихина, 1991 г.

\*\*\* Текст доклада, прочитанного в Художественном обществе Маннгейма.

незадолго до первой мировой войны. В одни и те же годы возникает и так называемая атональная музыка, в самом своем названии содержащая нечто от той же парадоксальности, что и понятие непредметной живописи. Равным образом тогда начинается — вспомним о Прусте, вспомним о Джойсе — разложение наивного «Я» традиционного рассказчика, который, словно божественное око, наблюдал за происходящим втайне и придавал событиям эпический облик. Новый тон приходит в лирическую поэзию, которая преграждает и нарушает естественное течение мелодии и в довершение всего экспериментирует с совершенно новыми началами формы. Наконец, аналогичное ощущается в театре — там, возможно, в наименьшей мере, но несомненно и там, — сначала просто в отходе от иллюзионистской сцены, от натурализма и психологии, а потом и в сознательном и прямом разрушении волшебства сцены так называемым эпическим театром.

Мы вовсе не собираемся думать, будто этот взгляд на соседние искусства достаточен, чтобы сделать понятным революционный процесс в современной живописи. За ним остается облик прихотливого произвола и экспериментаторской горячки. Методика экспериментирования, как она нам известна из естествознания, где она, собственно, и возникла, есть нечто совершенно иное. Там эксперимент — это вопрос, искусным образом задаваемый природе, чтобы она выдала свои тайны. В живописи дело идет не об экспериментах, в которых надо выявить что-то интересующее нас: здесь эксперимент, коль скоро он удался, доволен, так сказать, самим собой. Он сам и есть весь полученный результат. Каким образом должны мы осмысленно ориентироваться в таком искусстве, подрывающем все возможности понимания, какие существовали до сих пор?

Прежде всего нельзя принимать слишком всерьез самоистолкование художника. Это правило работает не против художников, но в их пользу. Ибо в нем подразумевается, что образотворчество художников имеет художественный характер. Если бы они могли сказать в словах то, что имеют сказать, то у них не было бы желания и потребности творить. Тем не менее неизбежным образом язык — всеобщая стихия общения, несущая нас на себе и скрепляющая человеческое общество, — снова и снова провоцирует коммуникативную потребность художников выразить себя в словах, истолковать самих себя и сделать себя общепонятными в интерпретирующем слове. По существу, художники

оказываются при этом — и тут нечему удивляться — зависимыми от тех, чье ремесло толкование, от эстетиков, всякого рода искусствоведов и от философии. Поэтому когда глубокую и незаурядную книгу Канвейлера о Хуане Грисе приводят в свидетельство связи философии с новым искусством\* (а Канвейлер подлинный современный свидетель), то упускают из виду, что и в данном случае сова Минервы тоже начинает свой полет к концу дня: остроумные выкладки Канвейлера являются свидетельством интерпретационного, а не творческого вдохновения. Подобным же образом, кажется мне, обстоит дело со всей вообще литературой об искусстве и с постоянными самоинтерпретациями великих художников нашей эпохи в частности. Вместо того, чтобы отправляться от попыток самоинтерпретации и тех современных истолкований, которые не осознают свою предвзятость и зависимость от господствующих учений, я хотел бы при всем осознании специфики такого подхода обратиться к великой традиции формирования эстетических понятий, как она дошла до нас в шедеврах философской мысли, и прислушаться к ней, чтобы выяснить, насколько она сохраняет силу в отношении новой формы художественного образа и что она имеет об этой последней сказать.

Я хочу проделать путь своего размышления в три двойных шага, разобрав сперва эстетические понятия, которые владеют массовым сознанием как нечто самопонятное и всем общее без того, чтобы люди отдавали себе отчет в их происхождении и их обоснованности, и обратившись затем к некоторым философам, чьи эстетические теории, мне кажется, всего пригоднее для разгадки таинственной загадки современной живописи.

Первое из трех понятий, отталкиваясь от которых я попытаюсь приблизиться к проблеме современной живописи, это понятие подражания, — понятие, которое можно брать настолько широко, что, как мы увидим, оно окажется приложимым и к самым последним явлениям. Придя из античности, это понятие пережило свой подлинный эстетический и художественно-политический расцвет во французском классицизме XVII и начала XVIII столетий и воздействовало оттуда на немецкий классицизм. Оно смыкалось с учением об искусстве как подражании природе. Этот школьный тезис

\* Как это делает А. Гелен<sup>1</sup>.

античной традиции связан, понятно, с нормативными представлениями, например, о том, что искусство всегда дает право ожидать от него определенной степени правдоподобия. Требование, чтобы искусство не переступало границ правдоподобного, убеждение, что в совершенном художественном произведении перед нашим духовным взором выступают образы самой природы в их чистейшем проявлении, вера в идеализирующую силу искусства, придающего природе ее подлинную завершенность, — вот известные представления, входящие в термин «подражание природе». Мы исключаем при этом тривиальную теорию крайнего натурализма, согласно которой весь смысл искусства в простом уподоблении природе. Она никоим образом не принадлежит к главной линии развития понятия подражания.

Тем не менее понятия мимесиса для современности, похоже, не хватает. Взгляд на историю становления эстетической теории показывает, что против понятия подражания в XVIII веке победоносно выступило и утвердилось другое понятие: понятие выражения. Яснее всего это видно на примере музыкальной эстетики — и не случайно. В самом деле, музыка род искусства, в котором концепция подражания, конечно, наименее очевидна и всего более ограничена в своей применимости. Поэтому в музыкальной эстетике XVIII века понятие выражения упрочивается, чтобы в XIX и XX веках, не встречая сопротивления, утвердилось в сфере эстетической оценки\*. Выразительная сила и выразительная подлинность того или иного образа выступают как оправдание содержащегося в нем художественного сообщения. Так считает массовое сознание, хотя оно и не в силах справиться с трудным вопросом, что такое китч, который ведь обладает проникновенной выразительной силой и художественная неподлинность которого явно не противоречит субъективной подлинности чувства у производителя или потребителя. — Однако перед лицом того крушения форм, которым нас одарила современность и вследствие которого идеализированная картина природы и экспрессивно выплескиваемая душевность больше не составляют содержания художественного образа, понятие выражения, как и понятие подражания, похоже, уже не работает.

\* См. поучительную книжечку Фубини «Музыкальная эстетика с XVIII века до сегодня» (*Fubini M. L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, 1964.)

Третье понятие напрашивается: понятие знака и языка знаков. У этого понятия тоже почтенная история. Вспомним хотя бы о том, что в раннем начале христианской эпохи оправданием искусства была его роль *biblia pauperum*<sup>2</sup> для неграмотных и бесписьменных людей, роль изображения и прославления священной истории и благой вести. Тогда восприятие искусства сводилось к прочтению определенной цепочки известных историй. Подобного же прочтения требуют, похоже, и модернистские изображения, только прочтения не образов, а знаков, как при чтении письма. Знаки этого письма, конечно, не принадлежат, при всей абстрактности своего содержания, к особому роду букв. И все-таки какое-то сходство имеет место. Изобретение буквенного письма сделало возможным невероятное: фиксировать в нескольких абстрактных значках, поддающихся рациональной комбинаторике, которую мы именуем орфографией, все, что проходит через ум человеческий, — поистине одно из величайших революционизирующих событий в человеческой культуре. Кое-что отсюда с давних уже времен перешло и в нашу манеру рассматривать изображения. Так, мы «прочитываем» каждую картину сверху слева вниз направо, и, как известно, перевертывание по типу зеркального отражения справа налево, легко осуществимое современными средствами технического воспроизведения, приводит — это показал Генрих Вёльфлин — к самым причудливым композиционным накладкам и искажениям. Еще намного больше от этих наших навыков письма и чтения перешло, похоже, на тот род образного письма, в качестве которого мы пытаемся прочесть модернистские полотна: мы уже не видим в них сохраняющих целостность образа отображений, смысл которых можно было бы опознать. Скорее, на этих картинах некими иероглифическими знаками и штрихами просто записано, то есть рядоположено, то, что следует воспринять одно за другим по порядку и в итоге сплавить воедино. Вспоминаю, скажем, картину Малевича «Дама в городе Лондоне», где можно еще вполне отчетливо распознать принцип распада формы в его психологистском варианте. Отдельные содержания, которые воспринимает изображенная дама, по-видимому, совершенно обескураженная скромным уличным движением 1907 года, — целый поток обособленных впечатлений как бы переучитывается и суммируется в одно изобразительное целое. Зрителю, наблюдателю, созерцателю поручается синтезирование всех этих

аспектов и граней; о том, что таков формальный принцип, нам говорит расслаивающая, детализирующая манера, скажем, Пикассо и Хуана Гриси. Тут есть еще и познание, но всякое познание неизменно поглощается тем же самым единством картины, больше не сплавляющимся в такое наглядное целое, которое поддавалось бы формулировке со стороны своего образного смысла. Это образное письмо, составляющее наподобие некой стенограммы композиционный элемент образной композиции, сочетается с отторжением смысла. Понятие знака утрачивает поэтому свою собственную определенность; и в самом деле, требование прочитываемости подобного современного изобразительного письма со времен кубизма постепенно умолкает\*.

В трех очерченных мною эстетических категориях можно найти крупницу верного и адекватного, но они ни в коем случае еще не дают ответа на то специфически новое, что мы ощущаем в искусстве нашего столетия.

Надо поэтому обратить наш взор в прошлое. Ибо всякий взор, повернутый назад, в историческую подпочву нашего настоящего, углубляет осознание имеющегося сейчас у нас понятийного горизонта. И опять же мне хотелось бы вызвать трех свидетелей философской мысли для истолкования современного искусства: Канта, Аристотеля и, наконец, Пифагора.

Если я обращаюсь прежде всего к Канту, то главная причина здесь не только та, что Канвейлер и все эстетики и искусствоведы, следившие за новой революцией в живописи, через свою связь с неокантианством как философией эпохи некоторым образом отсылают нас к Канту, но и в том, что со стороны философии вплоть до сего дня тоже продолжают попытки применить эстетику Канта в теории непредметной живописи\*\*. Исходный пункт, предлагаемый здесь эстетикой Канта, тот, что вкус, судящий о красоте чего-либо, есть не только незаинтересованное, но и внепонятийное удовольствие. Это значит, что, когда мы находим прекрасным определенное изображение предмета, объектом нашего эстетического суждения является не идеальное понятие предмета. Кант

\* Ср. уже критическое замечание Пикассо о позднем Хуане Гриси у Канвейлера (*Kahnweiler D. H. Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits Paris, 1946*).

\*\* Ср. например, Вальтера Брёкера в «Кантовских исследованиях» (*Kant-Studien, Bd. 74. Köln, 1958*).

спрашивает поэтому: что же, собственно, заставляет называть изображение какого-либо предмета прекрасным. Его ответ: тот факт, что изображение вызывает в нас оживляющую силы нашего духа свободную игру, в которую вступают воображение и рассудок. Эта свободная игра наших познавательных способностей, это оживление жизненного чувства при виде прекрасного вовсе не есть, учит Кант, понимание его предметного содержания и не сопровождается никакой идеализацией предмета. Кант не случайно поясняет свою мысль на примере орнамента. Ибо орнамент всего нагляднее показывает, что мы не сосредоточиваемся на понятийном содержании представленного (даже когда можем опознать его). Стоит только подумать о несчастных детях, в чьих комнатах обои вынуждают опознавать определенные бесконечно повторяющиеся предметы — аккомпанемент к болезненным кошмарам. Нет никакого сомнения, что в хорошем орнаменте такого рода опознание совершенно исключено. То, что призвано украшать наше жизненное пространство наподобие декоративного сопровождения к настроению, само не должно привлекать к себе внимание.

Было бы, однако, заблуждением вычитывать из кантовской «Критики способности суждения» эстетику орнамента. Не здесь настоящий смысл теории искусства у Канта. Во-первых, спрашивая, что, собственно, происходит, когда мы находим нечто прекрасным, Кант всегда имеет перед глазами преимущественно прекрасное в природе. Случай красоты в искусстве для него никоим образом не эстетическая проблема в ее чистом виде. Ведь искусство и создается для того, чтобы нравиться. Кроме того, художественное произведение всегда существует интеллектуализированным образом, то есть в нем всегда содержится *potentialiter*<sup>3</sup> момент постижения. Конечно, изящное искусство не обязано быть форменным изображением понятий или идеалов, которые мы в качестве таковых высоко ценим нашим нравственным рассудком. Скорее наоборот, оправдание искусства для Канта в том, что оно есть искусство гения, то есть что оно вырастает из некоей бессознательной, как бы природою внушенной способности создавать образцы прекрасного без обращения к каким-либо осознанным правилам и без того, чтобы художник мог хотя бы просто рассказать, как он все это делает. Поэтому понятие гения — а не «свободная красота» орнамента — составляет подлинное основание кантовской теории искусства.

Но как раз понятие гения сегодня попало под подозрение. Никто, и всего меньше те, кто с глубоким вниманием следит за новым искусством, сегодня уже не готов принимать речи о сновидческой, сомнамбулической безошибочности гениального творца за чистую монету. Мы знаем сегодня — и я имею в виду, что так было, конечно, всегда, — с какой внутренней отчетливостью художник ведет свои поиски и предпринимает свои опыты на холсте, пользуясь красками и кистью, но в конечном счете напрягая все силы своего духа. Мы должны поэтому поостеречься, прежде чем прилагать кантовскую философию непосредственно к современной живописи.

Теперь мне хотелось бы, наперекор всем классицистским и антиклассицистским предрассудкам, вновь дать слово главному свидетелю классицистской теории подражания — Аристотелю, чтобы он помог нам осмыслить, что происходит в новом искусстве. Ибо основополагающее у него понятие мимесиса обладает, будучи верно понято, элементарной очевидностью. Чтобы убедиться в этом, мы должны прежде всего иметь в виду, что Аристотель вовсе не строил теорию искусства в широком смысле слова, тем более теорию изобразительных искусств, хотя мысль Аристотеля сформировалась в IV веке, веке греческой живописи. Его теория искусства известна нам, в сущности, только по его теории трагедии — знаменитому учению о катарсисе, очищении через сострадание и страх, этих аффектов. Здесь вроде бы скрывается тайна трагического мимесиса. Итак, именно по поводу трагедии Аристотель вводит то понятие подражания, мимесиса, которое памятно нам как ключевой термин платоновской критики поэзии. У Аристотеля оно приобретает позитивное и принципиальное значение.

Понятие подражания явно должно иметь силу для всего поэтического искусства вообще; Аристотель бросает походя взор и в сторону изобразительного искусства, а именно живописи, прослеживая аналогию. Что он подразумевает, говоря, что искусство есть мимесис, подражание? Он ссылается в подкрепление этого тезиса прежде всего на то, что человеку присуще естественное стремление к подражанию и что человек от природы радуется подражанию. В этой связи мы читаем высказывание, вызвавшее в Новое время критику и противодействие, но у Аристотеля выступающее в чисто описательном смысле, что радость от подражания — это радость узнавания. Контекст, в котором такое говорится, явно самый

обыденный и простонародный. Аристотель напоминает среди прочего о том, с какой охотой занимаются подражанием дети. Что такое эта радость от узнавания, можно видеть из игры в переодевание, и у детей особенно. Для детей, между прочим, нет ничего огорчительнее, чем когда их не принимают за тех, в кого они переоделись. При подражании должен, стало быть, узнаваться вовсе не ребенок, который переоделся, а то, чему он подражает. Вот простейший мотив всякого мимического поведения и представления. Узнавание свидетельствует и подтверждает, что благодаря мимическому поведению нечто сделано присутствующим, имеется налицо. Смысл мимического представления вовсе не в том, чтобы при узнавании изображенного учитывать степень отождествления и уподобления оригиналу<sup>4</sup>.

Ту же мысль можно, конечно, увидеть и в платоновской критике искусства. Искусство потому так презренно, что оно отстоит от истины, причем не на одну ступень. Искусство ведь только подражает облику вещей. А вещи в свою очередь тоже лишь случайные, изменчивые подражания своим вечным прообразами, своему существу, своей идее. Искусство, на три ступени отстоящее от истины, есть поэтому подражание подражанию, всегда гигантским расстоянием отделенное от истины.

Мне кажется, это учение Платона очень иронично, диалектично, и Аристотель относится к нему с известной корректировкой. Он хочет поставить диалектическую мысль Платона с головы на ноги. Ибо нет никакого сомнения: существо подражания состоит как раз в том, что мы видим в изображающем изображенное. Изображение хочет быть таким истинным, таким убедительным, чтобы зритель вообще не думал о том, что в изображении нет «действительности». Не отмысливание изображенного от изображения, но неотличение, идентификация — вот способ, каким осуществляется узнавание, как и познание, истинного. Ведь что такое, собственно, узнавание? Узнать не значит еще раз увидеть вещь, которую мы однажды уже видели. Не будет, конечно, никаким узнаванием, если я еще раз увижу нечто когда-то виденное мною, не заметив, что я это уже однажды видел. Узнать — значит, наоборот, опознать вещь как некогда виденную. В этом «как», между прочим, заключена вся загадка. Я имею в виду не чудо памяти, а чудо познания, кроющееся здесь. Ибо когда я кого-то узнаю или что-то узнаю, то вижу узнанное освободившимся от

случайности как его теперешнего, так и его тогдашнего состояния. В узнавании заложено, что мы видим увиденное в свете того пребывающего, существенного в нем, что уже не затуманивается случайными обстоятельствами его первого и его второго явления. Этим создается узнавание. И оно-то оказывается причиной радости, доставляемой подражанием. При подражании приоткрывается, стало быть, как раз подлинное существо вещи. Это очень далеко от всякой натуралистической теории, но также и от всякого классицизма. Подражание природе, таким образом, не означает, что подражание неизбежно отстает от природы, коль скоро оно лишь подражание. Мы, наверное, всего лучше поймем мысль Аристотеля, если задумаемся в то, что мы сейчас, в наше время называем мимическим. Где имеет место мимическое в искусстве, где существует мимическое искусство? Ну, прежде всего в театре. Но не только там. Такие вещи, как узнавание манекенов, мы переживаем на любом народном празднике, скажем, на карнавале. Там каждый ликует от узнавания представляемого, и, разумеется, религиозное шествие, несущее божественные изображения или символы, имеет те же мимические компоненты. Словом, мимическое, будь то в торжественном, будь то в обыденном контексте, присутствует в непосредственном акте представления чего бы то ни было.

В узнавании, однако, заключено еще и нечто большее. Тут не просто выступает наружу всеобщее, так сказать, непреходящий гештальт, очищенный от случайностей своего явления. Мы помимо того еще и сами в известном смысле узнаем самих себя. Всякое узнавание есть опыт нашего возрастающего осваивания в мире, а все виды нашего опыта в мире суть в конечном счете формы, в которых мы осваиваемся в нем. Искусство, какого бы рода оно ни было — аристотелевское учение здесь, похоже, совершенно безупречно, — есть род узнавания, когда вместе с узнаванием углубляется наше самопознание и доверительность наших отношений с миром.

Но опять озадаченно спрашиваешь себя, какой же вклад может современная живопись внести в это дело самоузнавания в осваиваемом мире. Узнавание, какое имеет в виду Аристотель, имеет предпосылкой наличие обязательной традиции, в которой каждый сведущ и в которой у каждого есть свое место. Для греческого мышления такая традиция — миф. Он есть всеобщее содержание художественной области,

и его узнавание углубляет нашу освоенность в мире и в нашем собственном бытии, будь то даже через сострадание и страх. Познание себя — «это есть ты»<sup>5</sup>, — развертывающееся среди ужасающих событий перед нашими глазами на греческой сцене, это самопознание в узнавании опиралось на целый мир религиозного предания греков, за ним стояли небеса их богов, их сказания о героях и осмысление их текущего дня из их мифически-героического прошлого. Что нам до всего этого? Даже христианское искусство — нам некуда от этого деться — вот уже полтора века как утратило силу мифа и предания. Не революция современной живописи, а еще раньше того — конец последнего великого европейского стиля, барокко, принес с собой настоящий конец, конец естественной образности европейского предания, его гуманистического наследия, как и христианского обетования. Конечно, и современный зритель тоже еще узнает предметное содержание таких картин, пока что-то знает об этом наследии. Даже в большинстве модернистских картин еще остается что-то для узнавания и понимания — пусть хотя бы уже только какие-то фрагментарные жесты, а не многозначительные истории. В этом смысле старое понятие мимесиса сохраняет, похоже, еще долю истины. Даже в построении модернистского изображения из расплывающихся до неопознаваемости значимых элементов мы продолжаем угадывать что-то, последний остаток знакомого, и отчасти переживаем узнавание.

Но разве это что-либо дает? Разве мы сразу же не спохватываемся и не замечаем, что это вот стоящее перед нами изображение как таковое не становится понятным, когда мы прочитываем его в плане его чисто предметной изобразительности? На каком же все-таки языке говорят модернистские картины? Нет, язык, в котором отдельные жесты на момент вспыхивают прозрачным смыслом, чтобы сразу опять померкнуть, — это непонятный язык. В языке таких картин заключено, похоже, не столько высказывание, сколько отторжение смысла. Подражание и узнавание терпят крушение, и мы отступаем в растерянности.

Впрочем, пожалуй, мимесис и предполагаемое им познание можно взять еще в каком-то более общем смысле; и поэтому в попытке подыскать с помощью более глубокого понятия мимесиса ключ также и к современному искусству я сделаю несколько шагов назад от Аристотеля к Пифагору — естественно, не к Пифагору как исторической фигуре,

учения которой можно было бы систематизировать или реконструировать: пифагорейские исследования относятся к самому спорному из всего, что мы имеем. Однако, чтобы встать на верный путь, достаточно нескольких фактов, в которых никто не сомневается.

К их числу относятся сказанные однажды Аристотелем слова о том, что Платон в своем учении о причастности вещей к идеям просто переименовал название того, о чем учили уже пифагорейцы, а именно что вещи суть подражания, *mimēseis*<sup>6</sup>. Что тут имеется в виду под подражанием, показывает контекст. Ибо речь явно идет о подражании, заключающемся в том, что вселенная, наш небесный свод, а также звуковые гармонии тонов, слышимые нами, удивительнейшим образом выражаются в числовых соотношениях, а именно в соотношениях целых чисел. Длины струн состоят между собой в определенных отношениях, и даже самый музыкально необразованный человек знает, что в них соблюдается точность, словно бы имеющая в себе нечто от магической силы. Дело действительно обстоит так, как если бы соотношения этих чистых интервалов упорядочивались сами собой, как если бы тоны при настраивании инструментов прямо-таки сами стремились к тому, чтобы совпасть со своей подлинной действительностью и впервые достигали своей полноты тогда, когда звучит чистый интервал. А с Аристотелем — вопреки Платону — мы узнали: не это стремление, а его осуществление зовется мимесисом. В нем чудо того порядка, который мы именуем космосом. Такой смысл мимесиса, подражания и узнавания в подражании кажется мне теперь уже достаточно широким, чтобы, сделав еще один мыслительный шаг, понять также и феномен современного искусства.

Что именно, согласно пифагорейскому учению, подлежит подражанию? Числа, говорят пифагорейцы, и соотношения чисел. Но что такое число и что такое соотношения чисел? В существе числа заложено, несомненно, не что-то видимое глазом, а лишь некая интеллектуально улавливаемая рациональность. И то, что возникает в видимом мире через соблюдение чистых чисел, называющееся подражанием, не есть просто порядок тонов, музыка. Прежде всего, по пифагорейскому учению, это также и хорошо нам известный поразительный порядок небесного свода. На нем мы видим — если отвлечься от беспорядка, вносимого планетами, которые не описывают равномерных для глаза кругов вокруг

Земли, — что все постоянно возвращается в том же порядке. Рядом с этими двумя областями порядка, музыкой звуков и музыкой сфер, выступает еще в качестве третьей области порядок души — возможно, и здесь тоже аутентичная древнепифагорейская мысль: музыка принадлежит к культуре и способствует в нем «очищению» души. Правила очищения и учение о переселении душ явно связаны друг с другом. Таким образом, древнейшим понятием подражания предполагаются три проявления порядка: миропорядок, музыкальный порядок и душевный порядок. Что в таком случае означает основание этих порядков на мимесисе чисел, подражание числам? Ну ясно же: то, что действительность этих явлений составляют числа и чистые числовые соотношения. Не то что все тяготеет к арифметической точности, но этот числовой порядок присутствует во всем. На нем покоится всякий порядок. Платон ведь тоже основывал порядок человеческого мира в полисе на соблюдении и сохранении в чистоте музыкального порядка тональностей, так называемых ладов.

Тут мне хотелось бы остановиться и спросить, не во всяком ли искусстве — даже в его крайних экстравагантностях — мы переживаем опыт порядка? Порядок, который нам позволяет ощутить модернистское искусство, разумеется, уже не имеет никакого сходства с великим прообразом природного порядка и мироздания. Перестал он быть и зеркалом человеческого опыта, развернутого в мифических содержаниях, или мира, воплощенного в явленности близких и полюбившихся вещей. Все прежнее исчезает. Мы живем в новом индустриальном мире. Этот мир не только вытеснил зримые формы ритуала и культа на край нашего бытия, он, кроме того, разрушил и самую вещь в ее существовании. За этой констатацией не надо видеть прокурорскую позу какого-нибудь *laudator temporis acti*<sup>7</sup> — она просто высказывание о действительности, которую мы видим вокруг себя и которую, если мы не идиоты, должны принять. А для действительности этой истинно утверждение: вещей устойчивого обихода вокруг нас уже не существует. Каждая стала деталью, которую можно сколько угодно раз купить, потому что она сколько угодно раз может быть изготовлена, пока данную модель не снимут с производства. Таково современное производство и современное потребление. Совершенно закономерно, что эти «вещи» изготавливаются теперь только серийно, что их сбывают уже лишь с помощью

широко поставленной рекламной кампании и что их выбрасывают, когда они ломаются. В нашем обращении с ними никакого опыта вещи мы не получаем. Ничто в них уже не становится нам близким, не допускающим замены, в них ни капельки жизни, никакой исторической глубины. Таким выглядит мир модерна. Какой думающий человек может ожидать, что тем не менее в нашем изобразительном искусстве будут предложены для узнавания вещи, переставшие быть нашим постоянным окружением и нам уже ничего не говорящие, словно через них мы должны снова искать доверительной близости к нашему миру? Это никоим образом не означает, однако, что современная живопись и скульптура, раз в них уже нет подражания, крепящего наше доверие к временным вещам, — об архитектуре в этой связи тоже можно было бы много сказать, — уже не создают образов, обладающих в себе устойчивостью и не допускающих замены. Каждое художественное произведение все еще остается чем-то вроде бывших вещей, в его явлении просвечивает и говорит о себе порядок в целом, может быть, нечто не совпадающее содержательно с нашими представлениями о порядке, единившем некогда родные вещи с родным миром, но постоянно обновляющееся и действенное присутствие упорядочивающих духовных энергий в них есть.

Поэтому в конечном счете совершенно не важно, работает ли художник или скульптор в предметной или не предметной манере. Важно одно, встречает ли нас в них упорядочивающая духовная энергия или же они просто напоминают нам о том или ином содержании нашей культуры, а то даже о том или ином художнике прошлого. Вот настоящее требование к художественному достоинству произведения. И если то, что изображено в произведении, или то, в качестве чего оно выступает, поднимается до новой оформленной определенности, до нового крошечного космоса, до новой цельности схваченного, объединенного и упорядоченного в нем бытия, то это — искусство, независимо от того, говорят ли в нем содержания нашей культуры, знакомые образы нашего окружения или в нем не представлено ничего, кроме полной немоты и вместе с тем прадревней близости чистых пифагорейских начертательных и цветовых гармоний.

Так что при необходимости сформулировать универсальную эстетическую категорию, которая включала бы в себя

развернутые выше категории выражения, подражания и знака, я мог бы опереться на древнейшее понятие мимесиса, предполагающее представление только порядка, и ничего другого. Засвидетельствование порядка — вот, по-видимому, то, что от века и всегда значимо; и каждое подлинное произведение искусства даже в нашем мире, все больше меняющемся в направлении униформности и серийности, свидетельствует о духовной упорядочивающей силе, составляющей действительное начало нашей жизни. В произведении искусства с образцовой ясностью совершается то, что делаем все мы, поскольку присутствуем: постоянное возведение мира. Художественное произведение стоит посреди распадающегося мира привычных и близких вещей как залог порядка, и, может быть, все силы сбережения и поддержания, несущие на себе человеческую культуру, имеют своим основанием то, что архетипически предстает нам в работе художников и в опыте искусства: что мы всегда снова упорядочиваем то, что у нас распадается.

---

## ПРОМЕТЕЙ И ТРАГЕДИЯ КУЛЬТУРЫ\*

---

Мифы — первомысли человечества. Как ни порываемся мы истолковать их, уловить их изначальный смысл и их глубокоумие, в своих попытках

© Перевод В. В. Библихина, 1991 г.

\* Работа появилась впервые с небольшими сокращениями в журнале «Вандлунг» (1946), а полностью — в сборнике, посвященном Рудольфу Бультману (1954). Она ограничивается разбором Гесиода и Эсхила в свете совершенно определенного вопроса: как в их поэтическом пересказе мифа о Прометее отражается самосознание человеческой культуры? Попытка реконструировать историю самого мифа не предпринималась.

К состоянию исследования: последние данные см. у Карла Рейнхардта (*Reinhardt K. Tradition und Geist, Göttingen, 1960, S. 191, Anm. 1*); там богатый указатель литературы, который можно дополнить обширным описанием истории символа Прометея в мировой литературе у Р. Труссона (*Trousson R. Le thème de Prométhée dans la littérature européenne, Genève, 1964*). Согласно Карлу Рейнхардту, Эсхил был первым, кто сделал Прометея титаном и тем углубил его связь с судьбой людей. Осмысленная реконструкция «Освобожденного Прометея», которая предпринимается в книге Рейнхардта (с. 182—190) на основании новонайденных

понять их мы все равно остаемся позади непроницаемой действительности мифов и их влекущей тайны. Получается так, словно мы слышим при этом только самих себя, воспринимаем только символы или переоблачения нашего уже истолкованного мира и словно истинный смысл созданий тех древних времен продолжает свое далеко простирающееся существование поверх наших голов, неотступный и неистолкованный. Современное историческое исследование мифов благоразумно отказалось ставить вопрос о смысле мифов и лишь прослеживает историю их возникновения и распространения. Но даже и так мы не можем отделаться от ощущения своего беспомощного бессилия перед чем-то слишком великим. И все равно в конце концов не можем не поддаться исходящему от этих важных прадревних голосов искушению прислушиваться к ним, а это значит — учиться понимать их. Одним из таких мифов, чья безмолвная речь неотступно преследует нас, является античный миф о Прометее. Его происхождение для нас неразлично слилось с историей его передачи, перетолкования и обновления, продолжающейся со дней Гесиода вплоть до нашего века. Но именно поэтому он для нас не столько волнующая загадка архаики, сколько почтенный, благодаря своей древности и пережитым перипетиям, и весомый голос в хоре человеческого самоосмысления. Ибо в этом мифе с ранних времен западное человечество несомненно истолковывало само себя в своем культурном самоосознании. Он как бы миф европейской судьбы. Рассказать историю его истолкования — значит поэтому рассказать саму историю европейского человечества.

Что этот миф обладает таким основополагающим значением, легко понимаешь, читая, например, у Ницше сравнение его с семитским мифом о грехопадении<sup>2</sup>. Оба сказания выводят тягостную участь человеческой жизни из провинности, семитское предание (пользуясь характеристикой Ницше) — из любопытства, лживого обмана, соблазна, сладострастия — словом, из сгустка преимущественно женственных аффектов; арийский образ мысли, выразившийся в мифе о Прометее, напротив, наделяет проступок достоинством и отличается «возвышенным взглядом на деятель-

обрывков гейдельбергского папируса, сводится к тому, что в этой заключительной части трилогии, как и было предсказано, последовало примирение с Зевсом и что одновременно с этим Прометей прославлялся как местное аттическое божество, покровитель кузнечного и гончарного искусства<sup>1</sup>.

ное прегрешение как на подлинно прометеевскую добродетель»<sup>3</sup>. Последнее как раз и делает миф о Прометее поистине мифом нашей культуры. Он рассматривает удел человеческой жизни не как проклятие и наказание за грехопадение, но как оплаченное страданием самостояние человека, который в неустанном труде строит свой мир. Он указывает в мифической форме на трагедию культуры.

Можно, пожалуй, уверенно понимать древний миф по крайней мере в том плане, что Прометей дерзнул пойти на кражу огня ради человека. Это кажется нам осмысленным: огонь, приходящий на землю с грозовой молнией, исключительно по воле и благоусмотрению Громовержца, человек учится разжигать и поддерживать сам. Это как бы святотатство, отпадение от бога грозы, и этим кладется начало кощунственному превращению природы в сферу человеческой деятельности, в мир, где хлопочет и господствует человек. Осмысленным кажется и то, что новую самостоятельность для человечества завоевывает божественный соперник высшего божества, сам дух противоборства божеству, — титанический дух, в котором человечество обретает себя, приходит к самопониманию. И хорошо укладывается в сознании то, что Прометей в позднейших модификациях мифа, в связи с местным аттическим преданием о божестве горшечников — Прометее, стал создателем людей. В качестве такового мы знаем его по многочисленным позднейшим пластическим изображениям. Так что первоначальный смысл сказания, по-видимому, сам по себе ясен. Скажем, однако, осторожнее: то, что мы называем таким первоначальным смыслом, представляет собой самое обобщенное из всего, что имеет место внутри целого, образуемого многосложной историей этого мифа и его толкований. Обратимся теперь к этой истории.

Древнейшее из дошедшего до нас о Прометее — изложение мифа о нем у Гесиода. О Прометее говорится как в «Теогонии», так и в крестьянской поэме-наставлении «Труды и дни». Одна производит впечатление не очень ладно пригнанного дополнения к другой.

Повествование в «Теогонии» имеет ту характерную для Гесиода форму, что после рассказа о рождении Прометей и его братьев оно сначала рисует перед нами конец его истории, а именно наказанного богом Прикованного, чью печень ежедневно пожирает орел, пока его не освобождает — «но не против воли Зевеса», как старательно подчеркивает

поэт, — Геракл. Только потом дается предыстория: как Прометей при дележе жертвоприношения в Меконе хотел обмануть Зевса в пользу людей. А именно, он прикрыл одну часть, содержавшую только кости, блестящим жиром, а другую, включавшую действительно ценную долю, сделал непривлекательной, положив сверху желудок быка. Зевс, конечно, увидел обман, но повел себя как ни в чем не бывало и поддался ему, ибо «Злое замыслил/Смертным он людям, как вскоре должно было сбыться». Он решил, собственно, надолго лишить их огня (вследствие чего их мнимое преимущество при дележе жертвы должно было полностью пойти прахом); но снова Прометей обманывает его, украв огонь и принеся его людям в выдолбленном стебле нарфекса. Причем рассказчик упускает отчетливо указать, что Прометей был прикован к скале и предан мучителю-орлу в наказание за этот обман. Вместо того он рассказывает, как Зевс в отмщение за огонь уготовил людям зло — прекрасное зло, мать всех женщин.

Род от нее пошел губительный, женское племя,  
 Что на беду живет с мужами смертными вместе.  
 (592 сл.)

В «Трудах и днях», однако, подробнее сообщается о том, как Зевс с торжествующей насмешкой сводит на нет вторичный Прометеев человеколюбивый обман, заставляя изготовить для них женщину, Пандору — зло, «о коем/Каждый в сердце ликует, погибель свою обнимая»<sup>4</sup>. Но снова рассказ переходит в мифический план. Следует не горькая жалоба на исходящие от женщин беды, а описание того, как все боги помогают снарядить Пандору и как Эпиметей наперекор совету Прометея принимает ее. Она же открывает крышку большого кувшина, и из него к людям вылетает множество бедствий.

Только одна лишь надежда в доме несокрушимом  
 В недрах осталась сосуда под горлышком, и чрез отверстие  
 Не унеслась, ибо крышку надвинула раньше Пандора<sup>5</sup>.

Таков, если закруглить его в некую цельность, рассказ Гесиода.

Пристальнее вглядываясь теперь в него, мы должны вооружить свое зрение известным высказыванием Геродота о том, что Гомер и Гесиод создали для греков их богов<sup>6</sup>.

Мне кажется, нет сомнений относительно религиозно-исторического места, занимаемого Гесиодом. Его мифическая генеалогия божественных родов — действительно, как о том говорят слова Геродота, великое упорядочивающее деяние, кладущее конец множеству местных культовых преданий и выстраивающее общеэллинскую теологию. Этот процесс теологической систематизации параллелен восхождению религии Зевса, с победой которого завершается образ мира олимпийцев. Мне представляется очевидным, что эта цель, которую мы и без Геродота замечаем у Гомера и Гесиода, дает о себе знать и в рассказе о Прометее. А именно, первоначально Зевс при жертвоприношении в Меконе действительно оказался перехитрен и сделал неверный выбор. Потом (554 слл.) он страшно разгневался, «кости увидев быка белые, хитро обманут». Таким образом, первоначально это был этиологический миф, предназначенный для мифического обоснования фактического обычая при принесении в жертву животного. Да и продолжение истории, переходящей к мести Зевса, явно предполагает его обманутость. Дело обстоит пока еще именно таким образом, если судить по «Трудам и дням» (ст. 49). В «Теогонии», однако, Гесиод перетолковывает миф и заставляет Зевса распознать обман. Мотив здесь — явно возвысить Зевса, поднять его мудрость до невозможности кому бы то ни было тягаться с ним. Для поэта это так существенно, что он идет на заведомо слабое обоснование сознательного согласия Зевса стать жертвой обмана — через дурное расположение к людям. Напротив, второй обман, удавшаяся кража огня, явно не содержит в глазах поэта ничего унижительного для Зевса. Подобная обманутость со стороны скрытого святотатца не умаляет божественного величия. Только быть ловко обманутым, проиграть партнеру по сделке, в ходе судоразбирательства, — только это казалось поэту несовместимым с величием Зевса. (Мы должны освободиться от христианского понятия всезнания, если хотим понять эту историю.) За переделкой первоначального сюжета в поэме стоит, таким образом, теологический фон.

Да и описание событий в «Трудах и днях» выдает (своей неловкостью) сознательное переименование по-другому звучавших преданий. История Пандоры приводится тут в связь с прометеевским мифом. Но сплетение их не гладко. Двойкий обман Прометея имеет последствием двойное ответное деяние

Зевса, сперва удержание огня, сводящее на нет обман с жертвоприношением, потом создание женщины, которая своей расточительностью обращает в ничто всю выгоду, какую имеют люди от обладания огнем. Красивое нагнетание, соль которого в том, что новое зло, женщина, становится для человека окончательной бедой, ведь против нее уже нет никаких средств, потому что люди и не ищут от нее спасения, наоборот, каждый ликует, «погибель свою обнимая». Отныне людям уже нельзя помочь. Это ясное построение становится, однако, неясным из-за вплетения мотива Пандоры. Сама история Пандоры кажется к тому же сильно видоизмененной. В самом деле, согласно первоначальному замыслу в сосуде, похоже, должны были находиться только хорошие дары. Человек (по Бабрию, 58<sup>7</sup>) из любопытства дает им улетучиться всем, кроме надежды, которая остается единственным благом в этой ограбленной человеческой жизни. Можно уверенно считать, что этот басенный вариант предания восходит к мифу о Пандоре в том смысле, что Пандора оставляет своему мужу Эпиметею в качестве единственного подарка, который она не расточила, надежду — дар непредусмотрительных (не являющихся «прометеями»<sup>8</sup>). Красивый смысл, со многих сторон подходящий к раннему преданию о том, что надежда — единственное надежное богатство человека. Феогнид (1135 слл.) — подтверждение этого предания<sup>9</sup>. Гесиод, напротив, делает из кувшина сосуд с бедами. Очевидно, чтобы вписаться в контекст старого предания, что женщина приносит человеку множество зла. К тому же по смыслу его истории Пандора должна была принести с собой беды, ведь она же послана для наказания, для расстройств человеколюбивых замыслов Прометея. Но оттого сам смысл истории становится туманным. Какая мораль теперь в том, что надежда остается в сосуде? В контексте повествования ей тоже надо быть злом. Такая оценка надежды вообще хорошо вяжется с тем, что мы знаем о Гесиоде. Своему земледельцу он советует лучше предусмотрительно позаботиться обо всем, чем полагаться на пустые надежды («Труды и дни», 496 слл.). В глазах поэта, мыслящего подобно такому земледельцу, сохранение надежды в сосуде должно было поэтому означать, собственно, какое-то смягчение беды. Мужчины не будут по крайней мере соблазнены надеждой и не погрузятся в бездеятельность среди тяжелых трудов своей обездоленной жизни. Так мог думать Гесиод в том крайнем ожесточении, когда кажется, что лучше безнадежно влачить жизнь, чем предаваться тщетным надеж-

дам. А если он сам так не думал, но просто не заметил последствий своего видоизменения предания, то он все же указал для думающего читателя этот смысл. Одно тем не менее ясно: зачем и в каком направлении Гесиод преобразил миф о Прометее. Если соревнующийся с Зевсом в хитрости титан, приносящий людям благо, сам вынужден за это поплатиться, то он становится навсегда и безоговорочно побежденным, невольно способствующим осуществлению злых планов Зевса в отношении людей. Культуросозидающий подвиг Прометея, значение украденного огня для истории человеческой цивилизации вообще остается здесь в тени. Беде, постигающей Прометея наравне с людьми, недостает поэтому заостренности трагического противоречия.

Тем яснее вырисовывается смысловая глубина прометеевской драмы, дошедшей до нас под именем Эсхила. С одной стороны, толкование, которое дается тут старому мифу, обнаруживает черты нового, решительно мыслящего духа. Вместе с тем в этом новом толковании получает слово как раз древний смысл мифа. Чуть ли не кажется даже, что Эсхил словно бы шире и глубже вдумался в старый миф именно там, где остановился Гесиод. Он выдвинул образ Прометея в свет трагедии культуры, осознанно истолковав, что означала для человека кража огня в предании: начало простирающегося до необозримости человеческого творчества.

Прометеевская драма занимает внутри аттической трагедии особое положение: она единственная чисто божественная драма. Ее религиозный смысл не сразу становится ясен. Несложное действие переносит нас в эпоху после преступления Прометея и начинается с приковывания его к скале на далеком Кавказе. Оно приобретает драматическое напряжение оттого, что прикованный Прометей пребывает в обладании некой тайной. Он знает от своей матери, что Зевс, вступив в супружество с морской нимфой Фетидой, породит сына, который некогда свергнет его с мирового трона. Зевс пытается всеми способами вырвать у него эту тайну. Даже собственные друзья Прометея, Океан и морские нимфы, уговаривают его уступить. Однако он упорствует с негибимой твердостью; перед лицом самых чудовищных страданий он наслаждается торжествующим сознанием, что его противник потерпит крушение. Драма кончается тем, что разъярившийся Зевс своей молнией низвергает упорного титана в бездну.

Даже если оставить в стороне все сообщения о второй Прометеевской драме Эсхила, в которой должна была идти речь об избавлении прикованного и все жесточе мучимого Прометея по прошествии долгого времени Гераклом и о примирении с Зевсом, все равно ясно, что «Прометей прикованный», как мы его знаем, не мог быть последним словом поэта. Дело должно было кончиться полным примирением между Зевсом и Прометеем, ибо господство Зевса ведь в конце концов вечно и непоколебимо — в согласии с действующей греческой религией, — и титан с ним смирился. Этот религиозно обязательный мифический факт непреложен, он вне всякого сомнения также и для создателя «Прометея прикованного». Своей драмой он лишь освещает предысторию этого санкционированного состояния религии Зевса, углубляясь в эпоху, когда новый властитель неба и титан еще с непримиримой жесткостью противостояли друг другу. Поэт наделил титана пламенным сознанием справедливости. Соответственно в великой борьбе богов и титанов Прометей взял сторону Зевса и помогал ему советом и службой. Но когда Зевс хочет уничтожить человеческий род, Прометей противостоит ему и теперь за свое человеколюбие несет жестокое наказание от царя богов, отрицающего всякий долг благодарности. Он сам, конечно, не менее безудержен по своей натуре, чем его соперник. Гермес, очевидно, прав, когда говорит: «Невыносимо было б, стань ты счастлив» (979). Как ни заставляет поэт удивляться великолепию его нестигаемого упрямства в драме, Прометею не меньше, чем его противнику, следовало бы поучиться мере и мудрости. Лишь благодаря тому, что оба взаимно устают от собственной жестокости, возникает основание для упрочения порядка олимпийской религии. Такою должна была быть та обобщающая идея, в свете которой греческий театр принял пьесу об упорстве титана. Сверх того, она же и аутентично эсхилевская мысль — вспомним о включении Эвменид в олимпийский порядок, придающем «Орестейе» ее религиозное завершение.

В эту историю о схватке богов, однако, новым и глубокомысленным образом вплетена у Эсхила судьба человечества. Прометей — друг человечества; Зевс, опыненный победой новый властитель небес, напротив, «не знал о бедных смертных помышления, но весь их род свести с Земли хотел и новых сотворить» (Эсхил, «Про-

метей», 231—233). Прометей спасает людей — в этом его преступление *hēmartēn*, 260<sup>10</sup>, за которое он страдает, и если он в конце концов примиряется с Зевсом, то это примирение одновременно означает примирение Зевса с человеческим родом. Но полный смысл всего впервые приоткрывается лишь тогда, когда мы задумываемся, как именно Прометей отвратил погибель от людей и как он изменил жизнь человечества.

Он говорит это сам (248): прежнему состоянию людей, когда они предвидели свою смерть, он положил конец благодаря тому, что «внушил им тщетные надежды», а сверх того предоставил им огонь и с ним всю чреватую важными последствиями способность выучивать *technai*<sup>11</sup>, способность к «культуре». Если этого достаточно для спасения человечества от полной гибели, то деяние Прометея должно означать, что он даровал людям способность к самостоянию. А это привилегия богов, которую он, получается, святотатственно добыл для однодневок, для *erhēmeroi* (945 сл.). Сама «культура», стало быть, есть преступление против богов. Собственное же мнение Эсхила, по-видимому, в том, что для культуры решающим является не столько обладание огнем, сколько духовная предпосылка этого: надежда. Она, правда, сама по себе обманчива, потому что всегда заставляет думать о будущем (которое вместе с тем однажды кончается). В этом смысле она могла бы показаться злом (как считал Гесиод). Но Эсхил смотрит глубже: она не противоположность прометеической самостоятельности человека, который ни на что не надеется и лишь предусмотрительно заботлив, а условие этой человеческой самостоятельности. Только потому, что каждый, предаваясь надежде, постоянно видит перед собой будущее, человечество существует как целое, даже если одиночка умирает. «Культура» существует только там, где отдельный человек не просто продлевает свою жизнь, но создает для всех то, в пользовании чем ему, одиночке, возможно, уже сегодня будет отказано. В существовании культуры заключено трагическое противоречие: она есть постоянный самообман каждого и тем не менее пребывает в полноте истины; она знание для всех, но только не для одиночки.

Таков духовный фон техники огня, которая несет на себе человеческую культуру. Эсхил делает все, чтобы заострить заключенный тут духовный смысл культурного деяния Прометея. Прометей, собственно, сам описывает в

пространной речи преимущества переворота, происшедшего в человеческой жизни (442 сл.). Люди смотрели и не видели, слушали и не слышали, но, словно создания сна, всю свою долгую жизнь допускали во всем путаницу (448—452), жили беззащитно в пещерах и так далее. Он же дал им — и тут следует целый список человеческих искусств от астрономии до кораблевождения, от медицины до птицегадания и горного дела; «короче, все услышите в одном слове»:

Искусства у людей от Прометея все  
(505—506).

Таким образом, Эсхил нагромоздил на одного прадруга человечества все то, что мифологическое и обыденное культурное сознание греков приписывало разнообразным изобретателям, Гефесту и Паламеду или как их там еще звали. И что всего важнее: огненные искусства в собственном смысле, горное дело и кузнечное искусство, совершенно отступают в этом самопрославлении на задний план. Таков сознательный поворот, который придает здесь поэт преданию.

Всем культурным искусствам присуще, однако, то, что они знаменуют господство человека над землей, не будучи в силах отменить смертный удел. В величественной песне хора из «Антигоны», где воспевается грозное великолепие человека, Эсхил тоже говорит о неотменимости этого ограничения, которое возвышается не в конце человеческого культурного стремления, но является грозным началом и побуждением всякого отдельного порыва. Именно это трагическое противоречие, заложенное в сердцевине человеческой культуры, и отражается в судьбе друга человечества Прометея: он тот врач, который не умеет помочь самому себе, героический расточитель своего духа и несгибаемый преступник; в нем человечество, за которое он страдает, смотрит само на себя. Он трагический герой культуры, в которой человечество волит само себя, принося само себя в жертву. В трагическом риске, на который он пошел, одарив человечество способностью к самостоянию, неизменно пребывает и само человечество. Гордыня человеческой воли к культуре непомерна и отчаянна одновременно. Культурное сознание всегда оказывается также и критикой культуры. Такова форма, в которой осваивается в трагедии мифологическая первомысль о

преступной краже огня. Поскольку же распря старых титанических и новых олимпийских богов в конечном счете улаживается, над трагическим напряжением человеческого культурного сознания смыкается упроченный на долгое время порядок бытия.

Если измерять жизнь мифа тем, как долго он остается включенным в религиозный порядок, то, по-видимому, здесь, с Эсхилом, история мифа о Прометее приходит к концу. Последующее, как античное, так и новое, разглядывание себя в его зеркале уже не обнаруживает никакого религиозного аспекта, но либо является истолкованием, вопрошающим о смысле, *ином* по отношению к самой истории, — тогда это аллегория, либо же стремится к образному воссозданию истории и самого образа — в художественной фантазии. То и другое, однако, суть метаморфозы мифологической первомысли, вариации символа, в котором человечество узнает себя и исповедует свою судьбу. Остается лишь беглыми чертами обрисовать, как протекает история этой метаморфозы.

Если Прометей есть отражение человеческого культурного деяния в мифе, то всякий решающий поворот в истории самосознания человеческой культуры должен вызывать к жизни перетолкование или новое воссоздание его. Античная часть этой истории вкратце рассказана. В век софистики возникает новый, просвещенный тип духовности, который мы называем «образованием» (*Bildung*). В платоновском «Протагоре» он дает о себе знать подчеркнуто новым истолкованием мифа о Прометее<sup>12</sup>. Оснастив все живые существа, Эпиметей не оставил для людей ничего стоящего: беззащитные и слабые, обделенные, они, по-видимому, были обречены на гибель. Тогда Прометей принес им *entechnos sophia sun rugi*, искусный разум с огнем. Но — и таково преобразование истории под действием просветительской мысли — даже и после этого человечество оставалось еще нежизнеспособным, потому что обратило свое новое могущественное знание против самого себя и грозило уничтожить себя путем войны и опустошения. Тогда Зевс повелел послать ему Справедливость и Правду и равномерно поделить среди всех людей. Образование, *Bildung*, есть не что иное, как пробуждение этих сокрытых в каждом человеке даров, делающих его способным к государственному существованию. Так софистический учитель оказывается подлинным завершителем культурного деяния Прометея.

Просвещенчески-педагогическому образовательному самоощущению, однако, всегда сродни критика образования. Рядом с софистическим истолкованием Прометея стоит киническое. Оно меняет знаки на противоположные. Прометей теперь уже не спаситель человечества (превзойти которого отныне в силах только воспитатель, наставник), но его губитель, по справедливости наказанный верховным богом. Ибо что такое дар огня и искусств, как не соблазн, постоянно совращающий человека к размягчению и к роскоши? Не является ли именно прометеевский дар предвидения и самообеспечения бедой культуры, поскольку применение ее не знает ни удержу, ни цели?

Так или иначе, в качестве ли учителя или соблазнителя, образ Прометея в эпоху «пайдеи» утрачивает свой мифологический фон, и хорошо понятно, почему отныне на первый план в предании выдвигается другая черта, придающая всему прометеевскому образу новый чекан: Прометей становится антрополом, художником-создателем человека, а это значит: человек уже не соотносится с божественным порядком, против которого он способен пойти и от которого может потерпеть крушение, но он препоручен самому себе и наделен сознанием своих знаний и умений. Такова форма, в которой мыслила себя и Прометея позднейшая античность, особенно в том плане, что Прометей удостоился помощи Минервы, то есть разума. Прометей и Минерва как союзники — вот родоначальники и боги-защитники человеческого бытия. Однако затем, на исходе античности, человечество было охвачено новым религиозным возбуждением. В гностической форме самоизбавления души от мира или в христианской форме страдающего за человечество искупителя фигура Прометея оказывается время от времени поводом для религиозного самовыражения эпохи, выступая, однако, в ином облачении, причем образ старого мифа становится неузнаваемым — например, в том аспекте, что Прометей предвидел реальный конец господства олимпийцев.

С новоевропейским преобразованием прометеевского символа его история начинается заново. Она примыкает к позднеантичной традиции Прометея как создателя людей, но отражает эту традицию в новом самосознании разума, отрешающегося от привязанности к христианству. Эта новая история должна была начаться с Ренессанса, но действительной она стала впервые у Шефтсбери и свою законченную форму

обрела в знаменитой оде Гете. В создателе людей Прометеем человечество теперь узнает себя в своей собственной образотворческой силе, в области искусств. Это миф о гении, о всемогущей продуктивности искусства; так к древнему символу присоединяется специфически новоевропейский миф о человеке. Художник есть истинный человек, ибо он есть проявление своей продуктивной силы. В творческом начале художественной фантазии заложено всемогущество, не ограниченное никакими оковами данности. Творящий человек — вот подлинный бог. Гетевская ода «Прометей» будоражающим образом довела это ощущение художнической мощи до его антихристианского завершения: *Dein nicht zu achten wie ich*<sup>13</sup> становится определением титанического человека. Вслед за Гете потом и другие, прежде всего Шелли и Байрон, в созданных ими поэтических образах Прометея обратили эстетическое и этическое самосознание современного человека против христианского предания и христианской церкви. Так в решающий для новоевропейской истории час древний миф обретает утраченную было значимость. В бунте титанов против олимпийцев эпоха открывает свой героический идеал нравственной свободы.

И все-таки еще один раз преображается прометеевский символ, следуя за духовной историей современного человека. Экстазу творчества близка мука, вызываемая противоречием между всемогуществом в воображении и бессилием в действительности. Но и это было присуще Прометею — он не только героический создатель своего собственного мира, он еще и тот, чью плоть постоянно раздирает Зевесов орел. Страдание современного человека, разумеется, ощущает себя как страдание не от бога, но от самого же себя. Так Прометей становится символом самораздирания человечества собственной совестью, символом трагедии сознания. Мы ощущаем тут близость Ницше. Андре Жид в одной своей ранней работе рассказал сатирическую историю о «плохо прикованном Прометее», которая сродни ницшевскому духу. Здесь Прометей набредает на мысль своими силами избавиться от своего орла, как бы от собственного душевного раскола и нравственного страдания, и пожирает орла. Художественная оправданность этой сатиры не подлежит здесь обсуждению. В любом случае прихотливое видоизменение старого мифа возвышается здесь до не столь уж прихотливого смысла. Выход «за пределы добра и зла» многим кажется сегодня обретением нового здоровья, исце-

лением от старого страдания, причиняемого человеком самому себе.

Вместе с тем история Прометея представляется мне такой же незавершенной, как и история человека. Больше того, возможно, мы по-своему возвращаемся к античному мифу, который мог что-то сказать о человеке, лишь говоря о распре богов. Опыт сегодняшнего человечества тоже начинает до конца исчерпывать ресурсы самосознания человека. И я хочу в заключение сослаться на духовное явление, чья мера бесконечно превосходит нас всех, — я имею в виду Гете. Прометеевский символ задел его не только в тот единственный раз, когда он осознал титанические силы своей образотворческой мощи. В качестве замкового камня последнего своего прижизненного издания, им самим подготовленного, мы читаем драматический фрагмент «Пандора», смысл которого достаточно темен. Но ясно одно: Прометей не остается здесь титаническим средоточием суверенно управляемого мира. Он теперь дух неотступной, неустанной деятельности; но даже и эта введенная в границы деятельность титана еще потесняется правами других духовных миров. Гетевская способность преодолевать и обуздывать себя обладает для нас каким-то почти непостижимым величием. Мы не отважимся приписать аналогичную способность человеческой культуре в целом. Между тем нечто превышающее силу нашего воления путем страдания движется, возможно, к какой-то своей цели. Также и трагедия современной культуры где-то там, где одних наших сил уже не хватает, придет, может статься, к своему всепримирающему завершению.

---

---

## ЭСТЕТИКА И ГЕРМЕНЕВТИКА

---

---

Если видеть задачу герменевтики в строительстве мостов через человеческую или историческую пропасть между духом и духом, то опыт искусства вроде бы совершенно выпадает из ее сферы. Все-таки ведь среди многого, с чем мы встречаемся в природе и истории, искусство говорит с нами всего непосредственнее и дышит загадочной, охватывающей все наше существо доверительностью, словно тут вообще нет никаких пропастей и всякая встреча с произведением искусства равнозначна нашей встрече с нами самими. Тут можно сослаться на Гегеля. Он причислял искусство к образованиям абсолютного духа, то есть видел в нем такую форму самопознания духа, куда не входит уже ничего чуждого и непроницаемого, никакой случайности действительного, никакой невразумительности сырого факта. В самом деле, между произведением и всеми воспринимающими его имеет место как бы абсолютная одновременность, нерушимо утверждающая себя наперекор всякому росту исторического сознания. Действенность художественного произведения и его коммуникативная сила не остаются в границах своего первоначального исторического горизонта, в котором созерцатель был реальным современником создателя произведения. Похоже, художественному явлению присуще, наоборот, то, что у произведения искусства есть всегда свое собственное настоящее, что оно лишь очень отчасти привязано к своему историческому происхождению и является прежде всего выражением правды, вовсе не обязательно совпадающей с тем, что конкретно имел в виду интеллектуал, создатель произведения. И назовем ли мы это бессознательным творчеством гения или, идя от воспринимающего, обратим внимание на понятийную неисчерпаемость подлинно художественного высказывания — в любом случае эстетическое сознание может опе-

реться на то, что художественное произведение само говорит о себе.

С другой стороны, герменевтический аспект настолько всеобъемлющ, что он неизбежно включает также и опыт прекрасного в природе и искусстве. Если фундаментальная конституция историчности человеческого бытия заключается в его понимающем общении с самим же собой, а это по необходимости значит — с полнотой своего опыта мира, то сюда входит и вся традиция. Она охватывает не только тексты, но также и институты, и жизненные формы. И тому процессу интеграции, который поручен как задача человеческой жизни, поскольку она включена в традицию, принадлежит прежде всего встреча с искусством. Больше того, имеет смысл спросить, не заключается ли неповторимая актуальность художественного произведения как раз в том, что оно безгранично открыто для новых и новых интеграций. Пусть создатель произведения думает каждый раз о публике своего времени; подлинное бытие его создания заключается в том, что оно способно сказать, а это в принципе выходит за пределы всякой исторической ограниченности. Тем самым художественное произведение принадлежит вневременному настоящему. Но это не значит, что оно не ставит перед нами задачу своего понимания или что в нем не играет роли, среди прочего, также и его историческое происхождение. Необходимость исторической герменевтики оправдана как раз тем, что, как ни ограничены возможности исторического понимания художественного произведения, воздействующего всегда своим непосредственным присутствием, формы его восприятия все же не могут быть какими угодно; напротив, при всей открытости и всей широте возможностей своего восприятия оно позволяет, даже требует держаться в определенных границах уместности. При этом может оказаться и оставаться не ясным, является ли та или иная предлагаемая трактовка уместности восприятия верной. Справедливые слова Канта о том, что к суждению вкуса примысливается общезначимость, хотя вынесение такого суждения не обусловлено никакими доводами рассудка, сохраняют силу для всякой интерпретации художественных произведений, как практической, у воссоздающего их художника или читателя, так и аналитической, у научного интерпретатора.

Можно задаться скептическим вопросом, не принадле-

жит ли подобная концепция, согласно которой художественное произведение открыто каждый раз для нового истолкования, уже к некоему вторичному миру эстетических построений. Не является ли произведение, которое мы называем художественным, в своем истоке носителем некой осмысленной жизненной функции в определенном культовом или социальном пространстве и не внутри ли последнего обретает оно полновесную смысловую определенность? Между тем вопрос этот, похоже, можно поставить еще и иначе. Действительно ли получается так, что художественное произведение, идущее из прошедших или чуждых жизненных миров и пересаженное в наш исторически сложившийся мир, становится всего лишь объектом историко-эстетического наслаждения и ничего уже больше не говорит из того, что оно имело первоначально сказать? «Сказать нечто», «иметь сказать нечто» — это просто метафоры, за которыми стоит лишь правда неопределимого в смысловом отношении мира эстетических образов, или же, наоборот, сама эта эстетическая образность является лишь условием для того, чтобы произведение могло нести в самом себе свой смысл и что-то сообщать нам? С такой постановкой вопроса тема «эстетика и герменевтика» поднимается на уровень своей подлинной проблематики.

Развернутая таким образом постановка вопроса сознательно превращает проблему систематизирующей *эстетики* в проблему существа *искусства*. Верно, конечно, что при своем первоначальном возникновении и даже еще при своей разработке в кантовской «Критике способности суждения» эстетика простиралась внутри гораздо более широких пределов, охватывая прекрасное в природе и искусстве и даже возвышенное. Бесспорно также, что для основополагающих определений суждения эстетического вкуса у Канта, особенно для понятия незаинтересованного наслаждения, прекрасное в искусстве обладает методологическим преимуществом. С другой стороны, всякий поневоле согласится, что прекрасное в природе говорит нам нечто не в том же смысле, в каком нам говорят нечто те созданные людьми и для людей произведения, которые мы называем художественными. Можно с полным правом сказать, что художественное произведение даже «чисто эстетически» нравится нам совсем иначе, чем цветок или, скажем, орнамент. Кант говорит, что искусство доставляет нам «интеллектуализированное»

наслаждение. Но это не помогает: все равно ведь нас как эстетиков интересует особенно это смешанное — ибо интеллектуализированное — удовольствие, вызываемое искусством. И более пронизательная рефлексия, которой Гегель подверг отношение между прекрасным в природе и в искусстве, достигла весомого результата: красота в природе есть отблеск красоты в искусстве. Когда нечто в природе кажется прекрасным и вызывает наслаждение, то это не вневременная и надмирная данность «чисто эстетического» объекта, коренящаяся в вещественной гармонии форм и красок и в симметрии черт, которую некий пифагорейский математический рассудок способен выявить в природе. То, как нам нравится природа, относится, скорее, к свойствам нашего заинтересованного эстетического вкуса, всегда сформированного и обусловленного художественным творчеством эпохи. Эстетическая история ландшафта, например альпийского, или переходное явление садового искусства являются неоспоримым тому свидетельством. Мы вправе поэтому исходить из художественного произведения, если хотим прояснить отношения между эстетикой и герменевтикой.

Во всяком случае, вовсе никакая не метафора, а имеет добротный и доказуемый смысл то, что художественное произведение нам что-то говорит и что тем самым, как говорящее, оно принадлежит совокупности всего то, что подлежит нашему пониманию. А тем самым оно предмет герменевтики.

По своему первоначальному определению герменевтика есть искусство изъяснять и передавать путем собственного истолковательного усилия то, что сказано другими и живет в нашей традиции, но не обладает непосредственной понятностью. Между тем эта герменевтика как филологическое искусство и как преподавательская практика давно уже видоизменила и расширила свое содержание. Ибо пробуждающееся историческое сознание вскрыло тем временем подверженность всякой традиции, всякого предания недопониманию, недоразумению и непониманию, а распад европейской христианской общности — в ходе начинающегося с Реформации индивидуализма — сделал индивида неразгадываемой последней тайной. Не случайно со времен немецкого романтизма герменевтика начинает видеть свое назначение в избегании псевдопонимания. Она тем самым захватывает область, в принципе прости-

рающуюся настолько же, насколько вообще простирается осмысленное высказывание. Осмысленные высказывания суть прежде всего выражения языка. Как искусство передачи иноязычного высказывания доступным для понимания образом герменевтика не без основания названа по имени Гермеса, толмача божественных посланий людям. Если помнить о происхождении понятия герменевтики из этого имени, то становится недвусмысленно ясным, что дело тут идет о языковом явлении, о переводе с одного языка на другой и, значит, об отношении между двумя языками. Поскольку, однако, переводить с одного языка на другой можно, лишь когда мы поняли смысл сказанного и заново выстраиваем его в среде другого языка, то подобное языковое явление предполагает в качестве предварительного условия понимание.

Эти тривиальности приобретают решающее значение для занимающего нас здесь вопроса, вопроса о языке искусства и о правомерности герменевтической точки зрения на художественный опыт. Всякое истолкование того, что подлежит пониманию, приближающее его к пониманию другими, имеет языковой характер. Соответственно весь опыт мира опосредуется языком, и этим обусловлено наиболее широкое понятие традиции как неязыковой по своему существу, но допускающей языковое истолкование. Традиция охватывает все от «применения» орудий, технологий и т. д. до ремесленных навыков в изготовлении видов приборов, форм украшений и т. д., от соблюдения нравов и обычаев до культивирования показательных образцов и т. д. Относится ли сюда художественное произведение или оно находится на особом положении? В той мере, в какой дело не идет о конкретно словесных художественных произведениях, искусство, по видимому, действительно принадлежит к этой неязыковой традиции. И все же восприятие и понимание художественного произведения предполагают нечто другое, чем, скажем, понимание дошедших до нас от прошлого орудий или обычаев.

Если следовать старому определению герменевтики у Дройзена<sup>2</sup>, то нужно провести различие между источниками и остатками (*Überreste*). Остатки — это сохранившиеся фрагменты былых миров, помогающие нам духовно реконструировать жизнь, следами которой они являются. Источники, напротив, составляют богатство языковой традиции

и служат тем самым пониманию мира в его словесном истолковании. Куда, однако, отнести, скажем, архаическое изображение бога? Остаток ли это, подобно какому-нибудь кувшину? Или фрагмент истолкования мира по типу словесного предания?

Источники, говорит Дройзен, это записи, сохраняемые для целей воспоминания. Смешанную форму источника и остатка он называет памятником, причисляя сюда помимо документов, монет и т. п. «художественные произведения всякого рода». Историк так оно и должно казаться, но художественное произведение само по себе не исторический документ — ни по своему назначению, ни по тому значению, которое оно приобретает внутри художественного опыта. Правда, говорят о «памятниках искусства», как если бы в создании произведения искусства участвовало намерение документально что-то засвидетельствовать. Здесь есть та доля истины, что для каждого произведения искусства существенна длительность жизни — для мимолетных искусств, конечно, только в форме повторяемости. Удавшееся произведение «зажило своей жизнью» (это может сказать о своем номере даже и артист варьете). Отсюда вовсе не следует, что цель тут — служить предъявляемым свидетельством чего-то другого, подобно документу в подлинном смысле этого слова. Никто ведь не собирается тут засвидетельствовать нечто имевшее место. Нет намерения и гарантировать произведению долгую жизнь, поскольку его сохранение целиком зависит от суждения вкуса и от художественного чутья позднейших поколений. Но как раз эта зависимость от воли к сохранению показывает, что произведение искусства передается от поколения к поколению в том же самом смысле, в каком происходит передача наших литературных источников. Во всяком случае, оно «говорит» не только так, как остатки прошлого сообщают нечто историку-исследователю, и не только так, как «говорят» исторические документы, фиксирующие то или иное событие. Ибо то, что мы называем языком художественного произведения и ради чего оно сохраняется и передается, есть голос, каким говорит само произведение, будь оно языковой или неязыковой природы. Произведение что-то говорит человеку, и не только так, как историку что-то говорит исторический документ, — оно что-то говорит каждому человеку так, словно обращено прямо к нему как нечто

нынешнее и современное. Тем самым встает задача понять смысл говоримого им и сделать его понятным себе и другим. Произведение несловесного искусства поэтому тоже входит в круг прямых задач герменевтики. Оно подлежит интеграции в самопонимание каждого человека\*.

В этом широком смысле герменевтика вбирает в себя эстетику. Герменевтика строит мост через пропасть между духом и духом и приоткрывает нам чуждость чужого духа. Открытие чужого означает здесь, однако, не только историческую реконструкцию «мира», в котором художественное произведение развертывало свою первоначальную значимость и функцию, оно означает также и услышание того, что нам говорят. А это всегда нечто большее, чем фиксация и уловление смысла. Произведение, что-то нам говорящее, как человек, кому-то что-то говорящий, является чужим для нас в том смысле, что не исчерпывается нами. Соответственно перед искомым пониманием стоит двоякая чуждость, которая на самом деле одна и та же. Это как со всякой речью. Она не просто нечто говорит, в ней кто-то говорит что-то кому-то. Понимание речи не есть понимание слов путем суммирования шаг за шагом словесных значений, оно есть следование за целостным смыслом говоримого, который всегда располагается за пределами сказанного. Говоримое может оказаться труднопонятным, скажем, когда дело идет о чужом или древнем языке, но еще труднее для нас, даже когда мы без усилий понимаем сказанное, позволить, чтобы нам что-то сказали. Обе трудности принадлежат к проблемам герменевтики. Нельзя понять без желания понять, то есть без готовности к тому, чтобы нам что-то сказали. Было бы недопустимой абстракцией думать, будто надо сперва каким-то образом переселиться в эпоху автора или его первого читателя путем реконструкции всего его исторического горизонта, и только потом мы начинаем слышать смысл сказанного. Наоборот, всяким усилием понимания с самого начала правит своего рода ожидание смысла.

Что справедливо в отношении всякой речи, тем более справедливо в отношении восприятия искусства. Здесь мало ожидания смысла, здесь требуется то, что мне хочется назвать нашей затронутостью смыслом говоримого. Никакое

\* В этом смысле я критикую в «Истине и методе», S. 91, понятие эстетического у Кьеркегора (идя его же путем).

восприятие искусства не сводится просто к пониманию очевидного смысла, как это имеет место в профессиональной исторической герменевтике при ее специфическом обращении с текстами. Художественное произведение, что-то нам говорящее, это как очная ставка. Иными словами, оно говорит нам что-то такое, что вместе со способом, каким оно сказано, оказывается неким обнаружением, то есть раскрытием сокрытого. Отсюда наша затронутость. «Так правдиво, так бытийно» только искусство, и больше ничто из известного нам. Все перед ним бледнеет. Понимая, что говорит искусство, человек недвусмысленно встречается, таким образом, с самим собой. Но как встреча со своим собственным существом, как вручение себя ему, включающее умаление перед ним, опыт искусства есть в подлинном смысле *опыт* и каждый раз требует заново справляться с задачей, которую ставит всякий опыт: задачей его интеграции в совокупность собственного ориентирования в мире и собственного самопонимания. Язык искусства в том и состоит, что он обращен к интимному самопониманию *всех и каждого* — причем говорит всегда как современный и через свою собственную современность. Больше того, именно эта современность позволяет произведению стать языком. Все сводится к тому, как говорятся вещи. Но это не значит, что рефлексии подлежат средства высказывания. Наоборот: чем убедительнее что-либо говорится, тем более доходчивым и естественным кажется уникальное и неповторимое в этом высказывании; то есть адресат высказывания целиком сосредоточивается на том, что ему тут говорится, и это ему основательно мешает перейти к дистанцированному эстетическому восприятию. Рефлексия над средствами, впрочем, вторична по отношению к сущностной сосредоточенности на говоримом, ибо она, как правило, отсутствует там, где люди общаются друг с другом лицом к лицу. Сказанное — вовсе не то, что вырисовывается перед нами как специфическое содержание в логической форме суждения. Оно означает, скорее, то, что человек *хочет* сказать и что нам следует позволить себе сказать. Понимания нет, когда человек заранее уже силится опознать то, что ему хотят высказать, уверяя, что ему все и так известно.

Все это в особенной мере присуще языку искусства. Разумеется, говорит здесь не художник. Можно, конечно, поинтересоваться, что́ сверх сказанного в одном из своих произведений *хочет* сказать художник и что́ он говорит в

других своих произведениях. Но язык искусства предполагает прирост смысла, происходящий в самом произведении. На этом покоится его неисчерпаемость, отличающая его от всякого пересказа содержания. Отсюда следует, что в деле понимания художественного произведения мы не вправе довольствоваться тем испытанным герменевтическим правилом, что заданная тем или иным текстом истолковательная задача кончается на *mens auctoris*<sup>4</sup>. Наоборот, именно при распространении герменевтической точки зрения на язык искусства становится ясно, насколько не исчерпывается тут предмет понимания субъективными представлениями автора. Это обстоятельство, со своей стороны, имеет принципиальное значение, и в данном аспекте эстетика есть важный элемент всеобщей герменевтики. Отметим это в порядке заключения. Все, что обращено к нам в широчайшем смысле традиции, ставит проблему понимания, и понимание в принципе не равносильно повторной актуализации в нас мыслей другого. Этому с убедительной ясностью учит нас не только опыт искусства, как говорилось выше, но в равной мере также и понимание истории. В самом деле, вовсе не понимание субъективных мнений, планов и переживаний вовлеченных в историю людей составляет подлинную задачу историка. Великое осмысленное целое истории, которому посвящены истолковательные усилия исследователя, — вот что требует понимания. Субъективные мнения людей, вовлеченных в процесс истории, редко, если вообще когда-либо, бывают таковы, чтобы позднейшая историческая оценка событий подтверждала их оценку современниками. Значение событий, их переплетение и их последствия, как они вырисовываются в исторической ретроспективе, так же оставляют *mens auctoris* позади себя, как *mens auctoris* оказывается далеко превзойден опытом художественного произведения.

Универсальность герменевтической точки зрения всеобъемлюща. Когда я однажды сформулировал\*: бытие, могущее быть понятым, есть язык, то это был никоим образом не метафизический тезис, а описание, из средоточия понимания, неограниченной широты открывающегося здесь обзора. Можно, пожалуй, легко показать, что весь исторический опыт так же удовлетворяет этому тезису, как, скажем, опыт природы. В конце концов, универсальное наблюдение Гете:

\* «Истина и метод», S. 450<sup>5</sup>.

все есть символ<sup>6</sup>, а это ведь значит: всякая и каждая вещь указывает на нечто другое, — заключает в себе наиболее всеобъемлющую формулировку герменевтической мысли. Гетевское «все» говорит о любом и каждом сущем не что оно есть, а как оно предстает человеческому пониманию. Не может быть ничего, что не говорило бы мысли о чем-то. Но здесь скрывается еще и нечто другое: дело не сводится к одному определенному значению, каким вещь повертывается к человеку. В гетевском понятии символического заключены в равной мере и необозримость всех связей, и заместительная функция единичного как представителя целого. Ибо только потому, что всеотнесенность бытия скрыта от человеческого глаза, она нуждается в раскрытии. Как ни универсальна герменевтическая мысль, заключенная в высказывании Гете, в одном важном смысле она находит себе оправдание лишь в опыте искусства. В самом деле, язык художественного произведения имеет ту отличительную черту, что отдельное произведение сосредоточивает в себе и выражает символические черты, присущие, как учит герменевтика, всему сущему. Сравнивая его со всякой другой словесной и несловесной традицией, о нем можно сказать, что для любого настоящего времени оно является абсолютным настоящим, неся вместе с тем свое слово всякому будущему. Доверительная интимность, какую нас трогает произведение искусства, есть вместе с тем, загадочным образом, сотрясение и крушение привычного. Оно не только открывает среди радостного и грозного ужаса старую истину: «это ты»<sup>7</sup>, — оно еще и говорит нам: «ты должен изменить свою жизнь!»

---

---

## АКТУАЛЬНОСТЬ ПРЕКРАСНОГО

---

---

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

© Перевод М. П. Стафеецкой, 1991 г.

\* Теперь эта работа опубликована в кн.: *Gadamer H. G. Platons dialektische Ethik*. 2. Aufl. Hamburg, 1968, S. 181—204.

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

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

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

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

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

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

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

\* Ср., например, мою работу: *Gadamer H. G. Hegels Dialektik*. Tübingen, 1971, S. 90 ff., и прежде всего статью Дитера Хенриха «Искусство и философия искусства современности: Размышления, навеянные Гегелем» (в кн.: *Immanente Asthetik*. — In: *Ästhetische Reflexion: Lyrik als Paradigma der Moderne*, hrsg. von W. Iser. München, 1966) и мою рецензию в «*Philosophische Rundschau*» (1968, № 15, S. 291 ff.). См. наст. изд., с. 147 — 155.

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

Начнем с того, что Гегель на имел в виду завершение христианской изобразительной традиции, то есть того, что тогда и так происходило, как мы считаем сегодня. В том, что он испытывал как современник событий, тем более не было еще и намека ни на отчужденность, ни на эпатаж — всего того, что охватывает нас в присутствии произведений абстрактного и беспредметного искусства<sup>1</sup>. Наверняка реакция Гегеля была не такой, как у нынешнего посетителя Лувра, входящего в это великолепное собрание зрелой западноевропейской живописи и оказывающегося в окружении созданий революционного искусства конца XVIII — начала XIX века — картин свержения и возведения на престол монархов. Наверняка Гегель не считал (да и не мог считать), что вместе с барокко и поздними формами рококо со сцены человеческой истории сошел последний стиль западноевропейского искусства. Не знал он и того, что мы знаем сегодня в исторической ретроспективе, того, что наступил век господства историзма, и не предчувствовал, что в XX веке решительное высвобождение из исторических оков XIX века в ином, более опасном смысле приведет к тому, что все предшествующее искусство будет восприниматься как нечто отошедшее в прошлое<sup>2</sup>. Когда он говорил, что искусство отходит в прошлое, он имел в виду, скорее всего, то, что оно перестает быть само собой разумеющимся, каким являлось в греческом мире, когда служило изображению божественного. В греческом мире скульптура, как и освещенный южным солнцем храм, открытый вечным стихиям, являла собой божественное. Великая скульптура наглядно представляла божественное, изображаемое человеком и в образе человека. Тезис Гегеля заключался в том, что для греческой культуры было очевидным присутствие бога и божественного в формах ее изобразительного, образного самовыражения. С появлением же христианства и нового, более глубокого понимания трансцендентности бога уже невозможно было адекватно выразить его истину образным языком поэтической речи, языком искусства. Произведение искусства уже не божество, почитаемое нами. Мысль, что искусство отошло в прошлое, предполагает, что вместе с

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

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

Однако все это ничто в сравнении с тем потрясением, в которое искусство Новейшего времени повергло наше общественное мнение.

Я хотел бы тактично обойти молчанием вопрос о том, какое это рискованное предприятие — исполнять в концертном зале современную музыку. Как правило, ей приходится отводить место в середине программы. Иначе слушатели не приходят к началу или раньше времени покидают концертный зал.

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

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

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

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

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

\* Ср.: *Boehm G. Studien zur Perspektivität: Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit. Heidelberg, 1969.*

ванной человеком природе. Кубистическую или беспредметную картину уже нельзя рассматривать *ipso intuitu*<sup>3</sup>, одним воспринимающим взором. Требуется особая деятельность: каждый должен самостоятельно синтезировать различные ракурсы, возникающие на холсте. В результате этого глубинная гармония и подлинность созданного могут захватить и возвысить — точно так, как и раньше, когда это осуществлялось на основе всеобщей содержательности образа. Можно спросить, что это дает для наших размышлений.

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

Мне приходит на ум герметическая поэзия, к которой философы издавна проявляли особый интерес<sup>4</sup>. Считается, что философ компетентен там, где любой другой теряется в догадках. Действительно, современная поэзия достигла границ смыслового понимания, и не отмечены ли величайшие достижения выдающихся художников слова трагическим умолканием в невыразимом\*? Мне приходит на ум новая даматургия, для которой классическое учение о единстве времени и действия звучит как давно забытая сказка, в которой даже единство характера сознательно и подчеркнуто нарушается и нарушение это становится конструктивным принципом нового драматического решения, как например, у Бертольта Брехта. Мне приходит на ум и современная архитектура. Что это: освобождение? или искушение? — когда с помощью новых материалов законам статики противопоставляется нечто такое, что уже не имеет

\* Ср. мою статью «Verstummen die Dichter?» («Zeitwende. Die neue Furche». (1970), Heft 5, S. 364 ff.). Перепечатано в кн.: Kleine Schriften, Bd. 4. Tübingen, 1977.

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

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

Эту проблему я мог бы продемонстрировать на различных уровнях.

Прежде всего существует некий высший принцип, на который я опираюсь: размышлять на эту тему можно только тогда, когда единым горизонтом охвачено как великое искусство прошлого, художественная традиция, так и искусство современности — и не только противостоящее традиции, но и само черпающее в ней энергию. Исходная посылка заключается в том, что и то и другое должно быть понято как составная часть единого целого, как явление искусства. И не только в том смысле, что современный художник в принципе неспособен творить без погружения в язык традиции, и не в том смысле, что воспринимающий искусство одновременно как бы пребывает и в прошлом и в настоящем. Так происходит не только тогда, когда в музее он переходит из зала в зал или когда — быть может, вопреки своим ожиданиям — сталкивается на концерте, или в театральной постановке с современным искусством, или хотя бы с модернизированной репродукцией классического искусства. В таком положении он оказывается всегда.

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

В этом единстве не только наше эстетическое самоопределение. Нам предстоит не просто осознать, как тесно и неразрывно связаны художественная форма прошлого и ее сегодняшнее разрушение. Притязания современного художника обусловлены новой социальной ситуацией. Это своего рода оппозиция бюргерскому канону восприятия и религии культуры, побуждающая художника использовать нашу активность в своих собственных интересах. Так случается всякий раз, когда при построении кубистической или абстрактной картины шаг за шагом синтезируются отдельные грани образа, возникающие у зрителя при многократной смене точек зрения. Художник стремится выразить в произведении то новое художественное настроение, в соответствии с которым он творит и которое представляется ему новой формой всеобщего взаимопонимания, солидарности. Вместе с тем я утверждаю, что великие художественные достижения самыми разными путями нисходят в потребительский мир и участвуют в эстетизации среды. И не только нисходят, но и распространяются, расхватываются, обеспечивая таким образом известное стилевое единство преобразуемого человеком мира. Так было всегда, и несомненно, что конструктивный подход, обнаруживаемый нами сегодня в живописи и архитектуре, глубоко проник и во все те технические приспособления, с которыми мы ежедневно имеем дело на кухне, дома, в общественном транспорте и общественной жизни. И далеко не случайно, что в процессе создания произведения художник преодолевает напряжение, возникающее между ожиданиями, идущими от традиции, и новыми привычками, вводимыми им самим. Острота ситуации, переживаемой нами, несомненна, об этом же свидетельствует и своеобразие конфликта и напряженности. Эта ситуация нуждается в осмыслении.

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

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

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

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

\* Ср.: *Koselleck R. Historia magistra vitae. — In: Natur und Geschichte: Karl Löwith zum 70. Geburtstag. Stuttgart, 1967.*

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

Задача философии — находить общее в различном. *Synoran eis heu eidos* («учиться обобщать под эгидой единого») — такова, согласно Платону, задача философа-диалектика. Что может подсказать нам философская традиция для решения этой задачи или хотя бы для более ясного представления о том, что нам предстоит решить? А именно: как преодолеть чудовищный разрыв между европейской художественной традицией и идеалами тех, кто сегодня занят художественной деятельностью? Первый ориентир нам дает слово «искусство». Мы не должны недооценивать того, что может нам сообщить само слово. Слово аккумулирует в себе предшествующую мыслительную работу. Так и здесь слово «искусство» служит отправной точкой, с которой мы начинаем наш поиск. Человек мало-мальски исторически развитый знает, что оно уже почти двести лет несет в себе тот характерный отличительный смысл, который мы связываем с ним сегодня. Вполне естественно, что в XVIII веке, когда речь заходила об искусстве, к нему требовалось прибавить слово «изящное» — «изящное искусство». Однако наряду с этим существовала и гораздо более широкая область человеческого умения: практические искусства — искусства технические, ремесленные и промышленные. Поэтому мы и не находим в философской традиции понятия «искусство» в нашем смысле. Из трудов древних греков, основоположников западноевропейской мыслительной традиции, мы можем узнать, что искусство охватывается понятием того, что Аристотель называл *poiētīcē epistēmē*, то есть знанием и умением изготовления\*. Общим в изготовлении ремесленника и творчестве художника, отличающим их знание от теоретического знания или же знания в области политики, является отделение произведения от породившей его деятельности. В этом сущность изготовления. Это нужно помнить, если мы хотим понять и осознать границы той критики произведения, которую современные модернисты обрушивают на традиционное искусство и бюргерское потребление культуры, связанное с ним<sup>5</sup>. Тем самым прояс-

\* Аристотель. *Метафизика* VI 1.

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

\* Платон. Государство 601 de.

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

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

Сегодня понятие прекрасного используется в самых различных значениях, хотя в нем и сохраняется нечто от старого, изначального смысла греческого слова *calon*. В определенной ситуации с понятием прекрасного мы связываем то, что освящено традицией, признано в обществе, или же нечто в этом роде. Другими словами — то, чем можно любоваться и что на это было рассчитано. В нашей языковой памяти продолжает жить выражение «прекрасная нравственность», с помощью которого в немецком идеализме (Шиллер, Гегель) характеризовалась греческая государственность и греческие нравы, противостоящие механическому бездушию современной государственной машины. Это выражение нельзя понимать буквально. Оно означает не то, что нравственность пошла навстречу помпезности и декоративному великолепию, а лишь то, что она представлена и присутствует во всех формах совместной жизни, пронизывает все и таким образом позволяет человеку в его собственном мире обнаруживать самого себя. И для нас это определение «прекрасного» как пользующегося всеобщим признанием и одобрением еще остается убедительным. Естественно, что с точки зрения нашего понимания прекрасного нельзя спросить, почему нечто нравится. Прекрасное является своего рода самоопределением, излучающим радость самовыражения, не связанным ни с пользой, ни с целесообразностью. Пожалуй, достаточно о «прекрасном».

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

\* Аристотель. Поэтика 1451 b 5.

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

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

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

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

Наиболее важным выводом из этого мифа является мысль о том, что сущность прекрасного вовсе не в противостоянии действительности или отличии от нее. Красота, сколь бы неожиданно она ни возникла, уже как бы залог того, что истинное не пребывает где-то там, в недосыгаемой дали, а идет нам навстречу в действительности, несмотря на всю ее хаотичность и несовершенство, на всю ее неподатливость, на все несуразности, односторонности и роковые заблуждения, с ней связанные. В этом заключается онтологическая функция прекрасного: перебросить мост через пропасть, разделяющую идеальное и реальное. Таким образом, эпитет, прибавляемый к слову «искусство» («прекрасное»), является вторым важным шагом в ходе нашего размышления.

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

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

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

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

\* Ср.: *Baeumler A. Kants Kritik der Urteilskraft, ihre Geschichte und Systematik. Halle, 1923 (т. 1. Введение).*

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

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

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

\* *Kant I. Kritik der Urteilskraft. Berlin, 1790.*

К традиции философской эстетики мы прибегаем здесь лишь для того, чтобы облегчить постановку занимающей нас проблемы. А именно: в каком смысле искусство, каким оно было в прошлом и каким является в настоящем, можно охватить общим всеобъемлющим понятием? Проблема заключается в том, что мы не можем сказать, что высокая классика целиком принадлежит прошлому, как не можем сказать и того, что современное искусство, отказавшись от всякой смысловой нагрузки, становится «чистым». Это поразительная ситуация. Если мы на мгновение отвлечемся и подумаем над тем, что имеется в виду, когда мы употребляем слово «искусство» и в каком смысле мы его употребляем, мы обнаружим парадоксальную ситуацию. Пока мы обращаемся к классическому искусству, перед нами произведения, которые при их создании понимались преимущественно не как искусство, а как носители образов из религиозной или светской жизни или же как украшения нашего жизненного мира в ключевых его ситуациях: религиозный культ, репрезентация царственных особ и т. п. В тот же момент, когда понятие «искусство» обретает привычное для нас звучание и художественное произведение, освобождаясь от всех жизненных зависимостей, становится самим собой, а искусство — искусством, то есть *musée imaginaire*, в понимании Мальро<sup>6</sup>, не желая быть ни чем иным, — тогда и начинается великая революция в искусстве. В наши дни она привела к отказу от обусловленной традицией содержательности образа и художественной выразительности, став вдвойне проблематичной. Искусство ли это? И хочет ли оно вообще быть искусством? Что стоит за этой парадоксальной ситуацией? Станет ли искусство когда-либо самим собой и ничем иным?

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

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

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

\* Кант. Критика способности суждения, § 22, 40.

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

И вкус был такого рода свободной игрой воображения и рассудка. И создание художественного произведения является такой же свободной игрой, только переакцентированной, поскольку плодам творческого воображения присуща восходящая к пониманию многозначительность. Она, как говорил Кант, позволяет «додумать невыразимо многое». Но это не значит, будто мы просто прилагаем заготовленные

\* Ср. мой анализ в кн.: «Истина и метод», S. 139 сл.

\*\* Ср.: *Kommerell M. Lessing und Aristoteles: Untersuchung über Theorie der Tragödie.* 4. Aufl. Frankfurt am M., 1970.

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

## I

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

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

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

разумность человеческих игр приближает нас к феномену, на который мы сможем «опереться» в дальнейшем. Именно здесь, в связи с феноменом повторяемости, выясняется, что имеется в виду идентичность, тождество. Целью, к которой все сводится, является, правда, бесцельное действие, действие как таковое. Вот что представляет собой игра. В ней нечто совершается с самой серьезной решимостью, честолюбиво и старательно. Это и есть первый шаг на пути к человеческой коммуникации. Если здесь что-то представлено (пусть это будет всего лишь игровое движение), то и зритель это «имеет в виду», точно так же, как я выступаю в игре зрителем самого себя. Функция игровой репрезентации состоит в том, чтобы показать, что игра — это нечто определенное, а вовсе не случайное. В конечном счете игра есть не что иное, как саморепрезентация игрового действия.

Позволю себе добавить к этому: подобное определение игрового действия в то же время означает, что игра всегда требует участия в ней. Даже зритель, наблюдающий за ребенком, играющим в мяч, не может не участвовать в ней, а если он действительно «участвует», то это не что иное, как *participatio*, внутреннее участие в этом повторяющемся движении. В случае высших форм игры это часто проявляется весьма наглядно: стоит, например, внимательно понаблюдать за зрителями теннисного матча, передаваемого по телевидению. Это полная поглощенность. Никто не остается равнодушным. Другим важнейшим моментом мне представляется то, что игра является коммуникативным действием и в том смысле, что, собственно, не такая уж большая разница между тем, кто играет, и тем, кто наблюдает. Зритель явно больше, чем простой наблюдатель, следящий за тем, что разворачивается перед ним. В качестве участника он — составная часть самой игры. Конечно, эти простые разновидности игры еще далеки от игры художественной. Однако я надеюсь показать, что от культового танца до культового действия как зрелищного представления всего лишь шаг. А отсюда — всего лишь шаг к автономизации изображения, к театру как представлению, выросшему из культовых обрядов. Или же к изобразительному искусству, декоративность и выразительность которого коренятся в целостном контексте религиозной жизни. Одно переходит в другое. И то, что одно переходит в другое, подтверждает наличие общего в том, что мы рассматриваем как игру. А именно: нечто видится определенным, даже

если оно и не понятийное, смысловое, целесообразное, а всего лишь чистое самоположенное предписание движения.

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

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

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

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

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

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

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

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

\* Кант. Критика способности суждения, § 13.

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

Возьмем хотя бы литературу. Заслуга великого польского феноменолога Романа Ингардена в том, что он впервые занялся этим. Как примерно выглядит эвокативная функция повествования? Я беру известный пример — «Братья Карамазовы». Там есть лестница, по которой бросается вниз Смердяков<sup>7</sup>. Достоевский это конкретно описывает. Тем самым я достаточно подробно знаю, как эта лестница выглядит. Я знаю, как она начинается. Потом становится темно, и лестница поворачивает влево. Для меня это совершенно осязаемо. И все-таки я знаю, что никто другой не видит эту лестницу так, как я. И ведь каждый, кто испытывает на себе воздействие таланта Достоевского, достаточно подробно представляет себе эту лестницу и убежден, что видит ее такой, какой она есть на самом деле. Это и есть то свободное пространство, которое создает поэтическое слово, и мы заполняем его, следуя авторскому зову. Нечто аналогичное происходит и в изобразительном искусстве. Это синтетический акт. Мы многое должны объединить, связать воедино. Картина «читается», как принято говорить, так же, как читается написанное. Картину приходится «расшифровывать» точно так же, как и текст<sup>8</sup>. И возникает эта проблема впервые вовсе не по отношению к кубистической картине. В последнем случае она просто крайне заостряется. Здесь требуется, так сказать, «перелистывать» одну за другой различные грани одного и того же, различные ракурсы, чтобы в итоге изображенное на холсте предстало во всей множественности граней, а следовательно, и в цвете, и пластически по-новому. Однако картину мы «читаем» не только у Пикассо, или Брака, или других современных им кубистов. Так происходит всегда. Кто, например, восхищается прославленным Тицианом или Веласкесом, конным портретом какого-нибудь Габсбурга и думает только одно: «Да это Карл VI!» — тот в картине ничего не увидел. Ее необходимо воссоздать, как бы прочитывая слово за словом, чтобы в результате возник образ, в котором просвечивало бы его истинное значение: владыка мира, в царстве которого никогда не заходит солнце.

Итак, я мог бы совершенно определенно сказать: зани-

\* *Ingarden R. Das literarische Kunstwerk. Tübingen, 1972.*

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

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

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

\* Hamann R. Ästhetik. Leipzig, 1911.

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

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

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

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

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

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

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

\* Гегель. Эстетика. Введение I 1.

\*\* Это подробно описал Теодор Адорно в своей «Эстетической теории» (Ästhetische Theorie. Frankfurt am M., 1973).

## II

Что значит «символ»? Первоначально этот греческий термин обозначал черепок, служивший знаком дружеских отношений. Расставаясь с гостем, хозяин вручал ему *tessera hospitalis*<sup>9</sup>: он разламывал надвое черепок, одну половинку оставлял себе, а вторую отдавал гостю. И вот, когда тридцать или пятьдесят лет спустя потомок гостя появлялся в доме, его можно было опознать, соединив вместе обломки. Удостоверение личности — таков изначальный смысл слова «символ» в античности. Это возможность опознать в человеке старого друга.

В диалоге Платона «Пир» есть замечательная легенда, которая, как мне кажется, позволяет глубоко охарактеризовать тот род значения, которым наделено искусство. Один из геров «Пира», Аристофан, рассказывает историю (не утратившую очарования и по сей день), в которой раскрывается сущность любви. Он говорит, что люди первоначально были существами, круглыми, как шар; потом они посягнули на власть богов и те в наказание рассекли людей надвое. С тех пор человек, лишенный целостности жизни и бытия, ищет свою половину. Это и есть *symbolon tou anthrōpou*<sup>10</sup>: любой человек — только часть целого, а любовь — это встреча, в результате которой обретается это утраченное целое. Глубокая притча о встрече родственных душ может кое-что прояснить и в восприятии прекрасного в искусстве. Ведь и здесь дело обстоит таким образом, что значение, присущее прекрасному в искусстве, произведению искусства, отсылает нас к чему-то, что не заключено непосредственно в доступном восприятию внешнем облике. Но что же это за отсылка? Прямая функция отсылки заключается в том, чтобы указать на что-то другое, на то, что можно получить или познать и непосредственным образом. Если бы это было так, символ был бы равнозначен тому, что по крайней мере с эпохи веймарского классицизма принято называть аллегорией: когда говорится не то, что имеется в виду, но при этом подразумеваемое может быть выражено и непосредственно. Следствием классицистского понимания символа, которое предполагает отсылку не в

аллегорическом смысле, было то, что понятие аллегии стало ассоциироваться для нас (в принципе несправедливо) с холодностью, отсутствием истинной художественности. Ведь при этом проявляются смысловые связи, известные заранее. Символ же, познание символического смысла предполагает, что единичное, особенное предстает как осколок бытия, способный соединиться с соответствующим ему осколком в гармоничное целое, или же что это — давно ожидаемая частица, дополняющая до целого наш фрагмент жизни. Это «значение» искусства, как мне представляется, не обусловлено, вопреки позднебуржуазной религии образования, специфической общественной ситуацией; напротив, общение с прекрасным, особенно с прекрасным в его художественном воплощении, есть попытка прикосновения к возможному миру гармонии, где бы это ни происходило.

Развивая эту мысль, мы осознаем значимость множественности этого опыта встреч с прекрасным, известной нам как в виде исторической последовательности, так и в виде наличной одновременности. В этой множественности нам снова и снова, притом в различных ипостасях, именуемых произведениями искусства, открывается все то же послание блага и гармонии. Это, как мне представляется, и есть более точный ответ на вопрос, в чем заключается значение прекрасного в искусстве. То есть в отдельном явлении встречи с прекрасным основу познания составляет не особенное, а целостность познаваемого мира и онтологической позиции человека в мире, включая и конечность человека в противоположность миру трансцендентного. Продолжая рассуждение в том же духе, можно сделать следующий важный шаг и сказать: это не значит, что то неопределенное смысловое ожидание, которое делает произведение искусства для нас осмысленным, может быть когда-либо полностью удовлетворено, так что мы, поняв и познав, овладеем смысловым целым в полном объеме. Именно это имел в виду Гегель, определяя прекрасное в искусстве как «чувственную видимость идеи». Это — глубокая мысль, согласно которой в чувственном явлении прекрасного в самом деле присутствует идея, недоступная непосредственному созерцанию. И все же такой подход представляется мне идеалистическим заблуждением. Он не отвечает тому существенному обстоятельству, что произведение искусства предстает перед нами как творение, а не как носитель некоего послания. Надежда, что смысловое содержание, обращенное к нам в произве-

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

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

\* Benjamin W. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am M., 1969<sup>11</sup>.

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

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

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

\* Ср.: *Heidegger M. Der Ursprung des Kunstwerkes. Stuttgart, 1960.*

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

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

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

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

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

\* Ср.: *Koller H.* Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck. Bern, 1954.

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

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

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

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

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

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

Вспомнить еще раз об этих пограничных проблемах

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

### III

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

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

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

\* *Otto W. F. Dionysos: Mythos und Kultus. Frankfurt am M., 1933.*

\*\* *Kerenyi K. Vom Wesen des Festes. — Gesammelte Werke, Bd. 7: Antike Region. München, 1971.*

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

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

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

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

\* См. работу автора «Leere und erfüllte Zeit» (Kleine Schriften, Bd. 3. Tübingen, 1972).

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

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

без цели» то, что свойственно как организму, так и произведению искусства. Этому полностью соответствует одно из древнейших определений прекрасного в искусстве, данное Аристотелем; о прекрасном говорят: «ни убавить, ни прибавить». Разумеется, понимать это следует не буквально, а *cum grano salis*<sup>12</sup>. Это определение можно даже перевернуть и сказать: внутреннее напряжение того, что мы именуем прекрасным, как раз в том и проявляется, что прекрасное допускает достаточно широкий диапазон изменений, замещений, добавлений и опущений, но все это при сохранении некой сердцевины, которая неприкосновенна, потому что от нее зависит жизненная целостность структуры. И в этом отношении произведение искусства действительно подобно живому существу, это структурированное единство. А значит, оно обладает и своим собственным временем.

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

\* Кант. Критика способности суждений. Введение.  
 \*\* Аристотель. Никомахова этика, 1106 в 9.

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

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

Собственное время произведения искусства особенно

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

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

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

\* Ср.: *Honigswald R. Vom Wesen des Rhythmus.* — In: *Die Grundlagen der Denkpsychologie. Studien und Analysen.* Leipzig — Berlin, 1925 (2. Aufl.).

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

\* \* \*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Подобным искусством, несомненно, была и остается ведущая свои истоки от григорианского церковного песнопения великая традиция европейской полифонии. Еще один пример, имеющий отношение и к нам и к древним грекам, и опять-таки в связи с античной трагедией. Первого руководителя Московского Художественного театра вскоре после революции спросили, какой революционной пьесой он хотел бы открыть революционный театр<sup>15</sup>; тот в ответ поставил «Царя Эдипа» — и с большим успехом. Античная трагедия для любой эпохи и для любого общества! Григорианский хорал и его дальнейшее развитие — мессы Баха — пример такого же рода в рамках христианской традиции. У слушателя нет никакого сомнения: это уже не просто концерт, происходит нечто иное. На концерте становится ясно, что возникает община иного рода, не та, что собирается во время исполнения пасхальной музыки под сводами храма. Это равноценно античной трагедии. Такое произведение искусства удовлетворяет как самые изысканные вкусы эстетически и музыкально образованной публики, так и простейшие потребности и эмоциональные побуждения человеческого сердца.

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

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

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

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

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

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

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

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

## ФИЛОСОФСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА ГАНСА ГЕОРГА ГАДАМЕРА

---

---

Ганс Георг Гадамер приобрел всемирную известность как автор книги, послужившей источником особого движения современной философской мысли\*. Имя этому движению — герменевтика. Сам автор, правда, на роль властителя дум никогда не претендовал и труд, оказавшийся столь заметным, замышлял лишь с тем, чтобы «оправдать способ своей исследовательской и преподавательской деятельности»\*\*. Он не притязал на новизну. Но как раз это и оказалось новым. В ситуации, когда все норовят сказать «свое слово» в философии, Гадамер сосредоточился на продумывании слов уже сказанных. Его обращение к герменевтике было поворотом мысли — от измышления нового к осмыслению заново.

Гадамер только на сорок дней моложе века. Он родился 11 февраля 1900 года в Бреслау (ныне Вроцлав). Интересы определились очень рано, так что выбор университета (Марбург) и специализация (философия) произошли как бы сами собой. Судьба с самого начала ему благоприятствовала. Среди его учителей в философии — Николай Гартман и Рудольф Бультман, в теологии — Пауль Тиллих и Рудольф Отто, в классической филологии — Пауль Фридендер, в теории и истории искусства — Эрнст Роберт Курциус. Среди его коллег по университету (Гадамер преподает сначала в Марбурге, а затем в Лейпциге историю философии, прежде всего античной) — Герхард Крюгер и Карл Левит. Свою первую диссертацию (1922) Гадамер защищает на кафедре

\* *Gadamer H. G. Wahrheit und Methode. Tübingen, „Mohr“, 1960.* В нашей стране этой книге не повезло. Ее русский перевод (1988) настолько невнятен, что по нему вряд ли можно составить полноценное представление об оригинале. Некоторые соображения по этому поводу автору этих строк уже приходилось высказывать (см.: «Вопр. философии», 1989, № 7).

\*\* *Philosophie in Selbstdarstellungen, Bd. 3. Hamburg, 1977, S. 78.*

Пауля Наторпа, вторую (через шесть лет) — у Мартина Хайдеггера. Он был дружен с Оскаром Шюрером и Рихардом Кронером, близко знаком с Юлиусом Эббингаузом, Лео Штраусом и Федором Степуном. Если перечислять имена мыслителей, с которыми Гадамеру пришлось соприкоснуться только в 20—30-е годы, то список получится почти фантастический: Герман Кун, Рудольф Пфайфер, Оскар Беккер, Вернер Краус, Лео Шпитцер, Эдуард Векслер, Вернер Йегер, Эрих Ауэрбах, Александр Кожев...

В годы нацизма Гадамеру удался компромисс: он сумел сохранить статус ученого, не лишившись уважения друзей, как покинувших Германию, так и тех, кто ушел во внутреннюю эмиграцию. С 1933 по 1945 год он написал десять небольших статей, восемь из которых опубликовал. Это работа об античном атомизме, эссе о «Государстве» Платона, а также опыты о Канте, Гердере, Гельдерлине и Гегеле — все они впоследствии были безболезненно переизданы.

В 1946—1947 годах Гадамер возглавляет университет в Лейпциге. Однако, не сумев свыкнуться с активностью новоизбранных студенческих советов, он вскоре переселяется сначала во Франкфурт-на-Майне, а оттуда (в 1949 г.) в Гейдельберг руководить кафедрой (надо ли говорить, что ее прежним заведующим был Карл Ясперс!). Здесь Гадамер с поразительной интенсивностью работает более сорока лет. Лишь в 1986 году он оставляет чтение лекций, но на семинарах и коллоквиумах философ по-прежнему неутомим.

\* \* \*

Называя свою концепцию философской герменевтикой, Гадамер решает по меньшей мере две задачи. С одной стороны, он примыкает к многовековой традиции — к герменевтике как теории и практике истолкования текстов, с другой — указывает на важное изменение, которое эта традиция в его концепции претерпевает. Можно долго спорить о том, кем положено начало философской герменевтики — Ф. Шлейермахером, концептуализировавшим герменевтику в качестве универсальной теории понимания, В. Дильтеем, разрабатывавшим герменевтику как методологическое основание гуманитарных наук, или самим Гадамером, осуществившим синтез «экзистенциальной герменевтики» М. Хайдеггера с герменевтической традицией. Не-

сомненно одно: если внимание предшественников Гадамера было на философском аспекте *герменевтики*, то Гадамер сосредоточился на герменевтическом аспекте *философии*. Речь идет о пронизанности философствования «пониманием», о неустранимости «понимательного» усилия из всякого мышления, стремящегося быть философским.

Встречая у Гадамера термин «понимание», нужно помнить об особых коннотациях, приданных ему Мартином Хайдеггером.

Существо человека есть *Dasein*, говорит Хайдеггер. Это значит, что человек есть особое место в бытии, его «здесь» (*Da des Seins*), такая точка в нем, в которой только и может быть поставлен вопрос о смысле бытия. К бытию как предельной смысловой возможности человек приходит через понимание. Понимание, таким образом, выступает не в качестве одной из черт человеческого познания (наряду, скажем, с объяснением), а в качестве определяющей характеристики самого его существования, не как свойство познавательной активности человека, а как способ его бытия.

Это положение влечет за собой радикальный пересмотр основ герменевтической практики. Во-первых, меняются цель и смысл истолкования. Истолкование перестает быть внешней задачей по отношению к истолковываемому, превращаясь в экзистенциальную акцию\*. Во-вторых, меняется взгляд на основную методологическую трудность интерпретации, известную под названием «герменевтического круга»\*\*.

Если прежняя герменевтика пыталась из этого круга выйти, то Гадамер настаивает на том, что такой выход не только невозможен, но и не нужен. Попытки разорвать герменевтический круг проистекают из характерной для классической европейской гносеологии субъект-объектной дихотомии: понимаемое мыслится ею как «объект», а понимающий — как «субъект». Интерпретация выступает здесь как предварительный этап и условие понимания, а понимание — как результат интерпретации. В философской

\* Гадамер тем самым как бы возвращается — через голову представителей герменевтики XVIII—XIX веков, стремившихся превратить ее в науку, — к тем временам, когда герменевтика (или экзегетика) захватывала все существо того, кто ею занимался.

\*\* См. статью «О круге понимания» в наст. изд.

герменевтике положение меняется: поскольку тот, «кто понимает», изначально вовлечен внутрь того, «что понимается», постольку невозможно провести четкую границу между пониманием и интерпретацией. Чтобы нечто понять, его нужно истолковать, но чтобы его истолковывать, нужно уже обладать его пониманием — тем, что Гадамер называет «предпониманием» (*Vorverständnis*)\*.

Тем самым как будто размываются критерии и масштабы понимания, исчезают гарантии «правильности» интерпретации. Задумаемся, однако: можно ли задаваться вопросом о гарантиях там, где на карту поставлено само бытие понимающего? Где та точка, исходя из которой, мы можем раз и навсегда определить, чей способ понимания и самопонимания (соответственно, существования) истинен, а чей — ложен? Поэтому не следует торопиться и упрекать Гадамера в релятивизме. Обсуждать вопрос о критериях корректности интерпретации Гадамер отказывается не потому, что он релятивист, а потому, что центр тяжести его герменевтики находится в иной плоскости\*\*. Его заботит не создание измерительного устройства, определяющего, где понимания больше, а где — меньше, а вопрос, как *понимание вообще возможно*, каковы условия, при которых оно осуществляется (или не осуществляется). Иными словами, философская герменевтика переводит вопрошание из *методологического* плана в *онтологический*.

Однако заявка на онтологический поворот осталась бы не более чем красивой декларацией, не будь она подкреплена методологическим фундаментом. Такой фундамент дала герменевтике феноменология и, в частности, установка ее родоначальника Эдмунда Гуссерля на освобождение анализа сознания от каких-либо натуралистических предпосылок. Этой цели служила феноменологическая редукция — последовательное вынесение за скобки всех суждений, источником

\* Великолепной иллюстрацией здесь может служить следующее рассуждение М. К. Мамардашвили: «...никто вместо другого не может ничего понимать, понять должен сам, и, более того, если уже не понял, то вообще не поймешь сообщаемое: понять можно лишь то, что уже понял (и в этом смысле из себя, «вспоминая»)». — *Мамардашвили М. К.* Классический и неклассический идеалы рациональности. Тбилиси, 1984, с. 12.

\*\* Оставляя в стороне теоретико-познавательный и логико-методологический аспекты проблематики понимания, Гадамер пишет: «Герменевтический интерес философа начинается тогда, и только тогда, когда ошибки [в истолковании. — В. М.] уже удалось избежать» (*Gadamer H. G. Wahrheit und Methode*, S. XX).

которых являются обыденные (а также некритически заимствованные из науки) представления о мире. Стремясь выйти на уровень «чистого сознания», Гуссерль следит за тем, чтобы сознание как «чистая осознанность» не подменялось готовыми схемами, поставляемыми психологическим, историческим или естественнонаучным знанием.

Эту фундаментальную операцию — не только для феноменологии, но и для философствования вообще — Гадамер прodelьывает по отношению к чтению текста. Во-первых, он последовательно воздерживается от всяких суждений о тексте, отсылающих к какой-либо иной действительности, кроме самого текста (будь то действительность социально-политическая или культурно-историческая). Во-вторых, он налагает запрет на сведение смысла текста к его замыслу, то есть как раз на то, на что в конечном итоге была направлена традиционно-герменевтическая стратегия чтения\*. Философская герменевтика отбрасывает как негодные те читательские навыки, которые сложились и получили распространение в пору господства просветительской и позитивистской парадигм чтения. Согласно первой, текст либо учит, либо развлекает и соответствующим образом должен быть прочитан. Согласно второй, задача истолкования состоит в выявлении условий написания текста: его смысл рассматривается как производное от той исторической и национальной среды, в которой этот текст создавался.

Гадамер останавливает стихийный читательский порыв истолковывать текст сквозь призму имеющихся у читателя историко-культурных сведений. Не прибегает он и к помощи биографического анализа — богатейшего инструментария, предоставляемого в распоряжение герменевтикой Дильтея и его школы. Здесь принципиальный пункт расхождения философской герменевтики с герменевтикой предшествующей. Нельзя не отметить той решительности, с которой Гадамер отмежевывается от реконструктивно-эмпатической традиции истолкования, обнаруживая, что в основании этой традиции лежит иллюзия.

\* Надо оговориться, что классики герменевтики свободны от греха «психологизма». У Шлейермахера «грамматическая» (лингвистическая) сторона интерпретации имеет приоритет перед ее «технической» (психологической) стороной. Дильтей выделяет два плана истолкования — «души» (субъективный план) и «духа» (объективный план). Но уже ученики Дильтея (Й. Вах, Р. Унгер, Г. Миш), по существу, редуцируют содержание текста к его психологической и биографической сторонам.

Иллюзия эта состоит в допущении *прозрачности* той сферы, которую принято называть сферой души или сферой духа. Именно это допущение лежало в основе такой процедуры прежней герменевтики, как «перемещение» (*Umsetzung*). Предполагалось, что в силу принципиально одинаковой устроенности духовно-душевного мира автора и читателя (или изотропности и изоморфности пространства их сознания, как сказали бы мы сегодня) возможно беспрепятственное перемещение из одной точки этого мира в другую его точку. Основной целью герменевтики было поэтому эмпатическое проникновение интерпретатора текста в мир его творца (в идеале — перевоплощение в последнего). Задача заключалась, таким образом, в преодолении барьера, отделяющего одну культурную ситуацию от другой, в устранении дистанции между ними. Гадамер отказывается от решения этой задачи. В его герменевтике именно *дистанция*, разделяющая «настоящее» и «прошлое», «свое» и «чужое», и подлежит продумыванию. Перевоплощение невозможно. Полагать, будто интерпретатору под силу (на манер борхесовского Пьера Менара, отождествившегося с Сервантесом) стать Платоном или Гельдерлином, наивно. Не менее наивна и сама мысль реконструировать прошлую эпоху герменевтическими средствами. Эта эпоха ушла. Ее полное присутствие невозстановимо. Она дана лишь косвенно, через плотный слой опосредований. С этим придется смириться — и сделать соответствующие выводы. Вывод Гадамера предельно прост: основной герменевтической процедурой является не перемещение, а применение (*Anwendung*). Дело заключается не в том, чтобы отождествить себя с автором и тем самым преодолеть зазор между его и своим опытом, а в том, чтобы, отдавая себе отчет в неустранимости этого зазора, применить опыт автора к себе. Герменевтическое усилие направлено не на то, чтобы переместиться в ситуацию автора, а на то, чтобы отнести несомое им сообщение к своей собственной ситуации. Иными словами, цель интерпретации Гадамер усматривает не в «воспроизведении», а в «произведении» смысла. Или, иначе, свою основную задачу философская герменевтика видит не в *реконструкции* (замысла), а в *конструкции* (смысла).

Такой поворот естественным образом ведет к признанию плюральности интерпретации. Различные толкования текста не могут быть сведены к одному, «правильному», ибо такого не существует. Поскольку смысловое содержание

текста множественно по самой своей природе, постольку и «двусмысленность» неустранима из интерпретации. Сегодня это положение Гадамера стало, кажется, общим местом. Однако немало копий было сломано, прежде чем это произошло\*.

У преобразования герменевтики, осуществляемого Гадамером, есть еще одна сторона.

Как мы видели, Гадамер смещает фокус проблематики с личности на смысл, по поводу которого эта личность размышляла. Стало быть, истолкованию в его герменевтике подлежит не то, что хотел сказать автор текста, а то, что в этом тексте «хотело сказаться». Интерпретатор всматривается не в мерцающий за текстом лик автора, а в ту «вещь»\*\*, которая витала перед мысленным взором автора в момент создания произведения. Налицо явный антипсихологический пафос. Но противостояние Гадамера психологизму разворачивается в ином контексте, чем у Гуссерля. Этот контекст задан критическим размежеванием целого ряда философских направлений XX века с классической философией как «философией субъективности» по преимуществу. Фундамент последней образовывал «трансцендентальный субъект» — субъект как самостоятельный источник всех своих содержаний. Ницше, Фрейд и Маркс подорвали этот фундамент, поставив под сомнение самоопределенность субъекта и обнаружив наличие таких измерений «субъективности» (мышления, духа, сознания, моральной воли и т. д.), которые самой «субъективностью» не контролируются. Последующая философия продолжила это движение, радикально пересмотрев весь понятийный словарь классической философии, вплоть до ее святая святых — «разума». Гадамер в известной мере находится в русле этого движения. И в то же время он из этого русла выпадает. Критически отстраняясь от утративших кредит доверия понятий трансцендентальной философии, Гадамер не отвергает традиции,

\* Приверженцы научной однозначности интерпретации, разумеется, не перевелись и после того, как споры утихли. Сюда относятся главным образом литературоведы, опирающиеся на англо-американскую аналитическую философию. См., например: *Hirsch E. D. Validity of interpretation. New Haven — London, 1971.*

\*\* Речь о «вещи» здесь идет в том смысле, в каком ее понимал Гуссерль, выдвигая лозунг «К самим вещам!». Основоположник феноменологии призвал руководствоваться в мышлении не случайными соображениями психологического порядка, а самой сутью дела, самим «предметом» мысли, или, иначе говоря, самой «вещью».

сделавшей эту философию возможной. Отмежевываясь от новоевропейского представления о разуме и субъекте, Гадамер стремится удержать от распада категориальный каркас, скрепляющей скобой которого были понятия разума и субъекта. Он оставляет в неприкосновенности то место, где прежде располагались разум и субъект. Это место у него занимает Язык.

Нам еще придется вернуться к гадамеровскому понятию языка и к той роли, которую оно играет в философской герменевтике. Пока же остановимся на особенностях философского стиля Гадамера и на некоторых — опорных, на наш взгляд, — понятиях его концепции.

\* \* \*

Мысль Гадамера противится упаковке в систему. Философ как будто боится строгости, постоянно уклоняясь от изложения своих взглядов в виде совокупности логически выводимых положений. Напрасно было бы искать в его сочинениях дефиниции философской герменевтики или определения содержания герменевтического метода. Пятьсот с лишним страниц программного труда Гадамера посвящены как раз демонстрации того, что нет и не может быть метода, обеспечивающего распоряжение истиной. Далеко не случайно, кстати, что ни до, ни после «Истины и метода» Гадамер практически не писал книг\*.

В гадамеровском пристрастии к малым формам нашла отражение специфическая *несистематичность* его мышления. Дело, разумеется, не в неспособности Гадамера соорудить нечто законченное и в себе непротиворечивое и не в том даже, что он никогда не принадлежал к числу авторов, кому не дают покоя лавры Гегеля. Дело в убежденности, что время великих систем прошло. Несистематичность фи-

\* За исключением работы о Платоне («Platos dialektische Ethik», Leipzig, 1931) и большого исследования по античной этике («Die Idee des Guten zwischen Plato und Aristoteles», Heidelberg, 1978), носящих преимущественно историко-филологический характер, а также небольших сочинений о Вернере Шольце и Пауле Целане («Werner Scholz», Recklinghausen, 1968; «Wer bin Ich und bist Du», Frankfurt am M., 1973), корпус произведений Гадамера составляют статьи и заметки, написанные по вполне конкретным поводам и объединенные по прошествии некоторого времени в сборники. Так появились «Диалектика Гегеля» (1971), «Разум в век науки» (1976), «Поэтика» (1977), «Путь Хайдеггера» (1983), «Хвала теории» (1984) и четыре тома «Малых работ» (1967—1977).

лософии Гадамера оборачивается *антисистематичностью*, если учесть полемический фон его творчества\*. Фон этот образует академическая философия, как она сложилась на кафедрах германских университетов в первые десятилетия нашего века. Гадамер активно не приемлет схематизма и выхолащивания профессорской философии, ее почти патологической невосприимчивости ко всему, что происходит за пределами университетской аудитории. Вот почему так велика в его глазах роль Мартина Хайдеггера в процессе перехода от «философии» к «философствованию», от философии как всеобъемлющей системы к философии как движению и поиску. Конечно, многочисленные философские «нео» (от неокантианства до неошопенгауэрианства) существовать не перестали. Невроз системосозидательства неизлечим. Однако усилиями таких философов, как Гадамер, этому феномену отведено подобающее ему место в социокультурном пространстве.

Во избежание экзистенциальной глухоты, поразившей академическую философию, Гадамер апеллирует к *открытости* философствования. Его понятия подвижны, построения намеренно не закончены. В словаре философской герменевтики нет раз и навсегда установленного строя — среди ее категорий нельзя выделить одну, главенствующую, из которой посредством дедуктивной цепи выводились бы все остальные. Свободные от иерархической соподчиненности, понятия гадамеровской философии плавно перетекают друг в друга: «понимание» — «опыт» — «историчность» — «действенная история» — «событие традиции» — одно понятие влечет за собой другое. Более того, они могут быть представлены в любом порядке (что, кстати, и делает сам Гадамер, всякий раз по-иному излагая свои взгляды), но результат получится тот же.

Отсюда другая особенность философского стиля Гадамера: вытеснение утвердительной формы вопросительной. В его сочинениях много вопросов и почти никогда нет прямых

\* По верному замечанию исследователя, герменевтика всякий раз возникала в определенном контексте и как орудие той или иной полемики. Шлейермахер развивал герменевтику в борьбе со спекулятивным идеализмом гегелевского толка, у Дильтея герменевтика выступала как средство противостояния позитивизму современной ему эмпирической психологии, Хайдеггер опирался на герменевтику в своем размежевании с «гносеологием» неокантианства и ранней феноменологией (см.: *Figal G. Selbstverstehen in instabiler Freiheit. — In: Die hermeneutische Positionen.* Hrsg. H. Birus. Göttingen, 1982, S. 89—119).

ответов. Здесь тоже сказалось отмежевание от профессорской философии с присущим ей дидактизмом. Непрерывным постулатам Гадамер предпочитает намек. Напрашивающаяся аналогия с Сократом вполне уместна: позиция скрыта за внешней непритязательностью непрерывного вопрошания. При этом Гадамер, похоже, совсем не боится повториться: в своих последующих выступлениях он иногда почти буквально воспроизводит то, о чем говорил раньше (читатель нашего сборника не мог не заметить этого). По тому, как охотно Гадамер возвращается к некоторым сюжетам, видно, насколько они для него важны. Да и, в конце концов, нужно быть слишком лестного мнения о самом себе, чтобы предположить, что все твои работы внимательно читаются!

\* \* \*

Отказ от «системы», как и отказ от «метода» (всякий, кому пришлось зубрить известный пассаж из Энгельса, почувствует здесь боль в затылке), находится в теснейшей связи с одним из главных тезисов гадамеровской герменевтики: человеческое бытие по существу своему *исторично*. Когда мы читаем у Гадамера об историчности, нужно всячески отгонять от себя ассоциации с «историзмом». С ним у Гадамера так же мало общего, как и с неокантианским (и вообще спекулятивно-идеалистическим) аисторизмом. Под историчностью в герменевтической философии не разумеется ни историческая изменчивость, ни историческая относительность. Историчность, фундаментальное определение человека, заключается не в его свойстве быть в истории, а в его свойстве *быть историей*. История мыслится здесь вне вульгарного понятия о ней (не забудем уроки хайдеггеровского «Бытия и времени»), то есть не в качестве последовательности моментов и не в качестве линии, ведущей из «прошлого» через «настоящее» к «будущему». Человеческое бытие исторично — это значит, что оно имеет начало (корень, исток) и конец (то есть где-то завершается, а не вытягивается в дурную бесконечность). Это значит, что оно имеет судьбу.

Всякая «ситуация» (другой важный термин герменевтической философии) уникальна. Она не может быть ни выведена из предшествующей, ни сведена к последующей. Она определенным образом встроена в культурно-истори-

ческий континуум и в то же время может выпадать из него, внося разлад в некогда установившееся созвучие. К такого рода ситуациям всегда было приковано внимание герменевтики. Более того, именно такие ситуации и вызывали герменевтику к жизни: во времена Августина — крушение идеалов античного мира и становление христианства, в эпоху Реформации — отказ от почитания Предания ради по-новому прочитанного Писания. Герменевтика возникает всякий раз в периоды потрясения основ, разрушения «естественных» очевидностей сознания, расстройств складывавшихся столетиями связей. Подобное расстройство, очевидно, переживаем и мы. Вот почему очередное рождение герменевтики — то, которым мы обязаны Гадамеру, — было неизбежным.

\* \* \*

Когда Гадамер выступил со своей апологией «традиции» (присовокупив сюда «авторитет» и «предрассудок»), его голос был воспринят как один из многих в хоре консерваторов-традиционалистов, отстаивающих от нападков радикалов-модернистов старые добрые ценности. Между тем гадамеровское выступление не имело ничего общего с консервативной защитой традиции.

Оппозиция «традиционализм — модернизм», если взглянуть на нее глазами Гадамера, построена на недоразумении. С одной стороны, нужно сознательно закрывать глаза на изменения, происшедшие в европейской культуре в XX веке, чтобы продолжать настаивать на непоколебимости основ и исторической преемственности. С другой стороны, необходим изрядный запас модернистского революционализма, чтобы с легким сердцем отбрасывать все, что не на «злобу дня». В первом случае мы имеем дело с гипертрофией *памяти*, с попыткой жить только в прошлом и только прошлым, во втором — с волей к *забыванию*, своего рода самозабвенностью настоящего. Нет ни абсолютно безупречной памяти, то есть беспрепятственно текущего потока традиции, ни абсолютного беспамятства, то есть «современности», не predetermined традицией.

Противопоставление «прошлого» «настоящему» неверно уже в силу условности самого этого расчленения — историческое бытие не схватывается в представлениях о линии и спирали или в категориях прогресса и регресса. К существу

исторического бытия Гадамер подходит с помощью категории «событие». Событие есть одновременность, со-временность «тогда» и «теперь». История, понятая как событие, не есть нечто, когда-то с кем-то происшедшее, но нечто, что все еще происходит, и происходит с нами. Если для обыденного рассудка удобно помещать историю «там», а современность — «здесь», то событие следует мыслить как точку, в которой «там» и «здесь» сливаются. Если без привычного членения исторического времени на «прошлое» и «настоящее» не обойтись, то событие — это способ бытия «прошлого» в «настоящем»\*.

Таков в общих чертах круг идей, определяющий гадамеровское видение традиции. Но ограничиваться этой стороной дела значило бы свести смысл герменевтического подхода к феномену исторического к чисто спекулятивным упражнениям.

Событие — это присутствие, а «событие традиции» — это присутствие истории в современности. Но разве историческое бытие есть только присутствие? Разве *отсутствие* для него не столь же характерно? И разве забывание в меньшей мере определяет наше историческое существование, чем память и воспоминание?

Эти вопросы не застанут Гадамера врасплох. Ибо, когда он говорит о вечной современности традиции, он имеет в виду вполне определенные *формы включенности* традиции в современность, а именно отложившиеся в языке схематизмы опыта (Гадамер называет их «предрассудками»).

Культурные эпохи сменяют одна другую, философские и эстетические концепции заявляют о своей частичной или полной новизне по отношению к предшествующим, но всегда остается некая устойчивая почва. Эту почву составляет язык, а его не так-то легко изменить. Отложившиеся в языке формы культурного опыта продолжают определять жизнь культуры даже там, где отдельным мыслящим индивидам грезится полная свобода.

Такой подход позволяет иначе взглянуть на весь комплекс герменевтических проблем.

Как мы уже отмечали, о понимании у Гадамера идет

\* Эти абстрактные рассуждения наполняются живым смыслом, как только мы обращаемся к эстетической сфере, или к тому, что Гадамер называет «опытом искусства» (эта сторона философской герменевтики достаточно полно представлена в сборнике).

речь не как о взаимодействии «субъекта» и «объекта», интерпретатора и автора, но как о поиске того «третьего», которое стоит за ними обоими и по отношению к которому их различие несущественно. Этим третьим и выступает язык. Непонимание — это разговор «на разных языках», но понимание потому и возможно, что возможно возведение частных, партикулярных языков к связующему их языку традиции и тем самым — обретение «общего языка».

Оставляя в стороне споры о том, определяется ли существование современного европейского человека традицией, Гадамер показывает конкретные формы бытия в традиции, реализующегося как бытие в языке. Обрывы в традиции, нарушение ее континуума суть не что иное, как сбои в жизни языка. Традиция действительна до тех пор, пока в употребляемом нами языке сохранены корни, уходящие в глубь общечеловеческой культурной почвы.

Избранная стратегия (вслушивание в язык, внимание к стертым или отодвинутым на периферию, но все еще живущим в нем содержаниям) позволяет Гадамеру эффективно решать задачу, которая всегда была у герменевтики важнейшей: задачу *посредничества*.

Здесь, как кажется, и лежит разгадка присущей Гадамеру универсальности. Продумывая культурно-исторические и философско-эстетические коллизии нашего века, он всякий раз выполняет одну и ту же работу: удерживает континуум истории, помня о ее реальной дискретности. Это своего рода «приведение к языку», причем в том смысле, в каком его понимали греки — языку как логосу. А логос, как известно, «общ всем».

---

---

## КОММЕНТАРИЙ\*

---

---

В настоящее время выходит в свет десяти томное собрание сочинений Гадамера. Наше издание, уже в силу ограниченности объема, не может претендовать на полноту. При составлении сборника переводчики вынуждены были с самого начала четко определить критерии отбора работ. Таких критериев несколько. Во-первых, наибольший удельный вес в сборнике придан сочинениям по эстетике. Его название не случайно совпадает с названием одной из работ Гадамера. Роль искусства в его мышлении и аргументации чрезвычайно велика. Именно художественно-эстетический опыт («опыт искусства», как его называет сам философ) — наряду с «опытом истории» и «опытом языка» — задает направление пути, по которому движется мысль Гадамера. Во-вторых, приоритет при составлении сборника получили работы, наиболее «презентабельные» с точки зрения герменевтики как направления современного философствования. «Философия и герменевтика», «Философские основания XX века», «Язык и понимание» — эти и другие статьи сборника отражают «спекулятивную» сторону гадамеровского творчества. Как мы уже говорили, герменевтика — это *движение, а не система, путь, а не результат*. Ответ на вопрос о том, что такое герменевтика, не может быть дан вне самой герменевтической практики, то есть вне практики истолкования текстов. Поэтому третьим соображением, которым мы руководствовались при составлении сборника, была представительность публикуемых сочинений с точки зрения герменевтики как практики интерпретации.

Несколько слов о русском переводе Гадамера. Для языка этого философа характерно довольно необычное сочетание величавой раздумчивости, восходящей к интеллектуальным и языковым экспериментам Мартина Хайдеггера, с академической ясностью и простотой, сближающими Гадамера с такими его университетскими коллегами, как Карл Яспер, Герхард Крюгер и Карл Левит.

В гадамеровской лексике, с одной стороны, содержится многое из того, что возникло в недрах «фундаментальной онтологии» Хайдеггера («событие», «приведение к присутствию» и др.) или пришло из философии немецкого романтизма и классического идеализма («выявление», «изображение», «высвечивание» и т. п.). С другой стороны, Гадамер вводит в свой словарь термины и обороты, ставшие приметам современного философского «жаргона», независимо от принадлежности к определенной школе («экспликация», «разработка», «легитимация» и т. п.). Поэтому если ревнители чистоты стили увидят в публикуемых по-русски текстах некоторый компромисс между «поэтичностью» и «научностью», они будут правы.

\* Во всех случаях, не оговоренных особо, комментарии принадлежат В. С. Малахову.

Другая особенность письма Гадамера связана со спецификой немецкого философского языка вообще. Конструкции, естественно воспринимаемые читателем немецкого оригинала, иногда с трудом, а иногда и вовсе не удается передать по-русски. Так, вместо традиционно употребляемых в немецкой философской речи *Weltanschauung* или *Weltansicht* («мировосприятие», «взгляд на мир», «мировоззрение») Гадамер предпочитает говорить о *Welterfahrung* («опыт мира»). При переводе таких образований приходилось творить насилие — либо над оригиналом, либо над русским языком, хотя переводчики и старались быть предельно внимательными к оригиналу: в результате в русском тексте появились такие монстры, как «пред-понимание» и «пред-мнение», «мироистолкование» и «пред-имение». Часть из них еще долго будет резать слух, но с некоторыми, похоже, мы когда-нибудь свикнемся. Вместе с тем ни для кого не секрет, что есть вещи, принципиально не поддающиеся переводу (такие, например, как хайдеггеровский термин *Eigentlichkeit*). Здесь может помочь либо комментарий, либо обращение к оригиналу. Добавим, что и сам Гадамер не устает подчеркивать необходимость и продуктивность такого обращения.

#### ФИЛОСОФИЯ И ГЕРМЕНЕВТИКА

Статья написана как философская автобиография для сборника «*Philosophische Selbstbetrachtungen*» (Bd. 2. Bern, 1976, S. 33—67). С подобным — местами повторяющимся, но значительно расширенным — опытом философской автобиографии Гадамер выступил в сборнике «*Philosophie in Selbstdarstellungen*» (Bd. 3. Hamburg, 1977).

Перевод выполнен по изданию: *Gadamer H. G. Kleine Schriften*, Bd. 4. Tübingen, 1977, S. 256—261.

Сверен В. С. Малаховым.

<sup>1</sup> Студенческие годы Гадамера — 1918—1922. Философию Ницше он изучал в семинаре Николая Гартмана, феноменологию — на занятиях у Эдмунда Гуссерля весной 1923 года во Фрайбурге. Правда, еще в Марбурге в 1920 году Гадамер слушал Макса Шелера, лекции которого послужили великолепным введением в феноменологическую философию. К числу важнейших событий гадамеровской юности относится и его дружба с Рудольфом Бультманом, в университете читавшим курс экзегетики, а дома организовавшим семинар по изучению классических авторов, который Гадамер неизменно посещал в течение пятнадцати лет.

Особо следует сказать о Николае Гартмане, философия которого стоит у истоков «онтологического поворота» западноевропейской мысли. На поколение Гадамера оказало большое влияние «дерзкое остроумие, с которым Николай Гартман пытался преодолеть собственное идеалистическое прошлое» (*Philosophie in Selbstdarstellungen*, Bd. 3, S. 65).

<sup>2</sup> С М. Хайдеггером Гадамер встретился в начале 1923 года во Фрайбурге. «Встреча с Хайдеггером, — вспоминает он, — подтвердила мое подозрение, что абстрактные мыслительные упражнения, которым я усердно предавался, не получая, впрочем, полного удовлетворения, были совсем не то, чего я искал в философии. Сам Николай Гартман прекрасно видел, что мое следование его мысли было, скорее, подражательным и что в глубине души я устремлен в противоположном направлении — к историческому; и когда я нашел в Хайдеггере подтверждение этой своей целеустремленности... существовавшее прежде понимание между учителем и учеником разрушилось и я пошел по пути Хайдеггера» (*Gadamer H. G. Philosophische Lehrjahre*. Frankfurt am M. 1977, S. 34).

<sup>3</sup> Возникновение «исторического сознания» совпадает с распространением во второй половине XIX века «историзма» («историзм» в той традиции употребления термина, к какой примыкает Гадамер, — это, скорее, локальное мыслительное образование, как, например, «позитивизм», и поэтому нуждается в заковычивании). «Историзм» как уразумение изменчивости и переходящести всех духовных формообразований и культурных установлений поставил перед европейской философией конца прошлого века проблему релятивизма. Решить ее была призвана предложенная В. Дильтеем типология «мировоззрений», учение о различных, несводимых друг к другу формах мирозерцания. Под влиянием Дильтея появилось множество других типологических концепций — в философии истории, социологии, психологии, искусствоведении, антропологии, педагогике (М. Вебер, Т. Литт, Э. Шпрангер, Э. Йенш, В. Пиндер, Э. Кречмер).

В своем отказе от осмысления бытия сквозь призму «мировоззрения» (*Weltanschauung*) Гадамер примыкает к Хайдеггеру, для которого мышление под знаком *Weltanschauung*, *Weltbild* («картина мира») означает окончательное утверждение субъективизма в философии. См.: *Heidegger M. Die Zeit des Weltbildes*. — In: *Heidegger M. Holzwege*. Frankfurt am M., S. 69—104. (Рус. пер. В. В. Библихина см.: *Хайдеггер М. Время картины мира*. — В кн.: Новая технократическая волна на Западе. М., 1986, с. 93—118.)

Термином «эстетическое сознание» Гадамер помечает другой феномен европейского культурного сознания, связанный с выделением эстетики в самостоятельную область знания. Появление особой дисциплины, специальной науки, изучающей «прекрасное» (в отличие от логики и этики, за которыми закреплены «истина» и «добро»), расценивается Гадамером как свидетельство обмельчания и опошления мысли. Утрата философией цельности, ее распадение на почти не связанные между собой сферы станет предметом обстоятельного критического разбора в «Истине и методе», где наряду с «историческим» и «эстетическим» анализируется и «лингвистическое» измерение бытия (столь же односторонне, как и два первых, трактуемое современной философией и столь же неоправданно узурпированное особым исследовательским направлением, в данном случае — аналитической философией языка).

<sup>4</sup> «неосознаваемое основание» (*латин.*)

<sup>5</sup> Работа С. Кьеркегора «Или — или» (1843) была одним из сильнейших интеллектуальных впечатлений гадамеровской молодости (см.: *Philosophie in Selbstdarstellungen*, Bd. 3, S. 65). Кьеркегоровская интуиция уникальности человеческого индивида с этих пор станет отправной точкой мышления Гадамера. Надо сказать, однако, что вопрос: Кьеркегор или Гегель? — относится к числу труднейших вопросов философской эволюции Гадамера. Характерно, что спустя полвека после знакомства с полемикой Кьеркегора с Гегелем, Гадамер признавался, что Гегель оказался в этом споре победителем (*Gadamer H. G. Philosophische Lehrjahre*, S. 12).

<sup>6</sup> Марбургскими неокантианцами Платон рассматривался в контексте гносеологической проблематики новоевропейской философии. См.: *Platon P. Platons Ideenlehre*. Leipzig, 1903.

<sup>7</sup> Имеются в виду, по всей вероятности, представители «философии анализа» кембриджской школы (Б. Рассел, А. Н. Уайтхед, Д. Е. Мур, Г. Райл и другие). См. рецензию Гадамера на работу Райля о Платоне: *Ryle G. Plato's progress* (Cambridge, 1966). — «*Philosophische Rundschau*», 1968, N. 15, S. 147—148.

<sup>8</sup> *Logoi* — «разум», «разумное», «речь», «слово» (*греч.*). О «бегстве»,

или «побеге», души из сферы телесного в сферу *logoi* Сократ говорит в «Федоне» неоднократно. См. 62 с, 65 d, 66 а, 79 d, 81 а, 83 b, 108 с, 114 с, 115 b.

<sup>9</sup> Понятию игры Гадамер придает уже не культурологический (как это было у Хейзинги), а онтологический статус. Игра определяется им как «то, что имеет свою цель в самом себе». Игра выводит играющего за пределы его субъективности, указывая на бесконечно превосходящую его реальность. Художественное произведение есть способ раскрытия этой реальности, а не проекция субъективности художника. «Бытие всякой игры есть всегда обеспечение, чистое исполнение, *energeia*, телос которой — в ней самой. Мир художественного творения, в котором игра сполна высказывает себя в единстве своего исхода, представляет собой, по сути, мир совершенно преобразованный. Входя в него, нельзя не признать: да, это так... Понятие преобразования характеризует, следовательно... неизменный и превосходящий нас способ бытия того, что мы называем изображением. Исходя из этого понятия, так называемая действительность определяется как нечто непреобразованное, а искусство — как преодоление этой действительности в ее истине. Античная теория искусства, кладущая в основание всего искусства понятие мимесиса, подражания, несомненно отправлялась при этом также от игры, которая, будучи танцем, есть не что иное, как изображение божественного» (*Gadamer H. G. Wahrheit und Methode. Tübingen, 1960, S. 108*; см. также: *Gadamer H. G. Das Spiel der Kunst. — Gadamer H. G. Kleine Schriften, Bd. 4. Tübingen, 1977, S. 234—240*).

<sup>10</sup> «Действенно-историческое сознание» (*wirkungsgeschichtliche Bewusstsein*) — одно из основных понятий философской герменевтики Гадамера. Это исторически действующий духовный опыт, обеспечивающий непрерывность культурного наследования. Действенно-историческое сознание задает структуру того культурного пространства, в котором мы каждый раз себя застаем. «Действенная история» (английский аналог — *effective history*) — иное название традиции, в которой находится то или иное культурное сообщество и причастностью к которой обеспечивается, по Гадамеру, его жизнеспособность.

<sup>11</sup> Гераклит, фрг. 91 (Дильс).

<sup>12</sup> Определение историко-филологической науки как «познания познанного» (*Erkennen des Erkannten*) Август Бек дает в своей «Энциклопедии и методологии филологических наук» (1777). Гадамер весьма высокого мнения об идеях Бека, которому обычно, как он считает, отводят слишком скромное место в истории герменевтики, рассматривая лишь как одного из предшественников Шлейермахера. Между тем подход Бека к феномену понимания чрезвычайно продуктивен. Во-первых, Бек подчеркнул нормативный смысл классической литературы, а значит, и непреложность ее притязаний на истину. Во-вторых, определив задачу филолога как «познание познанного», Бек провел спецификацию способов решения этой задачи и выделил четыре различные формы интерпретации: 1) грамматическую, 2) с точки зрения рода и жанра литературы, 3) «реально-историческую», 4) индивидуально-психологическую. Это и позволило Гадамеру сделать вывод о том, что «понимающая психология» Дильтея с ее эмпирическим методом значительно беднее по сравнению с познавательным инструментарием Бека (см.: *Gadamer H. G. Hermeneutik. — In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von J. Ritter. Bd. 3. Stuttgart — Basel, S. 1064*; *Gadamer H. G. Wahrheit und Methode, S. 175*).

<sup>13</sup> «бесконечный разум» (латин.).

Впервые: Aspekte der Modernität. Hrsg. H. Steffen. Göttingen, 1965, S. 77—101.

Перевод выполнен по изданию: Seminar: Philosophische Hermeneutik. Hrsg. H. G. Gadamer, G. Boehm. Frankfurt am M., 1976, S. 316—326.

Сверен В. В. Библихиным.

<sup>1</sup> Сознание, по Ницше, не может служить исходным пунктом философского рассуждения; взывая к интеллектуальной честности философа, Ницше требует признать, что за сознанием скрывается более изначальная реальность — воля, или, по терминологии его французских почитателей, желание. Поставив под сомнение статус понятия «сознание» (равно как и «субъективность», «мышление» и т. п.), Ницше тем самым дал толчок движению по пересмотру основных положений классической философии, осуществившемуся в полную силу уже в XX веке.

<sup>2</sup> Имеется в виду «трансцендентальный субъект», основную характеристику которого составляет автономность, то есть независимость от каких-либо внешних воздействий, а также самоактивность. Различные направления философствования в XX веке (марксизм и психоанализ, структурализм и аналитическая философия) едины в своей критической настроенности по отношению к трансцендентализму классики. Каждое из них предпринимает свою попытку развенчать иллюзию «самоопределенности» субъекта. Замечание Гадамера об особой значимости Ницше для философской ситуации XX века приобретает еще большую глубину, если учесть, что наиболее радикальные формы критики трансцендентальной философии с позиций, близких Ницше, возникли лишь в 70—80-е годы, то есть уже после выхода в свет данной статьи.

<sup>3</sup> Вышедшая в 1926 году книга М. Шелера «Формы знания и общество» представляет собой сборник из трех работ: «Проблемы социологии знания», «Познание и труд» и «Университет и народная школа». См.: *Scheler M. Die Wissenformen und die Gesellschaft.* — *Scheler M. Gesammelte Werke*, Bd. 8. München, 1960.

<sup>4</sup> Гадамер имеет в виду «Исследования по герменевтической логике» Г. Липпса, впервые изданные в 1936 году. См.: *Lipps H. Untersuchungen zu einer hermeneutischen Logik.* 2. Aufl. Frankfurt am M., 1976.

<sup>5</sup> Упомянутая статья, относящаяся к 1799 году, была опубликована лишь в 1878 году. См.: *Kleist H. Gesammelte Werke*, Bd. 3. Berlin, 1955, S. 368—373.

<sup>6</sup> Об «антиципации», или «предвосхищении», см. статью «О круге понимания» в настоящем сборнике и комментарии к ней.

<sup>7</sup> Vor-urteil буквально означает «пред-суждение», «пред-рассудок». «Пред-рассудками» Гадамер называет дорефлексивные содержания сознания. Подробнее об этом см.: *Гайденко П. П.* Хайдеггер и философская герменевтика. — В кн.: Новейшие течения и проблемы философии в ФРГ. М., 1978, с. 66; *Михайлов А. А.* Современная философская герменевтика. Минск, 1986, с. 130.

<sup>8</sup> Под «историзмом» здесь имеется в виду прежде всего тенденция в исследовательской литературе второй половины XIX века, связанная с выявлением индивидуального своеобразия и исторической изменчивости культурных феноменов. Методологическую основу этого течения составлял позитивизм. Взгляд на «историзм» как на понятийный эквивалент релятивизма и психологизма сложился в западной литературе благодаря работам Эрнста Трельча и Фридриха Майнеке. См.: *Troeltsch E.*

<sup>9</sup> «общее чувство» (греч.).

<sup>10</sup> «действие означенное» и «действие осуществленное» (латин.).

<sup>11</sup> У Хайдеггера — *Eigentlichkeit*. Этот термин хайдеггеровской философии приходится передавать на русском языке через прилагательное (буквально термин *Eigentlichkeit* означал бы «собственность»). В русском переводе «собственности» как «подлинности» (хотя у Хайдеггера есть и другое слово для обозначения «подлинности» — *Echtheit*) также нашло отражение морализаторское прочтение «Бытия и времени».

<sup>12</sup> См.: Хайдеггер. Бытие и время, § 35—38.

<sup>13</sup> Русский перевод см: *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат. М., 1958.

<sup>14</sup> Имеются в виду «Голубая книга» (1933) и «Коричневая книга» (1934), а также изданные посмертно «Философские исследования» (1956), где Витгенштейн подвергает критике выдвинутый в «Трактате» проект создания идеального языка, который позволил бы редуцировать знание к совокупности элементарных предложений.

<sup>15</sup> См. примеч. 8 к статье «Философия и герменевтика».

#### ИСТОРИЯ ПОНЯТИЙ КАК ФИЛОСОФИЯ\*

Впервые: *Archiv für Begriffsgeschichte*, 1970, Bd. 14, Heft 2, S. 137—151. Через год Гадамер предпринял еще одну попытку изложения тех же идей. См.: *Gadamer H. G.* Die Begriffsgeschichte und die Sprache der Philosophie. — Veröffentlichungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung... des Landes Nordrhein-Westfalen. Geisteswiss. Heft. 1970. Opladen, 1971.

Перевод выполнен по изданию: *Gadamer H. G.* Kleine Schriften, Bd. 3. Tübingen, 1972, S. 237—250.

Сверен В. С. Малаховым.

<sup>1</sup> «Идолы рыночной площади» (латин.).

<sup>2</sup> В полном соответствии с мыслью Гадамера Сократ у Платона опасается как раз того, что если говорить об отдельной идее для каждой из бесчисленных вещей, то грозит гибель в «пучине пустословия» (*ἡ πρὸς εἰς τὴν ἀβύθον φλυγίαν... διαφθαρῶ*). — Parm. 130 d. Парменид побуждает еще юного Сократа, призывает его, не считаясь с мнением толпы, твердо верить, что ни одна вещь не ничтожна, и открывает перед ним ту истину, что увидеть вещь (любую) в свете идей — значит разглядеть в ней начало единства, дающее ей цельность и тем самым бытие. Идея «единства», к которой «приобщаются» все вещи, спасает от расплывающейся множественности отдельных идей.

<sup>3</sup> «Наука логики» Гегеля состоит из учения о бытии, учения о сущности и учения о понятии и завершается тезисом о чистом понятии как возвращении абсолютной идеи к самой себе.

<sup>4</sup> См., например, «Софистические опровержения» (VIII 3): «начала» вещей и все, что близко к таким началам, — такого рода, что выставить о них тезис легко, привести же против него доводы почти невозможно.

<sup>5</sup> См.: Платон. Государство X 617 e: «Пусть каждый... изберег себе образ жизни, которым впредь будет связан уже по необходимости. Что же касается добродетели, то она свободна (*ἀδеспότης*), и каждый, дорожа или пренебрегая ею, будет иметь ее больше или меньше. Вина избирающего: бог — невиновен» (перевод мест, которые имеет в виду Гадамер, здесь и ниже наш. — В. Б.).

\* Комментарий выполнен В.В. Библихиным.

<sup>6</sup> То есть говорить о «преодолении» каузальности абсурдно: причинно-следственная зависимость абсолютна в поле своего применения, дело только в том, что ее поле не так широко, чтобы вместить в себя все бытие.

<sup>7</sup> «Великолепная изоляция» (англ.), положение самодостаточной, никому ничем не обязанной силы.

<sup>8</sup> Имеется в виду прежде всего гуссерлевская интенциональность (направленность) сознания, а затем — «деконструкция» изолированного субъекта у Хайдеггера, который уже в своей первой философской работе «Проблема реальности в современной философии» (1912) назвал задачу осмысления реальности вне сознания — задачу всей своей жизни — делом философии будущего (*Heidegger M. Das Realitätsproblem in der modernen Philosophie.* — *Heidegger M. Gesamtausgabe.* Bd. 1, особенно S. 13—14).

<sup>9</sup> «Он показался мне, — говорит у Платона о Пармениде Сократ, — обладающим безупречно благородной глубиной. Так что боюсь, что мы не поймем ни сказанного им, ни тем более — того, что он думал, когда говорил (*ti te diaпоοουμενος ειρε*)». — Платон. Тезет 183 е — 184 а.

<sup>10</sup> Всеединство (греч.), церковно-славянское «вся», «всяческая» (множ. число ср. рода) — совокупное целое всего, что есть.

<sup>11</sup> *Затакт* — неполный такт, предшествующий первому полному такту музыкального произведения.

<sup>12</sup> *Das Seiende.* То он — «само по себе сущее», бытие. Русский перевод «сущее», ввиду неупотребительности множественного числа, означает сущее вообще и смазывает различие между сущим как «одним из» и «самим по себе».

<sup>13</sup> «Единственное число среднего рода» (латин.).

<sup>14</sup> См. Софист 258 е слл.; Парменид 146 b слл. и др.: сущее, тема любой речи, причастно бытию, которое не есть ничто из сущего и в этом смысле не существует (Софист 259 b); сущее тем самым, поскольку причастно бытию, есть нечто иное по отношению к самому себе.

<sup>15</sup> Парменид 146 а.

<sup>16</sup> «Внешнему вращению [космоса] он [демиург] приговорил иметь природу того же самого, внутреннему — природу другого»; «Бог изобрел и подарил нам зрение ради этой самой причины, чтобы, наблюдая движения [космического] ума, которые в небе, мы пользовались этим для вращений, которые у нас в нашем разуме» (Тимей 36 с; 47 d).

<sup>17</sup> Например: *Метафизика* V 28, 1024 b 6—9; о роде говорится в трех смыслах: «в смысле цепи порождений одного и того же вида, в смысле однородности всего идущего от одного первого движущего начала и как о материи (*hyle*); в самом деле, то, у чего бывают [видовые] различия и свойства, есть под-лежащее (*hupo-seimepon*), что мы и называем материей». Ср. также: *Метафизика* V 6, 1016 а 25—28 и др.

<sup>18</sup> *Топика* I 8, 403 b 15 и др.; ср. *Метафизика* VII 12, 1037 b 29—30: «В определении нет ничего другого, кроме первого [исходного] высказываемого [об определяемом] рода и различий». В латинской школьной формулировке: *definitio fit per genus proximum et differentiam specificam*, «дефиниция строится через ближайший род и специфическое отличие».

<sup>19</sup> Акт (латин.), здесь — как перевод греческой «энергеи», действительно осуществляющейся реальности.

<sup>20</sup> Оговорка Гадамера: «словарь философских понятий» — не четвертая (Гамма), а пятая (Дельта) книга «Метафизики».

<sup>21</sup> «Фронесис», в отличие от мудрости, «софии», — практическая сообразительность (*Этика* Никомахова VI 7), золотая середина между лукавством и простотой (*Этика* Евдемова II 3, 1121 а 12). Однако в «Риторике»

(I 11, 1371 b 27) «фронесис» — то же, что «софия», в «Метафизике» (I 2, 982 b 24) — то же, что «философия».

#### ЯЗЫК И ПОНИМАНИЕ

Впервые: «Zeitwende. Die neue Furche», 1970, Heft 7, Nov., S. 364—377. Перепечатано: *Gadamer H. G. Kleine Schriften*, Bd. 4. Tübingen, 1977, S. 94—108.

Перевод сделан по изданию: *Gadamer H. G. Gesammelte Werke*, Bd. 2. Tübingen, 1986, S. 184—198.

Сверен В. В. Библихиним.

<sup>1</sup> Говоря о так называемой герменевтике, Гадамер, по-видимому, хочет подчеркнуть радикальность собственного подхода: понимание его интересует не как прикладная задача, возникающая в процессе истолкования текстов, а как фундаментальная характеристика человека, как нечто, определяющее человеческое бытие, даже в большей мере, чем мышление.

<sup>2</sup> «Не есть ли мысль и речь одно и то же, за исключением лишь того, что происходящая внутри души беззвучная беседа ее с самой собой и называется у нас мышлением?» (Платон. Тезет 263 e. Пер. Т. В. Васильевой).

<sup>3</sup> Здесь и далее Гадамер возвращается к спору с Юргеном Хабермасом, разгоревшемуся в конце 60-х годов и имевшему чрезвычайно широкий резонанс на Западе. Предмет этого спора — место традиции, авторитета и «предрассудка» в познании. Согласно Гадамеру, пониманию нами мира и самих себя предпослано определенное «предпонимание», уходящее своими корнями в языковую традицию, внутри которой мы находимся. Несоознаваемые предпосылки (предрассудки) в принципе не элиминируемы из сознания. Его обращение на самого себе (рефлексия) может лишь привести предрассудки в состояние «супензии», но никак не отменить их. Хабермас же настаивал на том, что рефлексия способна осуществить критическую работу, избавляющую человека от ложного сознания. Полемика между Гадамером и Хабермасом, а также другими франкфуртцами (в частности, К. О. Апелем) нашла достаточно полное отражение в сборнике «*Hermeneutik und Ideologiekritik*» (Frankfurt am M., 1971).

<sup>4</sup> Описывая последствия чумы в осажденных Афинах, Фукидид замечает, что такие вещи, как самопожертвование (*protalaiporein*), исчезли из обихода, как исчезли «страх перед богами» и «закон человеческий», вытесненные «жаждой наслаждений» (История II 53). «Изменилось даже привычное значение слов в оценке человеческих действий. Безрассудная отвага, например, считалась храбростью, готовой на жертвы ради друзей, благородная осмотрительность — замаскированной трусостью, умеренность — личиной малодушия, всестороннее обсуждение — совершенной бездеятельностью. Безудержная вспыльчивость признавалась подлинным достоинством мужа... Удачливый и хитрый интриган считался проницательным, а распознавший заранее его планы — еще более ловким...» (там же, III 82, 4—5). Фукидид пишет также об «искусной лжи» и «пустословии», распространившихся в пору, когда «мы лишь мало-мальски оправились от страшного недуга» (там же, VI 12. Пер. Г. А. Стратоновского).

<sup>5</sup> Территория бывшей ГДР географически является именно «средней» Германией, тогда как «восточной» должны быть названы земли по правому берегу Одера—Нейсе, отошедшие после 1945 года к Польше и СССР.

<sup>6</sup> Согласно И. Г. Гердеру, «первым языком человека было пение». «Даже позднее, когда язык стал более правильным, единообразным и упорядоченным, он все еще оставался своего рода пением... а то, что из этого пения, впоследствии усовершенствованного и облагороженного, произошли древнейшая поэзия и музыка, теперь уже доказано многими» (Гердер И. Г. Трактат о происхождении языка. — Гердер И. Г. Избр. соч. М., 1959, с. 149). Сходных взглядов на историю языка придерживался и Дж. Вико. В «героический век, непосредственно предшествовавший человеческому», люди говорили на «поэтическом языке». Они должны были изъясняться «символами»; «эти символы должны были быть метафорами, изображениями, сравнениями; позднее в артикулированном языке они составляют все богатство поэтической речи» (Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций. М., 1940, с. 164).

<sup>7</sup> См. примеч. 13 к статье «История понятий как философия».

<sup>8</sup> См.: Goethe. Faust, 1225—1237. Существенные пояснения к пониманию Гадамером «слова» содержатся в его статье «Die Kultur und das Wort» (Gadamer H. G. Lob der Theorie. Frankfurt am M., 1985, S. 11). См. также примеч. 3 к статье «Семантика и герменевтика».

<sup>9</sup> См.: Lipps H. Untersuchungen zu einer hermeneutischen Logik, S. 71—75.

<sup>10</sup> См.: Austin J. L. How to do things with words. Oxford, 1962.

<sup>11</sup> Бытие II 19—20.

#### СЕМАНТИКА И ГЕРМЕНЕВТИКА

Работа написана в 1968 году, впервые опубликована: Gadamer H. G. Kleine Schriften, Bd. 3. Tübingen, 1972, S. 250—260.

Перевод сделан по изданию: Gadamer H. G. Gesammelte Werke, Bd. 3. Tübingen, 1986, S. 174—183.

Сверен В. В. Библихиним.

<sup>1</sup> Имеется в виду работа Ч. У. Морриса «Foundations of the theory of signs» (1938). Русский перевод — Моррис Ч. У. Основания теории знаков. — В кн.: Семиотика. Под ред. Ю. С. Степанова. М., 1983, с. 37—89. Ч. У. Моррис выделял три уровня науки о знаках: синтактику, исследующую отношение знаков друг к другу, семантику, изучающую отношение знака к значению, и прагматику, предметом которой является отношение знаков к субъекту, эти знаки воспринимающему и интерпретирующему.

<sup>2</sup> См.: Gadamer H. G. Kleine Schriften, Bd. 3. Речь идет о двух статьях Гадамера: «Этингер как философ» (1964) и «Гердер и исторический мир» (1942).

<sup>3</sup> См.: Гете. Фауст, ч. 1, сцена 3. Пытаясь передать по-немецки первую строку Евангелия от Иоанна, Фауст последовательно отвергает варианты: «В начале было Слово» и «В начале была Мысль», останавливаясь на переводе «В начале была Сила». Но далее следуют новые сомнения («schon warnt mich was, dass ich dabei nicht bleibe»). Ср. замечание Дольфа Штернбергера: «Лютер понял и передал «логос» (в первом стихе Евангелия от Иоанна) как «слово»: «В начале было Слово». И Лютер поступил верно, когда, вопреки всем колебаниям и сомнениям Фауста, перевел именно так» (Sternberger D. u.a. Aus dem Wörterbuch des Unmenschlichen. Hamburg, 1968, S. 311).

<sup>4</sup> Ср. у М. М. Бахтина: «Смыслами я называю ответы на вопросы. То, что ни на какой вопрос не отвечает, лишено для нас смысла» (Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. М., 1986, с. 369).

<sup>5</sup> См. примеч. 7 к статье «Философские основания XX века».

<sup>6</sup> В оригинале — *Vorverständnis* и *Vorbegriffe*. Содержание этих понятий раскрывается в статье «О круге понимания» (наст. изд. с. 77).

<sup>7</sup> См. примеч. 3 к статье «Язык и понимание».

<sup>8</sup> Мир, по Гадамеру, «истолкован» задолго до того, как мы начинаем его истолковывать, он «пред-истолкован» в языке.

#### О КРУГЕ ПОНИМАНИЯ

Впервые: Martin Heidegger zum 70. Geburtstag. Phullingen, 1959, S. 24—35.

Перевод сделан по изданию: *Gadamer H. G. Kleine Schriften*, Bd. 4. Tübingen, 1977, S. 54—61.

Сверен В. С. Малаховым.

<sup>1</sup> Ф. Шлейермахер различал *объективную* («грамматическую») и *субъективную* («психологическую», или «техническую») стороны истолкования. Обе стороны истолкования характеризуют круговое движение понимания: интерпретация текста с *субъективной* стороны предполагает определенное представление о личности его автора, но это представление может сложиться только на основе некоторой *объективной* интерпретации его текстов. «Грамматическая» интерпретация осуществляется посредством «компаративного» метода — сравнительного анализа различных значений того или иного слова с целью установить его значение в данном контексте. «Психологическая» интерпретация прибегает к «двинационному» методу, «угадывая» значение слова на основе изучения того спектра его значений, который является специфическим для данного автора. Шлейермахер отдавал предпочтение *объективной* стороне интерпретации перед *субъективной*. Личностно-психологический аспект истолкования для него — в отличие, скажем, от Дильтея — вторичен по отношению к собственно лингвистическим процедурам интерпретации. Обращая внимание на это обстоятельство, ряд авторов показывают неправомочность психологизации герменевтической концепции Шлейермахера (см.: *Maraldo J. S. Der hermeneutische Zirkel*. München, 1984, S. 32) и вступают в спор с Гадамером по поводу его тезиса об ограниченности шлейермахеровского подхода к проблеме понимания (см.: *Frank M. Das individuelle Allgemeine*. Frankfurt am M., 1985; *Hermeneutische Positionen*. Hrsg. von H. Birus, Göttingen, 1982).

<sup>2</sup> «порочный круг» (латин.).

<sup>3</sup> Речь у Хайдеггера идет о трех моментах в структуре всякого акта понимания — *Vorhabe*, *Vorsicht* и *Vorgriff*, переданных в переводе соответственно как «пред-имение», «пред-усмотрение» и «пред-восхищение».

<sup>4</sup> Об этом аспекте философской герменевтики см.: *Малахов В. С. Концепция исторического понимания Г.-Г. Гадамера*. — Историко-философский ежегодник '87. М., 1987, с. 151—164.

<sup>5</sup> «Проциривать» — от латин. *proicicio*. См. примеч. А. В. Михайлова к его переводу статьи М. Хайдеггера «Исток художественного творения». — В кн.: *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.* М., 1987, с. 482.

<sup>6</sup> *Vorgriff* означает в данном случае и «предварительное схватывание», «пред-угадывание» осмысленной целостности текста («пред-восхищение»), и сознательную установку на то, что такая целостность наличествует, что

является непреложным постулатом изначальной смысловой завершенности текста («презумпция»).

<sup>7</sup> О «сопричастности», «сопринадлежности» (*Zugehörigkeit*) как основном герменевтическом условии см.: Малахов В. С. Понятие традиции в философской герменевтике Г.-Г. Гадамера. — В кн.: Познавательные традиции: философско-методологический анализ. М., 1989, с. 124—144.

<sup>8</sup> В оригинале — *Geschehen*. «История» и «традиция» у Гадамера не тождественны прошлому — тому, что осталось «там», тогда как мы находимся «здесь». Наше «здесь» («*da*») конституировано «историчностью». Историческое не предлежит нам в качестве иного, но, поскольку мы сами суть история, присутствует в бытии, определяя наше настоящее. Стремясь передать на русском языке понятие *Geschehen*, мы остановились в данном случае на «событии» потому, что смысловая насыщенность этого русского слова позволяет выделить два момента многозначного немецкого слова *Geschehen*. «Событие» — это, во-первых, «со-бытие», то есть «пребывание вместе и в одно и то же время», «совместность по времени, современность»; во-вторых, это «происшествие, что сбьлось» (*Даль Вл.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4., М., 1980, с. 253). В других случаях мы прибегали к термину «совершение»: поскольку бытие в хайдеггеровско-гадамеровском понимании не «пребывает», а «совершается» (*geschieht*), поскольку и в русском переводе речь идет об историческом и герменевтическом «совершении». *Geschehen* есть то, что «все еще» происходит, что «еще не завершено» и, более того, принципиально незавершаемо. Наконец, оно представляет собой осуществление возможностей, «сбывание», «сбытие» нашей судьбы, ее «свершение».

<sup>9</sup> См. примеч. 8 к статье «Философские основания XX века».

<sup>10</sup> См. примеч. 10 к статье «Философия и герменевтика».

#### НЕСПОСОБНОСТЬ К РАЗГОВОРУ

Впервые: «*Universitas*», 1971, 26, S. 1295—1304.

Перевод выполнен по изданию: *Gadamer H. G. Kleine Schriften*, Bd. 4. Tübingen, 1977, S. 109—117.

Сверен В. С. Малаховым.

<sup>1</sup> Название статьи в оригинале — «*Unfähigkeit zum Gespräch*». *Gespräch* здесь переведено как «разговор», а не как «диалог» по причине чрезвычайной затасканности последнего в нашей публицистике.

<sup>2</sup> Имеется в виду, вероятно, возрождение исторических идей Дильтея и так называемой романтической герменевтики приверженцами «биографического метода» (Г. Миш, Й. Вах, Э. Ротхакер) и «духовно-историческим» направлением (Р. Унгер, Э. Эрматингер и другие).

<sup>3</sup> Журнал «*Die Kreatur*» («Творение») издавался в Берлине в 1927—1928 годах.

<sup>4</sup> Традицию «диалогической философии» характеризует полемическая заостренность против «монологизма» классического философствования. Ее приверженцы постулируют фундаментальный характер «Я-Ты-отношения», изначальную неразрывность «Я» и «Ты». «Ты» составляет необходимую предпосылку деятельности «Я», в том числе и всякого смыслополагания (в качестве «Ты» выступает мир как таковой).

<sup>5</sup> Весной 1947 года с разрешения советских властей Гадамер покинул Лейпциг, где с 1946 года исполнял обязанности ректора университета, и

переехал во Франкфурт-на-Майне. В октябре 1947 года, во время короткого пребывания в Лейпциге с целью официальной передачи ректорских полномочий он был арестован и провел в полицейском участке четыре дня. Поводом для ареста был донос (см.: *Gadamer H. G. Philosophische Lehrjahre*, S. 133—136).

<sup>6</sup> *Оденвальде* — огромный лесной массив в гористой местности в бассейне Рейна, Майна и Неккара. Лесопарк в Оденвальде традиционно является местом отдыха и паломничества туристов.

## МИФ И РАЗУМ

Впервые: *Festschrift zu Richard Benz*. Hamburg, 1954, S. 64—71.

Перевод выполнен по изданию: *Gadamer H. G. Kleine Schriften*, Bd. 4. Tübingen, 1977, S. 48—53.

Сверен В. С. Малаховым.

<sup>1</sup> Под «Просвещением» Гадамер подразумевает не только исторически локализованный культурный феномен, но и особую установку сознания и — шире — особый способ отношения человека к миру. Основу этого отношения образует убежденность в приоритете разума перед действительностью и вера в возможность преобразования последней согласно требованиям разума. «Естественный свет» разума должен озарить тьму несовершенного мира вещей, внося в этот мир закон и порядок. Неизбежным следствием просветительской позиции по отношению к миру является социальный прогрессизм с его презумпцией поступательного шествия истории и превосходства каждой последующей ее стадии над предыдущей. Наивно-прогрессистский взгляд на историческую реальность Гадамер критикует также под именем «перфекционизма».

<sup>2</sup> Философия и поэзия немецкого романтизма рассматриваются Гадамером как альтернатива просветительскому сознанию прежде всего потому, что романтики убедительно показали уникальность культурно-исторических эпох, каждая из которых обладает самостоятельной духовной ценностью и принципиально не может быть превзойдена. Что касается классического немецкого идеализма, то в той мере, в какой последним (в лице Гегеля особенно) разделяется просветительски-рационалистический подход к социально-историческому миру, он должен быть также отнесен, по Гадамеру, к Просвещению. Взгляд на философию немецкого идеализма как на антитезу Просвещению вызван, по-видимому, тем обстоятельством, что исторические идеи Гегеля не уместаются в просветительскую парадигму. Гегелевское понимание истины как истории Гадамер пытается актуализировать в контексте герменевтической концепции «историчности».

<sup>3</sup> С помощью понятия «расколдовывание» (*Entzauberung*) Макс Вебер описал процесс становления рациональности как важнейшей характеристики европейской культуры последних трех столетий.

<sup>4</sup> Имеется в виду сочинение Ницше «О пользе и вреде истории для жизни» (1874).

<sup>5</sup> «Новое христианство» (*франц.*) — религиозно-эстетическая концепция Сен-Симона, изложенная им в одноименном сочинении. Хотя Сен-Симон не отрицает божественного происхождения религии, его пониманию христианства свойственны вполне рационалистические черты: утверждение примата нравственной стороны религии над культовой и догматической, критика «слепого предания», помещавшего «золотой век» в прошлом, тогда

как, по Сен-Симону, его место — в будущем, и т. д. Политический оттенок характерному для Сен-Симона пониманию мифа придает то, что основную евангельскую заповедь — «возлюби ближнего своего» — он истолковывает как социальный императив: общество должно заботиться о благосостоянии своих беднейших классов.

<sup>6</sup> См.: *Sorel G. Reflexion sur la violence*. Paris, 1912. Жорж Сорель связывал миф с феноменом власти. Власть есть единство «порыва», или «жизненной силы», и мифа, образующего основу мировосприятия той социальной группы, которая в данный момент является лидером общественного движения. Поскольку такой группой в современном Сорелю обществе стал пролетариат, власть должна принадлежать ему. Взгляды Сореля оказали большое влияние на Б. Муссолини и французский анархо-синдикализм.

<sup>7</sup> «рассказ», «сказание», «предание» (латин.).

<sup>8</sup> «грубый факт» (латин.).

<sup>9</sup> Эрнст Кассирер, разделявший позиции неокантианства, рассматривал науку как форму воплощения деятельности человеческого духа, а именно как одну из «символических форм», наряду с такими, как язык, миф, религия, искусство и история (см.: *Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 1—3. Berlin, 1923—1929).

ВВЕДЕНИЕ К РАБОТЕ М. ХАЙДЕГГЕРА  
«ИСТОК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЕНИЯ».

«Исток художественного творения» («*Ursprung des Kunstwerkes*») — работа 1935 года, ставшая поворотной вехой в мышлении Хайдеггера: перехода от трансцендентальной постановки вопроса к онтологической или, иначе, от экзистенциальной феноменологии, исследовавшей основные структуры человеческого бытия (*Dasein*), к фундаментальной онтологии, в центре которой находится бытие как таковое. Русский перевод этого сочинения Хайдеггера, выполненный А. В. Михайловым, см.: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987, с. 264—312. «Введение» Гадамера написано для отдельного издания «Истока», вышедшего в Штутгарте в 1967 году: *Heidegger M. Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart, 1967, S. 102—125.

Перевод выполнен по этому изданию.

Сверен В. С. Малаховым.

<sup>1</sup> Движение в западной, прежде всего немецкой, философии, начавшееся в 60-е годы прошлого века под лозунгом «Назад к Канту!», уже к концу столетия вышло за пределы неокантианства как особой школы — академическая философия конца XIX — начала XX века так или иначе связана с обращением к идеям Канта, как бы по-разному они при этом ни трактовались и каким бы опосредованным это обращение ни было (В. Дильтей, Э. Кассирер, Э. Гуссерль). Не случайно на рубеже веков обнаружилась условность противопоставления Канта Гегелю, а неокантианства — неогегельянству. Иными словами, в Германии на протяжении более чем полувека существовала более или менее единая философская традиция, целостности которой был нанесен сокрушительный удар первой мировой войной.

<sup>2</sup> См.: *Ernst P. Zusammenbruch des Idealismus*. München, 1918.

<sup>3</sup> Движение по переосмыслению протестантского (евангелического) богословия, получившее название «диалектическая теология», было начато Карлом Бартом в комментарии к Посланию к римлянам ап. Павла («*Der*

Römerbrief», 1919). Об огромном влиянии этой работы на современников, в том числе на него самого, Гадамер писал не раз (см.: *Philosophie in Selbstdarstellungen*, Bd. 3, S. 62; *Gadamer H. G. Philosophische Lehrjahre*, S. 36—37). Деятельность Барта и его сторонников была самокритикой евангелической теологии в том смысле, что ею подвергались пересмотру основные допущения традиционного протестантского мышления, и прежде всего его доверие к «психологическим» и «индивидуализирующе-историческим» методам. Антипсихологизм «диалектической теологии», переместившей центр тяжести с «души» на «дух», с индивидуального мира верующего на смысл вероучения, был созвучен общей интенции европейской философии первых десятилетий XX века, в частности, феноменологии Гуссерля, создававшейся как собственно философское, а не психологическое учение о сознании.

<sup>4</sup> В призыве Гуссерля «Zur Sache selbst!», переводимом обычно «К самим вещам!», Sache означает не «объект», данный познающему субъекту посредством чувственного восприятия, в смысловые структуры сознания, очищенного от натуралистических наслоений (физиологических, психологических, исторических, социальных). Sache selbst есть сама суть того, о чем идет речь («Um der Sache selbst willen», — говорят немцы, то есть «ради самого дела»). Sache может быть иначе передано по-русски как «предмет», или «суть дела», а Sachlichkeit — как «предметность», или «дельность», в отличие от того, что беспредметно, то есть к делу не относится.

<sup>5</sup> «Здесь-бытие» (Dasein). В англоязычных работах о Хайдеггере этот термин, как правило, не переводится. Французские переводчики Хайдеггера либо пишут l'être-là («бытие-здесь»), либо, как и английские, оставляют Dasein без перевода. В. В. Бибахин передает Dasein как «вот-бытие», указывая тем самым на открытость бытия в отличие от сущего (см.: *Хайдеггер М. Что такое метафизика?* — В кн.: Новая технократическая волна на Западе, с. 31—44). Пояснение к переводу Dasein как «здесь-бытия» дано А. В. Михайловым в комментариях к работе «Исток художественного творчества» (см.: *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.*, с. 482). О смысле этой категории в фундаментальной онтологии см. также: *Гайденок П. П. Хайдеггер и философская герменевтика.* — В кн.: *Новейшие течения и проблемы философии ФРГ*, с. 27—80.

<sup>6</sup> Zuhandene («подручное»), по Хайдеггеру, первично по отношению к Vorhandene («наличное»).

<sup>7</sup> С докладом на указанную тему Хайдеггер выступил 13 ноября 1935 года во Фрайбурге, повторив его затем в январе 1936 года в Цюрихе.

<sup>8</sup> См.: *Heidegger M. Holzwege.* Frankfurt am M. 1950. В сборник «Неоторные тропы» вошли три доклада, прочитанные в ноябре—декабре 1936 года во Франкфурте-на-Майне, которые были дополнены небольшим послесловием.

<sup>9</sup> См. Хайдеггер. Бытие и время, § 35.

<sup>10</sup> О понятиях «мир» и «земля» в хайдеггеровской философии см.: *Подорога В. А. «Фундаментальная антропология» М. Хайдеггера.* — В кн.: *Продетарская философская антропология XX века.* М., 1986, с. 34—49.

<sup>11</sup> См. примеч. 7 к статье «Философские основания XX века».

<sup>12</sup> Самостоятельность «эстетической способности суждения» в рамках кантовской философии связана с тем, что в числе «способностей человеческой души» наряду с «познавательной способностью» и «способностью желаний» есть также особая способность, которую Кант называет «чувством удовольствия и неудовольствия». Кроме того, в системе «высших познава-

тельных способностей» Кант выделяет: а) «рассудок» (познающий законы природы), б) «разум» (познающий законы свободы), в) «способность суждения», которая «осуществляет связь между обеими этими способностями» и «дает для этого... свои отличительные априорные принципы» (Кант *И. Соч.* в 6-ти т., т. 5. М., 1966, с. 107). Эстетическая способность суждения, таким образом, имеет косвенное отношение к познанию.

<sup>13</sup> См.: Hartmann N. *Ästhetik*. Berlin, 1953, S. 55—59.

<sup>14</sup> «Совершение истины» — см. примеч. 8 к статье «О круге понимания».

<sup>15</sup> Мышление, не свободное от чувственной наглядности (мышление в форме представления), Гегель считал недостаточной формой мышления. Адекватной формой мышления, по Гегелю, может быть лишь форма понятия.

<sup>16</sup> Гераклит, фрз. В 122 (Дильс).

<sup>17</sup> См.: Хайдеггер М. Вещь. — Историко-философский ежегодник '89. М., 1989, с. 269—285 (пер. В. В. Библихина).

#### ФИЛОСОФИЯ И ПОЭЗИЯ

Впервые: Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel zu seinem 60. Geburtstag. Hrsg. von H. Anton u.a. Heidelberg, 1977.

Перевод сделан по изданию: Gadamer H. G. *Kleine Schriften*, Bd. 4. Tübingen, 1977, S. 241—248.

Сверен В. С. Малаховым.

<sup>1</sup> Из мысли Гердера о том, что логические структуры заложены в языковых структурах (см. примеч. 7 к статье «Язык и понимание»), само собой вытекает, что и философствование и поэтическое творчество суть движение в стихии языка. Немецкие романтики (Ф. Шлегель, Ф. Новалис и другие) видели в поэзии прообраз универсальной творческой активности, в которой должны слиться воедино философия, религия и наука.

<sup>2</sup> Платон. Государство 595 b; 607c.

<sup>3</sup> Платон. Федр 275 e.

<sup>4</sup> Эйдетическая редукция — первый этап «феноменологической редукции», задача которой состоит в блокировании «естественной установки» (обыденного сознания, не задающегося вопросом о статусе «объективной реальности» и о формах и способах ее данности сознанию).

<sup>5</sup> «чистая поэзия» (франц.).

<sup>6</sup> См.: Хайдеггер М. Исток художественного творения. — В кн.: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв., с. 285—286.

<sup>7</sup> «переход в другой род» (греч.).

<sup>8</sup> Нус — «ум», «разум» (греч.). В «развитии интеллигенции до познания» Гегель выделяет три этапа: созерцание, представление, мышление. Мышление, в свою очередь, должно пройти три ступени: рассудок, суждение, разум. Рефлексия на ступени разума, которую Гегель иногда характеризует как nous, есть рефлексия мышления в себя. Именно на этой ступени возможно познание таких предметов, как свобода, дух, Бог.

<sup>9</sup> «место», «местность» (греч.).

#### ФИЛОСОФИЯ И ЛИТЕРАТУРА

Впервые: Was ist Literatur? Beiträge von H. G. Gadamer, Helmut Kuhn, Gerhard Funke. München — Freiburg, 1988, S. 18—45 (Phänomenologische Forschungen, Bd. 11).

Перевод выполнен по этому изданию. На русском языке впервые — «Философские науки», 1989, № 2.

Сверен В. С. Малаховым.

<sup>1</sup> *huroseimenon* — «субстанция», букв.: «подлежащее» (греч.), *oysia* — «сущность» (греч.).

<sup>2</sup> См.: Bloch E. *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 1. Berlin, 1951.

<sup>3</sup> См.: Платон. *Федр* 275 а—b.

<sup>4</sup> См.: Платон. *Письма VII* 343 d.

<sup>5</sup> См.: Gadamer H. G. *Platos ungeschriebene Dialektik*. — Gadamer H. G. *Kleine Schriften*, Bd. 3, S. 27—49.

<sup>6</sup> Платон. *Письма VII* 341 с—d.

<sup>7</sup> Неявная полемика с французской семиотической школой в литературоведении (Р. Барт и другие), продолжая традиции которой Ж. Деррида утверждает примат «письма» над «речью».

<sup>8</sup> «устная поэзия» (англ.).

<sup>9</sup> Противоречие между «духом» и «буквой», то есть содержанием и формой его воплощения, составляло главную проблему средневековой экзегетики и раннепротестантской герменевтики.

<sup>10</sup> В оригинале — *auslegen* («истолковывать» и в то же время «раскладывать на части»).

<sup>11</sup> Имеется в виду труд Р. Ингардена «Литературное произведение искусства» (1931). См.: *Ingarden R. Das literarische Kunstwerk*. Tübingen, 1960.

<sup>12</sup> См.: *Fridrichs H. H. Marxismus und Nationalsozialismus in ihrer Bewertung der Arbeit*. 2. Aufl. Würzburg, 1960.

<sup>13</sup> См.: *Ingarden R. Das literarische Kunstwerk*, S. 270—360.

<sup>14</sup> См. статью «О круге понимания» в наст. изд. (с. 72—82).

<sup>15</sup> См. примеч. 6 к статье «Философия и поэзия».

<sup>16</sup> Гадамер имеет в виду стихотворение Гельдерлина «Сократ и Алкивиад» (см.: *Гельдерлин И. К. Ф. Соч. М.*, 1969, с. 95). Характерно, что этот русский перевод выполнен по старому изданию.

<sup>17</sup> Первые строки стихотворения Э. Мерике, положенного на музыку Г. Вольфом.

<sup>18</sup> См.: Платон. *Государство* 603 b—c; 606 b.

#### ЛИРИКА КАК ПАРАДИГМА СОВРЕМЕННОСТИ

Впервые: «*Philosophische Rundschau*», N 15, S. 291—299.

Перевод выполнен по изданию: *Gadamer H. G. Kleine Schriften*, Bd. 4. Tübingen, S. 249—255.

Сверен В. С. Малаховым.

<sup>1</sup> Данная работа Гадамера представляет собой рецензию на сборник материалов коллоквиума, состоявшегося в Кельне в 1964 году (см.: *Immanente Ästhetik — ästhetische Reflexion: Lyrik als Paradigma der Moderne*. Hrsg. W. Iser. München, 1966), а также на вторую книгу из серии «Герменевтика и поэтика». Среди активных участников этой серии — Вернер Изер, Ганс Роберт Яусс и другие представители так называемой литературной герменевтики, опирающейся как на наследие Шлейермахера и Дильтея, так и на идеи самого Гадамера.

<sup>2</sup> Речь идет о дискуссии вокруг стихотворения Аполлинера «Дерево» из сборника «*Каллиграммы*» (1918), материалы которой помещены в указанной книге (S. 464—484).

<sup>3</sup> См.: *Blümenberg H. Sprachsituation und immanente Poetik. — In: Immanente Ästhetik...*, S. 145—155.

<sup>4</sup> См.: *Preisendanz W. Auflösung und Verdinglichung in den Gedichten Georg Trakles. — Op. cit.*, S. 227—261.

<sup>5</sup> См.: *Trakl G. Abebdländisches Lied. Gedichte. München — Zürich, 1987, S. 76.*

<sup>6</sup> Речь идет о докладах В. Ф. Стемпеля о синтаксисе Малларме, М. Х. Абрамса о поэтике модернизма в сравнении с поэтикой Колриджа и Бодлера, а также доклад К. Х. Стирля о ранней модернистской лирике во Франции.

<sup>7</sup> Мимесис (*mimēsis*) — буквально: «подражание» (*греч.*). Этот эстетический принцип со времен античности подразумевал нечто большее, чем простое отображение действительности. У Платона искусство — это «подражание вещам», но, поскольку сами вещи не имеют действительности в себе (действителен лишь мир идеальных сущностей) и являются поэтому лишь подражаниями идеям, постольку искусство — это «подражание подражанию». В античном, и прежде всего платоновском, понимании мимесиса Гадамер подчеркивает его активно-деятельный, «игровой» характер: мимесис — это не копирование вещей, а выявление их перво-данного образа — эйдоса.

<sup>8</sup> Эйдос (*eidos*) — «вид» (*греч.*), умопостигаемый прообраз вещи, ее трансцендентная форма. Согласно платоновской теории идей (эйдосов), мир вещей действителен лишь постольку, поскольку причастен эйдетическому миру. Понимание познания как усмотрения эйдосов, то есть видения невидимого, подразумевает приоритет оптического подхода к действительности перед всеми другими подходами.

<sup>9</sup> См.: *Henrich D. Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart: Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel. — In: Immanente Ästhetik...*, S. 11—32.

<sup>10</sup> Имена Фр. Рюкерт и Фр. Овербека приводятся, по-видимому, в качестве образцово-хрестоматийных для немецкой культуры.

#### О ПРАЗДНИЧНОСТИ ТЕАТРА

Впервые: «*Mannheimer Hefte*», 1954, N 3.

Перевод сделан по изданию: *Gadamer H. G. Kleine Schriften. 2. Aufl. Bd. 2, Tübingen, 1976, S. 170—177.*

Сверен В. С. Малаховым.

<sup>1</sup> Вальтер Ф. Отто (1874—1958) — один из крупнейших немецких исследователей античности, автор неоднократно переиздававшихся книг «Боги Греции» («*Die Götter Griechenlands*», 1929), «Образ и бытие» («*Die Gestalt und das Sein*», 1955), «Теофания» («*Theophanie*», 1956), «Античное слово» («*Wort der Antike*», 1962) и др. К работам В. Ф. Отто по античной мифологии Гадамер обращается не раз — например, в дополнениях к третьему изданию «Истины и метода» (1972).

<sup>2</sup> В оригинале — *Selbsterfüllung*. «Исполнение» здесь есть одновременно и «выполнение», «осуществление», «наполнение», «достижение полноты, завершенности, совершенства».

<sup>3</sup> То есть данное мгновение имеет полноту своего смысла в самом себе, а не в чем-то внешнем.

<sup>4</sup> Имеется в виду работа Вальтера Ф. Отто «*Dyonisios. Mythos und Kult*» (1933).

<sup>5</sup> теофания (*греч.*) — явление божества человеку.

<sup>6</sup> «свойство» (латин.).

<sup>7</sup> За этим полемическим суждением — герменевтическая критика автором «исторического», то есть сугубо реконструктивного, подхода к культурным феноменам прошлого. Произведение искусства должно быть не просто воссоздано в том виде, в каком оно существовало в определенном социокультурном контексте, но в известном смысле и «воспроизведено», то есть создано с учетом современной духовной ситуации, а значит, и «сыграно» заново. Театр, таким образом, имеет для Гадамера особое значение для обоснования и демонстрации его герменевтической концепции. Об интерпретации произведения искусства как «вос-произведении», «вос-проигрывании» (коррелирующим с re-enactement Коллингвуда) см.: *Gadamer H. G. Kunst als Spiel, Symbol und Fest.* — In: *Kunst heute.* Hrsg. A. Paus. Stuttgart, 1977.

<sup>8</sup> См.: примеч. 7 к статье «Лирика как парадигма современности».

<sup>9</sup> Осуществление непосредственности того, что «мы есть и что с нами происходит», то есть осуществление «события» (см.: примеч. 8 к статье «О круге понимания»). «Всякая встреча с языком искусства, — говорит Гадамер в другом месте, — это встреча с незавершенным событием (einem unabgeschlossenen Geschehen) и сама есть часть этого события» (*Gadamer H. G. Wahrheit und Methode*, S. 94).

<sup>10</sup> Слова из IV Дуинской элегии Р. М. Рильке. См.: *Rilke R. M. Werke* in 3 Bänden, Bd. 1. Leipzig, 1978, S. 592.

#### ПОНЯТИЙНАЯ ЖИВОПИСЬ

Работа представляет собой критический отклик на книгу Арнольда Гелена «Образы времени. К социологии и эстетике современной живописи» (1960). Впервые опубликована: «*Philosophische Rundschau*», 1960, 10. Jg., S. 21—30.

Перевод сделан по изданию: *Gadamer H. G. Kleine Schriften*, Bd. 2. Tübingen, 1976, S. 218—226.

Сверен В. С. Малаховым.

<sup>1</sup> Начиная с Канта и немецких романтиков в западной философии искусства утвердился подход, согласно которому основу художественной деятельности образует творческая субъективность. Этой эстетической позиции («эстетика гениальности» или «эстетика гения») Гадамер противопоставляет эстетику «мимесиса», опираясь при этом на античную, и прежде всего платоновскую, традицию (см. ниже). С культом художественной индивидуальности резко контрастируют, например, такие слова Платона: «Если бы поэт нигде не скрывал себя, его творчество и повествование оказалось бы чуждым подражанию (mimēsis)». — Платон. Государство III 393 d.

<sup>2</sup> Труды К. Фидлера, и прежде всего его фундаментальное сочинение «Об истоках художественной деятельности» (1887), сыграли значительную роль в теоретическом обосновании эстетики формализма. Приводим фрагмент из «Писем об искусстве» Фидлера, где отчетливо выражена близкая Гадамеру мысль о «познавательной роли искусства»: «Мы не должны искать для искусства задачи, противоположной серьезной задаче познания; скорее, мы должны беспристрастно всматриваться в то, что, собственно, делает художник, чтобы понять, что он схватывает такую сторону жизни, которую он один и может схватить, и достигает такого познания действительности, какое недоступно никакому мышлению» (цит. по: *Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении.* Л., 1928, с. 69).

<sup>3</sup> См. примеч. 7 к статье «Лирика как парадигма современности».

<sup>4</sup> Об узнавании (*agnōsis*) как необходимой части поэтического произведения см.: Аристотель. *Поэтика* 1450 а 34; 1454 в 20—1455 а 20.

<sup>5</sup> «понятийная живопись» (франц.).

<sup>6</sup> Гадамер имеет в виду работу Канвайлера «Хуан Грис» (1946). Французский теоретик искусства, издатель и меценат Д. А. Канвайлер сыграл большую роль в становлении французского авангарда. Его стараниями публика смогла познакомиться с произведениями А. Арто, Г. Аполлинера, А. Мальро, с живописными работами Ж. Брака, П. Пикассо, Х. Гриса. Канвайлер оставил заметный след и как теоретик искусства (см.: «*Der Weg zum Kubismus*», 1920; «*Confessions esthétiques*», 1963).

<sup>8</sup> От фактей — «грань» (франц.).

<sup>8</sup> Немецкий художник Ганс Маре (1837—1887) является одним из создателей так называемой идеалистической живописи, теоретико-эстетической основой которой служит постулат о совершенном единстве природы и человека. В известной мере его взгляды разделяли А. Гильдебранд и А. Бёклин. У Гадамера есть интересный пассаж, проливающий свет на значение этого художника для Германии: «Я до сего дня запомнил, как Хитцерот [Ганс Хитцерот — редактор газеты, знаток живописи и коллекционер. — В. М.] показывал мне репродукции рисунков Ганса фон Маре, восклицая к полному моему восторгу: «Что бы Вы сказали, если бы в Новой городской галерее в Мюнхене увидели великие полотна Маре!» (*Gadamer H. G. Philosophische Lehrjahre*, S. 29).

<sup>9</sup> *Эмоционализм* — свойственное эстетике романтизма понимание произведения искусства как выражения эмоций художника. Гадамеровская позиция сопоставима здесь с критикой романтического культа творческой индивидуальности Т. С. Элиотом, ориентировавшимся «не на поэта, а на поэзию» и противопоставлявшим «эмоцию» «чувство» (*sense*) как более непосредственно связанному с «образом» (*image*). См.: *Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант*. — В кн.: *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.*, с. 173—175.

<sup>10</sup> *Аутический* — от латин. *autismus*: психиатрический термин, означающий крайнюю обращенность личности внутрь себя.

<sup>11</sup> «предвосхищение основания» (латин.).

<sup>12</sup> «простая идея» (франц.).

<sup>13</sup> Преимущественным объектом изображения у Франца Марка были животные. Якоб Иоганн Икскуль — немецкий ученый, основавший новое направление исследований — «исследование окружающей среды» (*Umweltforschung*), автор работ по сравнительному изучению среды обитания животных и человека. См., например: *Uxkull J. J. Streifzüge durch die Umwelt von Tieren und Menschen*. Hamburg, 1934 (работа неоднократно переиздавалась).

<sup>14</sup> Имеется в виду, во-первых, то, что до середины XVIII столетия, то есть до появления работ Ж.-Ж. Руссо и других мыслителей, «открывших» феномен «индивидуального», термин «индивидуальное самовыражение» не употреблялся, а во-вторых, происшедший в первые десятилетия XX века «антисубъективистский» сдвиг западного культурного сознания — резкое отмежевание от антропологизма и обращение к надсубъективным и интересующим структурам реальности.

<sup>15</sup> «понятие» (итал.).

## ОНЕМЕНИЕ КАРТИНЫ

Впервые: «Rhein-Neckar-Zeitung», 1965, N 192, 21—22 Aug.

Перевод выполнен по изданию: Gadamer H. G. Kleine Schriften, Bd. 2. Tübingen, 1976, S. 227—234.

Сверен В. С. Малаховым.

<sup>1</sup> См. Платон. Федр 265 d: «...охватывая все общим взглядом, возводить к единой идее то, что повсюду разрознено» (пер. А. Н. Егунова).

<sup>2</sup> «Цветок красою тешит глаз,  
Но сад, где рос он, скрыт от нас».  
(Пер. с нидерланд. С. А. Ромашко)

<sup>3</sup> «иллюзия реальности» (франц.).

<sup>4</sup> Имеется в виду работа Гадамера «Vom geistigen Lauf des Menschen». — Gadamer H. G. Kleine Schriften, Bd. 2, S. 105—135.

<sup>5</sup> См.: Klee P. Tagebücher (1898—1918). Köln, 1957, S. 274.

<sup>6</sup> Аристотель. Поэтика 1450 b 35.

## РИТОРИКА И ГЕРМЕНЕВТИКА

Доклад, прочитанный 22 июня 1976 ода в Гамбурге на заседании Научного общества им. Юнгиуса.

Перевод сделан по изданию: Gadamer H. G. Kleine Schriften, Bd. 4. Tübingen, 1977. S. 148—163.

Сверен В. С. Малаховым.

<sup>1</sup> «Общество Юнгиуса» создано в 1947 году как база научно-исследовательской и издательской деятельности. Резиденцию имеет в Гамбурге.

<sup>2</sup> Речь идет о классическом тривиуме: грамматика, риторика, диалектика.

<sup>3</sup> См. примеч. 1 к статье «О круге понимания».

<sup>4</sup> Гадамер имеет в виду сформировавшуюся в рамках так называемой либеральной теологии совокупность дисциплин по историческому изучению Св. Писания, получившую название «исторической теологии». В противовес последней Рудольф Бультман предложил рассматривать непреходящее значение содержания Завета («керигма») в отвлечении от исторически преходящей формы. В рамках его концепции, не случайно названной «керигматической теологией», содержание Евангелия становится предметом не исторической, а онтологической интерпретации.

<sup>5</sup> «недоразумение» (латин.).

<sup>6</sup> «изменив то, что следует изменить», внеся необходимые изменения (латин.).

<sup>7</sup> Иоганн Конрад Данихауэр (1603—1666) — немецкий протестантский теолог. Гадамер имеет в виду его работу «Hermeneutica sacra, sive methodis exprenadatum sacram litterarum» (Strassbourg, 1654).

<sup>8</sup> «государство ученых» (латин.).

<sup>9</sup> Здесь Гадамер иронически излагает взгляды Х. Иегера.

<sup>10</sup> «подражание» (латин.).

<sup>11</sup> «общество», «общее дело», «государство» (латин.).

<sup>12</sup> Искусство, относящееся к произнесению «парадных», «праздничных» речей.

<sup>13</sup> «Наставник Германии» (латин.).

<sup>14</sup> «Искусство хорошо говорить» и «искусство хорошо читать» (латин.).

<sup>15</sup> «ход», «направление» (латин.).

<sup>16</sup> «цель» (греч.).

<sup>17</sup> «общие места» (латин.).

<sup>18</sup> «нахождение» (латин.).

<sup>19</sup> «В мое время мы, юноши, много занимались подбором общих мест. Выбирали их из книги Эразма об основах обучения. Филипп (да читается его память) и другие тоже передали разные общие места. Думаю, что следует составлять не только общие места, касающиеся добродетели и пороков, но и всего иного. Выходит, что ученикам Меланхтона не было столь же ясно герменевтическое значение собрания locis» (латин.). — Пер. Ал. В. Михайлова.

<sup>20</sup> «трепещущая точка», самое главное (латин.).

<sup>21</sup> Основной герменевтической проблемой католической теологии было христианское прочтение Ветхого Завета. Ведь он является, во-первых, иудейским по происхождению, а во-вторых, повествует о событиях из жизни еврейского народа. Задача же состоит в том, чтобы перевести его содержание из исторического и морального плана в план духовный. Отсюда четыре основных способа интерпретации, принятых католической герменевтикой: историческая (буквальная), аллегорическая, моральная и спекулятивная (мистическая). В эпоху Реформации аллегорическая и историческая интерпретация оттесняется на периферию, уступая место моральному и спекулятивному истолкованию Писания.

<sup>22</sup> О пиетистской герменевтике см.: Gadamer H. G. Hermeneutik. — Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 3, S. 1068.

<sup>23</sup> См. примеч. 7 к статье «Философские основания XX века».

<sup>24</sup> «в споре» (латин.).

<sup>25</sup> «дабы смысл мест выявлялся как из замысла сочинения, так и из всего контекста» (латин.).

<sup>26</sup> «цель всего сочинения» (латин.).

<sup>27</sup> dispositio — «расположение» (латин.) — одна из основных частей классической риторики наряду с inventio («нахождение»), elocutio («словесное выражение») и actio («произнесение»).

<sup>28</sup> «Относительно же поэзии повествовательной и подражающей посредством метра очевидно следующее: сказания в ней следует складывать драматичные — вокруг одного действия, целого и законченного, то есть имеющего начало, середину и конец, чтобы вызывать свойственное ей удовольствие, подобное единому и целому живому существу» (пер. М. Л. Гаспарова).

<sup>29</sup> «аргумент к человеку» (латин.) — аргументация, построенная не на доводах логического порядка, а на апелляции к чувствам собеседника.

<sup>30</sup> «идеал правильного истолкования» (латин.).

<sup>31</sup> Имеется в виду трактат Аристотеля «Peri hermeneias» («Об истолковании»).

<sup>32</sup> «применительно к тексту» (латин.).

<sup>33</sup> См.: Florius Hermeneutica Sacrae Scripturae.

<sup>34</sup> «те больше аристотелики, нежели богословы» (латин.).

<sup>35</sup> Имеется в виду «Диалог об ораторах». См.: Тацит Корнелий. Соч. в 2-х т., т. 1. М., 1969, с. 373—402.

#### ГЕЛЬДЕРЛИН И АНТИЧНОСТЬ\*

Впервые: Hölderlin-Gedenkschrift zu seinem 100. Todestag. 1943.

\* Комментарий В. В. Библихина.

Tübingen, 1943:Перевод выполнен по изданию: *Gadamer H. G. Kleine Schriften*. 2. Aufl. Bd. 2. Tübingen, 1979.

Сверен В. С. Малаховым.

<sup>1</sup> Обращение Гельдерлина («Единственный», ст. 36) к Христу «Учитель и Господин» (*Meister und Herr*) — по Евангелию от Иоанна XIII, 13 в переводе Лютера.

<sup>2</sup> «...И теперь полна /Душа моя слезами, /Словно сами вы, неземные, ревнуете /Так, что, когда служу одному, /Другого со мною нет. /Но знаю: в том собственная моя /Вина! Ибо слишком, /О Христос! люблю тебя; /Хотя Геракла братом, /И смело тебя исповедую, ты/ Брат также и Диониса, который /Запряг в свою колесницу /Тигров...» (перевод мест, на которые ссылается Гадамер, здесь и ниже наш. — В. Б. Опубликованные русские переводы см.: *Гельдерлин Ф.* Соч. М. 1969).

<sup>3</sup> У Гельдерлина слово «эпохи» подчеркнуто (*Philosophie der Zeit*, письмо брату Карлу от 1 января 1799 года). Далее в этом письме: «Кант — Моисей нашей нации, ведущий ее из египетской косности в свободную, одинокую пустыню своего умозрения и несущий энергический Закон со святой горы».

<sup>4</sup> В цитирувавшемся выше письме от 1 января 1799 года.

<sup>5</sup> То есть древними греками.

<sup>6</sup> набросок «Точка зрения, с которой нам следует рассматривать древность» (1798—1799).

<sup>7</sup> Там же. Даже «глубочайшее рабство», по Гельдерлину, не мешает подлинно живому существу оставаться свободным, а раздвоенность до полной разорванности — единым (см. письмо к брату от 4 июля 1798 года, где цитируются слова Алабанды в том же смысле из второго тома «Гипериона»). Ср. гегелевское: «Заштопанный чулок лучше разорванного, но о сознании этого не скажешь».

<sup>8</sup> То есть слова Гельдерлина в письме к Фридриху Вильмансу от 2 апреля 1804 года: «Мне кажется, я писал всецело против эксцентрического воодушевления (*gegen die exzentrische Begeisterung*) и так достиг греческой простоты; я надеюсь и далее стоять на том же начале». Слово «*gegeng*» здесь Гадамер первоначально понимал в смысле «в соответствии с».

<sup>9</sup> Из письма, написанного весной 1800 года Фридриху Эмерику (1773—1802).

<sup>10-11</sup> В том же последнем письме к Шиллеру от 2 июня 1801 года: «... мне кажется, я в состоянии быть особенно полезным для заинтересованных в этом молодых тем, что я избавляю их от служения греческой букве и помогаю им понять великую определенность этих (классических античных. — В. Б.) авторов как следствие их духовной полноты».

<sup>12</sup> «Верь моей любви: мир разрушит нас до основания, если мы дозволит каждой обиде доходить до самого сердца, и лучшие сердца обречены решительно погибнуть тем или другим образом, если они еще заблаговременно не придут к тому, чтобы всё, что делают им люди от своей тесноты и из-за слабости духа и сердца, воспринимать спокойным рассудком, а не добрым сердцем, которое ведь и тогда, когда оскорблено, не перестает быть великодушным и оказывает жалким человеческим обидам ту честь, что воспринимает их с высоким душевным переживанием» (письмо брату от 31 декабря 1798 года).

<sup>13</sup> «Примиряющий» (*Versöhnender*) — так по первому слову в издании Фр. Бейсснера (см. примеч. Гадамера на S. 209) назван один из набросков к еще неизвестному тогда, найденному лишь в 1954 году чистовому ва-

рианту гимна «Праздник мира», в котором данные три стиха имеют одно разночтение: «берег» вместо «почвы».

<sup>14</sup> То есть полубогов Диониса и Геракла в отличие от Христа, «духовного мужа» («Единственный», ст. 60—62).

<sup>13</sup> Гадамер разбирает VI строфу (ст. 62 слл.) третьей редакции «Единственного»: «Но мне мешает некий стыд /С тобою [Христом. — В. Б.] сравнить /Мужей сего мира. Знаю, конечно: /Тебя породивший, твой отец, он — /Тот же самый. Христос ведь так же один /Стоял под зримым небом и звездой, зримо /Свободноправящей над установленным, с позволения Бога, /И над грехами мира — невразумительностью /Познаний, когда пребывающее зарастает деловитостью /У людей, — сила звезды осязала его».

<sup>16</sup> «Позитивности иудеев Иисус противопоставил человека в его самоответственной субъективности» (Гегель Г. В. Ф. Дух христианства и его судьба. — В кн.: Гегель Г. В. Ф. Философия религии. Т. 1. М., 1975, с. 118—119).

<sup>17</sup> «И приступил к Нему искуситель и сказал: если Ты Сын Божий, скажи, чтобы камни сии сделались хлебами. Он же сказал ему в ответ: написано: не хлебом единым будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих... Написано также: не искушай Господа Бога твоего... Написано: Господу Богу твоему поклоняйся и Ему Одному служи...» (Матф. IV 1—11).

<sup>18</sup> Ст. 65 принадлежит первой редакции гимна «Единственный». От слов «И знает не все...» следует позднее добавление поэта.

<sup>19</sup> См. «Патмос», 197—205: «И если любят меня сейчас /Так, как я верю, боги, /То насколько ж больше — тебя, /Ибо одно знаю я, — /Знаю, что воля /Вечного отца моего /Для тебя значит. Тих его знак /В грохочущем небе, /И Некто всю жизнь свою /Стоит под ним. Ибо еще живет Христос...».

<sup>20</sup> В новых изданиях это — ст. 206—210. Их смысл сводится, по-видимому, к следующему: не один лишь Христос, но теперь уже все сыны вечного Отца (поскольку Христос — последний из них) явили себя на земле, об Отце говорит всё предание, и больше того, все земные деяния суть не что иное, как отблески изначальной тихой зарницы, беззвучно разорвавшей мрак земного существования.

<sup>21</sup> То есть у всякого, кроме единого всеведущего Бога.

<sup>22</sup> См. «Хлеб и вино», стр. 8: «Но явился последний утешитель небесный, /Тихий гений, конец дню возвестил и исчез. /В знак того, что однажды он на земле был и снова /Возвратится, дары хор небесный нам дал... /Вот почему мы в умах храним небесных, что были ж /Здесь среди нас и вновь в пору вернутся свою» — то есть Утешитель — гарант возвращения всех других богов, в согласии с христианским учением об «апокатастасисе», восстановлении под сенью Христа всего добра на земле.

<sup>23</sup> Ср. Еванг. от Иоанна, конец: «Есть и многое другое, что сделал Иисус, но если писать все по отдельности, сам мир, думаю, не вместит написанных книг».

<sup>24</sup> «Несчастливость» (греч.). Немецкий язык (Geschick — «удачливость», «ловкость», Schicksal — «судьба», «доля») позволяет Гельдерлину думать о трудности художественного воплощения и богооставленности как о двух сторонах одной и той же ситуации современного человека.

<sup>25</sup> В тех же «Примечаниях к Антигоне», 3: «грек... имеет больше удачливости (Geschick) и атлетической добродетели, и должен их иметь — сколь бы парадоксальными ни казались нам герои «Илиады» — в качестве подлинного преимущества и настоящей добродетели. У нас всё это больше

подчинено уместности. И таким же образом греческие способы представления и поэтические формы преимущественно подчинены отечественным».

<sup>26</sup> Древние «развили себя до всеобщности, полностью приведенной в действие. В новое время, напротив... работа состоит... не столько в том, чтобы извлечь индивида из непосредственного чувственного способа и возвести его в мысленную и мыслящую субстанцию, сколько, можно сказать, в противоположном: путем снятия установившихся определенных мыслей претворить всеобщее в действительность и в дух. Но установившиеся мысли гораздо труднее привести в состояние текучести, чем чувственное наличное бытие» (Гегель Г. Феноменология духа. М., 1959, с. 17—18).

<sup>27</sup> В письме к Казимиру Ульриху Бёлендорфу от 4 декабря 1801 года.

<sup>28</sup> «Этот необычайный человек имел достаточно души, чтобы захватить в добычу для своего Аполлонова царства западную *трезвость Юноны* и так поистине усвоить себе чужое» (там же).

#### ИСКУССТВО И ПОДРАЖАНИЕ\*

Впервые: *Gadamer H. G. Kleine Schriften. Bd. 2. Tübingen, 1976.*

Перевод выполнен по изданию: *Gadamer H. G. Kleine Schriften. 2. Aufl. Bd. 2. Tübingen, 1979, S.*

Сверен В. С. Малаховым.

<sup>1</sup> Гадамер отсылает читателя к двум своим небольшим статьям — «Понятийная живопись?» и «О немомствующем образе», написанным в порядке отклика на книгу А. Гелена об искусстве модернизма (*Gehlen A. Zeit-Bilder: Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, 1960*).

<sup>2</sup> «Библия бедных» (латин.).

<sup>3</sup> «В возможности» (латин.).

<sup>4</sup> См.: Аристотель. Поэтика 1448 б 12—17: «Узнавать не только философам сладостнейшее дело, но и всем другим также, только они редко этому причастны. И они радуются, видя изображения, потому что при разглядывании им случается узнавать и рассуждать, что есть каждая вещь, например, «вот это — тот». Аристотель не ставит здесь пределов «узнаваемому», последнему ничто не мешает быть и философски глубоким и чисто интеллектуальным. Цель художественного изображения — возможность «узнать» в нем то, что человек тем или иным образом «видел», не исключено, что во сне, в мечте. Детальная похожесть изображения при этом малосущественна и чуть ли не излишня: безобразное и мертвое радует нас в изображении, говорит Аристотель, и добавляет, словно беря худший случай: «даже в самом точном» (б 10). Строго говоря, перевод «мимесиса» как «подражания» вводит в заблуждение; мимесис, скорее, «образотворчество». Это слово того же корня, что древнеиндийское *mā* («мерить», «отмеривать», «сравнивать», «создавать»), откуда и *māyā* («чудесное искусство»).

<sup>5</sup> См. примеч. 7 к статье «Эстетика и герменевтика».

<sup>6</sup> См.: Аристотель. Метафизика I 6, 987 б 10—14: «Что до «причастности», то он [Платон] изменил только имя: пифагорейцы говорят, что вещи существуют благодаря подражанию числам, а Платон — что благодаря причастности, переименовав имя».

<sup>7</sup> «хвалитель ушедшего времени» (латин.).

\* Комментарий В. В. Бибикина.

## ПРОМЕТЕЙ И ТРАГЕДИЯ КУЛЬТУРЫ\*

Перевод выполнен по изданию: *Gadamer H. G. Kleine Schriften. 2. Aufl. Bd. 2. Tübingen.*  
Сверен В. С. Малаховым.

<sup>1</sup> Перечисление толкований мифа о Прометее и библиографию на эту тему см.: *Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, с. 226—306, 362—364.*

<sup>2</sup> См.: Ницше. Рождение трагедии из духа музыки, §9: «Миф о Прометее — изначальная собственность всей общности арийских народов и свидетельство их таланта к глубокомысленно-трагическому; не лишено даже вероятности, пожалуй, что этому мифу для арийской стихии принадлежит такое же характерное значение, как мифу о грехопадении — для семитической, и что между этими двумя мифами существует родственная близость, как между братом и сестрой».

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Гесиод. Труды и дни 53—54.

<sup>5</sup> Там же, 96—98 (пер. наш. — В. Б.).

<sup>6</sup> Геродот II 53.

<sup>7</sup> В этой басне Бабрия исследователи тоже видят неувязки: если Зевс хотел одарить людей, то почему дары из открытого сосуда бесследно упорхнули? См.: *Гаспаров М. Л. Античная литературная басня. М., 1971, с. 96.*

<sup>8</sup> Прометей — «Предусмотрительный». Имя «Эпиметей» можно понять как «Человек заднего ума».

<sup>9</sup> Феогнид Мегарский, I кн. элегий, ст. 1135—1136: «Людям надежда одна, божественный дар, осталась, /Прочие ж на Олимп, выскользнув, унеслись».

<sup>10</sup> «Совершил грех», «ошибся» (греч.).

<sup>11</sup> «Науки», «умения», «искусства» (греч.).

<sup>12</sup> Протагор рассказывает миф о Прометее с целью показать, что добродетели можно научиться (Платон, Протагор 320 с — 322 в).

<sup>13</sup> Гете. Прометей, конец: «Здесь сию я, леплю людей /По образу моему, /Род, который мне был бы равен, — /Чтобы страдать и лить слезы, — Радоваться и наслаждаться /И тобою [Зевсом] пренебрегать, /Как я!»

## ЭСТЕТИКА И ГЕРМЕНЕВТИКА\*

Впервые: *Algemeen Nederlands Tijdschrift f. Wijsbegeerte. 56. Jg. 1964.*  
Перевод выполнен по изданию: *Gadamer H. G. Kleine Schriften. 2. Aufl. Bd. 2. Tübingen, 1979.*  
Сверен В. С. Малаховым.

<sup>1</sup> См. *Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1. М., 1968.*

<sup>2</sup> Иоганн Густав Дройзен (1808—1884), немецкий историк, автор «Истории эллинизма».

<sup>3</sup> См.: *Gadamer H. G. Wahrheit und Methode, S. 90—91:* Гадамер присоединяется к кьеркегоровской критике той линии эстетической мысли, которая связывает создание и восприятие художественных произведений

\* Комментарий В. В. Библихина.

с переживанием. Культ переживаний разрушает личность художника и зрителя как ответственное целое; поскольку переживать произведение искусства можно по-разному, то и сущностное единство последнего тоже распадается. Задача экзистенции — собрать саму себя из разрознивающих эстетических впечатлений. Кьеркегор, однако, надеется, приложив этическое усилие, овладеть эстетическим феноменом как бы снаружи, извне. Гадамер считает такое невозможным: искусство не редуцируется к искусству, не компенсируется ничем вне художественной сферы. Герменевтика должна поэтому найти способ интегрировать в наше связанное бытие эстетический опыт, каков он есть.

<sup>4</sup> «Замысел автора» (латин.).

<sup>5</sup> См.: *Gadamer H.G. Wahrheit und Methode*, S. 450: «Бытие, доступное пониманию, есть язык... Поэтому мы говорим не только о языке искусства, но и о языке природы, да и вообще о языке, на котором изъясняются вещи».

<sup>6</sup> Гете. Фауст, конец.

<sup>7</sup> Эта мысль обычно ассоциируется с древнеиндийской формулой *taḍ tvam asi*: «это ты», то есть то, на что устремлен твой дух, неким таинственным образом тождественно твоему существу, до времени скрытому от самого тебя. Таков же, однако, и возможный смысл обеих надписей на храме Аполлона в Дельфах: *gnōthi sayton* — «узнай [во всем] самого себя» и однобуквенная надпись *E* (читалась как *ei*) — «[это ты] еси».

#### АКТУАЛЬНОСТЬ ПРЕКРАСНОГО\*

В основе текста лежат лекции, читанные Гадамером в июле—августе 1974 года в Зальцбурге перед студенческой аудиторией и опубликованные под названием «Искусство как игра, символ и праздник» в сборнике «*Kunst heute*» (Hrsg. A.Paus. Graz, 1975, S. 25—84).

Перевод сделан по изданию: *Gadamer H. G. Aktualität des Schönen*. Stuttgart, «Reklam», 1977.

<sup>1</sup> Примечательно то, как в современном словаре по искусству XX века начинается глава, например, о дадаизме: «Дадаизм существовал и шокировал зрителя с 1916 по 1922 год». См.: *Richter H. Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert*. Dumont, 1981, S. 117 (\*).

<sup>2</sup> См. об этом подробнее: *Oelmüller W. Hegels Satz vom Ende des Kunst*. — In: *Philosophisches Jahrbuch*, 1975, S. 75—94, а также материалы дискуссии: *Kolloquium Kunst und Philosophie. I: Ästhetische Erfahrung*. Paderborn, 1981, S. 159—200 (\*).

<sup>3</sup> «интуитивно».

<sup>4</sup> Представление о герметичности поэзии связано с именами А. Рембо и С. Малларме и восходит к переводу на французский язык «Герметических книг» Гермеса Трисмегиста, сделанному в 1863 году Л. Менаром. В XX веке под герметичностью поэзии подразумевается ее непрозрачность для сиюминутного восприятия и высокая степень символичности слова (\*).

<sup>5</sup> См. об этом подробнее: *Kolloquium Kunst und Philosophie. III: Das Kunstwerk*. Paderborn, 1983 (\*).

<sup>6</sup> *Malraux A. Le musée imaginaire*. Paris, 1947 (\*).

<sup>7</sup> Имеется в виду место, где Смердяков рассказывает Ивану Карамазову

\* Комментарии, помеченные звездочкой (\*), принадлежат М. П. Стафеевой.

о том, как он попал в погреб. См.: *Достоевский Ф. М. Собр. соч.* в 10-ти т., т. 10. М., 1958, с. 124 (\*).

<sup>8</sup> См. об этом подробнее: *Voeltz G. Zu einer Hermeneutik des Bildes.* — In: *Seminar: die Hermeneutik und die Wissenschaften.* Frankfurt am M., 1978 (\*).

<sup>9</sup> «Гостевая табличка»; в Древнем Риме — опознавательный знак для тех, кто был связан узами гостеприимства.

<sup>10</sup> «символ человека» (*греч.*).

<sup>11</sup> Русский перевод этой работы см.: «Киноведческие записки», 1990, № 2.

<sup>12</sup> «с крупинкой соли», не в строгом смысле слова (*латин.*).

<sup>13</sup> У Гадамера неточность. Первой пьесой, поставленной К. С. Станиславским после революции 1917 года, был «Каин» Байрона. Оговорка Гадамера объясняется, по-видимому, тем, что первым спектаклем Московского художественного театра (1898) был «Царь Федор» А. К. Толстого.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Августин Блаженный* (Augustinus), *Августин* (354—430) 73, 203  
*Адорно* (Визенгрунд-Адорно, Wiesengrund-Adorno), *Теодор* (1903—1969) — немецкий философ 297  
*Александр Великий*, *Македонский* (256—323 до н. э.) 275  
*Альтдорфер* (Altdorfer), *Альбрехт* (1480—1558) — немецкий художник 275  
*Аполлинер* (Apollinaire), *Гиюм* (1880—1918) — французский поэт 148, 149  
*Аристотель* (384—322 до н. э.) 11, 12, 17, 20, 27, 32, 38—40, 45, 53, 54, 82, 127, 167, 187, 188, 193, 196, 201, 202, 204, 205, 233, 235—239, 276—278, 288, 312  
*Аристофан* (ок. 445 — ок. 385 до н. э.) 298  
*Аст* (Ast), *Фридрих* (1778—1841) — немецкий филолог 74  
*Байрон* (Byron), *Джордж Ноэль Гордон* (1788—1824) — английский поэт 254  
*Бальзак* (Balzac), *Оноре де* (1789—1850) — французский писатель 116  
*Баумgarten* (Baumgarten), *Александр* (1714—1762) — немецкий эстетик, 105, 281, 282  
*Бах* (Bach), *Иоганн Себастьян* (1685—1750) — немецкий композитор 267, 320  
*Бейсснер* (Beissner), *Фридрих* (р. 1905) — немецкий историк литературы 209, 212, 221  
*Бёк* (Bohck), *Август* (1785—1867) — немецкий филолог 14  
*Беккер* (Becker), *Оскар* (1889—1964) — немецкий философ 143  
*Беньямин* (Benjamin), *Вальтер* (1892—1940) — немецкий мыслитель и эссеист 300  
*Бергсон* (Bergson), *Анри* (1859—1941) — французский философ 100  
*Бетти* (Betti), *Уго* (1892—1953) — итальянский писатель 143  
*Бетти* (Betti), *Эмилио* (1890—1970) — итальянский философ 143  
*Бетховен* (Beethoven), *Людвиг ван* (1770—1827) — немецкий композитор 40  
*Блох* (Bloch), *Эрнст* (1885—1977) — немецкий философ 130  
*Блюменберг* (Blümenberg), *Ганс* (р. 1920) — немецкий филолог 148  
*Бор* (Bohr), *Нильс* (1885—1962) — датский физик 166  
*Брак* (Braque), *Жорж* (1882—1963) — французский художник 168, 183, 293  
*Бректано* (Brentano), *Франц* (1838—1917) — немецкий философ и психолог 20  
*Брехт* (Brecht), *Бертольд* (1898—1956) — немецкий поэт, драматург, теоретик искусства 272, 290  
*Бубер* (Buber), *Мартин* (1878—1965) — еврейский философ 87  
*Будда* (VI—V вв. до н. э.) 84  
*Бульман* (Bultmann), *Рудольф* (1884—1976) — немецкий протестантский теолог, философ 242  
*Бэкон* (Bacon), *Фрэнсис* (1561—1626) — английский философ 29  
*Валери* (Valéry), *Поль* (1871—1945) — французский поэт и теоретик искусства 118, 136, 140, 148  
*Вазарели* (Vasarely), *Виктор* (р. 1908) — венгерский художник 150  
*Вайцзекер* (Weizsäcker), *Виктор фон* (1886—1957) — немецкий медик, антрополог 87  
*Ван Гог* (Van Gogh), *Винсент* (1853—1890) — голландский художник 10, 108, 182  
*Ваш* (Wach), *Иоахим* (1898—1955) — немецкий религиовед и философ 189  
*Веласкес* (Velásquez), *Диего* (1599—1660) — испанский живописец 293, 296  
*Вёльфлин* (Wölflin), *Генрих* (1864—1945) — швейцарский теоретик искусства 232  
*Вебер* (Weber), *Макс* (1864—1920) — немецкий социолог, философ, историк 93  
*Вико* (Vico), *Джамбаттиста* (1668—1774) — итальянский философ 53, 145, 148, 193  
*Винкельман* (Winckelman), *Иоганн Иоахим* (1717—1768) — немецкий историк искусства и археолог 155, 207  
*Виттгенштейн* (Wittgenstein), *Людвиг* (1889—1951) — австрийский философ 12, 23—25  
*Вольф* (Wolff), *Гуго* (1860—1903) — немецкий композитор 144  
*Галилей* (Galilei), *Галилео* (1564—1642) — итальянский ученый 40, 175  
*Гаман* (Hamann), *Рихард* (1879—1961) — немецкий теоретик искусства 294, 295  
*Гартман* (Hartmann), *Николай* (1882—1950) — немецкий философ 108  
*Гардини* (Guardini), *Романо* (1885—1968) — итальянский теолог и философ 287—288  
*Гегель* (Hegel), *Георг Вильгельм Фридрих* (1770—1831) 10, 11, 16, 19, 26, 27, 31, 40, 47, 97, 101, 107, 110, 111, 123—125, 129, 145, 152—155, 166, 174, 191, 228, 259, 268, 269, 278, 297, 299, 300, 304  
*Гейне* (Heine), *Генрих* (1797—1856) — немецкий поэт 180  
*Гелен* (Gehlen), *Арнольд* (1904—1976) — немецкий философ 171—177, 179, 315  
*Гельдерлин* (Hölderlin), *Фридрих* (1770—

1843) — немецкий поэт 104, 122, 138, 141, 207—213, 218, 219, 222, 223, 225—228

*Гельдцетцер* (Geldsetzer), *Лутц* — современный немецкий философ 190

*Георге* (George), *Стефан* (1868—1933) — немецкий поэт 104, 135, 150

*Гераклит* (кон. IV в. — нач. V в. до н. э.) — древнегреческий философ 14, 112, 124

*Гердер* (Herder), *Иоганн Готфрид* (1744—1803) — немецкий философ 53, 64, 145

*Геродот* (490/480 — ок. 425 до н. э.) — древнегреческий историк 246

*Гесиод* (VIII—VII вв. до н. э.) — древнегреческий поэт 144, 242—248, 250

*Гете* (Goethe), *Иоганн Вольфганг* (1749—1832) 53, 64, 86, 135, 153, 207, 208, 254, 264, 265, 297, 301

*Гогартен* (Gogarten), *Фридрих* (1887—1967) — немецкий теолог 87

*Гоголь Николай Васильевич* (1809—1852) — русский писатель 116

*Гомер* (до VII в. до н. э.) 114, 228, 245, 246

*Гофманнсталь* (Hofmannstahl), *Гуго* (1874—1929) — австрийский драматург 160

*Грис* (Gris), *Хуан* (Хосе Викторiano Гонсалес, 1887—1927) — испанский художник 166, 168, 169, 183, 230, 233

*Гумбольдт* (Humboldt), *Вильгельм фон* (1767—1835) — немецкий филолог, философ, языковед, государственный деятель 47

*Гуссерль* (Husserl), *Эдмунд* (1859—1938) — немецкий философ 7, 10, 19, 20, 58, 88, 102, 119, 126, 127, 138, 143, 169, 192

*Даннхауэр* (Dannhauer), *Иоганн Конрад* (1603—1666) — немецкий протестантский теолог 191, 195, 197, 201—203

*Декарт* (Descartes), *Рене* (1596—1650) — французский философ и математик 175

*Деррида* (Derrida), *Жак* (р. 1930) — французский философ 135

*Джойс* (Joyce), *Джеймс* (1882—1941) — ирландский писатель 229

*Джотто* (Giotto), *ди Бондоне* (1266/1267—1337) — итальянский живописец 169

*Забarella* (Zabarella), *Джакомо* (1533—1589) — итальянский философ и логик 195

*Дильтей* (Dilthey), *Вильгельм* (1833—1911) — немецкий философ и историк культуры 9, 73, 100, 189, 190, 192

*Достоевский Федор Михайлович* (1821—1881) — русский писатель 10, 112, 293

*Дройзен* (Droysen), *Иоганн Густав* (1808—1884) — немецкий историк 47, 260, 261

*Дюшан* (Duchamp), *Марсель* (1887—1967) — французский художник 287

*Жан-Поль* (Jean-Paul), *Иоганн Пауль Фридрих Рихтер* (1763—1825) — немецкий писатель и теоретик искусства 208

*Жид* (Gide), *Андре* (1869—1951) — французский писатель 254

*Золя* (Zola), *Эмль* (1840—1902) — французский писатель 39, 112

*Икскюль* (Ukkull), *Якоб* — современный немецкий философ 176

*Иммерман* (Immermann), *Карл Лебрехт* (1738—1840) — немецкий писатель, поэт, драматург 61, 270

*Ингарден* (Ingarden), *Роман* (1893—1970) — польский феноменолог 137, 138, 293

*Каллас* (Callas), *Мария* (1923—1977) — итальянская оперная певица греческого происхождения 322

*Кальдерон* (Calderón) *де ла Барка, Педро* (1600—1681) — испанский поэт и драматург 160

*Канвайлер* (Kahnweiler), *Даншль-Анри* (1884—1979) — французский издатель и теоретик искусства 168, 169, 230, 233

*Кандинский Василий Васильевич* (1866—1944) — русский художник-абстракционист 170, 172, 176

*Кант* (Kant), *Иммануил* (1724—1804) 8, 12, 25, 26, 28, 31, 46, 47, 97, 100, 105, 106, 128, 136, 168, 169, 173, 233, 234, 257, 258, 282, 287, 292, 295, 296, 312

*Кассирер* (Cassirer), *Эрнст* (1874—1945) — немецкий философ 99

*Квинтилиан* (Quintilianus), *Марк Фабий* (ок. 35 — ок. 96) — римский оратор и теоретик ораторского искусства 193

*Кереньи* (Kerényi), *Кароль* (1897—1973) — немецкий философ венгерского происхождения 308

*Клее* (Klee), *Пауль* (1879—1940) — швейцарский художник 170, 171, 187

*Клейст* (Kleist), *Генрих фон* (1777—1811) — немецкий писатель и драматург 18, 208

*Коген* (Cohen), *Герман* (1842—1918) — немецкий философ 37, 127

*Конфуций* (551—478 до н. э.) 84

*Кьеркегор* (Kierkegaard), *Сёрен* (1813—1858) — датский философ 10, 11, 86, 87, 100, 101, 116, 262

*Лейбниц* (Leibniz), *Готфрид Вильгельм* (1646—1716) — немецкий философ 86, 188

*Лессинг* (Lessing), *Готтольд Эфраим* (1729—1781) — немецкий драматург и теоретик искусства 286

*Липпс* (Lipps), *Ганс* (1889—1941) — немецкий философ 17, 57

*Лютер* (Luther), *Мартин* (1483—1546) 189, 197, 198, 200, 302

*Маке* (Macke), *Август* (1887—1914) — немецкий художник 176

*Малешич Казимир Северинович* (1878—1935) — русский художник, основатель супрематизма 183, 232

*Малларме* (Mallarmé), *Стефан* (1842—1898) — французский поэт 120, 125, 142, 145, 170

*Мальро* (Malraux), *Андре* (1901—1976) — французский писатель, историк, политический деятель 284

*Маре* (Marés), *Ганс фон* (1837—1887) — немецкий художник 271

*Марк* (Marc), *Франц* (1880—1916) — немецкий художник 176

- Маркс* (Marx), *Карл* (1818—1883) 10, 111
- Марсель* (Marcel), *Габриэль* (1889—1973) — французский философ 116
- Меланхтон* (Melanchthon), *Филипп* (1497—1560) — деятель немецкой Реформации 189, 194—197, 200
- Мерло-Понти* (Merleau-Ponty), *Морис* (1908—1961) — французский философ 116
- Микеланджело* (Michelangelo), *Буонарроти* (1475—1564) — итальянский скульптор и живописец 10
- Мондриан* (Mondrian), *Пит* (1872—1944) — нидерландский художник 166, 172, 176
- Моррис* (Morris), *Чарльз Уильям* (р. 1901) — американский философ, основатель семиотики 60
- Ницше* (Nietzsche), *Фридрих* (1844—1900) — немецкий философ, поэт 9, 10, 16, 95, 100, 116, 123, 126, 207, 243, 254, 315
- Овербек* (Overbeck), *Франц* (1837—1905) — немецкий теолог 153
- Остин* (Austin), *Джон* (1911—1960) — английский философ 57
- Отто* (Otto), *Вальтер* (1874—1958) — немецкий философ 156, 159, 308
- Павлова Анна Павловна* (1881—1931) — русская балерина 138
- Паунд* (Pound), *Эзра Лумис* (1885—1972) — американский поэт 150, 173
- Парменид* (ок. 515 — ок. 544 до н. э.) — древнегреческий философ 37, 39
- Пикассо* (Picasso), *Пабло* (Пабло Руис Бласко, 1881—1973) — французский художник 166, 168, 176, 233, 293
- Пиндар* (518—442/438 до н. э.) — древнегреческий поэт 144, 208, 255
- Пифагор* (VI в. до н. э.) — древнегреческий философ 238
- Платон* (428/427—348/347 до н. э.) 11, 12, 25, 31, 37, 38, 44, 45, 85, 86, 88, 96, 117—119, 123—125, 131, 133, 144, 146, 151, 194, 201, 236, 239, 240, 266, 276, 277, 279, 282, 298
- Плесснер* (Plessner), *Хельмут* (1892—1985) — немецкий философ 315
- Пруст* (Proust), *Марсель* (1871—1922) — французский писатель 229
- Рамбах* (Rambach), *Иоганн Якоб* (1693—1735) — немецкий теолог 197, 198
- Ранке* (Ranke), *Леопольд фон* (1795—1886) — немецкий историк 47
- Рейнхардт* (Reinhardt), *Карл* 242
- Рикёр* (Ricoeur), *Поль* (р. 1913) — французский философ 135
- Рильке* (Rilke), *Райнер Мария* (1875—1926) — австрийский поэт 99, 114, 135, 165
- Розенцвейг* (Rosenzweig), *Франц* (1886—1929) — немецкий философ 87
- Рюкерт* (Rückert), *Фридрих* (1788—1866) — немецкий поэт 153
- Сартр* (Sartre), *Жан-Поль* (1905—1980) — французский философ 116
- Сен-Симон* (Saint-Simon), *Клод Анри де Рувруа* (1675—1755) — французский социалист-утопист 95
- Сезанн* (Cezanne), *Поль* (1839—1906) — французский художник 168, 182, 184, 271
- Симон* (Simon), *Рихард* (1638—1712) — католический теолог 198
- Сократ* (ок. 470—399 до н. э.) 11, 12, 42, 84, 86, 131
- Сорель* (Sorel), *Жорж* (1847—1922) — французский публицист 95
- Софокл* (ок. 486—406 до н. э.) 10, 225, 226, 320
- Стендаль* (Stendhal, наст. имя — *Анри-Мари Бейль*, 1783—1842) — французский писатель 116
- Тацит* (Tacitus), *Публий Корнелий* (55—120) — римский историк 205, 266
- Тибо* (Thibaut), *Антон Фридрих* (1772—1840) — немецкий юрист 190
- Толстой Лев Николаевич* (1828—1910) — русский писатель 116
- Трактль* (Trakl), *Георг* (1887—1914) — австрийский поэт 150
- Трельч* (Troltsch), *Эрнст* (1865—1923) — немецкий теолог, историк религии, философ 93
- Тьеполо* (Tiepolo), *Джованни Баттиста* (1696—1770) — итальянский художник 174
- Уайтхед* (Whitehead), *Альфред Норт* (1861—1947) — английский логик и философ 12
- Удине* (Udine), *Джованни де* (Джованни Нанни, 1487—1564) — итальянский художник 182
- Фидий* (нач. V в. — 432/431 до н. э.) — древнегреческий скульптор 10
- Фидлер* (Fiedler), *Конрад* (1841—1895) — немецкий теоретик искусства 167, 169
- Фихте* (Fichte), *Иоганн Готлиб* (1762—1814) — немецкий философ 47, 211
- Флаций* (Flacius), *Маттиас* (1520—1575) — немецкий протестантский теолог 189, 190, 196, 198—201, 203
- Франке* (Francke), *Август Герман* (1663—1727) — немецкий теолог 197
- Фрейд* (Freud), *Зигмунд* (1856—1939) — австрийский психиатр 10
- Фубини* (Fubini), *М.* — современный итальянский музыковед 231
- Фукидид* (460—400 до н. э.) — древнегреческий историк 50
- Хайдеггер* (Heidegger), *Мартин* (1889—1976) — немецкий философ 9—13, 18, 20—22, 24, 72, 74—78, 88, 98, 100—105, 107—114, 116, 125—129, 140, 192, 301
- Хеем* (Heem), *Ян де* (1606—1683/1684) — нидерландский художник 191
- Хейзинга* (Huizinga), *Йохан* (1872—1945) — нидерландский историк и философ 287
- Хеллинграт* (Hellingsrath), *Норберт фон* (1886—1916) — немецкий издатель 208
- Цвингли* (Zwingli), *Ульрих* (1484—1531) — швейцарский деятель Реформации 302

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

*Целан* (Celan), *Пауль* (1920—1970) — австрийский поэт 142

*Цицерон* (Cicero), *Марк Туллий* (106—43 до н. э.) — римский оратор, государственный деятель 192, 193

*Шекспир* (Shakespeare), *Уильям* (1564—1616) 10, 155, 286

*Шелер* (Scheler), *Макс* (1874—1928) — немецкий философ 17, 315

*Шелли* (Shelley), *Перси Бишш* (1792—1822) — английский поэт 254

*Шеллинг* (Shelling), *Фридрих Вильгельм* (1775—1854) — немецкий философ 7, 154

*Шефтсбери* (Shaftesbury), *Антони Эмили Купер* (1671—1713) — английский философ-моралист 254

*Шиллер* (Schiller), *Фридрих* (1759—1805) — немецкий поэт и драматург, теоретик искусства 107, 126, 135, 141, 161, 207, 208, 278, 297, 301

*Шлегель* (Schlegel), *Фридрих* (1772—1829) — немецкий философ и теоретик искусства 85

*Шлейермахер* (Schleiermacher), *Фридрих* (1768—1834) — немецкий протестантский теолог и философ 14, 73, 74, 79, 85, 189, 190, 192, 205

*Шопенгауэр* (Schopenhauer), *Артур* (1788—1860) — немецкий философ 116

*Шпенглер* (Spengler), *Освальд* (1889—1936) — немецкий философ и историк 100

*Штайгер* (Staiger), *Эмиль* (1908—1987) — швейцарский теоретик литературы 76

*Штурм* (Sturm), *Иоганн* (1507—1589) — немецкий теолог 196

*Шульце* (Schulze), *Бернхард* (р. 1915) — немецкий художник 177

*Шютц* (Schutz), *Генрих* (1585—1672) — немецкий композитор 267

*Эбнер* (Ebner), *Фердинанд* (1882—1931) — австрийский философ 87

*Эйнштейн* (Einstein), *Альберт* (1879—1955) — немецкий физик 166

*Эрнст* (Ernst), *Макс* (1891—1976) — немецкий художник 176

*Эрнст* (Ernst), *Пауль* (1866—1933) — немецкий писатель 100

*Эхил* (ок. 525—456 до н. э.) 242, 249—252, 320

*Юнгиус* (Ungius), *Иоахим* (1585—1657) — немецкий ученый, математик, логик, физик, зоолог, астроном 188

*Ясперс* (Jaspers), *Карл* (1883—1969) — немецкий философ 21, 86, 116.

Baemler A. 281

Boehm G. 271

Friedrichs H. 137

Henrich D. 149, 262—265, 268

Honigswald R. 314

Jager H. 191, 201, 202

Jauss H. R. 149

Koller H. 303

Kommerell M. 219

Kosseleck R. 275

Lagus J. 188

Oettinger 64

Preisendanz W. 150, 154

Redeker M. 189

Sterling Ch. 181

Trousson R. 242

Vetter E. 180

Warren O. 171

Wellek R. 174

Гадамер Г.-Г.

Г 13 Актуальность прекрасного /Пер. с нем.—М.: Искусство, 1991. — 367 с. — (Серия «История эстетики в памятниках и документах»).

ISBN 5-210-0261-x(рус.)

В сборнике представлены работы крупнейшего из ныне здравствующих философов XX века — Ганса Георга Гадамера (род. в 1900 г.). Гадамер — глава одного из ведущих направлений современного философствования — герменевтики. Его труды неоднократно переиздавались и переведены на многие европейские языки. Гадамер является также всемирно признанным авторитетом в области классической филологии и эстетики. Сборник отражает как общефилософскую, так и конкретно-научную стороны творчества Гадамера, включая его статьи о живописи, театре и литературе. Практически все работы, охватывающие период с 1943 по 1977 год, публикуются на русском языке впервые. Книга открывается Вступительным словом автора, написанным специально для данного издания.

Рассчитана на философов, искусствоведов, а также на всех читателей, интересующихся проблемами теории и истории культуры.

Г  $\frac{0301080000 - 114}{025(01) - 91}$  12-91

ББК 87.8

---

---

ГАНС  
ГЕОРГ  
ГАДАМЕР

---

---

АКТУАЛЬНОСТЬ  
ПРЕКРАСНОГО

---

---

Редактор  
В. С. ПОХОДАЕВ  
Художник серии  
А. Т. ТРОЯНКЕР  
Художник  
В. М. МЕЛЬНИКОВ  
Художественный редактор  
И. В. БАЛАШОВ  
Технические редакторы  
Е. З. ПЛОТКИНА  
Н. Г. КАРПУШКИНА  
Корректор  
А. С. НАЗАРОВСКАЯ

---

---

И. Б. № 4392.

Сдано в набор 14.12.90. Подп. в печать 21.08.91. Формат 84×108<sub>32</sub>. Бумага 2 книжно-журнальная. Гарнитура типа таймс. Печать высокая. Усл. печ. л. 19,32. Усл. кр.-отт. 19,32. Уч.-изд. л. 22,1. Изд. № 17668. Заказ 1409. Цена бр. 20к.  
Издательство "Искусство", 103009 Москва, Собиновский пер., 3.  
Государственная ассоциация предприятий, объединений и организаций полиграфической промышленности «АСПОЛ», Ярославский полиграфкомбинат 150049, Ярославль, ул. Свободы, 97.