

ГАДАМЕР Х.Г.

## Актуальность прекрасного.

Часть 1.

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

Часть 1. С.266-290.

(номера страниц по первоисточнику указаны в конце страницы).

Мне кажется важным, что вопрос об оправдании искусства принадлежит к числу не только актуальных, но и очень старых тем. Я и сам посвятил этому вопросу один из моих научных опытов, опубликовав исследование «Платон и поэты» (1934)\*. Речь идет о новом философском образе мыслей и новом понимании знания, с которым выступили сократики и в рамках которого впервые в истории западной культуры, насколько это известно, перед искусством было выдвинуто требование обосновать законность своего существования. И здесь обнаружилось, что далеко не столь очевидна истинность передачи традиционных смыслов, на которую оно претендует, — смыслов неоднозначно воспринимающихся и интерпретирующихся как в виде изображения, так и в форме рассказа. Это, действительно, очень серьезная старая тема, возникающая всякий раз, когда традиция, продолжающая существовать в виде поэтических образов или изобразительных форм, приходит в противоречие с новым образом мышления (...)

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

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

270

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-

271

ванной человеком природе. (...)

Мне приходит на ум герметическая поэзия, к которой философы издавна проявляли особый интерес. Считается, что философ компетентен там, где любой другой теряется в догадках. Действительно, современная поэзия достигла границ смыслового понимания, и не отмечены ли величайшие достижения выдающихся художников слова трагическим умолканием в невыразимом\*? Мне приходит на ум новая даматургия, для которой классическое учение о единстве 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.

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

273

Нам предстоит не просто осознать, как тесно и неразрывно связаны художественная форма прошлого и ее сегодняшнее разрушение. Притязания современного художника обусловлены новой социальной ситуацией. Это своего рода оппозиция бюргерскому канону восприятия и религии культуры, побуждающая художника использовать нашу активность в своих собственных интересах. Так случается всякий раз, когда при построении кубистической или абстрактной картины шаг за шагом синтезируются отдельные грани образа, возникающие у зрителя при многократной смене точек зрения. Художник стремится выразить в произведении то новое художественное настроение, в соответствии с которым он творит и которое представляется ему новой формой всеобщего взаимопонимания, солидарности. Вместе с тем я утверждаю, что великие художественные достижения самыми разными путями нисходят в потребительский мир и участвуют в эстетизации среды. И не только нисходят, но и распространяются, расхватываются, обеспечивая таким образом известное стилевое единство преобразуемого человеком мира. Так было всегда, и несомненно, что конструктивный подход, обнаруживаемый нами сегодня в живописи и архитектуре, глубоко проник и во все те технические

приспособления, с которыми мы ежедневно имеем дело на кухне, дома, в общественном транспорте и общественной жизни. И далеко не случайно, что в процессе создания произведения художник преодолевает напряжение, возникающее между ожиданиями, идущими от традиции, и новыми привычками, вводимыми им самим. Острота ситуации, переживаемой нами, несомненна, об этом же свидетельствует и своеобразие конфликта и напряженности. Эта ситуация нуждается в осмыслении. Похоже, здесь сходятся две вещи: наше историческое сознание и склонность современного человека, в том числе и художника, к рефлексии. Историческая осознанность, историческое сознание вовсе не должны связываться с сугубо научными или мировоззренческими представлениями. Достаточно обратиться к тому, что очевидно для всех, кто сталкивается с художественным явлением прошлого. И так естественно, что люди не осознают, что руководствуются при этом историческим сознанием. Костюм, сшитый в прошлом, они рассматривают как исторический костюм, но исторические сюжеты могут быть восприняты в различных

(...) 274

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

275

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

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

обрушивают на традиционное искусство и бюргерское потребление культуры, связанное с ним. Тем самым прояс-

Аристотель. Метафизика VI 1.

276

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

\*Платон. Государство 601 de.

277

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

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

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

В определенной ситуации с понятием прекрасного мы связываем то, что освящено традицией, признано в обществе, или же нечто в этом роде. Другими словами — то, чем можно любоваться и что на это было рассчитано. В нашей языковой памяти продолжает жить выражение «прекрасная нравственность», с помощью которого в немецком 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».

(...) 283

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

285

(...) Но как могут помочь средства классической эстетики в освещении того экспериментаторства, которым увлекаются художники нашего времени? Для этого необходимо вернуться к более глубоким истокам человеческого опыта. Каковы антропологические основания нашего восприятия искусства? Этот вопрос мы и рассмотрим с помощью понятий «игра», «символ» и «праздник».

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

287

мент. Чтобы понять, что игровой элемент искусства проявляется не только отрицательно — как свобода от целевых установок, но и как независимый импульс, стоит еще раз вернуться к элементарным характеристикам человеческой игры. Когда мы говорим о ней, что мы имеем в виду? Очевидно, ритмическое повторение какого-либо движения. Вспомним хотя бы некоторые обороты речи, такие, как «игра огней» или «игра волн», в которых как раз и представлено такое постоянное повторение, движение в противоположных направлениях, не связанное с определенной целью. Очевидно и то, что целью движения не являются и крайние его точки, в которых это движение затухает. В дальнейшем проясняется, что такое движение предполагает свободное пространство. Тем более это важно для искусства. Свобода движения, о которой идет речь, предполагает также и то, что движение должно иметь форму самодвижения

(...) Человечность человеческой игры именно в том, что в ней игровые движения, так сказать, сами себя дисциплинируют и упорядочивают, как будто в этом действительно присутствует цель. Например, когда ребенок считает, сколько раз мяч ударился о землю, прежде чем он выпустит его из рук.

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

288

разумность человеческих игр приближает нас к феномену, на который мы сможем «опереться» в дальнейшем. Именно здесь, в связи с феноменом повторяемости, выясняется, что имеется в виду идентичность, тождество. Целью, к которой все сводится, является, правда, бесцельное действие, действие как таковое. Вот что представляет собой игра. В ней нечто совершается с самой серьезной решимостью, честолюбиво и старательно. Это и есть первый шаг на пути к человеческой коммуникации. Если здесь что-то представлено (пусть это будет всего лишь игровое движение), то и зритель это «имеет в виду», точно так же, как я выступаю в игре зрителем самого себя. Функция игровой репрезентации состоит в том, чтобы показать, что игра — это нечто определенное, а вовсе не случайное. В конечном счете игра есть не что иное, как саморепрезентация игрового действия. Позволю себе добавить к этому: подобное определение игрового действия в то же время означает, что игра всегда требует участия в ней. Даже зритель, наблюдающий за ребенком, играющим в мяч, не может не участвовать в ней, а если он действительно «участвует», то это не что иное, как *participatio*, внутреннее участие в этом повторяющемся движении. В случае высших форм игры это часто проявляется весьма наглядно: стоит, например, внимательно понаблюдать за зрителями теннисного матча, передаваемого по телевидению. Это полная поглощенность. Никто не остается равнодушным. Другим важнейшим моментом мне представляется то, что игра является коммуникативным действием и в том смысле, что, собственно, не такая уж большая разница между тем, кто играет, и тем, кто наблюдает. Зритель явно больше, чем простой наблюдатель, следящий за тем, что разворачивается перед ним. В качестве

участника он — составная часть самой игры. Конечно, эти простые разновидности игры еще далеки от игры художественной. Однако я надеюсь показать, что от культового танца до культового действия как зрелищного представления всего лишь шаг. А отсюда — всего лишь шаг к автономизации изображения, к театру как представлению, выросшему из культовых обрядов. Или же к изобразительному искусству, декоративность и выразительность которого коренятся в целостном контексте религиозной жизни. Одно переходит в другое. И то, что одно переходит в другое, подтверждает наличие общего в том, что мы рассматриваем как игру.

297

## II

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

В диалоге Платона «Пир» есть замечательная легенда, которая, как мне кажется, позволяет глубоко охарактеризовать тот род значения, которым наделено искусство. Один из героев «Пира», Аристофан, рассказывает историю (не утратившую очарования и по сей день), в которой раскрывается сущность любви. Он говорит, что люди первоначально были существами, круглыми, как шар; потом они посягнули на власть богов и те в наказание рассекли людей надвое. С тех пор человек, лишенный целостности жизни и бытия, ищет свою половину. Это и есть *symbolon tou anthropou*: 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 восприятии внешнем облике. Но что же это за отсылка? Прямая функция отсылки заключается в том, чтобы указать на что-то другое, на то, что можно получить или познать и непосредственным образом. Если бы это было так, символ был бы равнозначен тому, что по крайней мере с эпохи Веймарского классицизма принято называть аллегорией: когда говорится не то, что имеется в виду, но при этом подразумеваемое может быть выражено и непосредственно. Следствием классицистского понимания символа, которое предполагает отсылку не в

298

аллегорическом смысле, было то, что понятие аллегории стало ассоциироваться для нас (в принципе несправедливо) с холодностью, отсутствием истинной художественности. Ведь при этом проявляются смысловые связи, известные заранее. Символ же, познание символического смысла предполагает, что единичное, особенное предстает как осколок < бытия, способный соединиться с соответствующим ему осколком в гармоничное целое, или же что это — давно ожидаемая частица, дополняющая до целого наш фрагмент жизни.

(...) 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.

### III

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

307

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

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



не был бы старым, то есть ставшим устойчивой привычкой определенного действия. Существует и языковая форма, отвечающая празднику и торжеству. Ее называют торжественной речью. Но в гораздо большей степени, нежели формы торжественной речи, праздничным торжествам подобает молчание. Мы именуем его торжественным молчанием. Можно сказать, что молчание охватывает нас, и

308

то же происходит с каждым, кто неожиданно оказывается перед «поражающим» его памятником художественного или религиозного творчества.

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

309

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

Похоже, дело в том, что существуют два возможных фундаментальных отношения ко времени, Нормальное, прагматичное отношение ко времени — это «время для чего-нибудь», то есть время, которым распоряжаются, которое планируют, которое есть, или которого нет, или которое не предполагается. По своей структуре — это пустое время, время, которое чем-либо заполняется. Крайним примером ощущения этой пустоты времени является скука. Время переживается как мучительная данность в своем близком ритме повторения. Противоположностью этой пустоты является пустота занятости, когда времени постоянно не хватает и постоянно что-нибудь предстоит

сделать. Предстоящее — это способ ощущения времени как ресурса, необходимого для чего-либо, или как периода, для наступления которого следует выждать надлежащий момент. Крайности скуки и деловитой занятости выражают один и тот же подход: время рассматривается как «заполненное» чем-то или «не заполненное». Время ощущается при этом как нечто, что следует «провести», израсходовать и что действительно расходуется. Время переживается в этом случае не как время. — Наряду с этим существует и совершенно иное отношение ко времени, и это отношение, как мне кажется, тесно связано с отношением ко времени и в ходе праздника и в искусстве. Я бы назвал его, в противоположность времени пустому, рождающемуся в наполнении,

310

### Часть 3.

(номера страниц по первоисточнику указаны в конце страницы).

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

Переход от такого восприятия времени — времени движения по жизненному пути — к произведению искусства прост. Явление искусства в нашем мышлении всегда обнаруживает близость к феномену жизни, к структуре «органического» существа. Так, каждому понятно, когда говорят: «произведение искусства подобно органическому единству», что при этом имеется в виду, объяснить довольно просто. Это значит: произведение искусства вызывает ощущение, что каждая его деталь, каждый его момент вплетены в целое изображение, текста или иной формы, действуют не как нечто механически сцепленное или обособленное, словно мертвый предмет, влекомый потоком событий. Все в нем подчинено некоему центру.

(...) 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. (...)

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. (...) Собственное время произведения искусства особенно

313

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

Таким образом, каждое произведение искусства обладает своим собственным временем, которое оно нам, так сказать, предписывает. Это касается не только искусств, наделенных временным измерением, — музыки, танца и речи. (...)

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

314

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

Подведем общие итоги нашего рассуждения. Оглядываясь назад, важно понять, насколько нам удалось продвинуться в осмыслении поднятых вопросов. Искусство нашего времени ставит нас перед задачей гармоничного объединения двух противоречивых, расходящихся тенденций: иллюзии историчности и иллюзии прогрессивности. Иллюзию историчности можно было бы определить как ослепление культурной традицией, в соответствии с которым только освященное этой традицией действительно значимо. Иллюзия прогрессивности в свою очередь также питается культурно-критическим ослеплением: люди, подверженные ему, убеждены, что каждый день начинается новая эпоха, претендуя тем самым на то, что они полностью

познали ту традицию, которой принадлежат, и преодолели ее. Истинное решение загадки, заданной нам искусством, заключается как раз в одновременности прошедшего и современного. Ничто не является только предпосылкой или только вырождением, скорее, следует задаться вопросом: что же составляет основу единства искусства в его собственном качестве и каким образом искусство преодолевает время? Для ответа на этот вопрос мы предприняли три шага. Первый шаг — попытка найти антропологическое основание в феномене игровой избыточности. Особенностью, глубоко определяющей человеческое бытие, является то, что человек как существо, бедное инстинктами, не полностью связанное заданными функциями, постигает себя в свободе, составляющей человеческую природу, — как и в угрозе свободе. Здесь я следую антропологической философии, вдохновленной Ницше и развитой в трудах Шелера, "Плесснера и Гелена. Я попытался показать, что именно здесь берет начало специфическое свойство человеческого бытия—единение прошлого и настоящего, одновременность эпох, стилей, рас, классов. Все это свойственно человеку. Как я уже говорил в начале, лучистый взор Мнемозины, музыки, обладающей способностью

315

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

(...) 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 вычленивать в преходящем устойчивое. Истинная функция символа и символического содержания всех языков искусства заключается в завершении этого процесса. (...)

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

317

(...) Конечно, традиция не просто сохранение, а передача, переложение. Она предполагает, что ничто не остается неизменным, законсервированным, а господствует стремление понять и выразить старое по-новому. Так и слово «переложение» может быть использовано для обозначения перевода.

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

318

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

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

И наконец, третий пункт, праздник. Я не буду еще раз повторять, как соотносится время и собственное время искусства с собственным временем праздника, а сосредоточусь лишь на одном моменте, а именно на способности праздника объединять всех. Отличительная особенность праздника, как мне представляется, состоит в том, что он существует только для тех, кто принимает в нем участие. Это, по моему, совершенно особое и осуществляемое совершенно сознательно присутствие. Вспоминая об этом, мы не можем не подвергнуть критическому анализу нашу культурную жизнь, с ее учреждениями и эпизодами освобождения от гнета повседневных забот в форме культурного опыта. Понятие прекрасного включает в себя, 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-

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

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

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

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, автостадах, 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

321

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

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

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

Между этими крайностями лежит, как мне кажется, истинный подход. Он состоит в том, чтобы воспринять и усвоить то, что может передать нам подлинное искусство

благодаря напряжению формы и творческому порыву. В конце концов не имеет принципиального значения вопрос

322

(или по крайней мере он носит вторичный характер), какой объем знаний, полученных в результате исторического образования, оказывается при этом задействованным. Искусство прежних времен доходит до нас через фильтр современности, живой традиции, сохраняющей и преобразующей. Беспредметное искусство наших дней — конечно, лишь в лучших своих творениях<sup>1</sup>, 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.