

«...МЫ ИМЕЕМ ДЕЛО
ВСЁ-ТАКИ С ДЕЙТЕЛЬНОСТЬЮ,
НО ВОЗВЕДЁННОЮ В ИДЕАЛ»



ИСКУССТВО В ПОНИМАНИИ Г. Г. ШПЕТА И Х.-Г. ГАДАМЕРА

А. В. Лаврухин

В размышлениях Г. Г. Шпета об искусстве неизменно доминирует умеренно ницшеанский стиль — разнотонный, обрывистый, эмоциональный, порой экзальтированный. Эмоционально насыщенное и суггестивное слово Шпета затрудняет понимание ключевых интенций и концептуальных взаимосвязей между отдельными тезисами по вопросу определения «природы» искусства. Между тем, для самого Шпета, именно смысл является эйдосом и «целевой причиной» искусства. Будучи «украшением действительности» (по генезису и своей сущностной функции), искусство одновременно «вос-производит» действительность, «разоблачая» её тайну (в опыте созерцания «внутренней формы») и утверждая (через художественное воплощение) новую действительность, которая уже «не только эстетична, но и философична». Этот ход мысли подводит нас к ключевой проблеме корреляции опытов искусства и философского осмысления бытия. Двигаясь в фарватере заданной Шпетом тематизации феномена искусства, мы находим множество полемически заострённых переключений с феноменолого-герменевтической новацией, согласно которой искусство и философия делают одно общее дело — выводят истину бытия из потаённости и делают её явленной миру. Но насколько глубоко это родство? Можно ли утверждать о преемственности или комплиментарности двух исследовательских стратегий? Попробуем ответить на эти вопросы, опираясь на сравнительный анализ осмысления опыта искусства в философской эстетике Г. Г. Шпета и философской герменевтике Х.-Г. Гадамера.

Празднично-игровое измерение искусства:
репрезентация онтологической структуры
и овнешнение и украшение действительности

Как известно, в работе «Истина и метод» Гадамер раскрывает онтологию и герменевтический смысл произведения искусства через разяснение феноменов игры и праздника ¹. В свою очередь, Шпет определяет генезис и сущностную функциональность искусства через понятия украшения и праздника ². Формально-тематическое единство позволяет задаться вопросом о специфике сходств и различий взглядов обоих мыслителей в подходах к разяснению этих конститутивных для опыта искусства феноменов.

Начнём с герменевтического истолкования произведения искусства, в котором игра определяется как «путеводная нить онтологической экспликации». Гадамер — в противовес эстетической субъект-ориентированной установке — подчёркивает укоренённость произведения искусства в мире, существующем до и вне рефлексивного субъекта и его целенаправленной деятельности. Игра в таком понимании — не результат взаимодействия играющих субъектов, но «бытие игры», «независимое от сознания тех, кто играет» ³. Показательны в этой связи примеры, которые он приводит для разяснения онтологического измерения игры: это игра света и тени, волн, животных и т.д. Вовлечённая в игру дорефлексивная десубъективированная реальность имеет первичный характер по отношению к играющему субъекту: не игрок играет игру, но реальность игры создаёт игровое пространство и конституирует нового субъекта — игрока. Примечательно в этом плане непривычное и парадоксальное для субъект-ориентированного эстетического сознания гадамеровское сопоставление естественности игры для животных и природы и «неестественности» игры для человека: «Дело явно обстоит не таким образом, что животные тоже играют и что даже про воду и свет можно в переносном смысле сказать, что они играют. Скорее, напротив, про человека можно сказать, что даже он играет» ⁴. Тем самым Гадамер подводит нас к мысли о *медийном характере игры*

и произведения искусства, чей способ бытия — самопрезентация, впервые позволяющая миру и бытию раскрыть себя и проявить себя так, как никогда и нигде прежде. В этом отношении произведение искусства определяется как разновидность игры, присущей человеку, как событие погружения в онтологическое измерение опыта мира. Именно поэтому Гадамер называет преобразование игры в искусство преобразованием в структуру и тотальным опосредованием: в произведении искусства больше нет играющего, остаётся только играемое.

Соответственно, прекрасное понимается не как эффект восприятия субъектом произведения искусства, но как способ бытия, репрезентирующий универсальную онтологическую структуру: «Способ бытия прекрасного оказался для нас знаком всеобщего бытийного устройства...»⁵ Гадамер отмечает этот специфический способ бытия произведения искусства, следуя мысли Платона: «Безусловно, отличительная черта прекрасного по сравнению с благом — то, что оно являет себя из себя самого, делает себя непосредственно очевидным в своём бытии»⁶. Причём такое само-явление нельзя понимать как некое целенаправленное, намеренное само-показывание, демонстрацию для того, чтобы все это увидели. Это несознательно (или бессознательно) сконструированная искусственная реальность (иллюзия), которую демонстрируют напоказ. Явление себя из себя самого — это способ бытия произведения искусства: иначе быть оно не может. И, одновременно, это подлинно феноменологическая данность бытия: бытие являет себя (соответственно, усматривается) в произведении искусства не через некое иное сущее, но через само себя, т.е. очевидно являя само себя, само-являясь. «...Прекрасное, способ явления благого, само делает себя явным, раскрывает себя в своём бытии, само себя пред-являет, пред-ставляет, презентует (*darstellt*). То, что таким образом презентуется, в своей представленности не отличается от себя самого. Оно не есть нечто одно для себя и нечто иное для других. Оно не есть также нечто в чём-то ином...»⁷ Соответственно, герменевтическая интерпретация феномена праздника призвана разъяснить

темпоральность произведения искусства и его мировой, универсальный, онтологический характер.

Посмотрим теперь, как работает метафора праздника в философии искусства Г. Г. Шпета. Здесь показателен фрагмент «Искусство и жизнь», где искусство определяется через феномен украшения: «Что искусство возникает из украшения, это — не только генетический факт, это также существенная функция искусства, раз искусство, так или иначе, целиком или частично, между прочим или всецело, представляет красоту»⁸. Для Шпета метафора украшения важна в том смысле, что оно легко — как и праздник — «пристёгивается к» и «отстёгивается от» жизни: «Искусство должно быть не в жизни, а к жизни, при ней, легко отстёгиваемое, — отстегнул и пошёл дальше — пристегнуть к другому краю... Красота — праздник, а не середина»⁹. Таким образом, в этом определении утверждается инаковость искусства (оно существует в жизни как в чём-то ином), и его несамостоятельность в силу зависимости от вполне самодостаточной реальности: украшение не может быть без того субстрата («что»), который украшается. «Если жизнь есть искусство, то искусства нет. Ибо украшение должно быть украшением чего-нибудь, а если оно не украшает жизни, то и оно не существует, и жизнь — истязание. А украшать украшение — своего рода *aesthetical insanity*»¹⁰. Если сопоставить это понимание с гадамеровским, мы обнаружим весьма показательную двойственность.

С одной стороны, тезис Шпета о зависимости искусства от жизни сближает его позицию с герменевтико-феноменологическим подходом в том отношении, что Шпет не склонен изолировать искусство от жизни, превращая его в «резервацию прекрасного», конституируемую креативным субъектом, талантом или гением (как это происходит, например, в случае с Кантом). Напротив, проблема соотношения искусства и жизни является центральной для всей его эстетической концепции. Без этой взаимосвязи искусство утрачивает свою почву и превращается в иллюзию, имитацию. Именно с этой интенцией связана критика Шпета в адрес искусства его современников начала XX-го века — декадентов

и футуристов. Далеко не случайно Шпет резко отзывался о футуризме: «Футуризм — «распад, гниение и удобрение... Приём всех декадентов — привлечь внимание фокусом»¹¹.

Однако, с другой стороны, характер связи искусства с миром жизни имеет весьма специфический характер: искусство выполняет по отношению к жизни две ключевые функции — оно «овнешняет» и украшает жизнь. Шпет отстаивал реализм в искусстве как раз потому, что он был основан на верности отражения жизни и внешнем правдоподобии. За этим стоит платоновская и гегельянская модель понимания искусства, согласно которой за любым образом должна стоять идея, а сама идея должна быть выражена только посредством её овнешнения, объективации¹². Если идея не может приобрести внешнюю, объективированную, зримую форму, она обесмысливается и превращается в ничто. И наоборот, если за образом искусства стоит живая действительная идея, то она — *idea*, понятая Шпетом как «внешний видимый облик»¹³. В этом смысле произведение искусства — это репрезентация действительного бытия вовне, во внешний облик, который, благодаря скрытой в нём идее имеет осмысленный характер. Художник, воспроизводящий реальную действительность, должен, по Шпету, утвердить «права внешнего». Только действительно существующее внешнее может быть осмыслено, только оно — живое. Внутренняя жизнь человека, его переживания, его страсти в глубине души, могут быть поняты только путём овнешнения. Даже любовь, чтобы быть понятой, должна быть «вывернута наизнанку», представлена во внешнем облике. Когда философы борются что-то о действительности иррационального, мистического и невыразимости его во внешнем облике, это их бормотание, утверждает Шпет, просто «алогическая белиберда»¹⁴.

Исходя из этого процесса овнешнения, стоит понимать и тезис об украшении и праздничности опыта искусства. Согласно пониманию Шпета, украшательная и праздничная сторона искусства произрастают не из самой жизни, принципиально не принадлежат ей, но «пристёгиваются» и «приходят» к ней откуда-то извне. В этой связи возникает вопрос, откуда возникают эти эпифеномены

украшения и праздника? Разъяснения Шпета дают основание полагать, что праздник и украшение — это специально сделанный (искусственный) продукт, плод деятельности креативного и активного субъекта, «транспонирующего в сознании» предмет действительности в предмет эстетический¹⁵. Если у Гадамера игра как способ бытия произведения искусства имеет преимущественно естественное (природное) происхождение, то в понимании Шпета, напротив, «"природа" прежде должна быть окультурена, охуждественна, чем восприниматься эстетически. "Природа" должна перестать быть естественной вещью, подобно тому, как она представляется чувственному сознанию неидеальной возможностью»¹⁶. Показательна здесь ссылка на эстетического субъекта, наделённого способностью конституировать эстетические предметы в своём сознании¹⁷. Таким образом, если для Гадамера праздник — это нечто такое, что выходит за пределы полномочий и способностей субъекта, то в случае со Шпетом мы имеем дело с праздником и украшением как порождениями креативного эстетического субъекта. Примечателен в этом плане нарочитый активизм субъекта на фоне пассивности самой жизни: жизнь для искусства — всего лишь материал, взаимодействие с которым может быть лишь односторонним. «Жизнь есть только материал и искусства, и философии, следовательно, жизнь есть только отвлечённость...»¹⁸

Итак, шпетовское определение характера взаимодействия между искусством и жизнью репрезентирует слабую (мягкую) версию той самой субъект-объектной модели эстетического сознания, которая стала предметом жёсткой критики Гадамера. Её можно определить как слабую (мягкую), поскольку, в отличие от сильной (жёсткой), представленной, например, в философии искусства И. Канта, эстетический субъект не создаёт автономного пространства эстетических реалий («резервацию искусства»), но воспроизводит то, что дано первично, а именно — жизнь, понятую как овнешнённая действительность, объективная реальность. «Художник не творит действительности, а только воспроизводит. В этом гарантия утверждаемой им действительности и действительности

утверждаемого им... Художник воспроизводит действительность уже созданную. Его утверждение относится к сущему. Как бы ни была действительность задумана и создана, созданная и существующая, она — такая, а не иная, и другой — нет»¹⁹. При таком подходе опыт искусства не существует без активного субъекта и присущего ему «транспонирующего сознания»²⁰.

Когнитивное измерение искусства:

подлинное понимание самоявленной вещи

vs понимание действительности в её сквозной конкретности

Для понимания специфики сходств и различий двух концепций не менее важно проанализировать когнитивное измерение опыта искусства. Для обоих мыслителей оно имеет важное, но разное значение.

Так, в герменевтическом осмыслении понимание есть особенная устроенность или преимущественный способ бытия прекрасного: оно само открывается, выпячивает себя как никакой другой способ бытия, оно обращает на себя внимание, показывает себя. Именно в силу такой преимущественной разомкнутости бытие произведения искусства оказывается наиболее благоприятной почвой для прояснения как структуры бытия, так и структуры понимания. Для Гадамера бытие искусства обладает преимуществом именно потому, что как нельзя лучше соответствует максиме феноменологического усмотрения — очевидно усматривать самоявление вещи: «...Герменевтический опыт, как опыт постижения пере-данного смысла, причастен к той непосредственности, которой издавна отмечен и отличён опыт прекрасного, как и вообще любой опыт очевидной истины»²¹. Понимание только тогда соответствует своей природе, когда оно стремится быть истинным, т.е. подлинным пониманием. В свою очередь, истина — это не результат виртуозности самого автономно взятого понимания, выведенного из его бытийной сферы, но, «напротив, подлинный опыт, т.е. встреча с тем, что заявляет о себе как об истине»²². Говоря языком Хайдеггера, бытие искусства разомкнуто преимущественным

образом, то есть по своему рангу превышает все прочие способы разомкнутости бытия. Именно поэтому опыт искусства имеет наивысший когнитивный (герменевтический) потенциал: он приближает нас к подлинному пониманию человеческого бытия.

В понимании Шпета смысл имеет приоритетный по отношению к красоте (и украшению) ранг, но взаимосвязь между ними мыслится принципиально иначе. «Украшение — только экспрессивность красоты, т.е. жест, мимика, слезы и улыбка, но ещё не мысль, не идея. Экспрессивность — вообще от избытка. Смысл, идея должны жить, т.е., во-первых, испытывать недостаток и потому, во-вторых, воплощаться, выражаться. Красота — от потребности выразить смысл»²³. Как видим, мысль, идея имеют здесь приоритетный ранг и телеологический характер, в то время как красота и прекрасное — вторичный, эпифеноменальный статус. При этом субъект и его потребности играют определяющую роль в процессе эстетизации действительности, поскольку именно художник «создаёт» ту реальность, которая затем становится предметом осмысления в философии: «И художник не творит действительности, непроизводит — то, что он производит, есть искусство, а не действительность — он подражает и воспроизводит. Но он раньше философа утверждает действительность, потому что впереди всякого познания идёт созерцание...»²⁴ Таким образом, искусство выполняет для философии как практике понимания *par excellence* эстетическую функцию, понятую в классическом смысле — оно конституирует новый — более осмысленный и экспрессивный — опыт восприятия (*aisthesis*). «Искусства — органы философии; философия нуждается не только в голове, также и в руках, глазах и в ухе, чтобы осязать, видеть, слышать»²⁵. Шпет вносит в эту модель один немаловажный нюанс — благодаря искусству действительность преобразуется и становится красивой. В свою очередь, красивая действительность оказывается более осмысленной: такой модус реальности Шпет называет «сквозной конкретностью». Однако даже красивая действительность имеет дефицит смысла и по своему рангу уступает гораздо более осмысленной «последней конкретности», постижимой в философии. Именно

поэтому Шпет видит продуктивным взаимодействие между искусством и философией, называя последнюю высшим мастерством (искусством) мысли, бескорыстно украшающим действительность. В результате Шпет выстраивает довольно жёсткую иерархию рангов действительности и коррелятивных им когнитивных актов в гегелевском духе: «Жизнь есть только материал и искусства, и философии, следовательно, жизнь есть только отвлечённость... Философия же — последняя, конечная в задании и бесконечная в реальном осуществлении конкретность; искусство — именно потому, что оно искусство, а не уже-бытие, творчество, а не созданность — есть предпоследняя, но всё же сквозная конкретность. Философия может быть предпоследнею конкретностью, и тогда она — искусство, а искусство, проникающее последнюю конкретность, есть уже философия. Так, искусство как философия есть философия как искусство — и следовательно, пролом в стене между искусством и философией»²⁶.

Языковое измерение искусства:
универсальная медиация vs средство выражения

Язык и языковое измерение опыта искусства является определяющим как для философии искусства Шпета и Гадамера, так и для понимания сути различий между ними. В этом контексте примечателен объединяющий обоих мыслителей интерес к философии Платона²⁷, влияние которого на Шпета особенно сильно чувствуется в случае с его феноменологическим описанием поэтической речи²⁸. Однако, формальная близость не отменяет существенных содержательных расхождений, которые на этом фоне выглядят ещё более контрастно и отчётливо.

Обращаясь к гадамеровской тематизации языка в контексте понимания его роли и функции в опыте искусства, прежде всего, стоит обратить внимание на характер актуализации языковой проблематики и, соответственно, статус языка в целом. Сразу же хотелось бы оговорить смысл уже приведённой фразы «тематизация языка», которая может ввести нас в заблуждение относительно

его природы — как будто бы язык можно изучать как отдельную (пусть даже наиболее важную) предметную сферу, заслужившую приоритетное внимание среди всех прочих предметных сфер. Это принципиальный вопрос и в этом состоит существенное отличие герменевтики языка Гадамера от многих других подходов к анализу языка. Действительно, если мы обратим внимание на название третьей части «Истины и метода», гласящее «Онтологический поворот герменевтики на путеводной нити языка», то станет очевидно, что выражение «герменевтика языка» не эквивалентно выражению, скажем, «философия языка». Название третьей части, скорее, указывает на ключевую (путеводную) роль языка в определённой трансформации (повороте) самой герменевтики, т.е. той дисциплине, благодаря которой, кажется, сам язык впервые стал «предметом» исследования. И, более того, язык, являясь путеводной нитью, поворачивает саму герменевтику к её собственной сути — к пониманию её онтологических оснований. Таким образом, замысел Гадамера в полном смысле слова вырастает из традиции, основание которой было заложено положением Хайдеггера: вопрос о сущности языка может ставиться только в контексте фундаментального вопроса о смысле бытия, и потому единственно возможный путь (метод) его понимания — это путь фундаментальной онтологии языка ²⁹. Об этом красноречиво свидетельствует тезис, который можно было бы считать лейтмотивом всех размышлений Гадамера о языке: *«Бытие, которое может быть понято, есть язык»* ³⁰. В свою очередь, как уже было отмечено выше, искусство и история суть способы бытия герменевтического опыта, а само понимание есть особая устроенность или преимущественный способ бытия прекрасного: оно само открывается, выпячивает себя как никакой другой способ бытия, оно обращает на себя внимание, показывает себя. Эта тенденция самопрезентации бытия в опыте искусства как раз и происходит в стихии языка: приоритетный бытийный ранг произведения искусства сказывается в том, что в опыте искусства язык впервые обретает явную, очевидную, самопоказывающую самодостаточность. «Слово >литература< не напрасно получило оценивающий смысл, такой,

что принадлежность к литературе презентует особую отмеченность. Текст такого рода не презентует всего лишь фиксацию речи, но обладает своей собственной аутентичностью. Если обычно исполняется характер речи, когда слушающий тотчас пронизывает речь насквозь и полностью устремляется к тому, что речь ему сообщает, то здесь своеобразным, свойственным ему способом обнаруживается сам язык»³¹. Причём, как уже говорилось, эту самодостаточность не стоит понимать как отдельную предметную область языка или как выражение внутреннего опыта мышления (внутреннего слова) во внешнем (произнесённом слове), но в опыте искусства язык впервые со всей очевидностью показывает себя как способ бытия — языково размыкаться в истолковывающем самообнаружении. «...Бытие есть язык, то есть представление-себя (Sichdarstellen-самопрезентация) ...из него вытекает не только характер события, свойственный прекрасному, но и характер свершения, свойственный всякому пониманию»³².

Язык как истолковывающее самообнаружение бытия не является лишь средством сообщения или переноса информации ещё и потому, что он свершается. «Сами слова, дающие языковое выражение какому-нибудь делу, предстали перед нами как некое языковое свершение»³³. Здесь Гадамер вновь обращается к метафоре игры, подчёркивая её специфическое бытие — быть в свершении. «Вес слов, встречающийся нам в понимании, как будто расходуется в игре (sich ausspielt), и это опять-таки языковой процесс, так сказать, игра со словами, обыгрывающими то, что понимает текст»³⁴. Свершение языка когерентно свершению произведения искусства как специфически разомкнутого способа бытия, т.е. деянию самого дела. В этом специфика искусства — быть уловимым в своей притягательной неуловимости свершения. «Она (красота — *ред.*) внезапно по-является, вспыхивает и так же внезапно, неожиданно, без переходов исчезает вновь»³⁵. Но именно поэтому «явление прекрасного, как и способ бытия понимания, носит *характер события*»³⁶. А, в свою очередь, «говорить о свершении или о деянии самого дела побуждает нас само это дело»³⁷. Таким образом, для Гадамера свершение подлинного опыта, т.е. опыта

герменевтического, есть сущностное триединство свершений бытия, понимания и языка. Свершение понимания будет неподлинным, если оно никак не связано с вопросом об истине, т.е. о смысле бытия. В свою очередь, подлинный опыт как вышеозначенная встреча с тем бытием, которое заявляет о себе как об истине, «завершается в языковом осуществлении толкования и...тем самым феномен языка и понимания оказывается универсальной моделью бытия и познания вообще»³⁸.

Принципиально иной подход к разяснению роли и функции языка в опыте искусства мы находим у Шпета в «Эстетических фрагментах» (1923), где, в контексте указанной ранее полемики с формалистами, он даёт определение специфики поэтического языка в отличие от языка научного, риторического и повседневного. В этом определении Шпет опирается на лингвистические и семиотические модели и методы интерпертации, для которых исходным является понятие структуры³⁹. Примечательно, что в интерпретации Шпета понятие структуры приобретает смысловую близость как платоновскому рассуждению о связи части и целого, так и концепции герменевтического круга: «Конкретное строение, отдельные части которого могут меняться в “размере” и даже в качестве, но ни одна часть из целого *in potentia* не может быть устранена без разрушения целого»⁴⁰. Новаторская идея потенциальной данности (*in potentia*) частей структуры понимается тут двояко: в смысле связи новых частей с целым (новые части обновляют, но не разрушают структуру, что позволяет идентифицировать текст как тот же самый), и в смысле микроструктур этих частей (внутри каждой части можно обнаружить свою структуру с микрочастями). При этом, несмотря на то, что Шпет признаёт и тематизирует не только семантическое, риторическое, но и референциальное измерение языка, сам предмет определяется им как идеализированный объект или предмет в феноменологическом (в гуссерлевском исполнении) смысле: «...Не морфологическое, синтаксическое или стилистическое, вообще не “плоскостное” его расположение, а напротив, органическое, вглубь: от чувственно-воспринимаемого до формально-идеального (эйдетического) предмета....»⁴¹.

Здесь — в определении языка в качестве самостоятельной структуры — бросается в глаза сходство с вышеозначенным тезисом Гадамера о самообнаружении языка как такового, в его собственной данности. В контексте вышеозначенных формальных сходств с подходом Гадамера бросаются в глаза даже аналогичные выражения и термины. В первой части «Истины и метода» (см. «Преобразование в структуру и тотальное опосредование») Гадамер, отвечая на вопрос о том, что превращает игру в произведение искусства, выдвигает терминологически близкий тезис: «Это преобразование, в ходе которого человеческая игра достигает своего завершения и становится искусством, я называю преобразованием в структуру. Только благодаря этому преобразованию игра достигает уровня идеальности, так что она может мыслиться как игра и пониматься как таковая»⁴². Однако, при ближайшем рассмотрении становится очевидно, что это всего лишь формальная и терминологическая аналогия, за которой стоят существенные методологические и концептуальные различия. Если Гадамер подразумевает под структурой темпоральный и феноменальный характер самой игры⁴³, а язык у него выступает в роли «среды герменевтического опыта», открывающей в искусстве облегчённый доступ к миру, истине и бытию, то Шпет сосредотачивается на формальной структуре языка как замкнутой системе, функционирующей безотносительно к миру со всей его прагматикой. Язык здесь выступает в качестве той стихии, которая предоставляет наилучшие возможности для украшения действительности, «пристёгивания» произведений литературы, порождённых свободным языковым формотворчеством, к реальной жизни. При этом сама структура поэтического языка, который Шпет отождествляет с языком искусства, понимается им в духе платоновского определения идеи литературы. Этот методологический приём пронизательно в своё время подметил А. Хаард: в «феноменологическом описании поэтической речи Шпет воссоздаёт последовательность, характеризующую платоновский путь феноменологии: сначала он формулирует идею литературы, понятую в качестве специфической для неё структуры текста, и лишь затем переходит к анализу эстетического способа её восприятия»⁴⁴.

Такая методологическая установка находит своё выражение в двух ключевых моментах. Во-первых, Шпет видит подлинную силу языка в искусстве не в том, что он выводит нас в действительный мир или приближает к истине бытия, как считал Гадамер, но, напротив — замыкает нас в своей идеальной предметной области, в сфере порождения идей, смыслов и смыслообразующих функциональных структур языка (метонимичность, метафоричность, сюжетность и проч.). Примечательно здесь наблюдение А. Хаарда, констатирующего, что в отличие от Платона, Шпет «не разделяет представления, согласно которому искусство соотносится с действительностью посредством того, что изображает идеи, которые — в несовершенной форме — реализуются и во внехудожественной действительности. Напротив, идея в искусстве означает для Шпета одну лишь формальную структуру, подобную, например, сюжету в литературе, чья функция состоит в том, чтобы подчинить определённым правилам спектр возможностей художественного формообразования»⁴⁵.

Во-вторых, среди всех таких формообразующих структур языка Шпет выделяет одну в качестве образцовой, идеальной, т.е. такой, где язык выступает в своей художественной роли *par excellence* — это лирический язык русских поэтов-символистов (А. Блок, А. Белый и др.)⁴⁶ Именно здесь, с его точки зрения, язык работает структурно в художественном (поэтическом) смысле, а именно: нейтрализует его референциальную и прагматическую функции в пользу самодостаточного, замкнутого и в этом смысле идеального языкового формообразования. Благодаря этому язык впервые освобождается от сковывающего его истолкования мира и погружается в свою собственную стихию — стихию преобразования языковой формы, благодаря чему появляются принципиально новые, креативные, украшающие действительность смыслы.

Очевидно, что с точки зрения Гадамера и его критики «абстракции эстетического сознания», так понятая свобода и стихия языка представляет собой своего рода замкнутую на самой себя «резервацию эстетических смыслов и предметностей», доступную лишь благодаря изоляции языкового формообразования, с одной

стороны, и специфическим настройкам сознания эстетического субъекта, с другой. Таким образом, в анализе Шпета языкового измерения опыта искусства можно обнаружить даже более «жесткую» версию субъект-объектной модели эстетического сознания (в сравнении с тем, что мы отметили при анализе празднично-игрового измерения искусства).

Онтологическое измерение искусства:
украшение действительности vs прирост бытия

Завершим наш анализ сравнением эффектов опыта искусства для человеческого бытия.

Как уже замечалось ранее, опыт искусства в понимании Шпета, имеет для действительности характер украшения. При этом «украшение» действительности искусством понимается Шпетом по-гегельянски — через «снятие» «просто действительности» и утверждение новой, преображённой красотой, действительности, которая более конкретна, чем «просто действительность», но недостаточно конкретна, чем действительность, с которой имеет дело философия. «Конкретность» здесь подразумевает конкретность смысла: искусство поставляет философии «украшенную» действительность и тем самым впервые «открывает» («вставляет») философии глаза и уши на действительность, исполненную конкретного смысла. Таким образом, искусство выполняет свою «терапевтическую» функцию в отношении действительности, когда оно становится философией, а философией оно становится, когда создаёт умный внутренний образ: «Внутренняя форма, “образ”, созерцание, интуиция бывают также умными. Тут начинается искусство как философия, перевал к последней конкретности...»⁴⁷. Примечательно, что создание внутреннего образа — это не произвольное творение субъекта, но «разоблачение тайны бытия»: «Художник не просто для себя созерцает, а разоблачает тайны. Запечатлеть — здесь только начинается художественно-совершенное зрение художника — явленность вовне. Красота — дважды рождённая, дважды явленная. Оттого она

— и смысл и значение. Оттого она не только эстетична, но и философична. Но, прежде чем передать действительность философу, художник должен утвердить её права на бытие в созерцании: ещё не реального и уже не идеального только»⁴⁸. В этом акценте на преображении опыта восприятия (aisthesis) с отчётливой когнитивной, познавательной составляющей («разоблачение тайны бытия» и «утверждение права на бытие в созерцании» происходит, по сути, в сознании воспринимающего субъекта), равно как и в случае с отмеченной ранее иерархией рангов действительности, скорее всего, сказываются ранее отмеченные симптомы субъект-объектной модели эстетики (в версии Гегеля и Гуссерля). Примечательна в этом плане беспощадная критика Шпетом всякого рода синтезов искусств, которые, помимо оскорбления изысканного эстетического чувства автора, несут в себе угрозу смещения стройной иерархии видов искусств, венчающихся словесной формой искусства, среди которых философия представляется самым чистым, осмысленным и самодостаточным. При этом архитектура и иные декоративные искусства, в случае с которыми «украшение» приобретает буквальный, а не метафорический смысл, остаются на периферии внимания мыслителя.

Напротив, Гадамер далеко не случайно завершает свой анализ искусства рассмотрением архитектуры. Как справедливо замечает И. Инишев, архитектура имеет в концепции Гадамера «парадигматический характер»⁴⁹, и это напрямую связано с эффектом опыта искусства для человеческого бытия. Поскольку, в понимании Гадамера, подлинный опыт искусства это, прежде всего, репрезентация мира, архитектура, «формирующая первичное экзистенциально-антропологическое пространство»⁵⁰, которая в наиболее полной мере отвечает предназначению искусства, а именно — строить мир в фундаментально-онтологическом и мироокружном смысле⁵¹. Именно поэтому Гадамер употребляет выражение «прирост бытия» (Seinszuwachs) в отношении к архитектуре. Интересно, что Гадамер, разъясняя специфику архитектуры как вида искусства, так же говорит о возвышающем действительность украшении: «Только свободное расположение на площадке не вредит

декоративности, но служит репрезентативному возвышению соотносённости с жизнью; этой соотносённости оно подчиняется, украшая её»⁵². Однако, в отличие от «украшения действительности» Шпета, возвышающий и украшающий жизнь эффект имеет более универсальный и фундаментальный (онтологический) характер. Поскольку архитектура организует пространство, охватывающее всё в нём сущее, она «охватывает всю совокупность искусств, она превращает свою точку зрения в универсально действенную. Эта точка зрения — позиция декоративности»⁵³. «Декоративность» здесь понимается не как нечто дополнительное (украшение) к уже имеющемуся (действительности), но как пространство медиации всех видов и родов искусств, открыто репрезентирующих свои смысловые сферы, взаимодействующие друг с другом и тем самым создающих в мире новые взаимосвязи значимого. Так понятая декоративность устанавливает запрет на всякую эксклюзивность, самозамкнутость и чистоту и в этом отношении являет собой противоположность проектируемой Шпетом иерархии чистых (не синтетических) видов искусств. Соответственно, архитектура выделяется Гадамером не потому, что в иерархии видов искусств оно самое осмысленное и изысканное, но именно в силу его принципиальной открытости для взаимного опосредования и взаимодействия всех видов искусств, благодаря которому мир и бытие «прирастает» новыми значимыми взаимосвязями⁵⁴.

¹ См.: *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики / Пер. с нем. — М.: Прогресс, 1988. — С. 145.

² См.: *Шпет Г. Г.* Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры / Ред. Т. Г. Щедрина. — М.: РОССПЭН, 2007. — С. 179.

³ *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. — С. 145.

⁴ Там же. — С. 150.

⁵ Там же. — С. 561.

⁶ Там же. — С. 555.

⁷ Там же. — С. 561.

⁸ *Шпет Г. Г.* Искусство как вид знания. — С. 179.

⁹ Там же. — С. 181.

- ¹⁰ Там же. — С. 181.
- ¹¹ Там же. — С. 362.
- ¹² См.: *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. Том первый / Пер. с нем. Б. Г. Столпнера // *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. В четырёх томах. — Т. 1 — М.: Искусство, 1968. — С. 114–133.
- ¹³ *Шпет Г. Г.* Искусство как вид знания. — С. 364.
- ¹⁴ См.: Там же. — С. 362.
- ¹⁵ См.: *Шпет Г. Г.* Эстетические фрагменты. — Пг.: Колос, 1923. — С. 8.
- ¹⁶ *Шпет Г. Г.* Искусство как вид знания. — С. 176.
- ¹⁷ См.: *Шпет Г. Г.* Эстетические фрагменты. — С. 9.
- ¹⁸ *Шпет Г. Г.* Искусство как вид знания. — С. 181.
- ¹⁹ Там же. — С. 192.
- ²⁰ См.: *Шпет Г. Г.* Эстетические фрагменты. — С. 8.
- ²¹ *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. — С. 559.
- ²² Там же. — С. 564.
- ²³ *Шпет Г. Г.* Искусство как вид знания. — С. 180.
- ²⁴ Там же. — С. 191.
- ²⁵ Там же. — С. 181.
- ²⁶ Там же. — С. 181.
- ²⁷ Значение философии Платона для развития герменевтического проекта Х.-Г.Гадамера трудно переоценить. Эта тема обстоятельно и детально освещена в русско- и иноязычной литературе.
- ²⁸ А. Хаард в целом характеризует феноменологический анализ языка и литературы в «Эстетических фрагментах» Г. Шпета как «"платоновский" путь феноменологии».
- ²⁹ См.: *Heidegger M.* Sein und Zeit. — Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1953. — S. 160–161.
- ³⁰ *Gadamer H.-G.* Hermeneutik I // *Gadamer H.-G.* Gesammelte Werke. — Bd. 1. — Tübingen: Mohr Siebeck Verlag, 1990. — S. 478.
- ³¹ *Gadamer H.-G., Grondin J.* Gadamer Lesebuch. — Tübingen: Mohr Siebeck Verlag, 1997. — S. 352.
- ³² *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. — С. 562.
- ³³ Там же. — С. 565.
- ³⁴ Там же. — С. 565.
- ³⁵ Там же. — С. 556.

³⁶ Там же. — С. 559.

³⁷ Там же. — С. 560.

³⁸ Там же. — С. 564.

³⁹ Одно из наиболее очевидных влияний — учение харьковского профессора А. А. Потебни о структуре поэтического слова, в которой различались три момента: содержание (что именно обозначает слово), внешняя форма (членораздельный звук) и внутренняя форма (отнесение образа и значения к другим явлениям, далеким от непосредственного содержания) (*Потебня А. А. Эстетика и поэтика*. — М.: Искусство, 1976. — С. 300–301). Здесь мы видим явную корреляцию с ранее рассмотренным определением и искусства через «овнешнение» и, соответственно, через пару понятий «внутреннее-внешнее», играющих ключевую роль для субъект-объектной методологии. Следуя за основанным на этой объяснительной модели тезисом Потебни о способности одного и того же слова связываться через внутреннюю форму с разными вещами и вследствие этого принимать новое значение (т.н. «символичность слова», которую Потебня отождествлял с поэтичностью), Шпет отмечает ряд важных для его понимания эстетических моментов в структуре слова: «акустику слова», метафоричность как проявление «внутренней формы» слова, идеальные логические формы смыслового содержания слова и вызываемое им интеллектуальное наслаждение субъекта и др.

⁴⁰ *Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты*. — С. 11.

⁴¹ Там же. — С. 11.

⁴² *Гадамер Х.-Г. Истина и метод*. — С. 455.

⁴³ «Только в этом случае выказывается её отделенность от изобразительной деятельности играющих, и игра состоит в чистом явлении того, что они играют. Игра как таковая, в том числе и непредсказуемость импровизации, принципиально повторима и в этой мере постоянна. Ей присущ характер произведения, “эргона”, а не только “энергейи”. В этом смысле я и называю её структурой» (*Гадамер Х.-Г. Истина и метод*. — С. 456).

⁴⁴ *Хаард А. «Эстетические фрагменты» Шпета и литературная теория Сартра — опыт «диалектический интерпретации»* // *Философско-литературный журнал «Логос»*. — № 2 (75) — М.: Территория будущего, 2010. — С. 208.

⁴⁵ *Хаард А. «Эстетические фрагменты» Шпета и литературная теория Сартра — опыт «диалектический интерпретации»*. — С. 209.

⁴⁶ См.: *Шпет Г. Г.* Эстетические фрагменты. — С. 65.

⁴⁷ *Шпет Г. Г.* Искусство как вид знания. — С. 182.

⁴⁸ Там же. — С. 191.

⁴⁹ *Инишев И. Н.* Фотография, декор, архитектура: смена парадигм в философской эстетике // Вестник СамГУ. — Самара: Издательство СамГУ. — № 10/1 (50) — 2006. — С. 5.

⁵⁰ Там же. — С. 12.

⁵¹ См.: *Gadamer H.-G.* Ästhetik und Poetik // *Gadamer H.-G.* Gesammelte Werke. — Bd. 8. — Tübingen: Mohr Siebeck Verlag, 1999. — S. 36.

⁵² *Гадмер Х.-Г.* Истина и метод. — С. 206.

⁵³ Там же. — С. 206.

⁵⁴ О связи мира, значимости и бытия см.: *Heidegger M.* Sein und Zeit. — Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1953. — § 18.