



ИНСТИТУТ НАУКА АСПИРАНТУРА ИЗДАНИЯ АФИША КОНТАКТЫ

ЖУРНАЛЫ

КНИГИ

ЗАКАЗ ИЗДАНИЯ

Философия о власти искусства: Платон, Беньямин, Хайдеггер, Деррида

Автор:



Глухов А.А.

О ЖУРНАЛЕ

АВТОРАМ

ВЫПУСКИ

РУБРИКИ

ОБ АВТОРАХ

КОНТАКТЫ

В данной статье предлагается объяснение некоторых особенностей платоновской критики искусства, которая считается неоправданно строгой и суровой. Платона упрекают в упрощенном взгляде на творчество, а в качестве мотива для демонстративного изгнания поэтов из справедливого полиса, описанного в «Государстве», даже называется банальная неприязнь несостоявшегося сочинителя трагедий к более удачливым коллегам. Но позиция древнегреческого философа проясняется при сопоставлении с ведущими философскими теориями искусства в XX в. Несмотря на то, что современные философы открыто заявляют о своем антиплатонизме, их собственные размышления об искусстве содержательно гораздо ближе к платоновским. На протяжении всей европейской интеллектуальной истории сохраняется преемственность основных тем и вопросов философии искусства. Благодаря этому герменевтическому факту самый близкий контекст, помогающий прояснить сложные пассажи в платоновском корпусе, часто обнаруживается в выдающихся текстах нашего времени, формирующих наш взгляд на роль искусства. Показательным примером того, как философские концепции искусства долгие годы сохраняют свою власть над способом мышления искусствоведов и интеллектуалов, может служить статья Екатерины Деготь, где без труда угадываются следы теоретического противостояния между Вальтером Беньямином и Мартином Хайдеггером [18].

В 1935-36 гг. были созданы два базовых сочинения по философии искусства: программная работа Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»¹ и обширное эссе Мартина Хайдеггера «Исток художественного творения»². Эти тексты, написанные одновременно и примерно одинаковые по объему, постоянно соперничают между собой³. Беньямин и Хайдеггер намеренно помещают свои размышления в контекст глобального противостояния фашизма и коммунизма, происходящего на фоне упадка классической культуры⁴. Их тексты свидетельствуют о трансформации старого мира и предлагают ориентирующие истолкования этому. Главная роль в обоих случаях отводится понятию «художественного произведения/творения» (Kunstwerk). Если бы темой было заявлено просто «искусство», очевидно, оставалось бы нерешенным, касаются ли представленные сочинения преимущественно самого художественного творения или же его творца, ведь как одно, так и другое априори имеет право представлять искусство. Но оба мыслителя пожелали избежать малейшей двусмысленности. В этих текстах речь идет об искусстве, в котором человеку-творцу не отводится самостоятельной роли. Они созданы в исторический момент, когда сама суть человека оказалась под вопросом, на который не нашлось сколько-нибудь убедительного ответа, удовлетворяющего запросам эпохи. Взгляд на искусство, чрезмерно фиксировавшийся на фигуре творца, считался анахронизмом, одной из причин упадка прежней культуры. Но если не забывать о том, что вынесенное в заглавие обоих текстов понятие Kunstwerk скорее говорит о том, что речь пойдет об искусстве без творца, чем о творении без искусства, можно на законных основаниях вернуться к вопросу о том, почему искусство вообще становится темой мысли в критическую минуту.

Уместно вспомнить, в каком контексте преподносятся классические теории искусства. В одном из диалогов Платона Сократ беседует с рапсодом Ионом⁵, прославленным исполнителем поэм Гомера, возвращающимся с праздника, где он был удостоен высшей награды. Встретив философа, Ион отвечает на его вопросы о сути своего дела. Центральное место в тексте занимает речь Сократа, в которой развивается знаменитая теория поэтического вдохновения (533d). Драматическая дата диалога – 413 г. до н.э. [12, с. 316]. Автор словно специально выбрал момент сравнительного затишья для неторопливой беседы об искусстве на фоне многолетней Пелопоннесской войны и нарастающей внутриафинской смуты. Люди – рапсод, поэт, философ, публика – занимают главное место в рассуждении. Сократ начинает содержательную часть диалога с упоминания о вполне человеческом чувстве зависти, которое вызывает у него искусство и яркий стиль жизни роскошно одетого рапсода (530b). К сути искусства, τέχνη, собеседники подходят через рассмотрение того, чем занимаются люди,

претендующие на роль *искусных*. В финале диалога его участники соглашаются, что рапсод несомненно обладает божественным вдохновением, но все же не искусством (542). Отсюда можно сделать поспешный вывод, что Платона искусство интересует как один из видов человеческой деятельности в мирное время, лишенное связи с историческими событиями. Но этот вывод ошибочен, ведь в X кн. «Государства» упоминается «древний раздор между философией и поэзией», подражательное искусство подвергается критике, а поэтов изгоняют из «прекрасного полиса»⁶. Искусство угрожает существованию государства. Для Платона, как для Хайдеггера и Беньямина, искусство связано с переменной, происходящей в истории, политике или бытии человека. Преображающая сила искусства приковывает к нему внимание, заставляет его удивляться, дает начало интересу и соперничеству со стороны философии. Скорее всего, Платон сам выдумал «древний раздор», чтобы придать своему выпадку против поэтов историческую глубину [11, с. 19]⁷. Он, несомненно, преуспел в этой мистификации, поскольку для Хайдеггера и Беньямина конфликт кажется извечным. Они видят в искусстве, представленном художественными произведениями, историческую силу, радикально обновляющую прежний мир, где царила классическая философия, придававшая чрезмерное значение деятельности человека, его творческому гению (ср. [2, с. 473], [7, с. 64]).

Несмотря на поверхностное сходство размышлений Хайдеггера и Беньямина в сравнении платоновскими, позиции двух современных мыслителей несовместимы и взаимно исключают друг друга. Они не дают нам единого, «прогрессивного» представления об искусстве, но скорее возвращают к спору о его сути. Вводное замечание Беньямина из статьи «Автор как производитель» помогает заметить, что во всех трех случаях размышления фокусируются на одном вопросе: «[Платон] обладал высоким пониманием власти поэзии... Вопрос о праве поэтов на существование не часто ставился с тех пор с подобной силой; но он встает сегодня» [15, с. 122]. Поэзия, стихосложение (*Dichtung*), – исконный и ведущий вид искусства; всякое искусство – поэзия, утверждает Хайдеггер [7, с. 59]. Поэтому ремарка Беньямина о Платоне означает, что искусство обладает властью. Всякое философское рассуждение об искусстве касается этой темы. Та или иная концепция, объясняя, что такое искусство, демонстрирует, откуда берется его сила и как она действует, но само воздействие искусства на человека не подлежит сомнению. В отличие от философии, возникновение которой во всякой культуре можно датировать, искусство не имеет временного начала в человеческой истории. Люди, как мы их знаем, всегда искусны. Можно было бы сказать, что искусство – проявление человеческой природы, если бы не опасность увязнуть в парадоксах, ведь искусство нередко определяется через оппозицию либо дополнение к природе. Но в этом случае под природой уже понимается не человеческая природа. При попытке уточнения сути искусства происходит сдвиг от природы, включающей в себя человека, к природе, противостоящей миру людей. Пределы искусства задают пределы человека. Власть искусства превращается в политическую силу, определяющую образ человека и мира, в котором он живет. Неограниченная власть искусства позволяет осуществить самое радикальное преобразование человеческого бытия. Необходимым условием эстетической революции оказывается слабость человека, ставшего податливым материалом в руках художника. Беньямин и Хайдеггер предлагают два варианта абсолютной власти искусства.

Ссылка на Маркса, с которой начинается статья Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», демонстрирует идеологические ориентиры и пределы этой концепции. Однако в рамках марксистской схемы исторического материализма Беньямин мыслит бескомпромиссно, что до сих пор обеспечивает интерес к нему среди левых художников. Поскольку ход истории задан – исторический процесс движется через смену общественно-экономических формаций к торжеству коммунизма, – значимость художника полностью определяется его отношением к изменениям в производственных силах и отношениях⁸. Художник обязан реагировать на появление новых технологий и активно экспериментировать с революционными формами воздействия на массы. В противном случае у него нет шансов приобщиться к истории. В устаревшие формы литературного творчества, такие как роман, никакой гений уже не способен вдохнуть жизнь. Более того, неконтролируемое использование понятий «творчество» или «гений» чревато искажениями фактического материала в фашистском духе [2, с. 473]. Основной чертой современного этапа исторического процесса Беньямин называет техническую воспроизводимость художественных произведений. Невиданные в Античности методы массового копирования предметов и образов, открытые благодаря техническому прогрессу, закрепляют за современностью преимущество перед прошлым в соответствии с марксистской схемой истории. Такие новые виды искусства, как фотография и кино, с одной стороны, наглядно подтверждают правильность законов исторического материализма, а с другой стороны, получают в нем оправдание своих претензий на первенство над традиционными художественными формами. Массовое производство копий ведет к исчезновению «ауры» единственного и неповторимого оригинала. Оригинал как уникальный и труднодоступный подлинник уходит в прошлое. Беньямин уверен, что теперь искусство отказывается от претензии на истину, которая, тем не менее, не исчезает бесследно, скорее ее место занимает исторический материализм. Современное художественное произведение, понимаемое как необозримая

совокупность технически размноженных копий, выражает собой истину такого рода. Исторический процесс, технический прогресс, массовое искусство – основные элементы теории Беньямина. Из этого стройного концептуального ряда выпадает важное рассуждение о «шоке», который вызывает у публики встреча с художественным произведением. Беньямин, правда, утверждает, что кинофильм производит шоковый эффект благодаря своей «технической структуре», то есть прежде всего из-за использования аппаратуры и специальных приемов, наподобие монтажа [2, с. 503]. Однако это очередной круг в аргументации, допустив который, придется считать «неподлинным» всякое шоковое состояние, не вызванное применением технических средств. Шоковый эффект кинофильма разрывает типичный «поток ассоциаций», формируемый у зрителя культурой капитализма, открывает для публики истину временной последовательности совсем иного порядка: исторического процесса смены общественных формаций. Однако очевидная аналогия между шоковым воздействием художественного произведения и политическими потрясениями нисколько не подтверждает теорию Беньямина, поскольку свидетельствует не о торжестве исторического материализма, но лишь о силе художественного воздействия.

Действительно, та же тема власти искусства у Хайдеггера получает прямо противоположное развитие. Искусство – это самоутверждение истины в художественном произведении, а прекрасное – это способ бытия истины как непотаенности [7, с. 25, 43]. Истина в искусстве – открытие и манифестация. Так, картина Ван Гога позволяет узнать, чем по истине являются изображенные на ней старые башмаки. Их изношенность говорит об их надежности. Они не случайный предмет обихода, но доверенный посредник между Миром людей и не принадлежащей людям Землей. Художественное произведение свидетельствует о фундаментальном разрыве между Землей и Миром, но оно же соединяет их в себе. Мир и Земля связаны, но неравноправны. Земля, по выражению Хайдеггера, – нечто «ни к чему не теснимое, непринужденное и неисчерпаемое» [7, с. 32]. Поэтому творчество, понятое вообще как работа человека на земле, открывает твердыню, на которой основываются все человеческие начинания. Земля есть основание Мира, а не наоборот. Люди могут стремиться к научно-техническому освоению природы, но все человеческие расчеты и дерзновения воли в конечном счете разбиваются о самодостаточность Земли. Так художественное творение «высказывает» истину [7, с. 21].

После публикации хайдеггеровского эссе возник известный спор с участием М. Шапиро и Ж. Деррида об интерпретации упомянутой работы Ван Гога. Шапиро указал на ошибку Хайдеггера, который считал, что изображенные на картине башмаки принадлежат крестьянину или даже крестьянке. Шапиро сначала точно идентифицирует картину, о которой говорится у Хайдеггера, ведь она относится к целой серии работ, изображающих башмаки, из-за чего могла возникнуть путаница. Затем, опираясь на сведения, приведенные в письме художника к брату Тео, Шапиро доказывает, что на рассматриваемой Хайдеггером картине нарисованы стоптанные башмаки самого Ван Гога [13]. Шапиро предлагает свою интерпретацию: башмаки – автобиографический символ неприкаянной жизни художника. Реагируя на исследование Шапиро, Деррида пошел еще дальше, предположив, что на картине изображена не пара башмаков, левый и правый, а два правых или два левых башмака [4, с. 265]. Этот простой прием, по сути шоковый монтаж образов, о котором говорилось у Беньямина, прерывает поток личных ассоциаций, возникающих у каждого толкователя картины. Тут же выясняется, что как Хайдеггер, так и Шапиро невольно «примеряют» эту обувь на свои ноги, «ноги двух знаменитых западных профессоров» [4, с. 260], а не пытаются проникнуть в авторский замысел. Мы позволили себе напомнить этот сюжет, чтобы проследить траекторию развития философии искусства в послевоенную эпоху. Аргумент Деррида можно было бы неверно понять как призыв к тому, чтобы вернуть самостоятельную роль художнику. Ведь философ спрашивает: «Почему им приходит в голову мысль, что Ван Гог нарисовал пару обуви?» Но тут же сам снимает неопределенность: «Ничто это не доказывает» [4, с. 264]. Понятно, что ничего уже не докажет и авторский замысел. У художника по-прежнему нет шансов пробиться со своим замыслом сквозь стену истолкований, поэтому в дальнейшем Деррида занимается исключительно рассмотрением тех идей, которые «все эти великие профессора вложили в эти башмаки» [4, с. 273]. В финале своего текста он сосредотачивается на процитированной выше фразе из хайдеггеровской работы: оно (художественное произведение) «высказалось». В этой формуле соединяются два ключевых элемента современной философии искусства: безличность творчества и его логическая основа. Творение обращается к публике вместо художника, причем оно «говорит», даже будучи предметом визуального искусства. Несмотря на образцовый характер фотографии и кино в концепции Беньямина, массовое искусство в конечном счете таже внушает публике не просто художественный образ, но логическую схему смены формаций. У Деррида картина Ван Гога вообще лишается материальной репрезентативности и превращается в чистый повод для разбора высказываний. Текст «Истина в живописи» написан в форме диалога, что, разумеется, не могло быть случайностью. Деррида, непримиримый антиплатоник, скорее сходится с Платоном, чем с Хайдеггером или Беньямином в том, что истина искусства определяется в общении между людьми, а не в противостоянии сверхчеловеческих сил. Деррида отказывается от самого понятия истина, но и искусство у него лишается собственной силы. Картина Ван Гога настолько

дематериализовалась, что уже не способна поразить воображение и шокировать. Но почему тогда все озабочены ее толкованием? Каким образом она удерживает вокруг себя все последующие рассуждения? Если Деррида сомневался в том, что нарисованные башмаки образуют пару, то можно вслед за ним усомниться в том, что слова толкователей этой картины образуют группу предметно связанных между собой высказываний. Если Хайдеггер и Шапиро пишут каждый о своем, на разных языках и о разных башмаках, что заставляет Деррида соединять эти монологи в диалог? И поскольку Деррида не называет эту силу, остается предположить, что произведение искусства втайне продолжает воздействовать на нас даже тогда, когда его влиянием пренебрегают. Рассуждения французского философа сопровождаются иллюстрациями, представляющими оригинальные артефакты. Они служат двусмысленным подспорьем, «фармаконом», или даже непреодолимым барьером для непосредственного переживания. Картина Ван Гога превратилась во множество копий на страницах издания «Истины в живописи». Успешно защищая философскую позицию Хайдеггера от «наивной» искусствоведческой критики Шапиро, Деррида на самом деле далеко уходит от того, чем искусство было для немецкого философа. Художественное произведение в его рассуждении лишено уникальности, «ауры» и претензий на истину, оно превратилось в иллюстрированный текст, предмет человеческого мира, совершенно замкнутого в себе. Предмет искусства как хранитель связи или разрыва между миром людей и тем, что ему не принадлежит – «Землей», «историческим процессом», – вытеснено за пределы аргументации ради того, чтобы философ устроил человеческие отношения по своему усмотрению. Замысел Деррида заставляет вспомнить о желании Платона решить проблему справедливости при помощи философии.

Платон вполне допускает, что мир людей открыт для сверхчеловеческого влияния. Музы доносят свое слово до людей через поэтов и рапсодов, действующих, как медиумы, по вдохновению. В диалоге «Ион» собеседники соглашались, что магнетическая власть, которой обладает рапсод над слушателями, обходится без использования искусства, *technē*, «мастерства». Платон отличает искусство как мастерство от того, что включается вообще в понятие искусства в наше время. Философ не подвергает сомнению исполнительский успех рапсода и эффект, произведенный им на публику. Но его волнует вопрос о самообладании человека. Поэт или рапсод, охваченный вдохновением, вне себя, он «лишается ума» [3, с. 41-45]. Это плата за передачу людям божественного слова. Поэт не творец, не господин речи, но ее переводчик, «герменевт»: «не человеческие эти прекрасные творения и не людям они принадлежат» (534e, ср. «Законы» 719c). Все, что поэт привнесет от себя, станет искажением оригинала. Так, в III кн. «Государства» собеседники соглашались, что боги не могут лгать, вопреки тому, что утверждают поэты. Такого рода поэтические вольности в дальнейшем подвергаются цензуре и исключаются из воспитательной программы. Совсем другое дело, владение искусством как мастерством, например, врачеванием или строительным делом. Мастерству можно научиться (одно из значений слова *technē* – «учебник»), а обладание им обеспечивает мастеру автономную позицию в полисе, дает власть над другими людьми, но также и ответственность. Поэтому, несмотря на предложенное Сократом вполне благожелательное описание магнетических способностей поэта и рапсода, Ион все-таки претендует на обладание исключительным мастерством, поскольку оно гарантирует ему прочное место среди людей, на что не могли рассчитывать странствующие поэты, повинующиеся лишь воле Муз. В полисной иерархии рапсод считает себя ничуть не ниже военачальника. Ион рассчитывает на первенство в мире людей, но источник его власти имеет необъяснимое происхождение. Эта главная претензия к поэтам и рапсодам, которая сохраняется, даже когда Платон усложняет свою концепцию искусства⁹. В «Ионе» не упоминается подражание, *mimēsis*, благодаря чему противопоставление между вдохновением и мастерством оказывается наглядным. В других диалогах столь строгое различие не соблюдается. Нельзя отрицать мастерство поэта, но в его мастерстве нет самостоятельности, оно подражательное, «миметическое» (ср., например, «Федр» 248e). Здесь все еще угадывается теория о поэте как магнетическом медиуме, в обоих случаях поэт – передаточное звено, переводчик чужой речи или подражатель чужому образу. Но обладание мастерством легализует место подражателя в полисе, что позволяет ему набирать учеников или влиять на мнение граждан в собраниях и советах, а значит делает его творчество по-настоящему политической проблемой, которую не удастся решить с той же легкостью и взаимной благожелательностью, как договорились между собой Сократ и Ион в финале одноименного диалога. Связь между магнетическим вдохновением и подражательным искусством позволяет провести аналогию между божественным словом, которое передает поэт-герменевт, и истинным образом, «идеей», которую воспроизводит мастер. В обоих случаях передача послания ведет к искажению оригинала. Лучшее, что может сделать мастер, – создать точную копию. Платон отказывает художнику и поэту в способности превзойти оригинал или создать новый «подлинник» не потому, что испытывает недоверие к их техническим навыкам, но потому что их мастерство не самостоятельно и не оригинально. Точно так же отказываются принимать во внимание учение об автономной творческой гениальности и современные философы – Хайдеггер и Беньямин.

В X кн. «Государства» Платон приводит доказательство того, что поэт искажает оригинал. Поэт рассказывает обо всем, рисуя весь мир в своем

произведении. Однако поэтический мир не становится политическим. В отличие от философа поэт не учреждает государство, напротив, ведет скорее маргинальный образ жизни. Хайдеггер расходится здесь с Платоном. Мир, основанный на Земле, открываемый через художественное творение, – это мир божественного поэта-маргинала, такого как Гельдерлин. В тексте Хайдеггера поэтический мир с легкостью превращается в мир целого народа, единодушно выбирающего свою историческую судьбу. Этот мир уже не предполагает внутренних различий и конфликтов, он аполитичен. Согласие, устанавливаемое в платоновском полисе, совсем иного рода, ведь оно основано на различиях между людьми. Но поэт упрощает различия, поэтому он не может стоять во главе полиса. Обладание высшей властью равносильно обладанию истиной, не искаженной подражанием¹⁰. Не оправдывая притязаний на абсолютное первенство, поэт все-таки обладает некоторым влиянием на людей. Подражательное искусство унаследовало магнетическую силу, благодаря которой поэт и рапсод увлекают за собой «вереницу» слушателей («Ион», 533e). Оно смущает души людей, не владеющих собой. Причем особенно сильно поэтическое искусство воздействует на героическую душу воина. Из всех видов души трагическая поэзия «выбирает» для подражания только один, но самый опасный. Как свидетельствует лаконичное замечание в начале X кн., это играет решающую роль в том, почему Платон с осторожностью относится к поэтическому искусству: по словам Сократа, причины недопущения поэзии в полис должны были проясниться «после разбора порознь каждого вида души» (595b). Устраивая справедливый полис, философия принимает во внимание три вида души, характеризующихся преобладанием соответственно вождяющего, яростного или разумного начала. Граждане полиса распределяются на три группы: «нормальные» люди, стремящиеся к удовлетворению обычных жизненных потребностей, воины-герои и философы. По замыслу Платона, философия способна решить проблему подчинения воинственных натур голосу разума. Она устраивает их быт совершенно особым, «сверхчеловеческим», «божественным» образом. Описывая образ жизни стражей в V кн. «Государства», Сократ цитирует строки из Гомера, в которых описываются почести, воздаваемые героям (468cd). Философия перехватывает у поэзии лидерство в формировании героического образа жизни. Гомер, «зачинатель трагической поэзии», и другие поэты не справились с этой задачей. Они изобразили жизнь и подвиги героев, но не смогли предложить потомкам некий «путь жизни» (600b). Поэзия намекает на удивительную возможность героического и свободного бытия, не вмещающегося в пределы повседневной жизни, но в отличие от философии не способна дать этой свободе логическую форму (эйдос). Из-за этого воздействие поэзии на восприимчивых, но лишенных самостоятельности слушателей ведет к непредсказуемым политическим последствиям. Платон отмечает близость трагической поэзии и тирании. В конце VIII кн. «Государства» это опасное сближение называется основной причиной исключения поэтов из справедливого полиса: «мы не примем их в наше государство именно из-за того, что они так прославляют тираническую власть» (568b). Приведенное объяснение звучит необоснованно и грубо, если не учитывать неразрывную связь между тиранией и проблемой свободы. На самом деле своим упреком Платон воздает должное эмансипирующей роли аттической драмы, которая выводит на сцену персонажей, чье поведение выходит за рамки обыденного, – дерзких чудовищ, героев и маргиналов, вызывающих изумление публики. Даже описывая божественное возмездие, настигающее трагического героя, эти драмы «прославляют» тирана уже тем, что позволяют зрителям некоторое время жить его жизнью. Однако по этой же причине освобождение, которое сулит театральное переживание, не приносит полной самостоятельности: это заимствованная свобода, еще не знающая своего блага¹¹. Такая свобода может быть только негативной, а значит тиранической, не способной к справедливости.

В диалоге «Политик» Сократ отождествляет законотворчество и подражание: «законы и постановления ... <суть> подражания (mimēmata) истине вещей, начертанные по мере сил сведущими людьми» (300c). Платон сочиняет два огромных произведения – «Государство» и «Законы», – тексты-антитезы, соперничающие между собой, в первом из которых искусство критикуется за подражательность, но во втором – само рассуждение о наилучшем политическом строе сравнивается с миметическим искусством – трагической поэзией. Собеседники в «Законах» обращаются к поэтам со следующими речами: «мы и сами – творцы трагедии, наипрекраснейшей, сколь возможно, и наилучшей. Ведь весь наш государственный строй представляет собой подражание самой прекрасной и наилучшей жизни. Мы утверждаем, что это и есть наиболее истинная трагедия. Итак, вы – творцы, мы – тоже творцы. Предмет творчества у нас один и тот же. Поэтому мы с вами соперники и по искусству, и по состязанию в прекраснейшем действе» (817b). Однако политический строй, основанный на верховенстве законов, уступает обществу, в котором установлен приоритет свободы. Точно также искусство как подражание (mimēsis) уступает искусству как мастерству (technē). Если бы сами искусства подчинялись законам, они бы погибли и никогда не возродились, ведь для развития им нужна свобода поиска и открытия нового («Политик», 299de). Поэтому в каждом искусстве соединяются два элемента: подражание и мастерство. Они обладают прямо противоположными политическими свойствами. Подражая, художник подчиняет себя тому, что считает истиной¹². Так живописец, изображая кровать, подражает изделию столяра. Но, будучи мастером своего дела, художник способен создать иллюзию и увлечь других людей своим творением. Искусство – это всегда

вместе подражание и мастерство, подчинение и господство. Это значит, что искусство всегда политическая проблема как для самого художника, так и для его публики. Платон полагал, что искусству пока не удалось справиться с возложенной на него ответственностью, в отличие от философии, способной предъявить справедливое и свободное устройство общества¹³. Ни одно из искусств не достигает сложности самого человека: «несходство, существующее между людьми и между делами людей, а также и то, что ничто человеческое никогда не находится в покое, – все это не допускает однозначного проявления какого бы то ни было искусства (*technè*) в отношении всех людей и на все времена» («Политик», 294bc). Это значит, что каждое искусство, являясь мастерством, навязывает человеку свои законы, но оно либо делает это непоследовательно (как поэзия), либо в ограниченной области (как врачевание), и не решает при этом проблему человеческой свободы с учетом различий между людьми. Одно из различий между людьми состоит в том, что свобода, не предусмотренная законом, требуется не всем. Нормальные люди не ощущают неудобства, подчиняясь власти искусства. Другое дело те, кого Сократ в «Государстве» называет «пылкими натурами» (491e), потенциальные тираны либо выдающиеся правители. У них не может быть простых отношений с искусством. Они подчиняются его власти только в обмен на раскрытие для себя новых возможностей существования. Они поддаются искусству, чтобы обрести свободу¹⁴. Таким искусством свободы является поэзия, возможно, потому что она в отличие от живописи и других искусств прибегает к слову, самому сильному средству воздействия на человека¹⁵. Но поэт, будучи в родстве только с одним видом души, не создает целого государства, поэтому, освобождая, поэзия не делает человека справедливым.

Как и у Хайдеггера, поэзия у Платона получает приоритет над прочими видами искусства, но лишь для того, чтобы уступить первенство философии. Истина, которая, согласно Хайдеггеру, воплощается в художественном произведении, имеет сверхчеловеческое происхождение. Она открывает Мир, весь сразу, без каких-либо политических осложнений. Поэт, выполняющий, как и у Платона, роль герменевта, переводчика истины на язык людей, у Хайдеггера превращается в наставника, но он ведет за собой народ, а не решает политические проблемы. Философии отводится роль истолкователя при поэте, сравнимая с той ролью, которую выполнял рапсод, «толкователь толкователя», «герменевт герменевта» («Ион», 535a). Как и Платон в «Ионе», Хайдеггер резко противопоставляет искусство как *Kunst*, например, поэзию или живопись, техническому мастерству. Истина, которую передает поэт или живописец, не имеет отношения к технической или логической рациональности, поэтому можно сказать, что хайдеггеровский художник, как и платоновский рапсод, «теряет разум» и творит по вдохновению. Но в отличие от Иона, Хайдеггер не обеспокоен тем, что отказ от искусства как мастерства может повредить положению художника среди людей. Однако вне политического контекста спор Сократа с Ионом теряет интригу. Истина искусства у Хайдеггера либо совершенно аполитична, либо сразу и без заметных усилий полностью преобразует бытие народа. Хайдеггер уверен, что она открывает возможность свободного бытия, но никогда не интересуется тем, насколько это бытие окажется справедливым по отношению к другим частям Мира, потому что его Мир неделим.

Как и у Беньямина, в более поздних диалогах Платона искусство обладает двумя сторонами – «миметической» (воспроизводимость) и «технической», которая в нашу эпоху понимается как набор механизмов и специальных приемов, но в то же время сохраняет платоновское значение мастерства, обеспечивающего передовому искусству лидерство в историческом процессе. Это не случайное совпадение, поскольку оба мыслителя прежде всего исследуют политическое значение искусства. Не стоит переоценивать аргумент Беньямина о том, что в современную эпоху воспроизводимость предметов искусства достигла невиданного масштаба по сравнению с Античностью. То, что переход от единственного оригинала к множеству копий имеет политическое значение, было понятно Платону как никому другому. Проблематичность этого перехода была связана не с тем, что оригинал лишился своей «ауры», а с тем, что потребители копий не демонстрировали самостоятельного мышления. Но Беньямину нисколько не удалось преодолеть эту проблему, поскольку революционные массы, шокированные кинофильмом или театральным зрелищем, скорее постигают истину исторического материализма, чем продвигаются к самопознанию. Беньямин верил, что новая политика открывает новые возможности для отношений между художником и властью: «Советское государство, в отличие от платоновского, не изгоняет поэта, но оно – и поэтому я в начале статьи вспомнил о платоновском государстве – ставит перед ним задачи, которые не позволяют ему выставлять на обозрение давно подпорченное богатство творческой личности в новых шедеврах. Обновление в духе ожидания таких личностей и таких произведений представляет собой привилегию фашизма» [15, с. 133]. Но Сократ точно также преследует воспитательные цели и подвергает изгнанию лишь тех поэтов, которые не справляются с возложенной миссией: «в наше государство поэзия принимается лишь постольку, поскольку это гимны богам и хвала добродетельным людям» («Государство» 607a). Беньямин, по крайней мере в текстах середины 1930-х гг., отдает приоритет историческому процессу перед «богатством творческой личности» и называет причину своего недоверия к художнику: культ творческой личности ведет к современной форме тирании – к фашизму. Платон мог бы лишь согласиться с этим, но оставить возможность для философии сделать

творческую свободу справедливой.

Примечание:

¹ Издатели датируют первые черновики сентябрем-октябрем 1935 г. [2, с. 982].

² В основе первого издания доклад, прочитанный 13 ноября 1935 г. Печатный текст стандартного издания включает три доклада, прочитанных в ноябре-декабре 1936 г. См. [7, с. 375].

³ «Параллельное» чтение этих текстов предлагается, например, в статье: [9, с. 89].

⁴ В тексте Беньямина даны прямые указания, в тексте Хайдеггера их нет, но они легко восстанавливаются по лекционным и семинарским курсам этого времени.

⁵ См. диалог Платона «Ион» [19]. Все цитаты даются по этому изданию.

⁶ Беньямин начинает с этого свой доклад «Автор как производитель» (1934).

⁷ Платону меньше всего требовалась санкция истории на то, чтобы выдвигать смелые тезисы. Упоминание о древности «раздора» позволяло бросить философский вызов самому Гомеру, предводителю всех поэтов.

⁸ Позже Беньямин откажется от неограниченного доверия к «кукле по имени исторический материализм», которая выигрывает в любом философском споре. См. «Тезисы о понимании истории» [16, с. 228].

⁹ Д. Скотт выделяет три подхода к пониманию поэтического творчества у Платона, представленных в разных диалогах: 1) поэзия как божественное вдохновение, поэт пассивен («Ион», «Менон»); 2) поэт вынашивает свое произведение как мать вынашивает свое дитя; творчество – божественный процесс, требующий «посвящения в таинства», но он предполагает активное участие поэта («Пир»); 3) поэт формально по-прежнему активен в создании своих произведений, но теперь он ориентируется на политическую необходимость, а не божественную инспирацию; он «ужождает» либо подражает заданной картине мира («Горгий», «Государство»). См. [14, с. 131]. На наш взгляд, это свидетельствует не о постепенном развитии теории искусства у Платона, а скорее о рассмотрении творчества в разных контекстах. В политической реальности роль поэта всегда пассивна либо реактивна, но при этом он обладает властью над публикой, что заставляет спрашивать об истине и самостоятельности его слова. В аполитическом контексте эта проблема не возникает.

¹⁰ В «Законах» причиной недоверия к поэтам называется их несамостоятельность, приводящая к тому, что они противоречат себе. Поэтам не хватает мастерства и авторитета, чтобы устанавливать единые законы, которым будут подражать граждане (719с). В «Государстве», где политический строй строится на противоположных основаниях, чем в «Законах», претензия, предъявляемая к поэзии, иного рода: поэт губит свобододлюбивые души, превращая их в тиранов.

¹¹ Не принимая во внимание контекст всего сочинения, некоторые читатели «Государства» полагают, что в отличие от поэзии философия, производя цензуру и применяя дисциплинарные меры, не воспитывает свободу у граждан. В результате, даже соглашаясь с тем, что искусство имеет подражательную природу, они упрекают Платона в том, что он упростил суть мимесиса, оставляющего свободу для творчества и инновации. См., например: [17, с. 28-30].

¹² Вывод о том, что Аристотель открыл для миметического искусства возможность творческого самоутверждения, которой поэт лишен в концепции Платона (см., например, [10, с. 47]), неудачен, потому что творческую свободу не может подарить некоторая продвинутая теория искусства. Это задача и ответственность самого художника. Платон провоцирует и вызывает поэтов на состязание, а не просто подвергает их бесславному изгнанию.

¹³ В то же время постоянная опасность для философии – забыть о своей политической миссии и превратиться в чистое искусство. См. [5, с. 110].

¹⁴ Отсюда важная связь между трагической поэзией и катарсисом, «очищением», которое следует понимать в политическом смысле как новое основание бытия. Эта связь еще весьма жива у Платона, но становится формальной в аристотелевской концепции трагического катарсиса, поскольку театральная сцена для Стагирита уже отделена непроницаемым

барьером от политической жизни публики и актеров. Тем не менее, катарсис у Аристотеля свидетельствует о существовании особой, «трагической возможности» бытия, выходящей за рамки повседневной жизни. Ср. [8, с. 324]: зритель в театре испытывает облегчение из-за того, что бедствия, постигшие героев трагедии, случились не с ним. «Трагическая возможность» открывает взгляд на нечто аномальное в упорядоченном повседневном мире зрителя. Окончание спектакля устраняет эту аномалию, зритель испытывает сильные эмоции, но в то же время и облегчение из-за того, что все вернулось к обыденности.

¹⁵ Взгляд, согласно которому поэзия обладает приоритетом среди искусств, очень древний. Согласно Плутарху, еще поэт Симонид называл живопись «молчащей поэзией» (De gloria Atheniensium, 346F).

Список литературы:

1. *Benjamin W.* Autor als Produzent // Gesammelte Schriften, Bd.2.T.2. Suhrkamp, 1991.
2. *Benjamin W.* Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit // Gesammelte Schriften, Bd.1.T.2. Suhrkamp, 1991.
3. *Collobert C.* Poetry as flawed reproduction: Possession and Mimesis // Plato and the Poets / Ed. by P. Destrée. BRILL, 2011
4. *Derrida J.* The Truth in Painting. The University of Chicago Press. 1987.
5. *Gonzalez Fr.* The hermeneutics of madness: poet and philosopher in Plato's Ion and Phaedrus // Plato and the Poets / Ed. by P. Destrée. BRILL, 2011
6. *Heidegger M.* Nietzsche. Bd. 1-2. Neske, Pfullingen, 1961.
7. *Heidegger M.* Ursprung des Kunstwerks // Holzwege // Gesamtausgabe, Bd. 5. FaM.: Vittorio Klostermann, 1977.
8. *Lear J.* Katharsis Phronesis, Vol. 33, No. 3 (1988), pp. 297-326.
9. Long Chr. Art's Fateful Hour: Benjamin, Heidegger, Art and Politics // New German Critique, No. 83. P. 89-115.
10. *Melberg A.* Theories of Mimesis. Cambridge University Press, 1995.
11. *Most G.* What ancient quarrel between philosophy and poetry? // Plato and the Poets / Ed. by P. Destrée. BRILL, 2011.
12. *Nails D.* The People of Plato. A Prosopography of Plato and other Socratics. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2002.
13. *Schapiro M.* The Still-Life as a Personal Object. A Note on Heidegger and van Gogh // The Reach of mind: essays in memory of Kurt Goldstein. Springer Pub. Co., 1968.
14. *Scott D.* Plato, Poetry and Creativity // Plato and the Poets / Ed. by P. Destrée. BRILL, 2011.
15. *Беньямин В.* Автор как производитель / Пер. Б.Скуратова, И.Чубарова // Логос, №4, 2011.
16. *Беньямин В.* Озарения. М.: Мартис, 2000.
17. *Вульф К.* К генезису социального. Мимезис, перформативность, ритуал / Пер. Г.Хайдаровой. СПб.: Интерсоцис, 2009.
18. *Деголь Е.* «Почему я не буду работать на COLTA.RU» // Colta.ru, 17 июля 2012 г. <http://www.colta.ru/docs/540>
19. *Платон.* Собрание сочинений в 4-х тт. М.: Мысль, 1994.
20. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения / Пер. А.В.Михайлова. М.: Академический проект, 2008.

Теги: Платон, Беньямин, Хайдеггер, Деррида, философия искусства, мимесис, техника, поэзия, свобода, Plato, Benjamin, Heidegger, Derrida, philosophy of art, mimēsis, technology, poetry, freedom
Автор(ы): Глухов А.А.

Комментарии

Чтобы оставить комментарий следует авторизоваться на сайте.

© 2010–2014 Государственный институт искусствознания