

УДК 1.16. 16.43

DOI: 10.17223/1998863X/32/6

А.В. Лаврухин

ФЕНОМЕН ИСКУССТВА В ФИЛОСОФИИ Г.Г. ШПЕТА И Г.-Г. ГАДАМЕРА

Представлен сравнительный анализ концептуального осмысления феномена искусства в философии Г.Г. Шпета и герменевтике Г.-Г. Гадамера.

Ключевые слова: украшение действительности, сквозная конкретность, декоративность, прирост бытия.

Двигаясь в фарватере заданной Шпетом тематизации феномена искусства, мы находим множество полемически заострённых переключек с феноменолого-герменевтическим подходом к осмыслению опыта искусства, согласно которому искусство и философия делают одно общее дело – выводят истину из потаённости и делают её явленной миру. Но насколько глубоко это родство? Можно ли утверждать о преемственности или комплиментарности двух исследовательских стратегий? В данной статье будет сделана попытка ответить на этот вопрос, опираясь на сравнительный анализ концептуального осмысления феномена искусства в философии Г.Г. Шпета и герменевтике Г.-Г. Гадамера.

Игровое и праздничное измерение искусства: репрезентация онтологической структуры и украшение действительности

Как известно, в «Истине и методе» Гадамер раскрывает онтологию и герменевтический смысл произведения искусства через разьяснение феноменов игры и праздника [1. С. 145]. В свою очередь, Шпет определяет генезис и сущностную функциональность искусства через понятия украшения и праздника [2. С. 179]. Формально-тематическое единство позволяет задать вопрос о глубине сходств и различий между двумя мыслителями в подходах к разьяснению 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 – это не результат взаимодействия играющих субъектов, но «бытие игры», «независимое от сознания тех, кто играет» [1. С. 147]. Показательны в этой связи примеры, которые он приводит для разьяснения 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» (курсив мой. – А.Л.) [1. С. 150]. Тем самым Гадамер подводит нас к мысли о *медиальном характере игры и произведения искусства*, чей способ бытия – самопрезентация, впервые позволяющая миру и бытию самораскрыться и самовывявиться 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...» [1. С. 561]. 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 оче-видным в своем бытии» [1. С. 555]. Причём такое самоявление нельзя понимать как некое целенаправленное, намеренное самопоказывание, демонстрацию для того, чтобы все это увидели. Это не сознательно (или бессознательно) сконструированная искусственная реальность (иллюзия), которую демонстрируют на показ. 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. оче-видно являя само себя, само-являясь. «Прекрасное, способ явления благого, само делает себя явным, раскрывает себя в своем 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 чем-то ином...» [1. С. 561].

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» [2. С. 179]. Для Шпета

метафора украшения важна в том смысле, что она легко – как и праздник – «пристёгивается к» и «отстёгивается от» жизни: «Искусство должно быть не в жизни, а к жизни, *при* ней, легко отстегиваемое, – отстегнул и пошел дальше – пристегнуть к другому краю... Красота – праздник, а не среда (курсив мой. – А.Л.)» [2. С. 181]. Таким образом, в этом определении утверждается инаковость искусства (оно существует в жизни как в чём-то ином) и его не-самостоятельность, зависимость от самодостаточной реальности: украшение не может быть без того субстрата, 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*» [2. С. 181]. Если сопоставить это понимание с гадамеровским, мы обнаружим некоторую двойственность. С одной стороны, тезис Шпета о зависимости искусства от жизни сближает его позицию с герменевтико-феноменологическим подходом: 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). Однако, с другой стороны, характер связи искусства с миром жизни не позволяет говорить о продуктивном, внутреннем взаимодействии. Ведь украшение и праздник – согласно вышеозначенной формулировке Шпета – не произрастают из самой жизни, принципиально не принадлежат ей, но именно «пристёгиваются» и «приходят» к ней откуда-то извне. В этой связи возникает вопрос, откуда возникают (произрастают) сами феномены 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 эстетический [3. С. 8]. И если у Гадамера игра как способ бытия произведения искусства имеет преимущественно естественное (природное) происхождение, то в понимании Шпета, напротив, «... "природа" прежде должна быть окультурена, охудожествлена, чем восприниматься эстетически. "Природа" должна перестать быть естественною вещью, подобно тому, как она представляется чувственному сознанию неидеальною возможностью» [2. С. 176]. Показательна здесь ссылка на эстетического субъекта, наделённого способностью конституировать эстетические предметы в своём сознании [3. С. 9]. Таким образом, если для Гадамера праздник – это нечто такое, что выходит за полномочия субъекта, то в случае со Шпетом мы имеем дело с праздником и украшением как порождениями креативного эстетического субъекта. Примечателен нарочитый активизм этого 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 отвлеченность...» [2. С. 181].

Таким образом, 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. Она определяется нами как слабая (мягкая), поскольку, в отличие от сильной (жёсткой), представленной, на-

пример, в философии искусства И. Канта, эстетический субъект не создаёт автономного пространства эстетических реалий («резервацию искусства»), но воспроизводит то, что дано первично, а именно – действительность (жизнь). «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» [2. С. 192]. Но в то же время опыт искусства лишён своего онтологического измерения и без «транспонирующего сознания» не существует [3. С. 8].

Когнитивное измерение опыта искусства: подлинное понимание и *aisthesis*

Для понимания специфики сходств и различий двух концепций не менее важно проанализировать когнитивное измерение опыта искусства. Для обоих мыслителей оно имеет определяющее 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 отличен опыт прекрасного, как и вообще любой опыт очевидной истины» [1. С. 559]. 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» [1. С. 564]. 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 еще 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*» [2. С. 180]. Как видим, мысль, идея имеют здесь приоритетный ранг и телеологический характер, в то время как красота и прекрасное – вторичный, дефицитный, подчинённый 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, не производит – то, что он производит, есть искусство, а не действительность – он подражает и воспроизводит. Но он раньше философа утверждает действительность, потому что впереди всякого познания идет созерцание...» [2. С. 191]. Таким образом, искусство выполняет для философии как практике понимания *par excellence* эстетическую функцию, понятую в классическом смысле, – оно конституирует новый опыт восприятия (*aisthesis*). «Искусства – органы философии; философия нуждается не только в голове, также и в руках, глазах и в ухе, чтобы осязать, видеть, слышать» [2. С. 181]. 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 более осмысленной «последней конкретности» (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 отвлеченность... 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 все же сквозная конкретность. Философия может быть предпоследнею конкретностью, и тогда она – искусство, а искусство, пронизывающее последнюю конкретность, есть уже философия. Так, искусство как философия есть философия как искусство – и, следовательно, пролом в стене между искусством и философией» [2. С. 181].

Онтологическое измерение опыта искусства: украшение действительности и пророст бытия

Завершим наш анализ сравнением эффектов опыта искусства для человеческого бытия.

Как мы уже замечали 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, ко-

гда 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...» [2. С. 182]. 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 рожденная, 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 ее права на бытие в созерцании: еще не реального и уже не идеального только» [2. С. 191]. 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, на наш взгляд, сказываются 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» [4. С. 5] 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» [4. С. 12], – в наиболее полной мере отвечает предназначению искусства, а именно – строить мир в фундаментально-онтологическом и мироокружном смысле [5. С. 36]. Именно поэтому Гадамер употребляет выражение «прирост бытия» (Seinszuwachs) в отношении к архитектуре. Интересно, что Гадамер, разъясняя специфику архитектуры как вида искусства, также говорит о возвышающей действительности украшения: «Только свободное расположение на площадке не вредит декоративности, но служит репрезентативному возвышению соотносительности с жизнью; этой соотносительности оно подчиняется, украшая ее» [1. С. 206]. 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» [1. С. 206]. «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, взаимодействующих 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 «прирастают» новыми значимыми взаимосвязями [6].

Заключение

На основании результатов сравнительного анализа мы приходим к выводу, что, несмотря на близость тематизации конститутивных для опыта искусства феноменов, в концептуальном осмыслении феномена искусства между двумя мыслителями – Г.Г. Шпетом и Г.-Г. Гадамером – различий больше, чем сходств. Более того, по ряду принципиально важных для понимания феномена искусства методологических предпосылок Шпет и Гадамер являются заочными оппонентами.

Литература

1. Гадамер Г.-Г. Истина и метод. М., 1988.
2. Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. М., 2007.
3. Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты. СПб., 1923.
4. Инушев И.Н. Фотография, декор, архитектура: смена парадигм в философской эстетике // Вестн. СамГУ. 2006. №10/1 (50).
5. Gadamer G.-G. Ästhetik und Poetik // Gesammelte Werke. Tübingen, 1999. Bd. 8.
6. Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997.

Laurukhin Andrei V. National Research University Higher School of Economics (St.-Peterburg, Russian Federation)

DOI: 10.17223/1998863X/32/6

THE PHENOMENON OF ART IN G.G. SHPET'S AND H.-G. GADAMER'S PHILOSOPHY

Keywords: decoration of reality, through concreteness, decorative effect, increase in being

Article presents the comparative analysis of conceptual understanding of the phenomenon of art in G.G. Shpet's and H.-G. Gadamer's philosophy. Key parameters of the comparative analysis became thematically and substantially close to both thinkers theses on the esthetic transformation of reality in the experience of art, on communication of art with phenomena of game and celebration, on cognitive and ontologic potential of art, and essential interrelation between art and philosophy. Analysis of the celebration- and the game-parameter of artwork showed a fairly significant differences between thinkers. For Gadamer game and festive dimension of art testifies ontologically independent, de-subjectivized and medial character of a work of art, whose way of being – self-presentation, allowing the world and being be fully self-open and self-reveal. Accordingly, the fine is understood not as the effect of the perception of the subject, but as a way of being, representing the universal ontological structure of the world. Shpet's definition of art through the metaphor of «decoration of reality», on the one hand, does not isolate art from life, but, on the other hand, significantly reduces its ontological status. The nature of the interaction between art and life on the model of "active form – passive mate-

rial" represents a weak (soft) version of the subject-object model of aesthetic consciousness, which became the hard Gadamer's criticism. In Gadamer's understanding experience of art has the highest cognitive (hermeneutics) potential as it approaches us to original understanding of human being. In Shpet's understanding the thought (idea) have a priority rank and teleologic character, and experience of art, beauty and fine – the secondary, subordinated status. From here partnership between philosophy and art being understood differently: if for Gadamer experience of art ontologically equal to philosophical understanding of being, for Shpet art as "through concreteness", carries out the subordinated aisthesis function on which is built the philosophy as "the last concreteness". Effects of the experience of art for the human being are treated by Shpet in a Hegels paradigm of increase of ranks of reality in process of increase of level of its intelligence. The criticism of synthetic arts and preference of pure classical types of arts (among which literature and poetry are the most perfect), testifies the importance for Shpet of the principle of hierarchy of reflections and correlative to them reality ranks when determining the status and functions of art. In Gadamer's understanding the main mission of art consists in building being-in-the-world. For this reason Gadamer uses expression "increase in being" (Seinszuwachs) in the attitude towards architecture and decorative arts.

References

1. Gadamer, G.-G. (1988) *Istina i metod* [Truth and Method]. Translated from German by B.N. Bessonov. Moscow: Progress.
2. Shpet, G.G. (2007) *Iskusstvo kak vid znaniya. Izbrannye trudy po filosofii kul'tury* [Art as a form of knowledge. Selected works on the philosophy of culture]. Moscow: ROSSPEN
3. Shpet, G.G. (1923) *Esteticheskie fragmenty* [Aesthetic excerpts]. Petrograd: Kolos.
4. Inishev, I.N. (2006) *Fotografiya, dekor, arkhitektura: smena paradigmy v filosofskoy estetike* [Photography, decor, architecture: a paradigm shift in the philosophical aesthetics]. *Vestnik SamGU – Vestnik of Samara State University*. 10/1 (50).
5. Gadamer, G.-G. (1999) *Gesammelte Werke* [Collected Works]. Vol. 8. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
6. Heidegger, M.(1977) *Bytie i vremya* [Being and Time]. Translated from German by V.V. Bibikhin. Moscow: Ad Marginem.