

УДК 130.2

Лиана Кришевская

**ПРОИЗВЕДЕНИЕ НА ПУТИ К СВОЕМУ ПОНИМАНИЮ.
ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ**

Содержанием статьи является тема соотношения истины и произведения. В работе сопоставляются концепция Хайдеггера, изложенная в «Исток художественного творения» и опыт анализа М. Мамардашвили, предпринятый им в отношении романа М. Пруста. Основанием сравнения этих двух работ, принадлежащих феноменологической традиции, стало общее для обоих авторов понимание художественного произведения как способа и места выражения истины.

Ключевые слова: *истина, художественное произведение, τέχνη, время, место, впечатление, понимание, текст.*

The content of the article is the relation between truth and a work of art. The paper compares the concept of Heidegger presented in «The Origin of the Work of Art» and the analysis of the Proust's novel made by M. Mamardashvili. The comparison of these two works belonging to the phenomenological tradition is based on treating of the work of art as a way and place of expressing the truth common for both authors.

Keywords: *truth, work of art, τέχνη, time, place, impression, expressing, text.*

Кажется, что с того времени, когда искусство прекратило следовать реальности, воспринимаемой в качестве единственного ориентира, с момента радикальной смены языка выражения, в котором предметность уступила место абстракции, проблема понимания искусства существенно заострилась. Методы и приемы, наработанные в анализах предметного искусства, оказывались не всегда продуктивными, а иногда и беспомощными в отношении искусства модернизма. Правда, новые перспективы, новые пути в анализе, а, следовательно, в восприятии и понимании искусства новейшего времени указывало применение научных наработок смежных областей, прежде всего языкознания, лингвистики, семиотики или теории коммуникаций. Анализ форм творческой деятельности в контексте социально-политических процессов позволял выявить и описать процессы в развитии искусства, не характерные для предыдущих эпох, или даже привести к созданию новой области знания, как это было, например, с музыкальной социологией. Однако во всех таких подходах отсутствовал посыл, вырастающий непосредственно из внутренней природы художественной деятельности, посыл, связанный с самой необходимостью существования искусства как такового, вне его связи или опоры на смежные области. Постепенно складывалась и

укреплялась ситуация, в которой искусство воспринималось едва ли не как сфера прикладного, без помощи смежных методик, вне перевода на язык других областей, например, лингвистики, недоступная пониманию, или даже его не требующая. Так что сама актуальность прекрасного оказалась под сомнением, и даже Ганс-Георг Гадамер должен был встать на ее защиту, указав на сущность, оправдывающую ее существование.

В работе, созданной им в середине семидесятых годов прошлого века, и ставшей хрестоматийной – «Актуальность прекрасного», глубинную природу искусства он определяет как выражение движение духа, охваченного единым горизонтом и удерживаемого памятью [3, с. 273]. Такое понимание искусства корреспондирует с утверждением Хайдеггера, сформулированном еще в середине тридцатых годов, в «Истоке художественного творения» и являющимся сквозным для всего его творчества: в творении свершается про-изведение истины в действительность. Хайдеггер однозначно и аксиоматично связывает творение и истину, тем самым задает вектор понимания искусства, набрасывает горизонты его возможностей, начал и границ.

Основной тезис «Истока художественного творения» – «Im Werk ist das Geschehnis der Wahrheit am Werk» («В творении творит свершение истины») [8, с. 173] выражает целостную позицию феноменологии в отношении к искусству, воспринимая его как один из способов выражения истины. И, кажется, со времен античных мыслителей только лишь феноменология снимает налет уведоющей от сути дела традиции, вновь обращается к проблеме происхождения искусства, рассматривает его имманентную природу, не подменяя ее внешними для искусства факторами.

Схематически и упрощенно концепцию Хайдеггера можно было бы представить примерно так: выступая из разрыва сущего, истина в произведении получает свой устойчивый облик и посредством этого становится доступной для восприятия. Это произведение истины в творении является содержанием существования произведения, тем, что всегда и независимо от средств исполнения, стилистики, формы, языковых средств является его имманентным и изначальным смыслом. Здесь следует понимать, что соотношение произведения и истины является обоюдным. Произведение искусства обретает смысл своего существования, поскольку дает устойчивый облик истине, а истина заявляет о себе и становится доступной, так как в произведении находит возможность собственного выражения.

Среди философских или крупных искусствоведческих работ современных этой концепции, едва ли найдется несколько произведений,

в которых был бы заявлен близкий по содержанию тезис. Однако тема непосредственной взаимосвязи произведения и истины, или, в иных выражениях, произведения и действительного мира, или подлинной реальности, в период, примерно от начала до середины прошлого века, является одной из активно тематизируемой. Правда, преимущественно, не в философских или искусствоведческих трудах, а в среде самих художников. Речь здесь идет об обширной группе текстов, известных как художественные манифесты.

Тон высказываний в них может быть совершенно разным: от поэтико-патетического, как, например, у Маринетти («Вот уже над землей занимается новая заря!..») [6, с. 158–159], до декларативного, как у Бонтелли («... искусство двадцатого века приложило большие усилия, чтобы воссоздать и оживить действительный мир, простирающийся извне по отношению к человеку» [1, с. 172], или сдержанного, литературно-критического: «Назовем ли мы это жизнью, духом, истиной или реальностью, но это нечто существенное развивается, движется вперед и отказывается от тех искусственных одежд, которые мы ей уготовили» [2, с. 472]. В любом случае, направленность мысли здесь едина: новое искусство понимается как «выражающее суть вещей, а не побочные обстоятельства», оно восстанавливает «исконно-человеческое состояние» и требует от художника «понимания первично-экзистенциальных ценностей» [7, с. 205].

Способ выражения, стилистика во всех текстах различна; различны предпосылки создания текстов, цели преследуемые авторами. Но направленность мысли у них общая. Художники начала XX века четко осознавали то, что цель искусства заключается в нем самом, и не связана с его способностью копировать внешнюю действительность. Искусство способно и должно через самое себя обращаться к иной, подлинной реальности, и в обращении к ней порождать смыслы, не прибегая к своим подражательным способностям.

Выстраивая свою концепцию соотношения творения и первично-экзистенциальных ценностей, Хайдеггер не испытывает необходимости в аргументированном описании логичной последовательности-структуры. Аргументация и доказательства для этого тезиса, рассматриваемого с феноменологической позиции, были бы излишними и неуместными. Для Хайдеггера речь идет о самоочевидном положении вещей. Но в чем он действительно нуждается, так это в прояснении и в выстраивании своего рода перспективы, в которой собственное проявление истины в произведении становится очевидным и наглядно видимым. Истина, подразумевающая сущность истинного, являет себя в разрыве, в

несокрытости и получает свой облик в творении. Эта несокрытость истины не является чем-то статичным, это недлящийся постоянно процесс: приоткрывающееся сущее, как говорит Хайдеггер, окружено просветом и в этом просвете, как-бы, играя, оно может являть себя и затворствовать.

Что же в самом произведении искусства, какое свойство творения дает возможность истине явить себя? Чтобы это определить, Хайдеггеру необходимо выделить творение как таковое, взять его вне связи с тем, чем оно не является по сути, и поместить его в присущее ему бытийственное пространство. Так творение не есть вещь или есть не просто вещь, оно не есть и изделие или есть не просто изделие. Сущность творения, позволяющую ему открыться навстречу истине, Хайдеггер выражает через понятие *τύχη*, подразумевая под этим не обозначение ремесла, или даже не искусное делание, но особого рода знание. Это знание есть ведение вернее, ведение и видение сущего, при котором сущее находит свое выражение в произведении, или как говорит Хайдеггер, «выносятся из закрытости в несокрытость» [8, с. 177]. Но получив свое воплощение в творении, истина не становится доступной непосредственному восприятию. Чтобы прикоснуться к тому, что в произведении явилось, встретиться с ним и удержать его, необходимо выйти из круга повседневной действительности, вырваться из обыденности и вторгнуться, как говорит Хайдеггер в «открытое творение» [8, с. 209].

Стройная и убедительная концепция Хайдеггера в отношении конкретного произведения остается, однако, лишь философской мыслью, несколько герметичной и замкнутой в себе, безусловно, доступной для сравнения с другими теориями понимания сущности искусства, но в аналитическом аспекте сложно применимой к художественному творчеству даже современному концепции Хайдеггера и, возможно, послужившим контекстом ее создания. Чтобы использовать ее в качестве концептуальной основы анализа какого-либо произведения, необходимо проделать работу, аналогичную той, которую предпринял Мераб Мамардашвили в отношении цикла романов Пруста «В поисках утраченного времени».

Правда, было бы несколько однобоко утверждать, что Мамардашвили ориентируется только лишь на хайдеггеровскую концепцию искусства. Его мысль в принципе коренится в природе феноменологической установки, он изначально разделяет понимание искусства, выработанное феноменологией, стоит на ее позиции, и в логике, целостной структуре,

направленности своего анализа руководствуется именно ею, а концепция Хайдеггера значима для него в числе прочих.

Аналитическая мысль Мамардашвили исходит из точки противоположной начальному пункту Хайдеггера: он отталкивается от конкретного текста художественного произведения. На способ явления истины и возможности ее выражения, на природу явлений, на структуру мира, открывающуюся в феноменологической установке, он указывает через призму структуры текста и выраженных в нем смыслов. Мамардашвили движется не от природы феномена к некоему, мысленно предполагаемому произведению, или даже наличествующему в фактичности, но произведение для него есть зеркало, в котором суть вещей, законы жизни находят свое отражение и выражение языком искусства. По отношению к концепции Хайдеггера аналитические штудии Мамардашвили являются, своего рода, сменой направления движения к одному и тому же предмету: сущности и явления, на которые нацелена мысль обоих философов, способ видения остаются общими, вплоть до терминологических совпадений или совпадений в описании.

Не связанный строгостью философской терминологии, свободный от рамок, которые она, так или иначе, устанавливает, Мамардашвили в своем анализе, дает не столько конкретизированные определения ключевых понятий, сколько, своего рода, описание или некий диапазон предикатов, нацеленный на их имманентную характеристику. Это позволяет ему говорить о тех же явлениях, что и Хайдеггер, но избежать при этом абстрактности высказываний и утверждений, наполнить содержание смыслами, понимание которых доступно в измерении человеческой жизни с одной стороны и применимо в анализе конкретного произведения с другой. Центральное в данном контексте понятие истины, указанное в качестве истока творения, в изложении Мамардашвили получает спектр определений, которые намечают представление о коннотациях, составляющих этот концепт. Это «иная жизнь», «подлинная жизнь», «подлинная реальность», «момент истины», «точка испытания», «невербальный корень испытания», «законы жизни», «момент свершения», «кузнение фундаментальных черт мира», «облик подлинной реальности»¹. Так же как и у Хайдеггера, именно это понятие является одной из крайних точек сцепления истины и произведения. Но дугой, внешней рамкой у Мамардашвили является не творение, как это было у Хайдеггера, не произведение, как можно было бы ожидать, а впечатление особого рода [5].

Связь между истиной, или в терминологии Мамардашвили «невербальным корнем испытания»² и впечатлением³ не существует

постоянно, непрерывно, она не длится сама по себе, как нечто само собой разумеющееся. Эта связь устанавливается внезапно, в мгновение, которое невозможно предвидеть и предугадать. Способ ее «появления», описанный у Мамардашвили, близок к способу, которым она являет себя в концепции Хайдеггера. Хайдеггер говорит о разрыве, в понимании Мамардашвили это вспышка света истины, мгновенное озарение, или даже луч света, становящийся толчком к особому роду впечатления.

Впечатление, о котором говорит Мамардашвили, трактуя его не психологически, но онтологически, реализуется вне эмпирического времени, находится вне хронологической последовательности человеческой жизни и является особым состоянием открытости истины и возможности ее восприятия. Это и есть то «вторжение в открытое творением», о котором кратко говорит Хайдеггер. Возникнув внезапно, без какой-либо подготовки, такое впечатление требует особых условий своего дления. Этим условием является труд или работа мысли, в которой постигается явившаяся на мгновение истина. Хотя Мамардашвили не употребляет в данном случае термин *τιχη*, старательно избегая всяческой специальной терминологии, речь здесь идет именно об этом, причем в понимании, аналогичном хайдеггеровскому – о труде или работе мысли, как видении и ведении сущего.

Понимание специфики термина «впечатление», в контексте, в котором в своем опыте анализа его употребляет Мамардашвили, более полно проясняется в соотношении с понятиями «время» и «место» – ключевыми понятиями в структуре, выстраиваемой Мамардашвили. По-сути, речь у него идет о времени впечатления и о месте впечатления. Мамардашвили останавливается отдельно на каждом из понятий, анализируя и описывая их раздельно, насколько это возможно. Это обусловлено теми дидактическими задачами, которые он видит перед собой, анализируя роман Пруста⁴. Однако речь в данном случае идет о единстве времени и пространства, таком, в котором осуществляется встреча с истиной. Содержание и способ этой встречи в той форме, в которой представляет ее Мамардашвили, отсылает к уже приводимому здесь тезису Хайдеггера о способе восприятия истины, явленного в творении – это «оторванность» от действительности и обыденности, и вторжение в «открытое творением».

Время в трактовке Мамардашвили, время впечатления, является временем «в чистом виде», «временем вне времени» [5, с. 109]. Оно не является эмпирическим и не совпадает с последовательностью событий видимой реальности. Время, о котором говорит Мамардашвили, вырвано из непрерывности континуума⁵, осуществляется в разрыве прошлого и

будущего, реализуется в ином измерении, отличном от эмпирики видимой реальности – в измерении места, в котором истина явила себя и открылась для восприятия во впечатлении. Это время Мамардашвили определяет как вечно длящийся акт «держания» места, где непрекращающимся индивидуальным усилием и трудом мысли удерживается невербальный корень испытания и воспринимаются законы мира и бытия в явившей себя истине.

Непосредственное взаимно-притягивающее соотношение истины и творения, в котором она, согласно Хайдеггеру, получает свой облик, или истины и впечатления особого рода, о котором говорит Мамардашвили, так или иначе, подводит к вопросу о понимании. Является ли «вторжение в открытое произведением» или онтологическое впечатление, трудом мысли удерживающее место (точку) открывшихся законов жизни, пониманием? Осуществляется ли понимание сразу при встрече с истиной? И если нет, то где же находится место понимания и каковы условия его осуществления? Стройная концепция Хайдеггера, сохраняющая строгость феноменологической перспективы, едва ли дает возможность ответить эти вопросы. Но аналитический опыт, предпринятый Мамардашвили, непосредственно приходит к этому кругу вопросов и ответов. Затрагивая проблему понимания, он отклоняется от феноменологической перспективы в область герменевтики, подобно тому, как это делает Г. Шепет в своем анализе структуры слова, затрагивая проблему восприятия смысла¹.

С точки зрения Мамардашвили, онтологическая встреча с истиной, которая выдвигает перед личностью ряд требований, не предполагает понимания, или во всяком не предполагает обязательного понимания. Обязательным условием понимания является текст, вернее художественный текст, в котором будет выражено полученное знание. В таком контексте произведение искусства и вся область художественного творчества является местом и способом выражения истины, порождающим смысл из самого себя, обладающим собственным языком для передачи полученного при встрече с истиной знания, языком, структуры которого отличаются от логико-причинных и знаково-предметных форм. Знания, обретенные во встрече с истиной, обретенные в длительности восприятия разворачивающегося вне эмпирического времени, не разрешимы, не функциональны и едва ли реализуемы в условиях объективной реальности. Говорить о них в категориях и понятиях эмпирической и индивидуальной психологической жизни человека невозможно. Свое выражение, одновременно и как свершенное

понимание, и как текст доступный другим пониманиям, истина может получить только посредством художественного знака.

Таков один из выводов размышлений Мамардашвили, хотя и выраженный иной терминологией, корреспондирующий с отправным тезисом «Истока художественного творчества» Хайдеггера и совпадающий с основным утверждением «Актуальности прекрасного» Г.-Г. Гадамера.

Примечания

¹ Не безынтересно отметить сходность лексики, которую используют авторы манифестов (и не только здесь цитируемые) и Мамардашвили, при обращении к общей проблематике.

² Из небольшого ряда вариантов, употребляемых Мамардашвили и являющихся синонимичными понятию «истина», остановимся именно на этом определении, поскольку в целостном замысле Мамардашвили оно оказывается наиболее продуктивным и адекватным.

³ Еще раз подчеркнем, что Мамардашвили говорит о впечатлении особого рода, которое он радикально отличает от психологического впечатления, от, как он где-то говорит, «сиюминутных впечатлений, которым мы придаемся». Этому несколько громоздкому словосочетанию, как и некоторым другим (например, «невербальный корень испытания») Мамардашвили не пытается и не считает необходимым подобрать адекватный емкий термин. Поэтому они сохранены и в данной статье.

⁴ Анализ романа Пруста был прочитан Мерабом Мамардашвили в качестве лекционного курса в Тбилиском государственном университете в 1982 и 1984–1985 гг.

⁵ В некотором смысле это время может быть сравнимо с гипостазированным временем Левинаса, о котором тот говорит в отношении этического действия

⁶ Речь идет о работе Г. Шпета «Эстетические фрагменты». По этому вопросу см. [4].

Список использованной литературы

1. Бонтемпелли М. Четыре преамбулы / пер. с итал. Г. Киселева // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века.– М.: Прогресс, 1986.– С. 171–185.
2. Вулф В. Современная художественная проза / пер. с англ. Н. Соловьева // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века.– М.: Прогресс, 1986.– С. 470–476.
3. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / пер. с нем. // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного.– М.: Искусство, 1991.– С. 266–323.

4. Кришевская Л. Герменевтический поворот в структуре слова // Дóџа / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 14. Німецька феноменологічна традиція у філософії, гуманітаристиці та культурі.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2009. – С. 105–113.
5. Мамардашвили М. Психологическая топология пути. М. Пруст «В поисках утраченного времени».– СПб.: Из-во Русского Христианского гуманитарного института, Журнал «Нева», 1997. – 473 с.
6. Маринетти Ф. Т. Первый манифест футуризма / пер. с итал. С. Поргновой, В. Уварова // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века.– М.: Прогресс, 1986.– С. 158–163.
7. Фонтана Л. Белый манифест (фрагменты) / пер. с итал. // Собрание Ленца Шенберг. Европейское движение в изобразительном искусстве с 1958 года по настоящее время: каталог / Под ред. Х. Вайтермайер. – Эдицион Канц, 1989.– С. 260–264.
8. Хайдеггер М. Исток художественного творения / пер. с нем. А. В. Михайлова.– М.: Академический проект, 2008.– 528 с.

Ліана Кришевська

ТВІР НА ШЛЯХУ ДО СВОГО РОЗУМІННЯ. ПОПЕРЕДНІ ЗАУВАЖЕННЯ.

Темою статті є співвідношення істини і твору. В ній співставляються концепція М. Гайдеггера, викладена ним в «Витоці художнього твору» та аналітичні штудії відомого роману М. Пруста, здійснені М. Мамардашвілі. Підставою для порівняння робіт цих філософів стала їхня належність до феноменологічної традиції та спільне для них обох розуміння художнього твору як засобу та місця явлення істини.

Ключові слова: *істина, художній твір, технї, час, місце, враження, розуміння, текст.*

Liana Krishevskaya

THE WORK OF ART ON THE WAY TO ITS UNDERSTANDING. PRELIMINARY NOTES

The content of the article is the relation between truth and a work of art. The paper compares the concept of Heidegger presented in “The Origin of the Work of Art” and the analysis of the Proust’s novel made by M. Mamardashvili. The comparison of these two works belonging to the phenomenological tradition is based on treating of the work of art as a way and place of expressing the truth common for both authors. According to Heidegger’s conception a work of art finds its *raison d’être* in its inherent ability to express the truth. The work of art allows the truth to get a steady image, and the truth thanksa to it manifests itself and becomes intelligible. Conceptual components of the analytic experience are undertaken by Mamardashvili on the material of Proust’s novel.

It helps to clarify the way of the truth in art activity. In this respect, reflections of Mamardashvili can serve complementary to Heidegger's conception. It relates to presentation of truth, time and place of its unconcealment, the method of duration of this unconcealment. However, the first "meeting" with the truth in Mamardashvili conception carried out not only in product of creativity, but in a special kind of impression which he treats not psychologically but ontologically. In this regard, work of art is a place and a way of understanding of the knowledge which we received in our meeting with the truth.

References

1. Bontempelli M. (1986) Chetyre preambuly [Four preambles] / per. s ital. G. Kiseleva, *Nazyvat' veshhi svoimi imenami. Programmnye vystuplenija masterov zapadnoevropejskoj literatury XX veka. Moscow. Progress*, pp. 171–185.
2. Vulf V. (1986) Sovremennaja hudozhestvennaja proza [Modern art prose] / per. s angl. N. Solov'eva, *Nazyvat' veshhi svoimi imenami. Programmnye vystuplenija masterov zapadnoevropejskoj literatury XX veka, Moscow. Progress*, pp. 470–476
3. Gadamer G.-G. (1991) Aktual'nost' prekrasnogo [Relevance of beauty] / per. s nem, *Gadamer G.-G. Aktual'nost' prekrasnogo, Moscow. Iskusstvo*, pp. 266–323.
4. Krishevskaja L. (2009) Germenevticheskij povorot v strukture slova [Hermeneutical turn in structure of the word] // Doksa. *Zbirnik naukovih prac'z filosofiji ta filologiji.*– Vip. 14. *Nimec'ka fenomenologichna tradicija u filosofiji, gumanitaristici ta kul'turi, Odesa, ONU im. I. I. Mechnikova*, pp. 105–113.
5. Mamardashvili M. (1997) Psihologicheskaja topologija puti. M. Prust «V poiskah utrachennogo vremeni» [Psychological topology of a way], *SPb., Iz-vo Russkogo Hristianskogo gumanitarnogo instituta, Zhurnal «Neva»*, 473 p.
6. Marinetti F. T. (1986) Pervyj manifest futurizma [First manifesto of futurism] / per. s ital. S. Portnovoj, V. Uvarova, *Nazyvat' veshhi svoimi imenami. Programmnye vystuplenija masterov zapadnoevropejskoj literatury XX veka. Moscow. Progress*, pp. 158–163.
7. Fontana L. (1989) Belyj manifest (fragmenty) [White manifesto (fragments)] / per. s ital., *Sobranie Lenca Shenberg. Evropejskoe dvizhenie v izobrazitel'nom iskusstve s 1958 goda po nastojashhee vremja: katalog / Pod red. H. Vajtermajer. Jedicion Kanc*, pp. 260–264.
8. Hajdegger M. (2008) Istok hudozhestvennogo tvorenija [Source of art creation] / per. s nem. A. V. Mihajlova. *Moscow, Akademicheskij proekt*, 528 p.