

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА КАК ВОЗМОЖНОСТЬ И СПОСОБ САМОПОНИМАНИЯ

Художественное произведение – это форма бытия и осуществления искусства, система художественных образов, составляющая целостность; это микромир, в котором живет макромир, это модель личности и окружающей ее действительности, отражение природы, жизни духа, космоса, социально-исторического развития. Произведение существует как нечто материальное и духовное, оно – материальный предмет, способный в поле культуры выявить свои духовные и художественные качества. «По отношению к миру духовному – искусство есть некий физический мир духовного. По отношению к миру физическому – искусство есть некий духовный мир физического» [7, с. 12]. Материальная сторона произведения лишь указывает, как и с помощью чего выражена та или иная идея, оставляя закрытой сущность самой идеи. Получается, что сам акт помысливания производит на свет само существо идеи, так называемую «истину о сущем».

И такой выход наружу истины произведения мыслим лишь на основе нематериальной, мыслимой и чувственной, но никоим образом не на основе его вещной базы. Художественное творение определяется как раз не тем, что оно предметно, но тем, что оно «стоит в самом себе». Благодаря такому «нахождению в себе самом» художественное творение не принадлежит к своему миру – нет, этот мир в нем. Художественное творение открывает, распахивает свой собственный мир.

Ведь художественное творение ничего не подразумевает, оно не просто указывает на какое-то значение, подобно знаку, оно воздвигает само себя в своем бытии, принуждая созерцателя пребывать при нем. Творение искусства не просто раскрывает перед нами истину, оно само есть событие. «Пока произведению искусства удастся примирить конечное и бесконечное, оно остается залогом высшей истины» [4, с. 47].

И не совсем правомерно утверждать, что произведение будто бы статично и нацелено только на самое себя. Как правило, оно обречено быть вовлеченным в бесконечный диалог с автором, с воспринимающим, с окружающими вещами и явлениями. Без этого диалога оно мертво. Постоянный, нескончаемый диалог – вот уникальная и в то же время конечная цель настоящего произведения, место его бытия в мире. Восприятие художественного произведения – всегда борьба между автором и воспринимающим. Восприняв некую часть сообщения, слушатель или зритель «достаивает» целое. То есть он может определить контуры своего ожидания, которое имеет ту или иную структуру, основанную на предшествующем опыте потенциального реципиента. Следующий «ход» автора может подтвердить эту догадку, закрепить ее в сознании воспринимающего и сделать дальнейшее «чтение» бесполезным или опровергнуть эту догадку, потребовав со стороны «читателя» нового построения. Но следующий авторский ход вновь выдвигает эти две возможности. Понятно, что «читатель» не пассивен, он заинтересован в овладении моделью, которую предлагает ему автор, однако это не значит, что его активность ограничивается рамками произведения, областью его функционирования. С помощью авторской модели он надеется объяснить и тем самым победить силы внешнего и внутреннего мира.

На предметном уровне произведение – это мир художественных образов, имеющий и относительную самостоятельность, и свою завершенность; на уровне мыслимом – оно незакончено и дискурсивно. Произведение интимно обращается к воспринимающему его субъекту, вступает с ним в личный контакт и взаимодействует с его неповторимым личным опытом.

Художественное произведение настолько уникальное образование, что одновременно оно обладает историчностью и нет. Ведь, несмотря на его привязанность к моменту своего создания оно способно избавиться от него. Но это избавление находится в руках зрителя, читателя, интерпретатора, только от него зависит сама жизнь творения, от момента его рождения до возможного забвения. И только он может избавить и себя, и произведение от временной зависимости, дать творению новую жизнь, новое рождение. Именно способность к постоянному возрождению и делает произведение уникальным, а это возможно лишь в том случае, когда оно рассматривается не из своей временной принадлежности, но из самого себя.

Произведение лично и социально, оно сочетает в себе предельное и реальное, существует в единстве смысла и ценности. Социальное бытие произведения происходит в процессе его бесконечного «потребления» публикой, в процессе диалога реципиента с миром художественных идей, заключенном в авторской концепции.

На сегодняшний день в эстетике сложились три типа трактовки художественного восприятия. Первый тип предложен классической эстетикой: произведение равно самому себе, его онтологический статус неизменен, художественное восприятие должно более или менее точно воспроизводить заключенное в произведение неизменное содержание, постигать раз и навсегда заданный смысл. Второй тип предложен современной рецептивной эстетикой: произведение не равно себе, оно исторически подвижно, его смысл по разному раскрывается в зависимости от характера диалога произведения с исторически меняющимся типом читателя. Восприятие реципиента имеет историческую, групповую, индивидуальную, ситуативную обусловленность, а сама онтология художественного произведения становится исторической. Третий тип трактовки исходит из концепции рецептивной эстетики, но подчеркивает границы вариативности смысла произведения, которые зависят от устойчивой программы ценностных ориентаций, заложенных в авторской концепции. Ниже я попытаюсь обосновать правомерность существования второго типа трактовки художественного восприятия, утверждающей диалектику изменчивости и устойчивости, вариативности, открытости и закрытости произведения, отвергающей абсолютизацию как его изменчивости, так и устойчивости. Отправным пунктом здесь будет являться не тезис о произведении искусства как совершенно определенном способе познания, но вопрос о том, как следует понимать преобразование того, кто посредством своего опыта участвует в познании произведения искусства, а также вопрос, в рамках которого можно обосновать то обстоятельство, что произведение искусства гораздо больше того, что мы в нем каждый раз эстетически испытываем.

Прежде всего следует зафиксировать тот факт, что «бесконечность эстетического опыта основывается на незавершенности порождающего этот опыт произведения искусства», причем это можно проследить на примере поэзии, театра или музыки. Произведение искусства не есть нечто просто наличное - оно должно постоянно заново пробуждаться к жизни, то есть произведение как форма бытия искусства дано лишь в его исполнении. И для таких искусств, как поэзия, театр и музыка, характерно, что произведениями искусства они являются лишь в своей презентации. В согласии с этим, музыкальное произведение или пьеса только тогда есть музыка или спектакль, когда они исполняются, а не лежат в архиве или музее в качестве письменного документа. Этот факт Х.-Г. Гадамер дополняет некоторыми положениями, проясняющими то обстоятельство, как тезис о невозможности никаким опытом охватить целое произведение искусства согласуется с тезисом о присутствии произведения искусства только в его презентации. Целью его размышлений является обоснование положения, согласно которому художественное произведение не является готовой данностью, которая в процессе интерпретации и толкования может пониматься все лучше, то есть более дифференцировано и комплексно, нежели это удавалось предшествующим интерпретаторам.

Произведение искусства в каждом его исполнении «заговаривает» с различными реципиентами совершенно определенным образом. Для Гадамера причина этого заключается не в том, что у реципиентов художественного произведения могут расходиться мнения о его смысле и значении, а в том, что автор не может произвольно судить о том, в чем заключается смысл его собственного творения и как возможно наиболее осмысленное истолкование этого значения, его интерпретация и презентация. Таким образом, все большее значение приобретает тот факт, что «произведение искусства имеет место не только в своей конкретной презентации, но что именно подобная презентация позволяет проявиться постоянно иному в произведении искусства и

вследствие этого, опыт произведения искусства никогда не одинаков, он всякий раз новый, то есть иной» [2, с. 112]. В данном случае необходимо пояснить гадамеровское понимание «абсолютной данности» художественного произведения, существующей вопреки исторической укорененности и его создателя и, казалось бы, противоречащий этому положению тезис о том, что пантеон искусства не есть своевременная данность. Первоначально оба высказывания вызывают впечатление бессвязности, но это не значит, что они на самом деле исключают или противоречат друг другу, напротив, они взаимно дополняют друг друга и уточняют то, как следует прояснять кажущуюся вневременность произведения искусства. Гадамер наглядно поясняет, что следует понимать под абсолютным, но не вневременным настоящим искусства: «возможность постоянного обновления и изменения опыта одного и того же произведения искусства имеет свое основание в том, что произведение искусства всегда обладает своим собственным настоящим, то есть своей специфической вневременностью» [1, с. 242].

Своей одновременностью искусство обязано тому обстоятельству, что, с одной стороны, инсценировка драмы, декламация стихотворения или исполнение музыкальной композиции зависят от понимания их изначального смысла. Под этим изначальным смыслом Гадамер подразумевает не только точку зрения автора, но и все то, что о себе само говорит художественное произведение, так называемый «универсум смысла», которому оно открыто. С другой стороны, этот смысл всегда раскрывается в горизонте его ситуативного понимания. Для Гадамера это означает, что в качестве интерпретации всевозможные презентации художественного произведения обладают характером собственного творения, которое, однако, остается связанным с интерпретируемым произведением, поскольку «интерпретатор не имеет никакой иной функции, кроме достижения понимания относительно того, в каком направлении универсум смысла открыт самим произведением» [1, с. 279]. По этой причине сознание интерпретатора не является для Гадамера текстом в собственном смысле, но, скорее, интерпретатор служит некоему тексту.

В отличие от объектов, исследованием которых занимаются естественные науки, произведение искусства, несмотря на возникающую и, возможно, увеличивающуюся близость с ним неисчерпаемо в том, что мы благодаря ему испытываем «Это как раз противоположный случай: по мере того, как наше отношение к произведению искусства становится все доверительнее, его речь становится все убедительнее, нам раскрываются все новые и новые взаимосвязи смысла. Именно это принципиальным образом отличает искусство от естественных наук, с которыми его вообще нельзя сравнивать» [2, с. 68].

То, что описывает и удерживает в центре внимания Гадамер, по существу опирается на феномен открытой искусством свободы примышления пересказанного, которая препятствует тому, чтобы все более убедительное общение между произведением искусства и реципиентом вступало в стадию полного осуществления. «Так присутствие поэтического слова не может быть удовлетворительно прояснено, если его стремятся понять в смысле данности наличного или из идеи объективируемости» [3, с. 142]. Тогда произведение искусства не является ни чем-то просто наличным, неизменно имеющим место, ни чем-то предметным или объектным, в чем субъект воплощает свои размышления. Скорее всего, в опыте произведения искусства становится очевидным тот факт, что искусство не противостоит субъекту ни как строго отделенный от него объект, ни как неизменный предмет; произведение искусства является искус-

ством только в свершении. В данном случае уместной выглядит апелляция к «Истоку художественного творения» М. Хайдеггера, в котором автор наряду с «концом метафизики» диагностирует и «конец искусства», а именно искусства как техне (techne) и утверждает, что «искусство как учреждение истины есть в сущности поэзия» [8, с. 95].

Искусство как техне по Хайдеггеру есть произведение сущего, поскольку оно «приводит присутствующее как таковое из сокрытости в несокрытость его внешнего вида» [3, с. 95]. Это значит, что искусство вырывает из сокрытого бытия некоторое сущее (произведение) и тем самым приносит бытие в открытие, а именно так, что позволение этому сущему быть присутствующим в его образе («внешнем виде») само добивается открытия как учреждение истины («несокрытости») бытия. Это положение Хайдеггер дополняет в своих комментариях к собственному Истоку: «Любое искусство есть в сущности поэзия, то есть раскрытие открытого, в котором все иное, нежели обычно... это происходит из поэтической сущности искусства: оно раскрывает посреди сущего открытое место, в открытости которого все иное нежели обычно» [8, с. 45].

На фоне этих положений немного проясняется то, что понимается под абсолютным настоящим искусства, а именно, что отдельное произведение искусства абсолютно в силу своего отрыва от творца и контекста, в котором он его создал. И то, что, например, поэтическая речь может присутствовать лишь в процессе говорения и прочтения, объясняется освобождением произведения от творческой деятельности художника. Только при этом условии субъектом опыта искусства является само произведение искусства, и опыт произведения искусства может быть определен как его бытие.

Таким образом, определение произведения искусства в качестве непрестанно возобновляемого порождения, возможно при том условии, что кристаллизирующее познание и понимание искусства по-разному актуализируются в горизонте опыта (или опытов) реципиента. Гадамер специфически определяет эту чистую деятельность в качестве силы произведения искусства обращаться непосредственно к нам и тем самым нечто сообщать нам, причем так, что его содержание никогда не может быть исчерпывающим образом выражено в понимании. Тем самым возникает проблема, связанная с прояснением имплицитованных в произведении искусства смысловых потенциалов, ведь и для Гадамера, и для Хайдеггера «сомнительным» является то произведение искусства, которое предлагается только для чистого эстетического наслаждения – способно ли оно тогда сохранить себя в качестве произведения искусства? Подобную трактовку этой проблемы можно обнаружить в концепции художественного образа Г. Зедльмайера, трактующего образ как «сгущение» и «опоэтизирование» экзистенциального опыта, который по сути своей до конца не формализуем, в силу чего как восприятие конкретного образа, так и понимание художественного произведения в целом требуют не столько эстетического, сколько экзистенционального усилия, заключающегося в узнавании и интуитивно-целостном «первопереживании». По Гадамеру, возможность непрестанно возобновляемой презентации произведения искусства предполагает, что сама презентация является «воссозданием» того, что мы ситуативно испытываем в произведении в качестве искусства. То есть выполняемое в презентации истолкование искусства есть своеобразное воссоздание, которое «следует не творческому акту художника, а фигуре сотворенного произведения, которую оно презентует, таким образом, каким обнаруживает в ней смысл» [2, с. 180]. Когда такое состояние наступает, реципиент растворяет мир собственного опыта в произведении, тем самым дополняя его своим опытом,

причем лишь в этом «наполнении» произведение искусства обретает свою собственную действительность.

В данном случае речь идет о специфической форме узнавания, которое не познает заново то, что уже известно, но стремится к познанию в произведении гораздо большего, чем просто уже знакомое. Это знакомое творчески умножается: узнавание позволяет проявляться в творении тому, от чего произведение хотя и не отрекается, но что оно, тем не менее, скрывает. При понимании существа узнавания, по мысли Гадамера, самым большим заблуждением будет та точка зрения, согласно которой в нем заново узнается уже известное, так как «в случае узнавания имеется нечто совершенно противоположное, в нем познают больше чем известное» [1, с. 251]. Аргументы, подтверждающие этот тезис, были уже оговорены в рамках утверждения того факта, что необходимо сокрытое в произведении искусства полностью не может проявиться ни в одной презентации и что само произведение больше того, что мы в нем каждый раз эстетически испытываем. Поэтому точно так же, как в узнавании нечто новое проявляется, заново прибавляется к уже познанному, так и всякая презентация есть нечто большее, чем тривиальное исполнение (воспроизведение) изначальной заданности, сформулированной автором. Презентации не могут являться простыми повторениями, «поскольку они ничего не передают, но обнажают или скрывают, подчеркивают или пропускают, т.е. утаивают или обнаруживают «нечто» в произведении искусства, до этих пор сокрытое или обнаруженное, чтобы выявить нечто незримо присутствовавшее или лишить это прежде присутствовавшее явление» [3, с. 97]. Это утверждение можно проверить на примере трех видов узнавания, которые Гадамер различает в презентациях произведения искусства: те, в которых реципиент познает некое языковое образование, заключенное в тексте, те, в которых реципиент узнавал бы самого себя и те, в которых воспринимающий узнает нечто, заключенное в произведении искусства, но выходящее за его пределы.

Первый тип узнавания ведет реципиента к часто встречающейся ситуации, которая заключается в том, что мы не всегда способны распознать произведение искусства в том, что оно презентует. Так, иногда мы недостаточно узнаем о том, идет ли речь в данном случае о произведении искусства или нет. И действительно, ведь в некоторых случаях мы не в состоянии воспринимать некий предмет в качестве произведения искусства (особенно в случаях, когда мы имеем дело с продуктами поп-арта). Однако для узнавания обязательным является следующий момент – узнаваемое познается в качестве того, что оно презентует. Этот центральный момент при рассмотрении произведения искусства подразумевает, что произведение должно пониматься с его художественной стороны, оно должно быть вновь узнано в качестве произведения искусства.

Что касается второго типа узнавания, то о нем уже говорилось в рамках наполнения пространства произведения собственными опытами реципиента. То, что Гадамер обозначает в качестве наполнения, осуществляется лишь при такой увлеченности читателя, зрителя или слушателя, когда последний позволяет собственному миру опыта раствориться в произведении искусства. Тем самым он выходит за пределы явленного в произведении, кажущегося самому реципиенту все более и более отчетливо постигаемым в содержании. Этот процесс и является признаком того, что в опыте искусства можно достичь встречи с самим собой, причем накопление оказывается важнейшим и определяющим моментом этой встречи.

Обращаясь к третьему виду узнавания, можно обнаружить, на мой взгляд, что за формулировкой, по которой в соответствующей презентации произведения искусства осуществляется метаморфоза чего-то якобы изначально данного, открывается сама суть бытия художественного произведения. Для того, чтобы понять то или иное художественное сообщение как произведение, необходимо ясно воспроизвести все имеющиеся в сообщении существенные знания на языке наших сегодняшних понятий, – они должны сохраняться и нечто сообщать нам. И поскольку речь идет не о простой констатации наличия текстов, но об их адекватном понимании, в них должны вновь заговорить накопленный опыт и некогда дискутируемые проблемы. В свою очередь, это возможно не тогда, когда понятийный аппарат понимаемого художественного сообщения перенимают с наибольшей степенью адекватности оригиналу, но когда мысленно следуют его идеям, то есть находят им новое выражение в наших собственных понятиях и, таким образом, возвращают уже познанное в контекст нашего сегодняшнего понимания. Без такого своеобразно понимаемого перевода мы бы только перефразировали, но не понимали бы в подлинном смысле этого слова и не смогли бы адаптировать уже познанное другими авторами к горизонту нашего настоящего опыта.

Таким образом, искусство стремится приобрести статус абсолютно данного только в своем «инобытии», поскольку произведение искусства не является чем-то наличным, так как его опыт никогда не одинаков, но постоянно варьируется и в этих вариациях бесконечно повторяется. Вместе с тем, здесь следует зафиксировать тот факт, что всякое самопонимание осуществляется на чем-то внешнем, что понимается, и включает в себя его единство и обособленность. В той мере, в какой мы находим в мире произведение искусства, а в отдельном произведении находим мир, оно не остается для нас чуждым космосом, скорее мы учимся понимать в нем себя. Художественный опыт, приобретенный в произведении, включает в себе понимание и, следовательно, сам представляет собой герменевтический феномен. Х.-Г. Гадамер в работе «Актуальность прекрасного» говорит о том, что герменевтика должна тогда пониматься всеобъемлюще, когда в нее будут включаться вся сфера искусства и его проблематика. Герменевтическое сознание в таком случае обретает всеобъемлющие масштабы, превосходящие даже масштабы сознания эстетического, а понимание мыслится как часть смыслового свершения, в котором образуется и осуществляется смысл всех высказываний искусства и всех других традиций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. – М., 1988.
2. Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. – М., 1987.
3. Исследования по феноменологии и философской герменевтике. – Мн.: ЕГУ, 2001.
4. Михайлов А.А. Современная философская герменевтика. – Мн., 1984.
5. Михайлов А.А. Хайдеггер: человек в мире. – М.: Московский рабочий, 1990.
6. Проблема человека в западной философии: сборник переводов. – М., 1998.
7. Таеризян Г.М. Искусство и бытие // Философия. Религии. Культура. – М., 1982.
8. Хайдеггер М. Исток художественного творения. – М., 1993.

SUMMARY

The given article is devoted to the analysis of a piece of art phenomenon, its ability to create endlessly new cultural senses and meanings. The author investigates the processes and the main mechanisms as of understanding, so the art interpretation in the space. The opportunities of a piece of art to be a means of person's self-understanding are analyzed as well.