

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОБЫТИЕ

© А. Г. Курдин

Курдин Андрей Геннадьевич
аспирант
кафедры философии
Самарская
гуманитарная академия

Статья посвящена проблеме гносеологических и онтологических аспектов конституирования и постижения художественного произведения. Художественное произведение рассматривается здесь (вопреки традиционному взгляду) не как нечто данное и осуществившееся (артефакт, эстетический объект), а процессуально, в свете художественно-эстетического события. Вместе с тем процессуальность (событийность) художественного произведения осмысливается здесь как реализация энергии бытия, как онтологическая актуальность.

Ключевые слова: художественное произведение, событие и событийность, художественно-эстетическое событие, событие бытия, эстетическое созерцание и деятельность, энергия бытия, энергия творения.

Гуманитарное исследование произведения искусства всякий раз сталкивается с проблемой границ применения научной рациональности, задаваемой художественно-эстетическим феноменом. Здесь имеется в виду то «неуловимое» для аналитической мысли, что и делает текст, картину, музыку художественным произведением, то, что ввергает нас в особое состояние, в особое чувствование. Это вовлечение в особое чувствование, называемое нами *эстетическим*, в современной ситуации представляется необходимым мыслить как *событие*.

Данная статья является попыткой ответить на вопросы *почему* и как нужно заново переосмыслить художественно-эстетический феномен произведения искусства, опираясь на событийный способ актуализации его бытия.

Для того, чтобы ответить на вопрос *почему*, необходимо обратиться к истории теорети-

ческих учений и методологий, способствовавших возникновению современной ситуации в гуманитарном исследовании произведений искусства (особенно эстетике), которая может быть охарактеризована как переходная и кризисная.

В истории эстетики до недавнего времени существовало два основополагающих и прямо противоположных друг другу подхода к эстетической проблематике, которые условно можно обозначить как *созерцательный* и *деятельностный*.

Исток *созерцательного* подхода находится в идеализме Платона. Однако, как замечает А. Ф. Лосев, хотя термин «созерцать» чисто платоновский и «Платон прекрасно отграничил эстетическое от всякой иной неэстетической сферы, в том числе от сферы полезности, пригодности. Но это еще не значит, что по своему смысловому содержанию эта эстетическая область будет действительно чисто эстетической»¹. Поэтому данный подход традиционно связывают с учением Канта о неучастии, «чистой незаинтересованности», субъективности эстетического восприятия, основанного на принципе удовольствия/неудовольствия, а также внутренней завершенности и целостности эстетического феномена (целесообразности). По мнению А. Ф. Лосева, ни античность, ни средневековье так и не вышли в область чистой «незаинтересованности». И лишь «у Канта и в западноевропейской эстетике “чистого чувства” эстетическое сознание не только формально “чисто” <...>, то есть сознание идеальное, смысловое, трансцендентальное, но и по своему предмету, по своему содержанию, оно таково же. Не то в античности и у Платона. Отграничивши эстетическую сферу от всего неэстетического, он представляет себе дело так, что чисто эстетические акты направлены на жизненную, вещественную стихию бытия»². Примечательно, что Лосев в данном высказывании использует терминологию кантовской и феноменологической эстетики («трансцендентальное сознание», «эстетическое сознание», «предмет эстетического сознания», «содержание эстетического сознания», «эстетические акты», «направленность»), хотя одновременно указывает на неадекватность их приложения к эстетике Платона и всей античности в целом. Вся эта терминология складывается в Новое время, когда возникает субъект-объектная модель мировоззрения и появляется собственно научная рациональность. Эта модель расчленения реальности препятствует постижению событийной природы творения (художественного произведения), в котором свершается эстетический феномен, а по мере ее развития оказывает все более разрушающее воздействие на существо художественно-эстетического творения.

Возвращаясь к учению Канта, необходимо отметить, что оно было подхвачено и трансформировано, с одной стороны, в теорию ценностей у неокантианцев, с другой – в феноменологию эстетического сознания.

Представляется, что обе эти теории обедняют учение Канта, так как окончательно лишают эстетический феномен бытия. Несостоятельность аксиологии как теории общезначимых (эстетических) ценностей вскрыл

¹ Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 2000. С. 213.

² Там же.

Ф. Ницше своей нигилистической критикой и переоценкой всех ценностей, а затем обосновал М. Хайдеггер, указав на то, что существо ценности состоит в ее способности обесцениваться, следовательно, никогда не иметь онтологического статуса.

У Канта эстетическое – это «чувство сверхчувственного», которое не содержится и не исчерпывается одним лишь явлением, но выходит за его пределы к ноуменам, которые нельзя познать, но можно созерцать, получая «удовольствие без понятия». При всем гносеологизме и субъективизме кантовской теории, в ней остается онтологический горизонт, который проясняет явления, указывая на возможность бытия.

При феноменологическом подходе эстетический феномен мыслится как ставшая данность, поставляемая в виде готового явления. Источником такого поставления оказывается не природа и гений как средство ее выражения, но интенция сознания, позволяющая схватывать все, что попадает в поле этой интенции. От мира, заключенного в скобки редукции, не остается ничего, кроме потока сознания, замыкающегося в конечном итоге на самом себе и не имеющего доступа к онтологическим основаниям своего собственного существования.

Что касается деятельностного подхода, то он берет начало в так называемой марксистско-ленинской эстетике и базируется на: 1) материалистической диалектике, позволяющей осуществлять синтез субъективного и объективного, материального и духовного в деятельности; 2) общественно-трудовой, исторической и производственной природе эстетического; 3) особом статусе эстетической деятельности, диалектически сочетающей отражение и преобразование действительности в соответствии с общественным идеалом; 4) понимании эстетической деятельности как «творчества по законам красоты». Такой подход решает некоторые проблемы описательно-созерцательного подхода (субъективность, неисторичность, разорванность духовного и материального и др.), однако радикально не переосмысляет процессуальность эстетических феноменов. Дело в том, что художественная деятельность не является причиной и движущей силой эстетического, а теория отражения и одновременно преобразования действительности в соответствии с общественным идеалом искажает существо творческого процесса.

«Действенность творения, – пишет Хайдеггер, – не состоит в каком-либо воздействии. Она покоится в совершающемся изнутри самого творения преобразовании несокрытости сущего, а это значит – в преобразовании несокрытости бытия»³.

Конечно, современные стратегии анализа искусства открывают нечто новое в его познании. Однако это, как правило, всего лишь один из аспектов, одна из сторон художественно-эстетического процесса.

Так психоанализ сосредоточен на психологии автора, инициирующей творчество и реализованной в образах искусства. Рецептивная эстетика, наоборот, сосредоточила свое внимание на проблеме эстетического вос-

³ Хайдеггер, М. Исток художественного творения // Работы и размышления разных лет / М. Хайдеггер. М., 1993.

приятию, на проблеме моделирования эстетического объекта в сознании реципиента. Структурализм в классическом его варианте занимается скрупулезным анализом текста, его «сделанностью», объясняя его эстетическое измерение особыми приемами, фигурами, комбинациями и оппозициями, – всем тем, что можно обозначить античным словом технэ, имея в виду техническое мастерство автора. Структурализм в неклассическом его варианте (постструктурализм) размыкает текст в письмо, в дискурсию со множеством кодировок, отсылок и перекличек и анализирует его с целью выявления скрытых возможностей для множества различных прочтений и интерпретаций, подчас противоречащих друг другу, порой искажающих, а иногда и полностью переписывающих изначальный вариант. Все эти методы движутся как бы по следам эстетического, как бы собирая, складывая его по осколкам. Главный недостаток этих методов заключается в том, что они исходят из субъект-объектной модели аналитической (расчленяющей) мысли, изначально расщепляя, раскалывая то, что необходимо мыслить как «сверх-субъектную и сверхобъектную онтологическую данность» события.

Для того, чтобы понять как возможно мыслить художественно-эстетическое событие применительно к художественному произведению, необходимо разобраться в вопросе о том, что такое событие вообще и художественно-эстетическое событие в частности, а затем определить конститутивные моменты художественного произведения. Начнем с события.

Событие и событийность на обыденном языке означают происшествие, случай. О таких событиях-происшествиях мы каждодневно узнаем из телевизионных новостей или из уст собеседника. Порой мы сами становимся участниками или свидетелями какого-либо происшествия. Такие события обычно и делают нашу повседневную жизнь динамичной или же просто создают иллюзию динамики. Так или иначе, они не затрагивают нас в самом существе и не преобразовывают все наши обычные связи и отношения к миру и к самим себе.

Философский дискурс XX столетия резко противопоставил такому событию-происшествию, подчас не имеющему под собой онтологической почвы, событие бытия, т. е. свершение самого бытия внутри нашего существования, возвращающего нас к самим себе. По этому пути впервые пошла М. Хайдеггер и М. М. Бахтин. И если для Хайдеггера проблема события стала решающей в разыскании смысла бытия, то для Бахтина – это проблема «ответственного поступка» вечно «живой жизни», не знающей своего завершения внутри этого события. Так или иначе, оба мыслителя исходили из онтологии человеческого существования, т. е. из положения о том, что человек изначально погружен в бытие, причастен бытию.

Однако Бахтин принцип событийности раскрывает лишь в рамках этики как философии поступка и не распространяет его на эстетическую проблематику. По его мнению, событийность, если исходить из нее самой, не знает своего завершения, не может окончательно оформиться, сбываться. Эстетическое, по мысли Бахтина, не может быть событийным на всех уровнях. Для того, чтобы произведение искусства стало художественным, необходима «позиция внеадекватности» по отношению к герою и художественному миру, с которой только и возможно эстетическое видение как завершение и оформление целостности произведения.

Позднее, работая над проблематикой и поэтикой романов Достоевского, Бахтин отходит от традиционного взгляда на художественное произведение как необходимо завершенное и целостное. Выдвинув принцип диалогических отношений между автором, героем и читателем, Бахтин обосновывает эстетическое (в жанровой форме романа) не как завершенное и ставшее, а как стремящееся к завершению в бесконечной перспективе диалога. Для нас здесь оказывается важным указать на то, что Бахтин, по сути дела, заново конституирует событийность в бесконечности диалога. Однако ни у самого Бахтина, ни у исследователей его концепции, и тем более его западных интерпретаторов (Ю. Кристева и др.), мы не находим дальнейшего продумывания и развертывания проблемы событийности, относящейся не к поступкам, не к диалогическим отношениям, но к самому художественно-эстетическому феномену.

И лишь М. Хайдеггер на позднем этапе своего творчества сблизил бытие, язык и поэзию, сместив онтологический центр с человека на сферу эстетики. Язык, по мысли Хайдеггера, – почва, в которой онтологически укоренен человек. Язык есть возможность бытия засвидетельствовать самое себя. Способ, каким бытие свидетельствует о самом себе (открывает себя), есть, по Хайдеггеру, искусство (поэзия). Поэт говорит, вслушиваясь в тишину, в зов бытия. Бытие говорит через поэта о самом себе. Суть поэзии – дать голос бытию, создать условия для его самораскрытия. Следуя мысли Хайдеггера, можно сказать, что искусство (художественное произведение – это откровение бытия совершительным, событийным способом. «Истина как просветление и затворение сущего совершается, будучи слагаема поэтически», – говорит Хайдеггер⁴.

Опираясь на концептуальный посыл этих двух мыслителей, а также учитывая современные теории построения онтологической эстетики⁵, мы продолжаем продумывать событийный способ бытия художественного произведения и предлагаем дальнейшую разработку онтологии художественно-эстетического феномена. Для этого представляется необходимым введение концепта «художественно-эстетическое событие», с помощью которого можно преодолеть недостатки гносеологической (субъект-объектной) модели исследования. Концепт «художественно-эстетическое событие» позволяет, с одной стороны, сохранить смысл «события» как «события бытия», как «участливого мышления» (Бахтин), «космыслящего бытия», «события самораскрытия бытия» (Хайдеггер), а с другой – специфицировать его область эстетики и искусства.

В нашем понимании художественно-эстетическое событие имеет основанием событие бытия, т. е. свершение «моей» экзистенции как «моей». Художественно-эстетическое событие – это модус события бытия, способ, каким я свершаюсь в своей подлинности, вовлекаясь в свершение открытия эстетических феноменов, «ибо творение только тогда действительно,

⁴ Хайдеггер, М. Указ. соч.

⁵ См.: Лишаев, С. А. Эстетика Другого: монография. Самара, 2000; Лишаев, С. А. Эстетика Другого: эстетическое расположение и деятельность: монография. Самара, 2003.

когда мы сами отторгаемся от всей нашей обыденности, вторгаясь в открытое творением, и когда мы таким образом утверждаем нашу сущность в истине сущего»⁶.

Вводимый нами концепт художественно-эстетического события позволяет объять (охватить) процесс со-бытия как со-присутствия автора, произведения искусства и реципиента. Произведение искусства (артефакт) становится художественным произведением только тогда, когда вовлекается в художественно-эстетическое событие. Художественно-эстетическое событие неразложимо на отдельные элементы и представляет собой со-единение (но не слияние) автора, произведения и реципиента в свершающемся эстетическом феномене. Под эстетическим феноменом необходимо понимать само-раскрытие, самообнаружение различных эстетических модификаций (прекрасное, возвышенное, ужасное, трагическое и т. д.) событийным способом.

Художественно-эстетическое событие характеризуется спонтанностью, вероятностностью, внезапностью. Внутри художественно-эстетического события нет различения на субъект и объект восприятия, нет рефлексии в смысле четкой самоосознанности и противопоставленности художественному миру, пространственно-временные координаты художественного и реального миров смешиваются, преобразуются в чистую длительность свершающегося, граница между ними размывается, внешняя и внутренняя дистанция между автором, произведением и реципиентом рассеивается и утрачивает свое экзистенциальное и онтологическое значение.

Художественно-эстетическое событие есть реализация энергии творения через раскрытие ее источников в эстетическом феномене. Художественно-эстетическое событие не дано как явление и не сводимо к художественной деятельности, так как ее истоком, движущей силой является энергия бытия.

«Мыслить» художественное произведение как событие можно лишь исходя из самой событийности (захваченности, вовлеченности в свершающееся), проникновенно наполняясь энергией свершения, заново открывая и проблематизируя свою подлинность и подлинность мира в свете эстетических феноменов.

⁶ Хайдеггер, М. Указ. соч.