

*Александр Юдин (Київ)*

## **СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ИМПЛИКАЦИИ И ИМПЕРСОНАЛЬНОЕ ПОНИМАНИЕ АВТОРСТВА В ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА ХАЙДЕГГЕРА**

Представленное ниже прочтение «Истока художественного творения» Хайдеггера, главного его текста по эстетике (что в этом случае означает философию искусства) предпринято в контексте исследований «проблемы автора».

Анализ текстов Хайдеггера (и «Исток» здесь не исключение) всегда связан с известными сложностями и сулит неопределенные результаты тому, кто решился просеять тексты Хайдеггера с прямой методологической целью, т.е. в поисках конкретных инструментов для аналитической работы. Понятия Хайдеггера лишены определенности, а главное, принципа отнесения к действительности. Они замкнуты на себя, отсылают к самим себе, их определения порой тавтологичны, и затруднительно искать выход из их круга к эмпирическим предметам. В этом смысле эти тексты подобны художественным, их референциальность лишена однозначности и даже проблематична.

По этой же причине, а также потому, что Хайдеггер, как известно, не признавал над собой диктата логики и ратовал за мышление «более строгое чем научное», его положения по сути лишены доказательной силы, будучи извлеченными и вовлеченными в общенаучный дискурс, ибо здесь более строгие критерии Хайдеггера (которые, пожалуй, и не были строго сформулированы) не имеют силы.

Хайдеггер апеллирует к бытию, языку и вопрошающему мышлению, единственным носителем коего является он сам, философствующий из привилегированного «местоположения в истине бытия»<sup>1</sup>. Однако вне хайдеггеровского текста эти апелляции теряют силу аргумента<sup>2</sup>.

---

© А. Юдин, 2012

<sup>1</sup> «...читатель Хайдеггера никогда не может с уверенностью сказать, имеет ли он дело действительно с новыми откровениями, или его попросту мистифицируют» [Гайденко, 1982: с. 203].

<sup>2</sup> Американский литературовед Рэй сформулировал проблему так: «Литературоведение поставлено перед альтернативой: или признать неприкосновенность хайдеггеровского истолкования в силу его особого положения и отказаться от критической полемики с ним, или же сделать «прыжок» и тем самым дать литературоведению собственную научную основу» [цит. по: Гайденко, 1982: с. 204].

Однако эта констатация об отсутствии доказательной силы за положениями философии Хайдеггера вовсе не означает отрицания их эвристической силы. И, как дальше будет показано, это, в частности, касается его эстетики. Обращение к эстетике Хайдеггера может быть полезным именно в связи с понятием автора (в тексте Хайдеггера фигурируют понятия художника, творца), поскольку последнее в практике его употребления в литературоведении в значительной степени сохраняет смыслы, которым оно обязано субъективистской эстетике гения. Напротив, эстетика Хайдеггера представляет собой один из наиболее последовательных набросков анти-субъективистской эстетики<sup>3</sup>.

Следует уточнить, что в своем антисубъективизме Хайдеггер доходит до резкой критики традиции и самого понятия эстетики как таковых: «...для того чтобы понять произведение искусства и поэзии как таковое, философия должна порвать с привычкой рассматривать проблему искусства как проблему эстетики» [Heidegger, 2002: p. 47]. Для Хайдеггера *эстетизация* искусства (т.е. рассмотрение его с позиций эстетики: речь не идет об эстетизме) отрывает его от политики, философии и других творящих историю движений, обрезая диапазон значимости произведения искусства. Эстетический подход препятствует пониманию истинного исторического значения произведения искусства [см. Thomson, 2011: p. 41–42] и тем самым даже разрушает искусство в смысле принципиального изменения его сущности как исторического свершения: ««...с воцарением эстетики и эстетического отношения к искусству в Новое время происходит распад искусства...» [Хайдеггер, 2006: с. 86]. Поэтому понятие эстетики применительно к Хайдеггеру здесь употребляется исключительно в смысле философии искусства. Современные исследователи предпочитают говорить о «постэстетическом» мышлении Хайдеггера [Thomson, 2011: p. 57].

Антисубъективистская направленность присуща философии Хайдеггера как до, так и после «поворота» 30-х гг. И проект фундаментальной онтологии, отчасти реализованный в «Бытии и времени» (а также некоторых других работах – «Основные проблемы феноменологии», «Кант и проблема метафизики», которые принято рассматривать как своего рода вторую часть «Бытия и времени»), и вопрошающее мышление о бытии (лекционные курсы, доклады, небольшие работы после 1935-го года) едины в критике субъект-объектного понятийного аппарата и отказе от него.

---

<sup>3</sup> Характеристика эстетики Хайдеггера как имперсональной, противостоящей «эстетике гения», – общее место среди исследователей его философии начиная с Гадамера: Антисубъективистскую направленность особо подчеркивал Х.-Г. Гадамер: «Художественное творение как “стояние в себе самом”, как раскрытие, разверзание мира – такое определение художественного творения очевидно сознательно избегает любой связи с понятием “гения”, какое было присуще классической эстетике». Хайдеггер стремится «понять онтологическую структуру произведения искусства независимо от субъективности его творца или созерцателя» [Гадамер, 1993: с. 126]. См. также: [Гайдено, 1982: с. 188; Марков, 2002: с. 18; Bolt, 2011: p. 37–52; Faden, 1986: p. 66; Halliburton, 1981: p. 25; Kockelmans, 1985: p. 209; Thomson, 2011: p. 40].

Однако «Бытие и время» отмечено печатью индивидуализма. Поставленный здесь вопрос о смысле бытия вообще решается через бытие сущего, а точнее, через бытие человека как индивида, для которого Хайдеггер использует понятие *Dasein* (присутствие, вот-бытие, здесь-бытие): «Бытие всегда мое» [Хайдеггер, 1997: с. 42]. Особенно этот индивидуализм проявляется в разделах, посвященных бытию присутствия как бытию-к-смерти. Присутствие, принимающее свое бытие как бытие-к-смерти, не нуждается, по сути, ни в других, ни в культуре. Поэтому совершенно справедливо утверждение Хабермаса о том, что стремление Хайдеггера преодолеть трансцендентальную философию потерпело неудачу.

У «послеповоротного» Хайдеггера речь идет уже только о бытии вообще, и это загадочное бытие витает над миром сущего. Как выразился, с максимально корректно дозированной иронией, Рюдигер Сафрански, автор книги «Мартин Хайдеггер: германский мастер и его время»: «Хайдеггер любил изъясняться в высоком стиле, поэтому мы никогда в точности не узнаем, говорит ли он здесь о западной цивилизации или о самом себе, идет ли речь о бытии вообще или о его собственном бытии» [Сафрански, 2005, с. 23]. Хабермас говорил в этой связи об отрыве бытия от сущего у позднего Хайдеггера: «То, что Гегель называл потребностью в философии, превратилось [в ее истории] от Шлегеля до Ницше в потребность критической по отношению к разуму новой мифологии. Хайдеггер свел эту конкретную потребность, онтологизируя и фундаментализируя ее, до сухого остатка — бытия, которое бежит от сущего» [Хабермас, 2003: с. 150]<sup>4</sup>.

Это противостояние двух периодов явственно проступает и применительно к пониманию искусства. В «Бытии и времени» бытие открывается человеку (присутствию/*Dasein*) сугубо в индивидуальных модусах, в переживаниях заботы, страха, ужаса, отчаяния, т.е. заглядывания в Ничто. Кажется, единственный раз здесь говорится о поэзии и опять исключительно как о раскрытии индивидуальных состояний: «Сообщение экзистенциальных воз-

<sup>4</sup> Некоторые оценки Хабермаса весьма резки: «Пропозиционально бессодержательная речь о бытии имеет вместе с тем иллюкативный смысл — поощрять верность, приверженность бытию» [Хабермас, 2003: с. 151]. Есть и более мягкое определение хайдеггеровского вопрошающего мышления – поэзия понятий. В определенном контексте (и как раз в данном) оно предпочтительнее. Разлагать дискурс (речь) Хайдеггера бескомпромиссно и без остатка на иллюкативную силу и скрывающуюся за ней пустую пропозицию означает утверждать, что Хайдеггер блефовал. Между тем это несправедливо. Не только потому, что сам текст и биография Хайдеггера обнаруживают глубокую вовлеченность мыслителя в свое дело. Прежде всего невозможно отрицать инспирирующее воздействие его философии, среди наиболее важных, пожалуй, продуктов которого можно назвать герменевтику Гадамера, деконструкцию Деррида и психоаналитическую школу «*Dasein*-анализа» Л. Бинсвангера, не говоря уж о влиянии на таких мыслителей, как Сартр, Камю, Ортега-и-Гассет и др. Разумеется, влияние Хайдеггера затруднительно измерить и сформулировать в качестве пропозиционального содержания его текстов, но оно как минимум свидетельствует об их непустотности. Возможно, точнее было бы говорить о пропозициональной неопределенности его высказываний. Как мы уже отметили, они сомнительны как источник методологии и аргументации, но несомненно содержат эвристический потенциал.

возможностей расположения, т.е. размыкание экзистенции, может стать своей целью «поэтической» речи» [Хайдеггер, 1997: с. 162]. В оригинале – даже более акцентированно: «...kann *eigenes* Ziel der »dichtenden« Rede werden», т. е. «может стать *собственной* целью «поэтической» речи» [Heidegger, 1967: S. 162; курсив мой. – А.Ю.]<sup>5</sup>. Итак, поэзии (которую позднее в «Истоке художественного творения» Хайдеггер назовет сущностью искусства) отводится здесь пока еще сугубо роль раскрытия индивидуальных состояний. Имплицитно они могут служить мостиком к бытию, но ведь проект «Бытия и времени», проект выхода к смыслу бытия через Dasein, как уже было отмечено, не увенчался успехом. В любом случае, в отношении поэзии прямо говорится лишь о сообщении экзистенциальных возможностей.

Эта же мысль продолжена в «Основных проблемах феноменологии» с прибавлением момента коммуникации между индивидуальными состояниями: «Поэзия есть не что иное, как элементарное обретение слова, т. е. открытие и удержание в открытости экзистенции как бытия-в-мире. Посредством выговоренного мир впервые становится зримым для других, для тех, кто раньше был незряч» [Хайдеггер, 2001: с. 246]. После обширной цитаты из романа Рильке «Записки Мальте Лауридса Бригге», Хайдеггер добавляет: «Поэт сумел не только увидеть этот исконный, хотя и не продуманный и уж тем более не обоснованный теоретически мир, но и понять философское *измерение понятия жизни*, которое угадывал уже Дильтей, и которое мы схватываем при помощи понятия бытия-в-мире» [Хайдеггер, 2001: с. 247; курсив мой. – А.Ю.]. Здесь еще более отчетливо видно, что глубже «измерения жизни», индивидуального бытия-в-мире в понимании искусства Хайдеггер не идет<sup>6</sup>.

Напротив, в поздних работах – толкованиях поэзии Гельдерлина, Новалиса, Тракля, Георге (Дорогою до мови; Разъяснения), но уже начиная с «Истока художественного творения» – поэзия мыслится и толкуется как раскрытие истины бытия (алетейя) исключительно через опосредование языка, который являет собой «дом бытия». «Исток» – первое<sup>7</sup> систематическое обращение Хайдеггера к теме искусства [Kockelmans, 1985: p. 79]. Здесь поэзия

---

<sup>5</sup> Английские переводчики «Бытия и времени» Джон Маккверри и Эдвард Робинсон взяли на себя смелость дать более интерпретирующий перевод этого места. Дословно: «В “поэтической” речи сообщение экзистенциальных возможностей состояния сознания человека (one's state of mind) может стать самоцелью, и это означает раскрытие экзистенции» [Heidegger, 1962: p. 205].

<sup>6</sup> Опять же примечательна его солидарность с Дильтеем (или зависимость от него?), который определял поэзию как выражение переживания и в этом смысле сохранял связь с традицией субъективистской эстетики, которую Хайдеггер подверг немилосердной критике в «Истоке» и лекциях о Ницше.

<sup>7</sup> Точнее, первый подход к поздней философии искусства формулируется уже во «Введении в метафизику», курсе лекций, прочитанном в том же 1935-м году, что и лекции, составившие впоследствии текст «Истока»: «Только через творение искусства как через бытийствующее бытие все остальное являющееся и обнаруживаемое утверждается как сущее или же как то, что несть сущее и становится доступным, ясным и понятным» [Хайдеггер, 1998: с. 235]. Первая печатная публикация «Истока» имела место в 1950-м году в сборнике «Проселочные дороги» (Holzwege).

в «Истоке» названа сущностью языка. Тем самым в отношении понимания искусства и поэзии поворот означает переход от резко индивидуалистического (с указанной оговоркой) его толкования к сверхиндивидуалистическому или даже «сверхсверхиндивидуалистическому» в том смысле, что оно перепрыгивает через сферу общения как такового. У раннего Хайдеггера феноменолога поэзии приписывается функция выражения индивидуальных состояний, у позднего, поэтического мыслителя – она слышит бытие. Поэт как индивидуальность, его внутренние состояния здесь в принципе выводятся за пределы рассмотрения. Поэт – только орган языка. И если в «Основных проблемах феноменологии» поэзия служила мостиком между индивидуальными мирами, то на горной высоте мифопоэтического понимания искусства все различия между индивидуальными мирами растворяются. Социальное измерение поэзии, искусства опущено. Функция языка, поэзии и как средства *сообщения* и, шире, как средства общения исчезла, утонула в функции *обнаружения* истины, несокрытости бытия.

В таком «высокогорном» виде философия искусства Хайдеггера и воспринята литературоведами – как герменевтика и сомышление (поэта и толкователя) в медиуме языка, вне всяких социальных отсылок. Там, где литературоведы прибегают к Хайдеггеру в поисках методологического вдохновения или истолковывают его философию искусства для литературоведческих нужд, Хайдеггер видится прежде всего как мифопоэтический мыслитель и философ, идущий, так сказать, «путем языка», «путем к языку» [Гайдеггер, 2007]. Соответственно, дискурс вращается в цепи понятий «поэт – язык – бытие/истина бытия» [Гайденко, 1982; Токмань, 2001; Демидюк, 2008; Лукаш, 2008] или в «первичном измерении языка» [Мишаков, 2007: с. 14], опять минуя измерение общения<sup>8</sup>.

Работа «Исток художественного творения» примечательна именно тем, что, с одной стороны, преодолевает индивидуализм «Бытия и времени», с другой – понятие бытия, как мы дальше увидим, здесь оставляет возможность более конкретного содержательного наполнения. Таким образом, недостатки первого и второго периодов здесь отчасти компенсируют друг друга. Именно в «Истоке художественного творения», написанном, можно сказать, на переходе, сфера общения, человеческий исторический мир выступает как еще один принципиально важный посредник между поэтическим словом и бытием<sup>9</sup>. При том, что «Исток» принято относить уже к периоду мифопоэтического мышления (в самом деле здесь присутствуют мифопоня-

<sup>8</sup> Либо Хайдеггер привлекается к литературоведческому анализу как экзистенциалист, феноменолог индивидуального бытия как бытия-к-смерти [Хайнади, 2009].

<sup>9</sup> Вполне логично предположить, что это связано с еще недавним периодом недолгого увлечения Хайдеггера нацизмом и, соответственно, или даже точнее – с неудачной попыткой общественной активности на ректорском посту. Отто Пеггелер высказывал даже мысль о том, что обращение Хайдеггера к теме искусства, эссе «Исток» и другие эссе, вошедшие в книгу «Проселочные дороги», обуславливалось болезненным опытом в сфере политики и было ни чем иным как бегством от политической реальности [Pöggeler, 1972: S. 122–123].

тия земли, спора мира и земли, божественного и богов<sup>10</sup>), тем не менее тут сохраняется постановка вопроса, свойственная «Бытию и времени». Речь здесь идет именно о бытии, способе бытия конкретного сущего – художественного творения. Понятие бытия здесь, снова-таки как в «Бытии и времени», тесно увязано с понятием истины. Кроме того, некоторую эмпирическую весомость эстетике Хайдеггера придают его собственные опыты интерпретации художественных текстов (Гельдерлина, Мерики). Таким образом, именно об этой части философии Хайдеггера с большим основанием можно говорить как о фундированной конкретным познавательным опытом и ориентированной в сторону конкретного познания.

Вопрос об истоке художественного творения, или, попросту говоря, произведения искусства, у Хайдеггера – не эмпирический вопрос о генезисе явления, а, так сказать, вопрос сущностного порядка, или вопрос о сущности бытия произведения искусства. Важная особенность его постановки и разработки в том, что (как обычно у Хайдеггера) он не переносится непосредственно на эмпирическую действительность. Иными словами, понятия Хайдеггера нелегко наполнить эмпирическим содержанием, использовать в качестве инструментов анализа реальных произведений искусства, даже несмотря на то что в тексте упоминаются и даже толкуются конкретные произведения.

В этом смысле понятия Хайдеггера могут быть спроецированы на эмпирическую плоскость только в их взаимосвязи друг с другом, как некая целая структура или как ряд принципиальных положений.

### *1. Искусство – исток художника и творения*

Хайдеггер сразу отстраняется от «обычных представлений», согласно которым «творение проистекает из деятельности художника и через посредство ее» или, иначе говоря, что художник есть исток творения. Этому положению Хайдеггер противопоставляет противоположное: творение есть исток художника. Но и то, и другое суждение относительно. Существо же дела глубже и схватывается третьим суждением: «Художник и творение искони суть внутри себя и в своих взаимосвязях через посредство третьего, которое есть первое, – через посредство того, отчего у художника и у художественного творения их имена, посредством искусства, художества» [Хайдеггер, 1993b: с. 51<sup>11</sup>].

---

<sup>10</sup> «...понятие “земли” было совершенно новым не только в философии Хайдеггера, но и во всей философской традиции. Термин “земля” имеет мистический и даже гностический ореол и кажется скорее принадлежащим теологии и поэзии, чем философии» [Kockelmans, 1985: p. 78]. Отто Пеггелер даже отказывал соображениям, изложенным в «Истоке», называться философией искусства, поскольку в нем нет, собственно ответа на вопрос, что такое искусство. Последнее мыслится здесь только из перспективы определения смысла бытия [Pöggeler, 1963: S. 207]. Впрочем, это мнение остается скорее исключением и оспаривается большинством исследователей, для которых определение «Истока» как изложения философии искусства Хайдеггера – вещь само собой разумеющаяся. См.: [Herrmann, 1994: S. xxii–xxiii; Бимель, 1998: с. 150–187; Kockelmans, 1985: p. 81–88, в частн., p. 82; Bolt, 2011: p. 38–52].

<sup>11</sup> В дальнейшем все ссылки на текст «Истока художественного творения» даются в тексте только с указанием номера страницы.

Итак, наряду с эмпирическими реальностями – художником и произведением – Хайдеггер постулирует искусство как нечто третье, сверхэмпирическое, которое не есть собирательное название множества произведений и художников. Хайдеггер отказывается от эмпирического анализа, который строит определение искусства путем обобщения множества фактов. Оставляя пока открытым вопрос, на чем вообще основывается анализ Хайдеггера, зафиксируем принципиальное положение: Хайдеггер с самого начала ставит под сомнение субъективистский подход, ставящий во главу угла субъективность гениального художника: «...современный субъективизм сразу же истолковывает в ложном духе все творческое, представляя его гениальным достижением самовольного и самовластного субъекта» [105].

### *2. Искусство – полагание истины сущего в творение*

Сущность искусства Хайдеггер истолковывает через понятие истины: «В творении, если в нем совершается раскрытие, растворение сущего для бытия его тем-то и таким-то сущим, творится совершение истины. В художественном творении истина сущего полагает себя в творение... Итак, сущность искусства вот что: истина, сущего, полагающаяся в творение» [69].

Понятие истины имеет два разнонаправленных вектора, или, образно говоря, два лика, повернутых в разные стороны. С одной стороны, истина здесь относится к конкретному сущему, стоящему в центре творения. Речь идет об истине изображаемого сущего, которое именно в искусстве, в творении приходит к своей истине: «Художественное творение раскрывает присущим ему способом бытие сущего. В творении совершается это раскрытие-обнаружение, то есть истина сущего. В художественном творении истина сущего полагает себя в творение. Искусство есть такое полагание истины в творение» [72]. В качестве примера такого обретения сущим своей истины в творении Хайдеггер приводит парафраз картины Ван Гога, интерпретирующее описание изображенных на ней крестьянских башмаков.

С другой стороны, понятие истины повернуто в сторону мира, связи изображаемого конкретного сущего с миром: «...в творении речь идет не о воспроизведении какого-либо отдельного наличного сущего, а о воспроизведении всеобщей сущности вещей» [69]. Отсюда Хайдеггер делает следующий шаг: понятие истины – и прежде всего применительно к искусству – он связывает с понятием мира.

### *3. Творение – раскрытие мира в споре мира и земли*

Сущность искусства получает свое истолкование как раскрытие мира: «Чему принадлежит творение? Как таковое — единственно той области, которая раскрывается через его посредство» [74]. «Быть творением значит восставлять свой мир» [77]. «Творение удерживает открытость мира» [78].

Здесь имеет смысл еще раз вернуться к характеристике философии Хайдеггера в отношении метода. В «Бытии и времени» Хайдеггер характеризует

свой метод как экзистенциальную аналитику бытия. Развернутое определение этого метода включает понятия феноменологии и герменевтики. Феноменологическая составляющая здесь еще довольно сильна<sup>12</sup>. Она проявляется прежде всего в описании присутствия как заботы. По некоторым описаниям легко видеть, что это обобщение отталкивается от интуиции рабочего мира ремесленника. Иными словами, «видение» здесь, а также в некоторых других местах «Бытия и времени» играет не меньшую роль, чем «слышание» (слова), или даже первенствует. Напротив, вопрошающее мышление – уже чистая герменевтика, чистое вслушивание в слово, которое предшествует всякому видению или даже обходится без него. Всякое созерцание здесь абстрактно и уже вторично, инспирировано «расслышанными» в слове более или менее далекими смыслами. Такое «вслушивание» превращает философию в поэзию, поэзию понятий.

В данном случае легко видеть, что следующий мыслительный шаг подсказан «внутренней формой» слова. Коль скоро мир раскрывается, этому раскрытию должна предшествовать некая закрытость. Для ее обозначения Хайдеггер вводит, возможно, одно из наиболее мифологичных своих понятий – понятие земли: «...земля, будучи землей укрывающей, склонна к тому, чтобы вбирать в себя и удерживать в себе мир» [81]; «Творение воссоставляет свой мир и составляет землю... Творение вдвигает землю в разверстые просторы своего мира и удерживает в них землю» [79]; «Составлять землю — значит приводить ее в просторы разверстого как самозамкнутость» [80].

Таким образом, в произведении искусства происходит спор мира и земли. В этом споре мира и земли совершается истина [82–83].

#### *4. Истина как несокрытость*

Уже было сказано о том, что герменевтика Хайдеггера – это поэзия понятий, а также о слабой референциальности его текстов, которая роднит их с текстами художественными. Слова здесь опираются в конечном счете на слова же. Но это словесное сцепление – не бесконечная регрессия. В основе хайдеггеровского философствования лежит понятие-образ истины как несокрытости, «алетейи», который оживляет внутреннюю форму греческого слова.

Понимание истины как несокрытости излагается уже в «Бытии и времени» и сохраняется неизменным (не задетым поворотом 30-х от фундаментальной онтологии к мифопоэтическому мышлению) на протяжении всей его философской биографии. Но в «Бытии и времени» оно используется пока только как основание для критики понимания истины как соответствия (представления действительности)<sup>13</sup>, тогда как после поворота оно играет принципиальную роль фундамента в его философствовании.

---

<sup>12</sup> Так, и Хабермас отмечает непреодоленную зависимость фундаментальной онтологии Хайдеггера от трансцендентальной феноменологии Гуссерля [Хабермас, 2003: с. 149–150].

<sup>13</sup> Также постоянный мотив Хайдеггера, присутствующий и в «Истоке художественного творения» [83].

Основополагающий, окончательный для своего мышления характер этого понятия признает и сам Хайдеггер в докладе 1967 г. «Исток искусства и предназначение мысли»: «Мы знаем лишь то, что ἀ-λήθεια, скрывающаяся в свете греков и впервые позволяющая, чтобы был свет, и древнее, и исконнее, и долговечнее любого измышленного людьми и сотворенного руками людей творения, и образа, и строя» [Хайдеггер, 1993а: с. 291].

В «Истоке художественного творения» это проявляется максимально отчетливо, так как все рассуждение опирается на понятие истины как несокрытости. Спор мира и земли есть не что иное как концептуальное развитие драмы сокрытости-несокрытости: «...истина... совершается немногими существенными способами. Один из способов, которым совершается истина, есть бытие творения творением. Творение, восставляя мир и составляя землю, ведет спор за несокрытость сущего в целом, за истину» [87].

### *5. Способы совершения истины*

Эта концептуальная связка не замыкается на себе, но получает дальнейшее развитие и – хотя и малосодержательный – выход в историческое измерение. Хайдеггер выделяет несколько способов устройства истины, первым в числе которых названо искусство: «Одним из существенных способов, каким истина устроится в разверзаемом ею сущем, есть способ творящейся в творении истины, полагающейся вовнутрь творения. Другой способ, каким бытийствует истина, есть деяние, закладывающее основы государства. Еще один способ, когда начинает светиться истина, есть близость такого сущего, какое, вообще говоря, уже не есть что-либо сущее, но есть сущее из сущего. И еще один способ, каким полагается основа для истины, есть существенная жертва. Еще один способ, каким становится истина, есть вопрошающее мышление, которое мыслит бытие и дает имя достойному вопрошания бытию» [93].

Итак, искусство ставится в один ряд с таким историческим событием, как основание государства, и тем самым косвенно оказывается под сенью исторических коннотаций. Более того, понятие мира определяется не только через противопоставляемое ему понятие земли, но и прямо историзируется: «Мир есть разверзающаяся разверстость широких путей простых и существенных решений в судьбе народа в его историческом совершении» [81].

Надо сказать, что здесь Хайдеггер отчасти воспроизводит концептуальный порядок (вторичность «исторического» по отношению к «миру»), явленный еще в «Бытии и времени»: «сущее исторично лишь на основе своей миропринадлежности» [Хайдеггер, 1997: с. 381]. Но есть и существенное отличие. В «Бытии и времени» толкование мира индивидуалистично. Мир вовсе лишен социальности и онтологически завязан на присутствие, т.е. бытие индивида: «Мир же обладает бытийным родом исторического потому, что составляет онтологическую определенность присутствия... Первично

исторично – утверждаем мы – присутствие» (там же). Напротив, в «Истоке художественного творения» само искусство как спор мира и земли лишено малейшего индивидуалистического оттенка и связывается с историческим бытием народа.

Хайдеггер идет дальше в историзации искусства как совершения истины и приписывает искусству древней Греции роль закладывания основы Западного мира как такового: «Всегда, когда сущее в целом, сущее так таковое, требует своего основания вовнутрь разверстости, искусство приходит к своей исторической сущности как искусство основополагающее. Впервые на Западе это свершилось в Греции. Все, что с тех пор именуется бытием, было положено тогда вовнутрь творения — как задающее меру» [106]. Таким образом, искусство вскрывает и задает «скрытое историческое предназначение здесь-бытия»<sup>14</sup>.

### *6. Роль художника*

Эстетика Хайдеггера не игнорирует роль индивида-художника («Творческое в творении состоит в том, что оно создано художником» [89]), однако в самой деятельности художника также нет ничего индивидуалистического не только в ее смысловых, но и технических моментах, т.е. именно в той части, где индивидуальность художника проявляется наиболее очевидно: «Большие художники превыше всего ценят ремесленное умение. Именно они, в совершенстве владея своим ремеслом, требуют тщательного овладения таким умением. Именно они более других стараются о постоянном совершенствовании умения. Очень часто указывали на то, что греки, знавшие толк в творениях искусства, применяли одно и то же слово *τέχνη* как к ремеслу, так и к искусству, а ремесленника и художника одинаково именовали *τεχνίτης*» [90]. Обращаясь к греческому понятию искусства как *τέχνη*, Хайдеггер показывает его сущностную связь с истиной как несокрытостью: «...мы можем охарактеризовать созидание как выпускание, вовнутрь про-изводимого» [91]. Индивидуальность художника приобретает исключительно медиумическую роль: «Полагание и распоряжение повсюду мыслится здесь в согласии со смыслом греческого слова *θέσις*, которое подразумевает восставление внутри несокрытости» [92].

---

<sup>14</sup> В продолжение этой мысли Хайдеггер указывает на изменение понимание бытия в средние века и новое время, что неоднозначно соотносится с его собственными положениями: «Именно это сущее в целом, раскрывшееся таким образом, было затем преобразовано в сущее в смысле сотворенности его богом. Это совершилось в средние века. И вновь такое сущее было преобразовано на рубеже и в продолжение нового времени. Теперь сущее стало исчислимым и через исчисление овладеваемым и насквозь прозрачным предметом. Каждый раз разражался новый, существенный мир» [106]. Неоднозначность обусловлена тем, что, во-первых, как видно из содержания, это изменение может происходить в лоне религии и науки, а не искусства, а во-вторых, среди способов совершения истины ни то, ни другое Хайдеггером не упомянуто, а наука прямо исключается [93].

## 7. Восприятие творчества как непреходящее условие совершенства истины

Существеннейший момент искусства как совершенства истины – его восприятие. Хайдеггер вводит для его обозначения понятие «охранение»: «Охранение творчества в его истине, есть как ведение, трезвая настойчивость стояния внутри небывалой громадности истины, совершающейся в творении» [98]. Восприятие искусства у Хайдеггера – отнюдь не вторичный или случайный по отношению к созиданию момент его функционирования, а *sine qua non* его бытия как разверстой истины. «...если творение вообще не может быть, не будучи созданным, и если оно существенно нуждается в своих создателях, то созданное равным образом не может стать сущим, если не будет охраняющих его» [97]; «...именно творение в своей сущности создает возможность для того, чтобы были создатели, и именно творение по самой своей сущности нуждается в охранителях. И если искусство есть исток творчества, то это значит, что сущностно сопринадлежащие в творении созидание и охранение истекают из его сущности, возникая в ней [101].

Понятие охранения в его истолковании Хайдеггером также оказывается пронизанным внутренней историчностью и социальностью: «Охранение творчества не разъединяет людей, ограничивая каждого кругом его переживаний, но оно вводит людей вовнутрь их общей принадлежности истине, совершающейся в творении, и так полагает основу для их совместного бытия друг с другом и друг для друга; такое бытие есть исторически совершающееся обнаруживание здесь бытия и выставление себя наружу изнутри сопряженности с несокрытостью» [98–99]<sup>15</sup>. О роли «охранения» Хайдеггер в другом месте высказывается еще более определенно: «Великое искусство велико прежде всего не в силу высокого качества созданного, а потому, что оно есть «абсолютная потребность». Именно потому, что оно таково и поскольку оно таково, оно может и должно быть великим и в своем звании, так как лишь в силу своего величия по существу оно дает возможность стать великим и созданному им» [Хайдеггер, 2006: с. 86]. В этом смысле совершенно справедливо суждение Дейвида Халлибертона о полном равноправии произведения искусства, художника, искусства и аудитории [Halliburton, 1981: p. 50].

Таким образом, в эстетике Хайдеггера отсутствует какая бы то ни было почва для субъективизма и индивидуализма, для понимания искусства как произвола гения. Философия искусства Хайдеггера возрождает эстетику Гегеля как эстетику истины<sup>16</sup>, но свободна от гносеологизма (как это

<sup>15</sup> В этом смысле совершенно справедливо суждение Дейвида Халлибертона о полном равноправии, согласно Хайдеггеру, произведения искусства, художника, искусства и аудитории [Halliburton, 1981: p. 50].

<sup>16</sup> О близости хайдеггеровской философии искусства и гегелевской эстетики см.: [Kockelmans, 1985: p. 85–88, 107–109]. К эссе Хайдеггера следует понимать как «попытку возрождение метафизической эстетики Гегеля» [ibid.: p. 78].

было свойственно эстетике Гегеля), от противопоставления творящего субъекта объекту<sup>17</sup>. Сама деятельность художника, индивидуального творца полностью истолковывается в терминах полагания истины, а не оригинальности. Художник предстает как медиум, как проводник истины, а не ее изобретатель<sup>18</sup>.

Но еще важнее то, что хотя сама истина, раскрывающаяся в произведении искусства, истолковывается в мифологизированных понятиях «земли», «спора мира и земли», «несокрытости», не поддающихся точному определению и сколько-нибудь контролируемому эмпирическому наполнению, последние все же тесно сопряжены с историческим бытием социума. И поскольку восприятие искусства перестает быть случайным и субъективным актом и включается в событие истины как его обязательный момент, искусство в эстетике Хайдеггера на всем протяжении коммуникативной цепи «творец – произведение – реципиент» оказывается *пронизанным стихией истории и социальности*<sup>19</sup>. Художник (и произведение как артефакт) находится между «историческим предназначением здесьбытия», с одной стороны, и «охранением», которые и конституируют искусство как раскрытие истины.

Такая концептуальная связка, которая в обычной практике употребления является изолированным понятием, имеет значительную эвристическую ценность для понятия автора в литературоведении. Напротив, у Хайдеггера, как мы видим, автор (художник) вообще не имеет *никакого своего* содержания. Эстетическая деятельность творца рассматривается только в этой коммуникативной цепи, а последняя скреплена понятием истины, в свою очередь имеющей социально-историческое содержание.

К этому можно добавить, что ученица Хайдеггера Ханна Арендт в своей книге «*Vita activa, или О деятельной жизни*», развивая концепцию истины как непотаенности, сопрягает событие истины не с отношением человека к вещам, а открывает его в пространстве отношений между людьми<sup>20</sup>. В свете этого развития философии Хайдеггера интерпретация его эстетики как социально-исторически ориентированной, а искусства как раскрытия социально-исторической истины, получает дополнительные основания.

---

<sup>17</sup> «Искусство есть полагание истины в творении. В этом суждении скрывается сущностная двусмысленность, согласно которой истина одинаково оказывается субъектом и объектом полагания. Однако субъект и объект — несообразные в этом случае наименования» [107].

<sup>18</sup> «Поэтический набросок идет из ничего в том отношении, что никогда не заимствует свои дары в привычном и бывалом. Но он отнюдь не идет из ничего, поскольку все, что бросает он нам, есть лишь утаенное предназначение самого же исторического совершающегося здесьбытия» [105-106].

<sup>19</sup> Показательно замечание Дейвида Халлибертона, посвятившего немало страниц истолкованию «Истока» в своей книге «Поэтическое мышление. Подход к Хайдеггеру» о том, что Хайдеггер «ближе к социально-экономическим теориям искусства, чем к теориям «гения»». И хотя вряд ли бы он пожелал бы признать, что его теория, подобно марксистской, требует привлечения «классовых и связанных с ними соображений по своей сущности; однако, похоже, она не исключает их в принципе» [Halliburton, 1981: p. 48].

<sup>20</sup> См.: [Арендт, 2000: гл. 4 & 5].

Хотя к Хайдеггеру часто был обращен справедливый упрек в том, что все его построения упираются в неопределимое, аморфное понятие бытия, именно в «Истоке художественного творения» находим замечание, позволяющее перевернуть порядок рассуждения. С одной стороны: «Осмысление того, что есть искусство, целиком, решительно определяется вопросом о бытии». Однако, добавляет Хайдеггер: «Искусство здесь не сфера достижений культуры, не явление духа, оно принадлежит к событию выявления, на основе которого впервые и определяется “смысл бытия”» [114-115]. Таким образом, понятие бытия оказывается не основанием, а лишь *промежуточным (техническим* в логическом отношении) звеном между искусством и «историческим предназначением здесьбытия». При том что понятие «здесьбытия» в данном тексте лишено каких бы то ни было индивидуалистических коннотаций и по контексту может означать только социум.

Для литературной герменевтики это влечет за собой решительное различение понятий «автора» и «смысла» текста, и границы последнего расширяются до «социально-исторического смысла».

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Арендт Х.* Vita activa, или О деятельной жизни. – СПб.: Издательство «Алетейя», 2000. – 437 с.
- Бимель В.* Мартин Хайдеггер сам свидетельствующий о себе и о своей жизни. – Челябинск: Урал LTD, 1998. – 285 с.
- Гадамер Г.-Г.* Введение к «Истоку художественного творения» // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – М.: Издательство «Гнозис», 1993. – С. 117–132.
- Гайдеггер М.* Дорогою до мови. – Львів: Літопис, 2007. – 232 с.
- Гайденко П.П.* Искусство и бытие. М. Хайдеггер о сущности художественного произведения // Философия. Религия. Культура: Критический анализ современной буржуазной философии. – М.: Мысль, 1982. – С. 188–212.
- Демидюк Л.* Концепція прамови у поезії Миколи Воробйова та філософії Мартіна Гайдеггера // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2008. – Вип. 44. – Частина 1. – С. 61–71.
- Лукаш В.* Герменевтика // Література. Теорія. Методологія. – Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 56–113.
- Марков А.В.* Проблема судьбы творца у позднего Хайдеггера. Дисс. на соиск. ученой степ. канд. филос. н. – М.: 2002. – 155 с.
- Мінаков М.* Сутність мови і смисл буття в онтології Мартіна Гайдеггера // Гайдеггер М. Дорогою до мови. – Львів: Літопис, 2007. – С. 7–16.
- Сафранский Р.* Хайдеггер: германский мастер и его время. – М.: Молодая гвардия, 2005. – 614 с.
- Токмань Г.* Екзистенціальна аналітика й літературознавство (Мартін Гайдеггер як інтерпретатор лірики) // Слово і час. – 2001. – № 7. – С. 23–34.
- Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне. – М.: Издательство «Весь Мир», 2003. – 416 с.
- Хайнади З.* Искусство и метафизика смерти. Лев Толстой и Мартин Хайдеггер: философско-поэтический опыт сравнительного изучения // Вопросы литературы. – 2009. – № 5. – С. 304–332.

- Хайдеггер М.* Введение в метафизику. – СПб.: НОУ – «Высшая религиозно-философская школа», 1998. – 302 с.
- Хайдеггер М.* Бытие и время. – М.: Ad marginem, 1997. – 451 с.
- Хайдеггер М.* Исток искусства и предназначение мысли // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – М.: Издательство «Гнозис», 1993a. – С. 280–292.
- Хайдеггер М.* Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – М.: Издательство «Гнозис», 1993b. – С. 50–116.
- Хайдеггер М.* Ницше. – СПб.: Владимир Даль, 2006. – Т.1. – 604 с.
- Хайдеггер М.* Основные проблемы феноменологии. – СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 2001. – 445 с.
- Хайдеггер М.* Разъяснения к поэзии Гельдерлина. – СПб.: Академический проект, 2003. – 320 с.
- Bolt B.* Heidegger Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts (Contemporary Thinkers Reframed). – London, New York: I.B.Tauris & Co. Ltd, 2011. – 189 p.
- Faden, G.* Der Schein der Kunst: Zu Heideggers Kritik der Aesthetik. — Würzburg: Königshausen und Neumann, 1986. – 229 S.
- Halliburton D.* Poetic Thinking: An approach to Heidegger. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981. – xii, 235 p.
- Heidegger M.* Being and Time / trans. John Macquarrie & Edward Robinson. –New York: Harper & Row, 1962. – 589 p.
- Heidegger M.* Sein und Zeit. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1967. – 437 S.
- Heidegger M.* The essence of truth: on Plato's cave allegory and Theaetetus. – London, New York : Continuum, 2002. – xii, 252 p.
- Herrmann F.-W.* Heideggers Philosophie der Kunst: eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung "Der Ursprung des Kunstwerkes". – Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1994. – 498 S.
- Kockelmans J. J.* Heidegger on art and art works. – Dordrecht, Boston: M. Nijhoff, 1985. – xiv, 249 p.
- Pöggeler O.* Der Denkweg Martin Heideggers. – Pfullingen: Neske, 1963. – 318 p.
- Pöggeler O.* Philosophie und Politik bei Heidegger. – Freiburg: Alber, 1972. – 151 p.
- Thomson I. D.* Heidegger, Art, and Postmodernity. – New York: Cambridge UP, 2011. – xix, 245 p.

Стаття одержана редакцією 13.01.2012

---

*Alexander Yudin (Kiev)*

**The socio-historical implications and impersonal understanding of authorship in Heidegger's philosophy of art**

On the basis of the analysis of the famous Heidegger's text "The Origin of the Work of Art" the article proposes the interpretation of his aesthetics not only as anti-subjectivist, but also as socio-historically oriented. This essay takes the intermediate position between the early Heidegger-existentialist and late Heidegger-poetic thinker of Being. Both are characterized by the social abstractness as the first is concerned solely with the individual being of Dasein whereas the second fully concentrates on the Being as such accessible through the medium of the language as "the house of being". It is "The Origin" delivered

in the transitional period contains more concrete social implications. Its analysis shows that in spite of the abstract unhistorical character of Heidegger's notions as they are traditionally perceived his aesthetics is interesting as it suggests the understanding of art as a revelation of socio-historical truth and the author as a medium of the truth but not its inventor, an autonomous subject.

---

*Alexander Yudin, PhD in philology, doctoral candidate at the Department of theory of literature, comparative, and creative writing Philology Institute of Taras Shevchenko National University of Kyiv.*

*Олександр Юдін, кандидат філологічних наук, докторант кафедри теорії літератури, компаративістики і літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.*

*Александр Юдин, кандидат филологических наук, докторант кафедры теории литературы, компаративистики и литературного творчества Института филологии Киевского национального университета имени Тараса Шевченко.*

---