

Об умирании и возрождении искусства

Неретина С.С., Институт философии РАН
vox-journal@ya.ru

Аннотация: идея Вейдле, состоящая в утверждении зависимости искусства от религии, может быть опровергнута анализом понятий религии и искусства. Умирание искусства, которое для Вейдле является следствием общеевропейского кризиса культуры, – это умирание определенного стиля литературы XIX в., принятое за умирание искусства как такового.

Ключевые слова: искусство, культура, религия, вера, мастер, техника, вещь, произведение, вещь, дело

В этом году исполняется 120 лет со дня рождения искусство- и литературоведа, историка культуры, выходца из школы И.М.Гревса Владимира Васильевича Вейдле. «Умирание искусства» — самая известная его работа, написанная в тяжелом 1937 г.¹ В этой книге он предпринимает попытку проанализировать кризис современного западного искусства с религиозно-христианских позиций. Это - одна из самых значительных его книг, после выхода которой за Вейдле закрепилась репутация «знатока искусства, историка культуры, мастера-эссеиста... христианина в гуманизме, посла русской, но и европейской истинной России на Западе»². Друг Вейдле В.Ф.Ходасевич в «Кризисе поэзии» писал: «Причины общеевропейского упадка коренятся в глубоком культурном кризисе, постигшем Европу вообще, что и наша поэтическая катастрофа обусловлена не только чисто русскими, но и событиями гораздо более широкого и трагического характера... Верен и прогноз Вейдле... что европейская, в том числе русская, литература обречена гибели, если в ней, как во всей современной культуре, не воссияет свет религиозного возрождения»³. Правда, несмотря на очевидно заявленный разрыв искусства с религиозностью, иногда кажется, что такой прогноз – чересчур социологический, затирающий тонкости и филологического анализа (связанного, например, со скрупулезными исследованиями К.Тарановского и Ю.Лотмана стихотворений М.Ю.Лермонтова), - что вынесенная в заглавие речь об умирании искусства связана с прямым умиранием-убийством его пророков, вестников, поэтов. Для этого довольно прочесть «О последних стихах Мандельштама» (1961), где пером Вейдле водит боль, или «Цветаева – до Елабуги», или «Пора вернуться на родину. Не нам, а России». Если это так, то разговор о связи искусства и религии должен по преимуществу носить характер не согласия/несогласия с этим тезисом, а прояснению смысла искусства и религии. Это тем более насущно, что

¹ См. об этом : *Неретина С.С., Огурцов А.П.* Умирание культуры: В.В.Вейдле // *Неретина С.С., Огурцов А.П.* Время культуры. СПб., 2000. С. 12- - 125.

² *Ивак Ю.* В.В. Вейдле // *Новый журнал.* N. Y. 1979. С. 218.

³ *Ходасевич В.* Кризис поэзии // *Ходасевич Ф.* Колеблемый треножник / Сост. В.Г.Перельмутер. М., 1991. С. 596.

Вейдле относится к искусству, как образному осмыслению действительности, направленной на создание эстетически выразительных форм, т.е. вполне «посовременному». Что касается связей с религией, то религия у него занимает приоритетное место, она – исток всего. Он считает, что все искусства (музыка, в первую очередь) возникли из богослужения, или – еще сильнее – что «корни всех стилей, всех крупных художественных единств и всего художественного творчества вообще двойственны. Они религиозны, т. е. вытекают из мироощущения, уже оформленного религиозно, и они стихийны, т. е. непосредственно вызваны мироощущением еще никак не осознанным, еще не оформленным ничем». Даже язык укоренен в богословии, как и «сама наша мысль». Правда, более всего он относит это к русскому искусству и языку, очевидно забывая, что у русского языка корни древнее времени принятия христианства.

Книга некоторым образом (не берусь сказать – решительным) претендует на философское осмысление кризиса. «Метафизическое основание» кризиса западного (постхристианского) искусства — это, прежде всего, по Вейдле, потеря опыта «чудесного». Однако что такое чудесное, характеризуемое Вейдле и как вдохновение и как ничто, неясно, а потому неясно и что принимается за метафизическое основание, ибо написано, что оно утеряно и к нему нельзя вернуться «полностью ни на одном из отдельных, казалось бы — ведущих к нему путей, недостижимо даже и через их слияние»⁴. Мы можем только догадываться и основываться на прошлых произведениях о том, что у искусства была некая «цельность и полнота». Более того, умирание искусства есть именно и только умирание. Воссоединение с религией, даже если оно случится, будет неполным, останется регулятивной идеей. Потому что даже «если ему суждено осуществиться», то «возврат... никогда не бывает целостным и совершенным. Одним раскрепощением случайностей, культом непредвиденного, магией риска и азарта, безоглядным погружением в ночную тьму не добиться прорыва в тот подлинно чудесный мир, где законы нашего мира не опрокинуты, а лишь оправданы и изнутри просветлены. Искусства у цивилизации нельзя отвоевать хотя бы и самым отважным набегом в забытую страну, где оно когда-то жило, где ему хорошо жилось».

То, что сказано, – метафорический набор неведомого, утраченного. Повторю: это пессимистическое отношение, европейская «осень». Вейдле свидетельствует некое независимое от нас или зависимое не только от нас состояние. Но только при невероятном стечении обстоятельств (расчет на утраченное чудо) состоится «спасение искусства», и это станет «симптомом религиозного возрождения». У Вейдле сплошь верующие предложения, перебиваемые предчувствием несбыточности. Убежденность, что «к этому в мире многое идет» и «другого пути для него (искусства. – С.Н.) нет и не может быть» опровергается высказыванием, что оно обречено гибели. Но только верующим можно назвать высказывание о том, что «художественный опыт есть в самой своей глубине опыт религиозный, потому что изъясления веры не может не заключать в себе каждый творческий акт, потому что... мир, где живет искусство, до конца прозрачен только для религии». Это значит, что для Вейдле, как для Бердяева,

⁴ Вейдле В.В. Умирание искусства. М., 2001. <http://knigosite.org/getbook/89947> Все ссылки на это издание.

важна идея преобразования. Но возможность преобразования выражается повелительным наклоном – упованием. «Все изображаемое да будет преобразено; все, что выражено, да станет воплощенным. Это звучит мистическим заклятием, но это и есть тайный закон всякого искусства, несоблюдение которого, вольное или невольное, сознательное или нет, карается нескончаемым хождением по мукам. Художник проваливается из ада в худший ад, странствуя из сырой действительности в мир развоплощенных форм». То, что для Поскольку же «преобразование не есть операция вычисляющего рассудка, оно есть чудо, и воплощение — чудо, еще более чудесное». Для христианина Вейдле чудо имеет место быть, но кто же тогда говорит о потере чудесного? Для христианина Вейдле вера ведет в преобразению, но кто же тогда говорит о том, что «искусства у цивилизации не отвоевать»? Вся ли цивилизация стала цивилизацией нехристей, да и отсутствие упование на окончательную победу религиозной веры не должно быть свойственно христианину. Разрыв религиозного и светского проходит через самого человека во всей его двойственности. Здесь Родос, здесь прыгай!

Сейчас каждый из нас сталкивается с виртуальным миром. Разумеется, появился способ видения и осознания бытия, связанный не с религией или не только с религией, но с философией, и, конечно, с техникой. Виртуальность – некоторое потенциальное состояние бытия. Сам этот термин известен с XIII в. как писал С.С.Хоружий в заметках об онтологии виртуальности, эта виртуальность «характеризуется всегда неким частичным недоовоощенным существованием». Ему «присуще неполное, умаленное наличествование, не достигающее устойчивого, самоподдерживающегося наличия и присутствия»⁵. Виртуальность и вымысел, воображение – связанные с сущностным основанием философии. И здесь дело человека, в том числе и меня самого, оказывается делом самой философии. Так было во множестве столетий, не только в XX в., даже тогда, когда еще не было компьютера, задавшего виртуальность. Часто, однако, когда кто-то пытается исходить из философии, не опирающейся на религию, это оказывается непонятным. Так случилось с пониманием позиции Малларме, которого Вейдле в числе других делает ответственным за «всю современную культуру»: «к готовым ее формам, приспособление к которым оплачивается слишком дорого, а дается чересчур легко, к литераторской спеси и журнальному вранью, к фиоритурам и орнаментам, к позорной гладкости, подравнивающей и причесывающей мысль, к словесной истине, к поддельной красоте, к напыщенной и напускной морали». Вейдле видит в этом соцзаказ.

И все же для человека, который столь сведущ в творчестве, в том числе в философском творчестве, как Вейдле, это звучит странно, поскольку Малларме (особенно в ранний период его творчества) был ведом философией, прежде всего – философией Гегеля. Он, приблизившись к времени крайнего напряжения между сознанием и миром, колеблется между сакрализацией сущего и отказом от него.

Вейдле различает три ступени исторических катаклизмов: 1) войны, революции, нашествия, переселения народов; 2) смены стиля, перерыв или столкновение традиций

⁵ Хоружий С.С. Род или недород? Заметки к онтологии виртуальности // Хоружий С.С. О старом и новом. СПб., 2000. <http://www.opentextnn.ru/man/?id=1982>

и 3) историческая катастрофа, совпадающая с катастрофой искусства, где происходит разрыв, раздвоение, выражающееся, прежде всего, в стилевом сломе. Сам стиль Вейдле определяет как «предопределение... притом осуществляющееся не извне, а изнутри, сквозь свободную волю человека, и потому не нарушающее его свободы как художника, никогда не предстоящее ему в качестве принуждения, обязанности, закона. Стиль есть такое общее, которым частное и личное никогда не бывает умалено. Его не создает отдельный человек, но не создается он и в результате хотя бы очень большого числа направленных к общей цели усилий; он — лишь внешнее обнаружение внутренней согласованности душ, сверхразумного, духовного их единства; он — воплощенная в искусстве соборность творчества». Мне лично трудно понять само выражение «соборность творчества» при утверждении единого Творца мира, но сейчас важно заметить только то, что существует некая «внутренняя согласованность душ», возможно, канон, который, по-видимому, позволяет различать стилевые особенности разных эпох, которые меняются, несмотря на эту согласованность в силу вступления в дело первых двух ступеней исторических катаклизмов. Стиль же все-таки один, ибо, если он угасает, то «память о нем продолжает жить, но вернуть его нельзя». И, следовательно, говоря об умирании искусства речь не может вестись о его возрождении. Вейдле же ведет об этом речь, т.е. мысль идет в русле возможности чуда, которое утрачено. Такая мыслительная круговерть бывает все же в присутствии надежды на то, что не все потеряно вопреки всякой логике. В отсутствие веры появляется самообман, похожий на веру, что выражается, как пишет Вейдле, немецким *als ob*, подменной, верой «ни во что», «неверующей веры», имеющей «последствия настоящей веры». Казалось бы, это должно насторожить: если последствия настоящей веры, то, может быть, и «самообман» не вполне самообман, все-таки вера, которая не обязана себя правильно высказывать.

Однако Вейдле, не показывая способов, какими вера превращается в «как бы» веру, полагает, что это можно внушить простым убеждением, отрицанием рассудочного мышления (не берусь сказать — рационализма), который для него сопряжен с чем-угодно. «Высокая нравственность» совмещается «с безбожием, человекоистребление с человеколюбием, робот с Рафаэлем, прогресс с культурой, гуманизм с техницизмом, либерально-правое государство с демократией и демагогией. На самом деле существует рационалистическое неверие и существует несовместимая с ним вера в Бога, или хотя бы в излучение божества, в сверхрассудочное божественное начало мироздания».

Вряд ли можно согласиться с Вейдле, который говорит о чем? Либеральный мыслитель о теократически настроенном государстве? Но я лично не хочу в нем жить. Но, может быть, вера понимается не в конфессиональном смысле? Да нет. «Вера, питающая искусство, вера, которой оно живет и без которой, рано или поздно, оно умрет, может, рассуждая отвлеченно, быть не христианской; но после девятнадцати веков христианства нельзя себе представить возвращения европейской культуры к какой-нибудь из низших религий, все ценности которых христианством впитаны и приумножены; можно себе представить только или христианское обновление культуры, или уничтожение ее рассудочной цивилизацией». Христианство — и это очевидно — вершина человеческого постижения, которое явилось и прародителем всего

человеческого, а «логика искусства есть логика религии. Искусство ее принимает, как условие своего бытия; религия ее дает, как раскрытие, в пределах доступного человеку, сокровенной своей сущности. При этом искусство не только тяготеет к религии, вроде того как тяготеет к математике современное естествознание, да и вся современная наука, т. е. заимствуя у нее свое интеллектуальное строение, но и реально коренится в ней, будучи в своей глубине с нею соприродно. Вот почему искусство еще не гибнет, когда отделяется от церкви, когда художник перестает исповедовать внутренне еще живущую в нем веру». Понятно, почему Малларме оказывается примером «напыщенной и напускной морали», поскольку он искал лицо, как считал Вейдле, сквозь которое не глядело лицо Абсолюта. Его поиск Бесконечного, конечно, был сопряжен со стремлением к уничтожению формы жильсоновского толка, но в этом христианине – православные и католик – не согласны друг с другом.

Потребовалось вновь определить и искусство и религию.

Примерно в то самое время, когда писались упомянутые сочинения Вейдле или Жильсона, работал М.Хайдеггер, продумывавший, что такое вещь, что такое техника, что такое наука и искусство. «Вопрос о технике» - доклад, сделанный в 1953 г., за 4 года до «Живописи и реальности» Жильсона, обратившего взгляд на технику изготовления произведения. Через год Хайдеггер сделает доклад о вещи, которая «есть то, с чем можно и нужно иметь дело»⁶, и которая есть производство и про-из-ведение. Эти доклады выросли из прежних, четырех, прочитанных в сороковые годы XX в. И Вейдле и Жильсон живы. Ни один не сослался на них (скорее всего, не зная) и соответственно ничего не изменил в собственных воззрениях. Впрочем, за исключением представления о религии, Жильсон мог и согласиться, ибо написал, что «искусство ясно осознает само себя, только если оно воплощается в технике». Вейдле – по методологическим причинам - нет.

Хайдеггер начинает с того, что вещь – это то, что означает дело, всех касающееся и задевающее, являя собой казус, нечто спорное, о чем идет речь. Это хорошо выражает и латинский язык – *res*, которая означает существо дело, его собранность, и греческий - εἶρω, которое значит говорить о чем-то, даже говорить, зная священное (полное, точное) дело, отпадение от чего является виновностью, чем и является то, чему «столетиями учит философия», окутанные мраком четыре вины-причины. Среди них действующая причина определяет всю каузальность. Она, а ею является мастер, «разборчиво собирающий» остальные три причины – материальную, формальную и целевую, и это собранность образует логос, ибо «разборчивое собиране» по-гречески λέγειν. Размышляя о технике, Хайдеггер рассматривает (не случайно) пример с жертвенной чашей, что тесно связано с пониманием сакрального смысла вещи-речи-*res*.

Здесь важно понять логику Хайдеггера. Он пишет, что важно проследить, что значит понятие вины как причины. «Мы, нынешние люди, слишком склонны или понимать вину нравственно, как проступок, или опять же толковать ее как определенный род действия» (заметим при этом, что «причину» мы никак не понимаем в связи с моралью). В «Сравнительном словаре мифологической символики»

⁶ Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 429 (прим.7).

существительное «вина» предположительно связывается с мыслями о начале и конце: «ср. русск. *при-чин-а*, но и.-е. **ken-* “начинать – кончать”, греч. *αἰτία* “причина, вина”, но и общегерм. **andjaz* “конец, начало” (ср. англ. *end* “конец”, но др.-инд. *adi* “начало”))»⁷. Другой исследователь говорит: из этого делался вывод, что «до формирования понятийного мышления причинность не осознавалась, а вместо нее существовала “вина” или “начало”... Мы, однако, не разделяем это мнение, так как корреляции из указанного словаря можно опровергнуть данными проведенного нами этимологического анализа, убедительно доказывающими вторичность значения “причина” в семантике слова *вина*». Другие этимологии связывают вину с долженствованием, а отсюда с виной, совестью, долгом⁸. Реально исследователь-филолог свидетельствует о тех двух пониманиях вины, о которых упоминает Хайдеггер.

Более того, говоря о сакральности вещи, речь не идет о христианской религиозной вещи. Это даже не обязательно связано с освящением, благодаря чему вещь оказывается трансцендентной. Хайдеггер, даже говоря о жертвенной чаше, имеет в виду то, как вещь вещает, как она веществует, как она есть как есть и говорит свое дело. По большому счету, сакральное есть существенное. Если этого не понять, то, приняв обе версии понимания вины и причины, «мы загораживаем себе подступы к первоначальному смыслу того, что позднее будет названо причинностью»⁹.

Хайдеггер же предполагает, что вещь, если она вещающая вещь, неким образом выводится; вины являются ее поводырями, приводящими ее в присутствие с помощью облекая в форму, одевая в материю и приводя к завершению, телосу.

Такое приведение Платон в «Пире» называет произведением. Хайдеггер приводит такую цитату: «Всякий по-вод для перехода и выхода чего бы то ни было из несуществования к присутствию есть ποιήσις, про-из-ведение»¹⁰. В Средневековье этот процесс выведения из небытия в бытие назывался творением. Ему было противоположно рождение, когда нечто происходило от бытия к бытию. Повторю: рождение было отлично от творения полностью. Рождался Бог от Бога, они имели одну сущность, но могли быть в разных лицах. Но мир или человек творились, они имели разную сущность и никогда не могли соединиться в одно. Они могли уподобиться Творцу, но не стать им.

Хайдеггер предлагает совсем другую схему, отличную и от христианской в целом, и от предложенной Вейдле для рассмотрения умирания искусства, связанной с историческими катаклизмами и сменой стилей. Для Хайдеггера это вещи привходящие. Он начинает с начала. Началом был пойсесис, который был делом, или процессом выведения всего. Это и надо было, как он считал, продумать.

⁷ *Маковский М.М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. М., 1996. С. 262.

⁸ *Дженкова Е.А.* Концепты «стыд» и «вина» в русской и немецкой лингвокультурах. Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филологических наук. Волгоград, 2005. <http://31f.ru/dissertation/507-dissertaciya-koncepty-styd-i-vina-v-russkoj-i-nemeckoj-lingvokulturax.html>

⁹ *Хайдеггер М.* Вопрос о технике // *Хайдеггер М.* Время и бытие. С. 224.

¹⁰ Там же.

Первым выводением был фюсис. Это в высшем смысле пойесис-произведение. «То, что присутствует “по природе”», или по сути дела фюсис, «несет начало произведения, например распускания цветов при цветении, в себе самом». Это значит, что фюсис, если и природа, то в смысле природы как сути бытия. В присутствии, в Dasein вовне выводится то, что скрыто находится внутри. Можно ли эту скрытость назвать бытием, вопрос. Хайдеггер не играет в эти игры. Феномен для него вещь, выведенная из потаенности сама из себя. А вот явления, к которым он относит ремёсла и искусства, например, жертвенную серебряную чашу, «нуждаются в другом... в мастере и художнике»¹¹. Пойесис общ тому и другому. Но для наших целей здесь важно подчеркнуть, что искусство (художества) пронизаны пойесисом-произведением, которое если и относится к религиозности в качестве сакральной вещи, каковой может быть любая вещающая вещь, то эту религиозность не может покинуть ни одна вещь; ни одно «художество» не может лишиться религиозности как священнодеяния. Только в этом смысле можно согласиться с тем, что «логика искусства есть логика религии», как считал Вейдле, с которой у него была «невидимая», даже «тайная» связь. Но с такой религиозностью *не совместима никакая конфессия*, она (повторю: так понятая религиозность, хотя Хайдеггер не произносит этого слова, это наша конструкция) присуща вещи всегда и везде. Фюсис потому понимается как высшее произведение, что он производится сам из себя, а «художество» из другого, приводящего в действие поводы, или вины произведения.

Эти вины-поводы разыгрываются для выведения произведения из темных глубин в состояние открытости, создавая событие произведения или, как говорит Хайдеггер, осуществляя переход потаенного в открытость, делая, по русской поговорке, тайное явным, в котором (в переходе) техника понимается как «вид раскрытия потаенного»¹². В этом и сходство, и различие позиций Хайдеггера и Жильсона. Сходство скорее словесное, интуитивное. У Жильсона искусство в технике, хотя и *осознает* себя, но это вторичное осознание, ибо сначала есть Божье творение. Да и у Хайдеггера, разумеется, нет искусства без техники, как вида делания, выводящего из потаенности истину, ибо алетейя – это правильно представленная несокрытость¹³. Но она – не способ манипуляции, не средство для конструирования, ибо сама техника относится к τέχνη, а это уже «название не только ремесленного мастерства, но также высокого искусства и изящных художеств», соответственно техника относится к пойесис-произведению как нечто поэтическое¹⁴. Произведение, таким образом, обладает удивительной, можно сказать чудесной (таинственной – используем лексику Вейдле) способностью не только выводиться само по себе как фюсис или благодаря делу другого, но в этой способности уже обладать средствами своего выведения. Можно сказать о правоте *интуиции* Вейдле по поводу возможности будущего возвращения искусства к своим истокам, *ломающей* его логику рассуждения, ибо, если принять такие рассуждения Хайдеггера, истоки сакральны в смысле истины, но уж точно не православно-христианско-религиозные, они «до эпохи Платона».

¹¹ Там же.

¹² Там же. С.225.

¹³ Вопрос о тождестве αλήθεια и veritas мы здесь не разбираем.

¹⁴ Хайдеггер М. Вопрос о технике. С. 225.

Слово «τέχνη», по Хайдеггеру, стоит рядом со словом «ἐπιστήμη», под которым понимается знание в широком смысле слова. Отличие техне от алетейи в том (Хайдеггер ссылается на «Никомахову этику» Аристотеля), что техне это такой вид мстинствования, который раскрывает не самопроизводящийся фюсис, а как раз то, что представлено ремеслами и «художествами», «не сами себя производящими и не существующими в наличии». Они могут выйти так или иначе, ибо их виновник, человек, строящий дом или корабль... выводит про-из-водимое из потаенности соответственно четырем видам “повода”¹⁵. Это относится и к русскому искусству, воспринявшему греческое в византийском изводе, крепко замешанном не только на христианстве, но и на древней философии. Вейдле написал: «Вымысел с полной свободой для самого себя незаметно переходил от познания к творчеству и от творчества к познанию: слияние этих начал как раз и составляет сущность вымысла и вместе с тем сердцевину всякого искусства. В полном соответствии с мыслью Хайдеггера вымысел это и есть техне, но он никуда, вопреки Вейдле не исчез, и интуитивно, вопреки собственному заявлению об умирании, Вейдле, относящийся к знанию подозрительно, это понимает. Ибо пишет: «Искусство не только тяготеет к религии, вроде того как тяготеет к математике современное естествознание, да и вся современная наука, т. е. заимствуя у нее свое интеллектуальное строение, но и реально коренится в ней, будучи в своей глубине с нею соприродно. Вот почему искусство еще не гибнет, когда отделяется от церкви, когда художник перестает исповедовать внутренне еще живущую в нем веру, тогда как естествознание в современной его форме стало бы невозможным, если бы исчезла вера в математику». Разумеется, после чтения Хайдеггера это надо читать *cum grano salis* (тем более, слова о тождестве *церкви* и веры), но впечатление такое, что Хайдеггер, поставивший «Вопрос о технике» полтора десятилетия спустя, очевидно отвечал на запросы Вейдле и иже с ним. Если религия значит для Вейдле истину, то между ними нет противоречия, и действительно искусство-техне и пойсис находятся в состоянии солидарности. Если религия означает, а она у Вейдле означает, православно-христианскую религию, различие огромно, ибо конкретные конфессии, если исходить из способа Хайдеггера рассуждения, конвенциональные социальные образования, к сути этого дела не относящиеся. Хайдеггер прошел хорошую выучку в иезуитском лицее и на теологическом факультете во Фрайбурге. Он знал дело. Он знал высказывание Августина о том, что слово «религия» можно производить от слова «выбор»¹⁶, и это точно относится к произведению с помощью другого. Реально слово «произведение», которым мы часто пользуемся для обозначения книг, картин, музыкальных опусов, есть *перенос* (метафора, трансляция) с его истока и указание на этот поьетический исток. Это скорее уже то, что открыто, или – само открытие. Хайдеггер это подчеркивает: именно техника является произведением в качестве раскрытия, но не самого изготовления. Роль средства она играет тогда и только тогда, когда речь идет о «ремеслах и художествах», но это – одна, слабая часть ее возможностей. Не меньшую

¹⁵ Там же.

¹⁶ См.: *Аврелий Августин*. О Граде Божьем: В 4-х т. Т.П. М., 1994. С. 107 – 108.

роль играет ее способность к переименованию, ее гибкость «в собирании образа и материала».

«Прежде всякой литературы меня интересует одно: я сам», – пишет Вейдле, и это было справедливо и для его времени, и для нашего. Проблемы войны и мира, жестко стоящие сейчас перед нами, заново ставят проблему, кто, где и что я. Война и мир ставят «я» в метафизическую точку – точку риска. Мы становимся лицом к лицу не с человеком без искусства и не с искусством без человека: мы стоим перед лицом самого еще только возможного бытия и должны себя сами строить, т.е. строить на основании искусства. Но это значит, что определение искусства «Никогда не поздно спросить, знаем ли мы о самих себе», – это вопрос и для Хайдеггера¹⁷. Но этот вопрос показывает слабость определения искусства просто через ее литературные, живописные или музыкальные произведения, тем более не подходит ее понимание как *составной* части духовной культуры, ибо, по Хайдеггеру, ее корень в самой истине, к составу отношения не имеющей. Этому больше соответствует *икона* как выведение потаенного в открытость, но к ней неприменимо понятие эстетического¹⁸. Но понимание техне-искусства (латинское *ars*, отсюда артикуляция) понималось как приведение к явленности давно благодаря известным способам приведения – через историю, танец, поэзию. Можно перечислить все девять муз, которых ведет Аполлон. При этом все это – дела свободных людей, подверженных искусству, как подвержена ему и фюсис. Это предчувствует и Вейдле, когда пишет, что опыт писателей, появившихся после Толстого, Достоевского, Бальзака, будучи «единственным духовным содержанием этих книг, слишком узок и одновременно слишком общ, чтобы переработать весь наличный материал и дать ему исчерпывающую форму. Этот опыт «я», единственного среди миллиона ему подобных, — совсем не то, что опыт личности, свободно развивающейся, целостной и в то же время *открытой* (курсив здесь и выше мой. – С.Н.) миру». Умирание – это умирание литературы XIX в., принятое за умирание искусства как такового, чему он дал основание сумятицей утверждений. «Мы, – писал он о себе, – ... остаемся людьми девятнадцатого века», века романтизма. Современная же литература поняла «внешнее, бумажное бытие», свою «потерянность в литературе». Вот это слишком общее понимание литературы и дает основание считать, что умирают теоретически не высказавшиеся и не осознавшие себя как новое искусство последователи XIX в. Но, повторюсь, о разном характере умирания говорят лишь спорные утверждения, встречающиеся в книге Вейдле, одним из которых является выражаемая писателями апория, которая заключается «в том, чтобы себя потерять и *тем самым* (курсив мой. – С.Н.) выразить себя в искусстве». Вейдле пишет это в момент, когда Бахтин прячет фигуру автора под одеяло мыслей своих персонажей, не желая быть на виду. т.е. Вейдле не обнаружил новой авторской позиции сокрытия себя и размышляет о новом искусстве, стоя на старых методологических позициях, хотя при этом (в том и состоит парадоксализм его утверждений) считает новых писателей виновными в том, что они описывают прошлое, а не будущее (набросок *Dasein*), не то, куда они ведут, а то, откуда они исходят. И тогда оказывается: плохо раскрыть

¹⁷ Хайдеггер М. Вопрос о технике. С. 231.

¹⁸ См. об этом: Тарабукин Н.М. Смысл иконы. <http://refdb.ru/look/2782041-pall.html>

жест, позу и роль, это всего лишь «каталог жестов, поз и ролей» в то время, как Соссюр именно через такой «каталог» отличает речь от языка. Оказывается, плохо находить человека, а надо находить вымысел. А что это – неясно, хотя «вымысел — самая неоспоримая, наглядная и едва ли не самая древняя форма литературного творчества». И эта неоспоримая часть замещена fiction, хотя в этом слове содержится значение «нас возвышающего обмана», вымысла. Ясно, что Вейдле включает сюда некое измышленное (рационально) изобретение, но где водораздел между таким изобретением и возвышающим обманом? Это чисто субъектное понимание.

Иногда кажется, что Вейдле, написавший книгу в 1937-м, страшном для советского человека году, не мог писать ни о какой свободе. Его слова, слова эмигранта, о том, что вырванное из земли, не станет свободным, можно даже расценить, как намек на это, если бы отсутствие свободы он не распространял на современную ему литературу, которая, на его взгляд, приблизилась к психоанализу, в котором нет ни личности, соответственно, ни выбора, ни свободы, есть лишь действие некой безличной силы. Хайдеггер, напротив, «существо свободы» связывает «не с волей, тем более не с причинной обусловленностью человеческой воли. Свобода правит в просторе, возникающем как просвет, т.е. как выход из потаенности»¹⁹. Она и есть «озаряющая тайна», т.е. то, что не покидает искусство, и тем самым никак не навязывает фатализма бунтарей против техники, против знания и разума. Но такая миссия человека ставит его в состояние риска: он либо вступает на путь раскрытия потаенности, но будет исследовать только те вещи, которые раскрываются по образу постава, или начала, побуждающего открывать мир (сейчас не место подробно определять термин «постав»), либо закрывает для себя этот путь, понимая себя не как принадлежность к непотаенности, а как саму непотаенность, посчитав себя «господином бытия», снявшим с себя посланный бытием риск²⁰. И судя по всему человек понял кажимость за действительность и «со своим существом... сегодня как раз нигде уже не встречается»²¹. Здесь позиции Хайдеггера сомкнулись с позицией Вейдле с одним великим отличием: сущность искусства-техне не может лишиться своей миссии раскрытия потаенности и тем самым оставляет за человеком возможность «вступить в нечто такое, что сам по себе он не может ни изобрести, ни тем более устроить: ибо такой вещи, как человек, как человек, являющийся человеком только благодаря себе, не существует»²².

¹⁹ Там же. С.232.

²⁰ Там же. С.233; см. также: *Хайдеггер М. Поворот // Хайдеггер М. Время и бытие. С. 253.*

²¹ *Хайдеггер М. Вопрос о технике. С.232.*

²² Там же. С.236.

