

УДК 7.01:378.02 (045)

*А.А. Шадрин***УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ К ЛЕКЦИИ
«ФИЛОСОФИЯ И ИСКУССТВО КАК СПОСОБЫ ПРОИЗВЕДЕНИЯ СУБЪЕКТИВНОСТИ»**

В тексте статьи философия и искусство рассматриваются как со-принадлежащие, граничащие друг с другом области знания. Их общность укоренена в понятии творческой деятельности, непрерывно изливающейся за собственные пределы. Будучи двумя различными способами произведения субъективности, философия и искусство бесконечно проговаривают и прочитывают предъявляемые ими смыслы, распознавая друг друга в производимых обоими творческих концептах. Также проводится различие между классическим произведением искусства и современным. Различаются точки предельной концептуализации и натурализации, задающие пространство существования и саморефлексии современного искусства.

Ключевые слова: субъективность, творчество, произведение, шедевр, мембрана, презумпция смысла, мышление, интерпретация, современное искусство, концептуализация и натурализация, повседневность, самоирония, рефлексия.

По мнению Ф. Шеллинга и М. Хайдеггера, именно эти области знания наиболее близки друг другу. Философия и искусство, утверждает М. Хайдеггер, говорят об одном и том же, но занимают разные вершины. – Разные не по высоте, но топически, или топологически, – по занимаемому ими месту в универсуме относительно друг друга. В «Философии искусства» Ф. Шеллинг постулирует: «§ 21. *Универсум построен в боге как абсолютное произведение искусства и в вечной красоте*» [4. С. 85]; «§ 23. *Непосредственная первопричина всякого искусства есть бог*» [Там же]. Разрабатывая курс эстетики, в 1802 г. Ф. Шеллинг писал А. Шлегелю: «...универсум, пребывая в абсолютном в качестве органического целого, так же пребывает в нем и как художественное целое и произведение искусства. Музыки, словесности, живописи – все искусства, как и искусство вообще, имеют свое *по-себе-бытие* в абсолютном» [4. С. 12].

В чем проявляется близость между этими областями знания? – Философию и искусство связывает понятие *творчества*. Как и понятие трансценденции во взаимоотношениях между философией и религией, понятие творчества (творческой деятельности) оказывается точкой одновременно и связующей, и различающей эти области знания, т.е. точкой схождения / расхождения в отношении между философией и искусством.

Оригинальное произведение искусства (шедевр) не устаревает, как не устаревает – не утрачивает своей актуальности – ни одна оригинальная философская система. В обоих случаях не работает прогрессистский подход, или идея прогресса, – поступательного – пошагового – движения, или развития, от низшего к высшему, от менее совершенного к более совершенному. Востребованная наукой, идея прогресса целиком определяет ее существование, проецируя особый, отличный от философского, тип научной рациональности. Ни одна творческая концепция не возникает сама собой, то есть на «пустом месте», все они находятся в состоянии диалога друг с другом, и ни одна из них не исключает – не отрицает – другую, что в полной мере относится и к философским системам. Философию и искусство объединяет диалогический подход. В обоих случаях имеет место предъявление субъективности, иначе, происходит самообъективация субъективности. – Философия и искусство есть два способа предъявления субъективности.

Что имеет первостепенное значение для художника (поэта, музыканта и т. д.)? – Его *собственный* взгляд на мир. Соответственно, в сфере искусства утверждается принцип «я-во-всём». Но при этом художник не выражает таким образом свой так называемый «богатый внутренний мир». Его «я» – это *сквозная точка*, или *мембрана*, пропускающая сквозь себя *ничто*. Это «ничто» может именоваться вдохновением или как-то иначе, но оно ни в коем случае не принадлежит «я». Скорее наоборот: «я»-художника всецело принадлежит тому, что оно сквозь себя пропускает. Мембрана, как *складка* (термин Ж. Делеза), обладает определенной пропускной способностью: она чувствительна к одному и нечувствительна к другому. *Оригинальная мембрана – оригинальный художник*, неоригинальная – неоригинальный, т.е. собственно не-художник. В этой связи Ф. Шеллинг утверждает: «...основной закон поэзии есть *оригинальность*» [4. С. 148].

В философии же этот принцип переворачивается. Философия озабочена сущим – *всем* тем, что существует, но это *всё* предъявляет себя, или дает о себе знать, на уровне мышления, т.е. *мыслится* (и традиционно распознается в понятии – или через понятие – *бытия*). Отсюда – утверждение принципа «всё-во-мне». Одна из теорем Б. Спинозы гласит: «порядок и связь идей те же, что порядок и связь вещей». Любая философская система – равно как и любая система творчества (творческая концепция) в сфере искусства – включена в общее поле философской традиции. Философская система знания предъявляет собственную целостность в утверждении презумпции смысла текста. Текст (либо корпус текстов) может задаваться и пониматься как целое лишь при условии утверждения презумпции смысла. Подвижность смысла философского текста схватывается в цепочках – последовательностях – рассуждений, последовательности же всякий раз должны «набрасываться-заново» (Г.-Г. Гадамер).

Если для классического искусства определяющим оказывается *чувство* – чувство гармонии с миром (Богом), его образом либо образом той или иной вещи, то для философии – это *мышление*. Философия есть *искусство мышления*. Так, в сфере искусства различается «субъект, предположительно чувствующий», в философских построениях – «субъект, предположительно мыслящий».

В классическом искусстве шедевр свидетельствует о гениальности творца, гениальность проявляется в совершенстве – неповторимости – произведения искусства. *Определенное совершенство* выражается и закрепляется в целостности произведения, воздействующей собственной притягательностью. Возникает отношение близости, когда произведение *касается* нас в нашем понимании и/или истолковании его смысла. Субъективность смысла раскрывается в возможности различных вариантов его интерпретации, или прочтения. Чем чаще то или иное произведение уступает свое место интерпретации, тем с большей вероятностью оно может быть названо шедевром. Интерпретируя произведение искусства, мы интерпретируем самих себя, – в этом его основная *ценность*.

Касаясь проблемы интерпретации, Ж.-К. Карьер в беседе с У. Эко замечает: «Шедеврами не рождаются, шедеврами становятся. Нужно добавить, что великие произведения влияют друг на друга через нас. Наверное, мы можем объяснить, насколько Сервантес повлиял на Кафку. Но мы можем также сказать – и Жерар Женетт это ясно показал, – что Кафка повлиял на Сервантеса. Если я прочитаю сначала Кафку, а потом Сервантеса, Кафка невольно внесет коррективы в мое прочтение Сервантеса. Так же как наш жизненный путь, наш личный опыт, эпоха, в которую мы живем, получаемая нами информация – всё, даже наши домашние неурядицы и проблемы наших детей, всё влияет на наше прочтение старых текстов» [2. С. 145-146]. У. Эко продолжает: «Тот же случай с «Джокондой». Да Винчи написал много других картин, которые, на мой взгляд, лучше, например «Мадонну в скалах» или «Даму с горностаем». Но «Джоконда» получила больше интерпретаций, которые, как слои осадочных пород, со временем покрывали это полотно, меняя его. Обо всем этом писал Элиот в своем эссе «Гамлет и его проблемы». «Гамлет» не является шедевром, это довольно бессвязная трагедия, в которой автору никак не удается свести воедино различные начала. По этой причине она и стала загадкой, над которой не перестают биться. По своим литературным качествам «Гамлет» не является шедевром – он стал шедевром потому, что не поддается нашим интерпретациям. Иногда достаточно произнести несколько бессмысленных слов, чтобы войти в историю» [2. С. 146-147].

Проводя различие между *классическим* произведением искусства (эпоха модерн) и *современным* (постмодерн), О.Н. Бушмакина задает вопрос: почему то, что мы наблюдаем за окном, не является (не может быть названо) искусством? – Тут наблюдается тождество природы и искусства. Но всё дело в том, что природное – это *естественное*, а произведение искусства – *искусственное*. Где те рамки, которые обрамляют естественное, делая его искусственным? – В культуре, это сама культура. Это те предельно широкие рамки, условно говоря, та большая картинная галерея, в пределах которой всё, что существует, существует как некое произведение искусства. Но это произведение *открытое*, поскольку мы можем трактовать его с разных точек зрения. Тем более, что произведение искусства нам позволяет это делать. В классическом варианте оно бы нам показывало и указывало бы на то, *как* его понимать. А в варианте современного искусства произведение нам *не подсказывает*. Поэтому мы должны включить в собственную интенцию и вкладывать в произведение такое содержание, которое мы сами вводим в это место – местоположение картины, или местоположение произведения искусства. Мы как бы сами делаем *это* (место) произведением искусства. Роль художника здесь заключается только в том, что он нам это показывает и говорит: это тоже *произведение*, и ставит под этим свою подпись [По итогам семинара PROXIMA, посвященного работе У. Эко «Открытое произведение» (29.09.2010)].

Чем обусловлено кризисное состояние современного искусства? – В историко-философской ретроспективе состоянию постмодерна предшествуют эпоха модерна, ренессанс, средневековье и, наконец, античность. Особенность античной мифологии состояла в том, что она творилась не столько жрецами, сколько поэтами; древний поэт предстает как *оракул*, *медиум*, или *герменевт*, приносящий и истолковывающий весть богов. В Средние века на смену политеизму приходит монотеизм, но христианство (в обозначенном аспекте) *наследует* античную традицию, сохраняя Богоизбранность художника в *одухотворенности* человека. Положение дел начинает меняться в эпоху Возрождения, когда человек помещается в центр мироздания и в стремлении совпасть / сравняться с Богом разделяет с ним его *силу*, *могущество* и *полномочия*. Ввиду очевидного неравенства сил и возможностей, *antropos* переосмысливается уже в качестве существа *био-социального*. Соответственно, понятие Божественного дара уступает место понятию дара *природного*. Лопнувшие «переливающиеся пузыри Бога» (П. Слотердайк) символизируют начало Нового времени. На рубеже 19 и 20 веков известный тезис Ф. Ницше «Бог мёртв!» окончательно закрепляет эту позицию, а вводимое далее Ж. Бодрийяром понятие *отмененного трансцендентного* служит лишь ее подтверждением.

Оппозиция Божественного (духовного) и природного (телесного), иначе, необходимого и случайного, инициирует вопрос о возможности и способе закрепления индивидуальности на символическом уровне. Отныне художник должен выражать собственное внутреннее, индивидуальное, характеризующее его *эсклюзивное* начало. Однако ответ на вопрос «что это?» отнюдь не очевиден. «Черный квадрат» Казимира Малевича служит *знаком* этого вопроса и, по существу, оказывается абсолютной точкой отсчета для искусства 20 века [4]. Подобные «нулевые» конструкты затем возникают и в других областях художественного творчества, в частности, литературе (например, многочисленные тексты Д. Хармса «ни о чём») и музыке (пьеса американского композитора Дж. Кейджа «4'33'» – трехчастное сочинение для вольного состава инструментов, длительность которого соответствует его названию; по частям это, начиная с первой, – 30 секунд, 2 минуты 23 секунды и 1 минута 40 секунд, соответственно; на всём протяжении исполнения сочинения участники ансамбля не извлекают звуков из своих инструментов). С этого момента художник является уже не столько чувствующим, сколько концептуально мыслящим существом. Но полюс предельной концептуализации искусства, где оно утрачивается в исчерпании собственных возможностей, одновременно различает и противоположный полюс его предельной натурализации, и здесь искусство ожидает та же участь. Чем может быть заполнено место *черного квадрата* (место Возвышенного, потерявшего свое место)? – Чем-то непристойным: мусором, отбросами, экскрементами и т.д. Появляются художники, пытающиеся писать картины собственным телом и тем, что это тело источает.

Срединное пространство между выделенными полярными точками занимает повседневность. Рассуждая о современном искусстве и попытках его слияния с повседневностью, Ж. Бодрийяр приводит тезис Энди Уорхола – «полотно – это абсолютно повседневный предмет, такой же, как этот стул или эта афиша» – и пишет: «Поаплодируем столь демократичной концепции, но и признаем в то же время, что она либо наивна, либо неискренна. Если искусство желает обозначать повседневное, то оно как раз этого не делает, ведь делать так – это смешивать вещь и смысл. Поэтому искусство обязано что-то обозначать, оно никак не может убить самого себя в повседневности. В этом желании поглощения искусства повседневным присутствует и американский прагматизм (этот терроризм полезного, шантаж интеграции), и что-то вроде отголоска мистики жертвоприношения. Уорхол добавляет: «Реальность не нуждается в посредниках, нужно просто отделить ее от окружения и перенести на полотно». Но в этом-то как раз и заключается вся проблема: дело в том, что повседневность этого вот стула (или этого куска колбасы, автомобильного крыла или этой кинозвезды на фотографии) состоит именно из его контекста и, в частности, из серийного контекста всех подобных или слегка отличных стульев. Повседневность – это различие в повторении. Изолирую стул на полотне, я лишая его всякой повседневности, одновременно лишая полотно характеристики повседневного предмета (тогда как оно должно было, согласно иллюзии теоретиков, абсолютным образом походять на стул)» [1. С. 138-139]. И далее: «Вот формула этого тупика: искусство не может ни раствориться в повседневном (полотно = стул), ни ухватить повседневное как таковое (стул, изолированный на полотне = реальный стул). Имманенция и трансценденция равно невозможны: это две стороны одной и той же мечты» [1. С. 139].

Эта невозможность заставляет современного художника выступать в качестве «номинатора» действительности, поскольку художником – субъектом творчества – должна стать она сама. Поименованная композиция предполагает соответствующее восприятие, – за вычетом того факта, что вещь,

названная по имени, не имеет никакого отношения к искусству, его *реальности*. Ее имя должно быть изменено так, чтобы она стала предметом искусства. Поэтому современный художник зачастую превращается в лингвиста или писателя (как, например, Сальвадор Дали), если обнаруживает способность к мышлению и/или саморефлексии. Именно рефлексия позволяет сегодня разным художникам работать по-разному, поскольку их уже не связывает классическое понятие *стиля*. Кого-то из них называют современными художниками, определяют в этом качестве, а кого-то таковыми не считают. – Это дело *моды* и *вкуса*, дело институций и галерей (О.Н. Бушмакина). Сегодня понятие искусства стало предельно широким. Но его пространство раскрывается только тогда, когда в него возвращается мысль, (само)ирония и/или рефлексия, что, безусловно, вновь обращает искусство к философии. В их касании друг друга субъективность распознает саму себя и бесконечно воплощается в произведениях и/или герменевтике концептов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бодрийяр Ж. Жесты и подпись // Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака. М.: Академический проект, 2007. С. 128-142.
2. Карьер Ж.-К., Эко У. Не надейтесь избавиться от книг! СПб.: Симпозиум, 2010.
3. Шадрин А.А. Произведение субъективности на пределе манифестации // Ежегодник истории и теории психоанализа / Отв. ред. С.Ф. Сироткин. Ижевск: Удмуртский государственный университет, ERGO, 2007. С. 58-62.
4. Шеллинг Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966.

Поступила в редакцию 22.02.17

A.A. Shadrin

TEACHING AND LEARNING MATERIALS OF THE LECTURE “REPRESENTATION OF SUBJECTIVITY: PHILOSOPHY AND ART”

The article considers philosophy and art as co-accessories, areas of knowledge bordering each other. Their community is rooted in the notion of creative activity, continually pouring over its own limits. Being two different ways of subjectivity, philosophy and art constantly recite and read meanings imposed by them, recognizing each other in the two creative concepts. Also, a distinction between the classical and modern works of art is drawn in the article. They differ in terms of conceptualization and naturalization that define the space of existence and self-reflection of contemporary art.

Keywords: subjectivity, creativity, work, masterpiece, membrane, presumption of meaning, thinking, interpretation, contemporary art, conceptualization and naturalization, daily routine, self-irony, reflection.

Шадрин Алексей Анатольевич,
кандидат философских наук, доцент;
доцент кафедры философии и гуманитарных дисциплин
института истории и социологии
ФБГОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
426034, Россия, г. Ижевск, ул. Университетская, 1 (корп. 6)
E-mail: shadrin1971@gmail.com

Shadrin A.A.,
Candidate of Philosophy, Associate Professor
at Department of philosophy and humanities
of Institute of History and Sociology
Udmurt State University
Universitetskaya st., 1/6, Izhevsk, Russia, 426034
E-mail: shadrin1971@gmail.com