

АКИДИНОВА Т. А.

# Искусство как «метафизическая шифропись»: экзистенциализм и художественное творчество

**Ключевые слова:** экзистенция, «произведение, открывающее мир», «истина как несокрытость», произведение искусства, прирост бытия.

**Акиндинова Татьяна Анатольевна**  
Доктор философских наук, профессор, кафедра эстетики Института философии Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург

**Key words:** existence, "a work that opens the world," "truth as uncovered," a work of art, an increase in being.

**Akindinova Tatyana A.**  
PhD, professor at the Department of Aesthetics, Institute of Philosophy at St. Petersburg State University, St. Petersburg

В поле зрения автора – эстетика экзистенциализма как философия «личностного существования». Внимание главным образом обращено к концепциям Мартина Хайдеггера, Карла Ясперса, а также к творчеству Томаса Манна. Раскрываются основополагающие понятия эстетики Хайдеггера «мир» и «земля». Обосновывается идея о том, что искусство содержит в себе «истину как несокрытость существующего»; эта истина есть – творение небывалого. Тем самым художественное творчество есть созидание новых форм бытия как отдельного человека, так и исторического народа. Причины культурного и политического кризиса в Европе усматриваются в разобщенности между людьми – в деградации общения. В этих условиях художественное произведение инициирует творческую волю к «приросту бытия», к целокупности жизненно значимых отношений в совместном бытии человека с другими людьми.

AKINDINOVA TATYANA A.

Art as “Metaphysical Cipher”:  
Existentialism and Artistic Creativity

The aesthetics of existentialism as a philosophy of “personal existence” is in the author’s field of view. Attention is mainly drawn to the concepts of Martin Heidegger, Karl Jaspers, as well as to the works of Thomas Mann. Heidegger’s fundamental concepts of aesthetics “universe” and “earth” are revealed. The idea that art contains “truth as the uncoveredness of the existing” is grounded; this truth is the creation of the unprecedented. Thus, artistic creativity is the creation of new forms of being both of an individual and a historical people. The causes of the cultural and political crisis in Europe are seen in the *disunity between people—in the degradation of communication*. Under these conditions, a work of art initiates the creative will to “increase in being,” to the totality of life-significant relationships in the joint existence of man with other people.

УДК 7.01  
ББК 87.8

Редакция публикует статью в память о безвременно скончавшемся специалисте по эстетике и теории искусства – Татьяне Анатольевне Акиндиновой (1945–2018), оставившей большой след в науке, у своих учеников, много сотрудничавшей с московскими учеными. Татьяна Анатольевна творила на протяжении почти 50 лет. Предмет ее исследований – современная западная экзистенциальная эстетика (Мартин Хайдеггер, Карл Ясперс и другие), неокантианство как доминанта эстетического сознания, европейская литература и искусство Нового и Новейшего времени. Труды Т.А. Акиндиновой отличает, в первую очередь, их авторский характер. Она блестяще знала немецкий язык, работала с первоисточниками, выступала с оригинальными обобщениями, успешно преодолевая сложность языка и мысли современных западных классиков. Ее работы характеризуются внятными формулировками, умением донести до читателя центральные идеи трудных концепций, сопрягать эти концепции со спецификой художественного творчества, аналитикой отдельных произведений искусства. В жизни Татьяна Анатольевна была удивительно скромным человеком, во многом жившей своей профессией.

*О.А. Кривцун*

Среди философских концепций искусства в XX веке особое место занимает эстетика экзистенциализма. И это не случайно, поскольку искусство и философию здесь полностью объединяет главный предмет осмысления – человеческое бытие. Для его философского понимания фундаментально разрабатываются введенные Вильгельмом Дильтейем понятия «дазайн» – конкретное временное «здесь-бытие» – и «экзистенция», которая имеет два аспекта значения – личность и существование. Экзистенциализм по сути своей – философия «личностного существования». Базируясь на феноменологии Эдмунда Гуссерля в решении онтологических вопросов, экзистенциализм стремится понять человеческое существование в контексте бытия в целом – как «Я-в-мире-бытие». Складываясь, таким образом, на пересечении влиятельнейших направлений первой половины XX столетия – философии жизни и феноменологии в доминантной ориентации на проблему человека, экзистенциализм оказал мощное влияние на современное искусство.

Близкими экзистенциализму были Альбер Камю, автор романов и философских эссе, Жан-Поль Сартр, в равной мере философ и писатель, Эрнест Хемингуэй, литературная судьба которого в значительной мере была определена годами жизни в Париже... Искусство в свою очередь более всего привлекало внимание экзистенциалистов своими возможностями постижения человеческого бытия. Высокая оценка существа искусства повлияла на саму стилистику экзистенциальной философской мысли: художественными чертами отличаются размышления таких философов как Мигель де Унамуно, Лев Шестов, Мартин Хайдеггер. Пожалуй, именно своеобразный резонанс искусства и философии в экзистенциализме дает надежду через призму

этой концепции бережно коснуться взглядом такой тонкой материи, как аура художественного произведения.

Мы попытаемся это сделать, избрав для анализа эстетические концепции ведущих мыслителей экзистенциализма в Германии – Мартина Хайдеггера и Карла Ясперса. На глубину их разработки, несомненно, повлияло то обстоятельство, что экзистенциализм здесь, возникая в русле феноменологии Э. Гуссерля, Н. Гартмана и философии жизни В. Дильтея, Ф. Ницше, одновременно испытал и сильное воздействие неокантианства, значимость которого для философии XX века сопоставима только с ролью трансцендентальной систематики Канта в истории мысли XIX столетия. В интерпретации проблемы человеческого бытия становятся доминантными понятия «экзистенция», «дазайн», «бытие к смерти», значимость которых неизмеримо возросла на фоне трагических коллизий войн и революций XX–XXI веков. На понимание же исконной связи существования человека с искусством существенно повлияли эстетические труды главы марбургской школы неокантианства Германа Когена, работы фрайбургского неокантианца Бродера Христиансена, исследования Дильтея по истории немецкой литературы XIX века, в том числе творчества Гёльдерлина.

Экзистенциальные позиции Хайдеггера и Ясперса значительно различаются в зависимости от трактовки обоими культурологических проблем, что послужило основанием для полемики между ними в осмыслении исторических путей Германии, Европы в целом. Это отразилось и на различии их понимания существа искусства, хотя, как мы попытаемся показать, такое различие скорее подчинено принципу взаимной дополнительности. В развитии философской мысли Хайдеггера и Ясперса, несущем на себе печать более или менее явной дискуссии между ними, в определенном смысле можно видеть грани конкретизации понимания художественного произведения в русле немецкого экзистенциализма.

В философском наследии Хайдеггера немного работ, которые можно было бы назвать собственно эстетическими, поскольку желание уйти от специализации философского знания отражало принципиальную позицию мыслителя. Среди работ названного рода это прежде всего – «Исток художественного творения» (1936) и интерпретации поэзии Гёльдерлина, Ст. Георге, Рильке. Тем не

менее именно эстетическая проблематика, по существу, является ключевой в онтологии немецкого философа.

Широкое внимание и признание принесло Хайдеггеру его стремление найти глубинные истоки социокультурного кризиса современной Европы, который констатировали многие идейные течения рубежа XIX–XX веков. Первые симптомы упадка мыслитель обнаруживает уже в античной Греции. Философия Сократа, по мнению Хайдеггера, породила рефлексию бесконечного углубления во внутренний мир человека и *разрушила единство его с окружающим миром, открыв тем самым пути к нигилизму*. А «рационализация» и «этизация» мысли, произошедшая в школе Платона, по Хайдеггеру, способствовали расщеплению личности, усилили и обосновали отстранение человека от бытия.

Преодоление нигилизма Хайдеггер видит поэтому в возвращении человеку способности «*слышать*» бытие – возвращении целостности человеку и его мысли, которая есть не «этика», не «онтология», ибо существует до их различения, и которая, принадлежа бытию, призвана осмыслить бытие. Такая мысль, согласно Хайдеггеру, должна обязывать строже, чем требования «научности», оставаясь в то же время ни алогичной, ни безнравственной: «Трагедии Софокла с большей близостью к истокам хранят «этнос» в своем поэтическом слове, чем лекции Аристотеля по «этике»» [6, с. 215]. Располагая существо человека к обитанию в истине бытия, такая мысль есть поэзия и, шире – искусство в целом. Поэтому *вопрос об осмыслении бытия для Хайдеггера – это прежде всего вопрос о сути искусства*. Само его исследование, соответственно, близко у философа поэтическому размышлению, основные концепты «Источка художественного творения» метафоричны.

Хайдеггер подвергает необычной критике устоявшиеся определения искусства. Хотя всякое произведение существует в материале (камне, краске, звуке) и предстает как изготовленная вещь, его отличие от ремесленного изделия заключается, по Хайдеггеру, в том, что «*оно говорит нечто другое, чем не является простая вещь*». В этом смысле произведение искусства выходит за пределы физического мира.

Однако это «другое» не представляет собой и идеального отражения действительности. «Архитектурное сооружение, греческий храм, – пишет он, – ничего не отображает... Через сам храм в храме

присутствует бог... Храмовое произведение сплавивает... единство тех путей и отношений вокруг себя, в котором рождение и смерть, несчастье и благословение, победа и позор, выдержка и гибель придают человеческому существу образ его судьбы. Воцарившийся простор этих открытых отношений есть *мир* этого исторического народа» [11, с. 41].

Точно так же, согласно Хайдеггеру, скульптура бога в храме является не образом, с помощью которого легче узнать, как выглядит бог, а произведением, позволяющим богу там присутствовать, и, следовательно, быть самим богом. Подобно этому обстоит дело и с литературным произведением: смысл греческой трагедии не в изображении событий и не в предписании нравственных норм, в ходе театрального действия происходит борьба новых богов против старых. Нельзя не согласиться, что «Хайдеггер предлагает онтологическое понимание искусства как теургического акта, – понимание, действительно, чуждое европейской эстетике, начиная с эпохи Возрождения, однако привлекающее к себе художников и мыслителей конца XIX – начала XX века» [2, с. 344].

С этой позиции Хайдеггер вводит свое основное определение назначения искусства – «*произведение открывает мир*». Под *миром*, однако, здесь понимается не окружающая природная или социальная реальность, не совокупность каких-либо вещей и явлений, *мир* вообще не существует для растений и животных. *Мир*, открываемый искусством и данный только человеку, *беспредметен*, поскольку это – целокупность жизненно значимых отношений в совместном бытии (со-бытии) человека с другими людьми, которой живет и действует народ в ту или иную историческую эпоху.

Эта трактовка *мира* Хайдеггером, несомненно, перекликается с философией жизни Дильтея, который в исследовании истории немецкой литературы XVIII–XIX веков показал, как изменения «жизни» в различные исторические эпохи выражаются в сменяющих друг друга формах искусства. Однако Хайдеггеру важно, в отличие от Дильтея, показать связь *мира* как духовного бытия народа с природой, космосом, «вернуться» к «досократической» целостности бытия. *Мир*, согласно Хайдеггеру, высвечивает одновременно то, «на чем и в чем человек основывает свое жилье» и что без этого освещения остается совершенно скрытым для человека. Он называет это *землей*,

оговаривая сразу, что подразумевает под этим словом не представление о материальной массе поверхности планеты или астрономическое понятие о ней. *Землей* Хайдеггер называет существование вещей в их сокрытости, из которой они могут выйти в поле зрения человека только благодаря «отблескам, бросаемым на них *миром*». Только через *мир* все вещи получают свою определенность – «долговременность и быстротечность, свою удаленность и близость, свою широту и узость». Если искусство несет в себе *мир*, то оно является и способом осознания («установления») всего вещественного, оно двигает и держит саму *землю* в открытости бытия. «Храм – произведение в том, что он выставляет *мир*... Скала превращается в опору и покой и так впервые становится скалой; металлы приходят к блеску и мерцанию, краски – к свечению, тон – к звучанию, слово – к говорению... Произведение позволяет *земле* быть *землей*» [11, с. 45]. Таким образом, по Хайдеггеру, «*выставление мира и установление земли являются двумя сущностными чертами произведения*» [11, с. 49], и потому именно искусство «впервые дает вещам облик, а человеку взгляд на самого себя».

Это понимание предназначения искусства Хайдеггер иллюстрирует своей интерпретацией картины Ван Гога, изображающей крестьянские башмаки. «Из темного истоптанного нутра этих башмаков неподвижно глядит на нас тягостность шагов во время работы. Грубая тяжесть башмаков вобрала в себя вязкость долгого пути через широко раскинутые и всегда одни и те же борозды пашни, над которой стоит пронизывающий ветер. На их поверхности лежит влага и сытость почвы. Под их подошвы забралось одиночество пути через поле в наступающие сумерки. В башмаках отдается молчаливый призыв земли, ее спокойное одаривание хлебом и ее необъяснимая самоотверженность в опустевшем поле зимой. Через эти башмаки сквозит не знающая жалоб боязнь за будущий хлеб и радость без слов, когда нужда уже пережита, трепетный страх в ожидании родов и дрожь перед близящейся смертью. *Земле* принадлежат эти башмаки и сохраняются в *мире* крестьянки» [11, с. 29–30].

Рассматривая *мир* как «открытость широких путей простых и сущностных решений в судьбе исторического народа», *землю* – как «стремящееся к ничто установление постоянно замыкающегося в себе

и, соответственно, скрывающего», а неделимость *мира* и *земли* – как сущностное содержание искусства, Хайдеггер заново интерпретирует кантовское понимание эстетической сферы. Для Канта произведение искусства заключает в себе эстетическую идею, содержание которой обнаруживается в процессе ее восприятия и рефлексии о представленном в произведении предмете природы, «как если бы» он имел некоторую нравственную цель, хотя в действительности он не имеет. Как у Канта в эстетическом созерцании происходит «как бы» нравственное осмысление природного мира, так и у Хайдеггера произведение искусства соотносит в себе свободу и природу.

Первая – область свободных нравственных решений, являющихся ориентирами культуросозидания – практический разум, по Канту, понятиям которого не может быть дано наглядного представления (*мира*, «беспредметного», но «открывающего», по Хайдеггеру). Вторая область – природа, предметно-понятийное знание о которой – теоретический разум, согласно Канту, никогда не достигает раскрытия ее сверхчувственного субстрата (*земли* как «скрывающегося» по Хайдеггеру). Именно поэтому Кант не признавал каких-либо познавательных возможностей искусства.

Согласно кантианской традиции, и Хайдеггер отрицает постижение ноуменального мира через представления, образующие мир феноменов, но, в отличие от Канта, видит в них, как и Шопенгауэр, способ «сокрытия» бытия. Наука, имеющая своим содержанием предметно-понятийное знание, неспособна проникнуть в вещи, как они существуют сами по себе (*Ding an sich*). Напротив, искусство, *мир* которого беспредметен, содержит в себе, по Хайдеггеру, истину как несокрытость существующего. Исходя из этимологии греческого слова «*алетейя*», он вступает в полное противоречие с буквой кантовской эстетики и утверждает: *красота есть способ, каким существует истина как несокрытость*.

Однако этот вывод Хайдеггера отнюдь не противоречил существованию эстетики Канта, поскольку под истиной понимается здесь не соответствие художественной картины мира объективной действительности. Истина в художественном произведении есть «порождение такого существующего, которого до этого не было и никогда не будет» – творение небывалого. «В картине Ван Гога свершается истина. Это означает не то, что здесь нечто верно срисовано, а то,

что в открывании этих башмаков попадает в несокрытость в целом: мир и земля в своей противоположности» [11, с. 60].

*Искусство*, согласно Хайдеггеру, поэтому *принадлежит самому бытию*, а *художественное творчество есть созидание новых форм бытия* как отдельного человека, так и исторического народа. Для отличия этого творческого процесса от других видов человеческой деятельности Хайдеггер использует также греческое слово «*тэхне*», возвращая ему изначальный смысл – особого способа целостного знания – знания, движимого волеием и воплощаемого в действии. «*Тэхне*» в качестве знания у греков, утверждает философ, есть постольку «порождение существующего, когда оно приносит пребывающее как таковое из сокрытости в открытость».

Произведение искусства выполняет поэтому свое предназначение, по Хайдеггеру, только тогда, когда оно выходит за пределы обычного – сферы стандартных ситуаций и безличных отношений («*там*») и открывает перспективу возможного бытия человека, в котором он обретает истину собственно человеческого существования, подлинность Я. «Знание, которое остается волеием, и волеие, которое остается знанием, – это экстатическая самоотдача экзистирующего человека в несокрытость бытия» [11, с. 76]. А действительная жизнь произведения искусства – «бытие как возможность» – длится лишь до тех пор, пока искусство сохраняется и в восприятии как знание-волеие, решающим образом определяющее реальные поступки людей, потому что только в этом случае «*искусство есть становление и свершение истины*».

Этот тезис Хайдеггера получил позднее у Гадамера яркую герменевтическую формулировку: «Доверительная интимность, какую нас трогает произведение искусства, есть вместе с тем сотрясение и крушение привычного. Оно не только открывает среди радостного и грозного ужаса старую истину: «это ты», – оно еще говорит нам: «ты должен изменить свою жизнь!» [1, с. 265]. Художественное произведение инициирует поэтому творческую волю к «приросту бытия».

Искусство, таким образом, по Хайдеггеру, задает проект будущего развития культуры, истории народа, который осуществляться может изначально лишь при посредстве языка. Следуя кантианской традиции, философ подчеркивает *творческую функцию языка* в формировании сознания и в процессе коммуникации. Существенный вклад

в ее исследование был сделан в марбургской школе неокантианства, глава которой Герман Коген впервые предпринял систематический анализ научного, морального и художественного сознания, раскрыв в каждом специфику опосредующего их языка.

В отличие от неокантианцев, однако, Хайдеггер акцентирует внимание на роли языка в установлении связи с бытием – на *онтологической функции языка*: вне языка, как в бытии камня, растения, животного, нет, согласно Хайдеггеру, никакой «открытости существующего». Говорение есть «проектирование освещенного» – *мира и земли* в их нераздельности, прикосновение к тайне бытия. В выявлении «изначальной принадлежности» человека бытию в языке видел заслугу Хайдеггера Гадамер, положив этот вывод в основание собственного исследования языка как «горизонта герменевтической онтологии» [1, с. 509].

Такое «проектирующее говорение», по Хайдеггеру, и есть *поэзия*. «Поэзия есть сказание несокрытости существующего. Какой-либо язык – это свершение говорения, в котором исторически выходит к народу его *мир* и сохраняется его *земля*... В таком говорении историческому народу предуготованы понятия его существа, его принадлежности к миру-истории» [11, с. 82]. В этом выводе Хайдеггер сближается с философией символических форм Кассирера, полагавшего, что язык мифа предопределяет своеобразие народной культуры, направленность ее исторического развития. Поскольку же все виды искусства складываются в своей специфике на почве мифа – словесного осмысления бытия древних народов, постольку поэзия «занимает исключительное место в целостности искусств», – Хайдеггер разделяет здесь эстетические взгляды Дильтея и Когена. В силу опосредованности различных видов искусства языком, дающим им возможность «проектирования истины» собственными способами, по Хайдеггеру, все искусство в сущности – поэзия.

Это означало переосмысление соотношения в культуре искусства и научного познания. Если в концепции Дильтея и Когена познание рассматривалось как необходимое условие художественного творчества, т.е. как позитивный фактор в искусстве, хотя у Дильтея уже занимало по отношению к нему подчиненное положение, то в философии Хайдеггера наука оказывается даже не на периферии культуротворчества, осуществляемого искусством, а продуктом распада,

отделения предметно-понятийного знания («опредмечивания») от «знания-воления» как единого творческого начала всего содержания культуры («беспредметного»), обеспечивающего ее жизнеспособность.

Как продукт распада культуры расценивается Хайдеггером уже и само искусство, если оно ориентировано либо на изображение наличного эмпирического существования, *забывшего свои глубинные бытийные истоки*, либо на выражение переживания, которое самоценно в своей субъективности, а потому дистанцировано от бытия. Именно в этом вопросе Хайдеггер не разделяет эстетических взглядов Дильтея и отказывается признать переживание основой целостного отношения человека к миру. Именно поэтому он видит в соединении искусством беспредметного *мира* и потаенности *земли* возможный путь к восстановлению единства культуры и целостности человеческого существования.

Тем самым трактовка Хайдеггером искусства сближалась с обоснованием *художественного творчества как мифотворчества*, поскольку только миф обладал в истории культуры реальным синкретизмом. Не случайно идеалом искусства для Хайдеггера оставалось искусство Древней Греции, взраставшее в лоне мифологии, а образцом поэзии – творчество Гёльдерлина, также проникнутое ностальгией по античному миру – поэзии, которую, по выражению Дильтея, «немцам предстоит понять», поскольку в ней «миф снова становится действительностью, пережитой действительностью» [10, с. 425].

Ф. Гёльдерлин олицетворяет для Хайдеггера само существо поэзии, и не потому, «что его творчество как творчество одного из многих воплощает всеобщую сущность поэзии, но единственно потому, что поэзия Гёльдерлина движима собственно поэтическим предназначением – поэтически осмыслить существо поэзии. Гёльдерлин является для нас в этом отличительном смысле *поэтом поэтов*» [7, с. 66]. Только поэзия Гёльдерлина обладает для Хайдеггера, таким образом, несомненной истинностью слова об истине бытия. Из всех поэтов Романтизма именно у него природа окружена ореолом благоговения перед ее божественной непостижимостью в бесконечном порождении новых форм, благоговения, пример которого он видел у древних греков. Толкование стихотворений Гёльдерлина позволяет мыслителю конкретизировать собственную трактовку искусства.

Поэзия лишь на первый взгляд кажется «невиннейшим из творений» вслед за поэтом повторяет философ, – игрой. Но ведь она осуществляется в языке, а он – «опаснейшее благо» для человека, поскольку «язык впервые создает очевидный очаг бытийной угрозы и заблуждения и, таким образом, возможность утраты бытия, то есть опасность» [7, с. 73]. Поэзия, – подчеркивает Хайдеггер, – это «не какой-то орнамент или аккомпанемент бытия», только она достигает основы «человеческого пребывания». «„Проживать поэтически“ значит пребывать в присутствии богов и быть затронутым близостью сути вещей» [7, с. 83], – интерпретирует Хайдеггер стих Гёльдерлина:

*Многозаслужен и все ж – поэтический житель  
Человек на этой земле.*

Важно при этом, что способностью «жить поэтически» человек обладает в силу принадлежности человеческому роду и стремления к самому полному проявлению своего бытия, поэтому как и для Гёльдерлина, для Хайдеггера *язык существует только в качестве разговора* – возможности говорить и быть услышанным. «Разговор» равно включает в себя обращение к природе и богам, к другому человеку, произнесение слов и молчание. Только в этой полноте состоится «тот разговор, который есть мы сами» в со-бытии с другими людьми и миром в целом, и в нем – начало поэзии.

Поэзия выглядит как игра, но это все же не игра, – вступает Хайдеггер в полемику с широко распространившейся игровой концепцией искусства, – поэзия – «праязык всякого исторического народа», «несущая основа истории», и на поэте, согласно Хайдеггеру, лежит величайшая ответственность: «Оставаясь в высшем уединении наедине с собой, поэт представительно и потому истинно добывает истину для своего народа» [7, с. 93].

Образ поэта складывался, вероятно, у Хайдеггера и под влиянием романа Гёльдерлина «Гиперион», действие в котором разворачивается в Греции времен владычества над ней Османской империи и повстанческой борьбы против завоевателей. Главный герой романа, юный грек Гиперион воодушевлен красотой родной природы и мечтает о духовном возрождении своей страны, искусства, философии. В кругу близких единомышленников он высказывает сокровенные мысли о достоинстве своего народа: «...Без поэзии он никогда не был бы народом философов! Поэзия – есть начало и конец этой науки;

философия, как Минерва из головы Юпитера, родится из поэзии бесконечного божественного бытия. И таким образом все, что есть в ней несоединимого, в конце концов сливается воедино в таинственном источнике поэзии» [2, с. 147].

Он переживает счастье дружеского единения душ, предательство дружбы и примирение, находит свою единственную любовь и невольно становится косвенным виновником гибели возлюбленной Диотимы. За свои идеалы Гиперион самоотверженно вступает в сражение и готов погибнуть, но затем разочаровывается в патристических добродетелях соратников, увидев жестокость, несправедливость войны. Достижение духовной зрелости Гипериона приходится уже на время всех перенесенных испытаний, на годы уединения и творчества. Жизнь Гипериона как путь становления истинного поэта была главным мотивом осмысления поэзии Гёльдерлином, а он сам поэтому – главной эстетической темой философии Хайдеггера.

Величие самого Гёльдерлина – «поэта поэтов», по убеждению Хайдеггера, заключается в том, что в наше «скудное время» обесценивания ценностей он заново учреждает сущность поэзии и определяет контуры обновленного проекта человеческого бытия. Поэзия Гёльдерлина освещает пути возрождения европейской культуры.

В социально-политическом контексте нацистской Германии философия Хайдеггера оказалась отчасти в компрометирующей близости пропаганде эстетической доктрины «нового, третьего рейха», что, однако, объясняется отнюдь не содержанием самих эстетических идей мыслителя, а их *поверхностным прочтением и попыткой властей использовать его авторитет в интересах нацизма*. Это касалось в значительной мере идеализации Хайдеггером ранних периодов античной культуры, не знавшей еще обособления индивида от рода, дифференциации форм сознания в обществе, отделения искусства от политеистических обрядов и т.п. Однако, как точно обосновала это П.П. Гайденко, интерпретация античности Хайдеггером, в действительности, очевидно сближается с мистикой христианского средневековья, с учением Майстера Экхарта. Это проявляется прежде всего в трактовке основополагающей категории древнегреческой философии – понятия бытия.

Хайдеггер следует здесь также кантовской традиции в понимании искусства как предмета суждения вкуса: эстетическая

рефлексия у Канта устремлена от чувственного представления к сверхчувственному нравственному миру, от природы к свободе, откуда открывается и путь восхождения к идее Бога. Произведение искусства у Хайдеггера содержит «намек» самостоятельно-го движения к этой цели. Поэтическое творчество, как и чтение произведения, таким образом, для Хайдеггера – прикосновение к тайне бытия. Художественное произведение является источником бесконечного порождения новых смыслов, создающих вокруг него своеобразную ауру, которая распространяется на всех присутствующих при таинстве, побуждая их к сущностным решениям в собственной жизни. Хайдеггер возвращает искусству тем самым утраченный в сциентистски ориентированной эстетике онтологический и антропологический смысл.

В заключение следует отметить однако, что природа художественной ауры, силой которой инициируется событие человеческого существования и происходит творческое расширение «горизонта бытия», осталось за пределами исследовательского внимания Хайдеггера. Но именно эта проблема оказалась ключевой в эстетической мысли Ясперса.

Политическая ангажированность полемики вокруг философии Хайдеггера побудила Ясперса сильнее акцентировать те грани экзистенциализма, которые самым решительным образом исключили бы любые ассоциации с нацистской идеологией.

Если экзистенциальная онтология Хайдеггера по существу эстетична, то экзистенциальная мысль Карла Ясперса проникнута скорее пафосом этики. Если у первого из названных философов искусство связывается прежде всего с мифом, то для второго первостепенное значение имеет его связь с нравственностью и религией, а центральной темой исследования становится коммуникация. Именно в этом контексте интересуется Ясперса эстетическая проблематика.

Ясперс, как и Хайдеггер, ищет причины культурного и политического кризиса в Европе, но он видит его первоисток в *разобщенности между людьми – в деградации общения*. Согласно Ясперсу, природа человека не изменилась на протяжении истории, историчность человека поэтому состоит в приращении его духовного содержания, а исторические типы культур различаются прежде всего по характеру коммуникации.

В бытии человека, по Ясперсу, можно выделить несколько уровней. Первый из них представляет существование человека как тела; коммуникация на уровне этого «наличного эмпирического бытия» подчинена принципам полезности для совместной жизни. Второй уровень в бытии человека представляет «предметное сознание», по истинности своей общее для всего человечества. Обозначенное в немецкой классической философии категорией «рассудка», оно является предпосылкой коммуникации людей в области науки, права, «в критике ограниченности которого Ясперс солидарен с Кантом, Фихте, Гегелем» [2, с. 53]. Третьим, более высоким уровнем бытия человека Ясперс вместе с немецкими классиками называет «разум», или «дух», определяемый как «целостность мышления, деятельности, чувства» и отличающийся от «рассудка» как «временное событие» от вневременной структуры. «Коммуникация в сфере духа, – говорит Ясперс, – есть создание из общественной субстанции идеи целого. Это коммуникация отдельного члена с организмом. Он отличается от всех, но составляет с ними одно в объемлющем их порядке» [13, с. 54]. Отдельный человек, обладая отличительными чертами, видит все же смысл своего существования как часть социального целого и определяется им.

*Три названных типа коммуникации складываются полностью в «великих культурах древности».* Однако эти три уровня не достигли самой глубинной основы личности – *экзистенции*, которая ускользает при изучении человека как части природного и социального – предметного мира, поскольку ее особенностью является невозможность объективации – свобода. Вслед за Кантом Ясперс категорически утверждает: «Или человек как предмет исследования, или человек как свобода» [12, с. 50].

Хотя экзистенция не может быть опредмечена, это не означает разрыва коммуникации. Экзистенция может сообщаться с экзистенцией: они существуют друг для друга как особая трансцендентная реальность, неисчерпаемая, непостижимая. Именно *трансцендентное придает смысл экзистенции*, который открывается человеку только в «пограничной ситуации», когда он *вырывается из круга обыденных забот и привязанностей и осознает свою жизнь как «бытие к смерти».* Только тогда возникает возможность *экзистенциального общения*. Этого типа коммуникации не знал человек древних культур. Разум

человека продолжал дремать не потому, что он не знал, что умрет (этим знанием он изначально отличается от животного), а потому, что это не было для него трагедией. *Дотрагическое знание дает успокоительное знание бренности всего сущего.*

Однако, около 800–200 лет до н.э. в Китае, Индии, в Греции наступил период коренного изменения в понимании человеком мира и себя самого, в котором Хайдеггер усмотрел первые симптомы упадка культуры, а Ясперс назвал *осевым временем* – началом новой эры. За мифологической картиной мира открывается ужас бытия, и человек впервые ставит «последние» вопросы о высшем смысле своего конечного существования (Sein zum Tode). В противоположность Хайдеггеру, Ясперс считает, что с этого одухотворенного человека возникли подлинная история, новый тип культуры, порожденный стремлением к безграничной коммуникации, свободному осуществлению личности на основе экзистенции: «Началась борьба рациональности и рационально проверенного опыта против мифа (логоса против мифа), затем борьба за трансцендентного Бога... Божество неизмеримо возвысилось посредством усиления этической стороны религии» [8, с. 33]. Миф, потеряв для человека осевого времени прежнюю истинность, уступил место трагедии: осознанию существования на грани физического мира с трансцендентным. Стремлением преодолеть трагизм бытия проникнуты три сферы новой культуры, возникающие в относительной самостоятельности: искусство, философия, религия. В отличие от мифа, они вырываются за пределы замкнутого самоуспокоенного сознания, его привычной символики, к миру незнаемому (ноуменальной свободы, по Канту) – трансцендентному, который является поэтому объектом веры.

Совершенно в кантианской традиции Ясперс трактует роль искусства в культуре. «Мы видим вещи такими, какими нас учит их видеть искусство, – пишет он. – Мы воспринимаем пространство через те формы, какие придает ему архитектор, мы переживаем ландшафт так, как он организован религиозной архитектурой... Мы воспринимаем природу и человека так, как нам раскрывает их сущность пластика, рисунок, живопись» [14, с. 917].

Вместе с Кантом Ясперс разделяет искусство на два основных вида. Первый из них вызывает при восприятии эстетическое удовольствие от гармоничной игры душевных сил, и красота мира

в нем представлена как символ нравственности. Этот тип искусства, относимый Кантом к прекрасному, согласно Ясперсу, не проникает в глубины личности в силу своего символизма. Второй вид – возвышенное искусство – апеллирующий, по Канту, при восприятии к «неясному моральному чувству», напоминающему человеку о его сверхприродном предназначении как субъекта свободы, Ясперс называет «метафизической шифрописью». Только последнее достигает экзистенциального слоя личности и прорывается к миру трансцендентному, который не может быть определен в категориях рассудка или разума и есть объект веры. Только это возвышенное искусство способно раскрыть трагедию человеческого бытия. «„Великим искусством“, – пишет Ясперс, как и Хайдеггер, в согласии с эстетикой фрайбургского неокантианства, – мы называем метафизическое, которое через себя раскрывает само бытие, делает его видимым... Поэтому лишенная философского начала искусность – это способ изображения, не имеющий связи с трансцендентным, украшательство...» [14, с. 917].

Отличие от Хайдеггера, Ясперс считает, что великое искусство трагедии возникает впервые как раз в осевое время в классике античной Греции. Здесь историческое движение происходит «не только во внешних событиях, но и в глубине самого человеческого бытия». Исторический смысл греческой трагедии Ясперс видит в ее возможности трансцендировать в основу вещей, возникшей для окончательно пробужденного человеческого духа, в экзистенциальном становлении личности. Непреходящее же значение великая классика сохраняет, по Ясперсу, потому, что в ней не только осознается трагическая коллизия, но и осуществляется ее преодоление. «Греческая трагедия, – пишет он, – есть часть культового акта. В ней совершается борьба за богов, за смысл вещей, за справедливость. В начале (у Эсхила и еще у Софокла) она связана с верой в порядок и божественное начало, обоснование и значение установления, в полис, и хотя в конце концов и выражается сомнение во всем этом, как исторически сложившемся, но вне сомнения остается сама идея справедливости, добро и зло» [14, с. 919].

Глубокий взгляд на ясперсову концепцию трагедии представлен в работах П.П. Гайдено: у Ясперса, «для того, чтобы имела место трагедия, конфликт должен *представать* как неразрешимый, но для

того, чтобы она не потеряла своей напряженности и не соскользнула в „чисто эстетическое“, он должен *оказаться* разрешенным. Только на этом узком пространстве имеет место трагедия: как переходный момент от религиозной веры к эстетическому созерцанию» [2, с. 326]. За пределами этого пространства «трагическое знание – открытое, незнающее знание» либо еще не родилось из религии (с ее символами веры), либо уже превращается в чисто эстетический феномен, вызывающий у зрителей «паралич экзистенциальной активности». Тогда из шифра трансцендентного трагедия переходит в фиксированное знание – символ, закрывающий собой бытие, а экзистенциальная коммуникация подменяется «неистинной» – отказом от собственной индивидуальности и погружением в «изначальный хаос бытия», скрывающийся за «дионисийской» символикой искусства. Ясперс поэтому остро критикует пантрагическое мировоззрение Ницше и его трактовку античности.

Концепция Ясперса, действительно, позволяет по-новому взглянуть на осмысление мифологических сюжетов в греческой трагедии. История жизни Эдипа, скажем, предстает у Софокла трагическим конфликтом невольного свершения преступления – убийства отца и женитьбы на собственной матери. Важно то, что эта ситуация не воспринималась как трагедия традиционным мифологическим сознанием, потому что в его контексте Эдип – только представитель рода, которому он принадлежит по рождению, и орудие судьбы в наказании за грехи рода, за проступки его отца Лая. Его поступок не вызван личностным решением, а только включен в целостную сеть взаимоотношений родов друг с другом, людей и богов, подчинен закону судьбы. Как ни парадоксально, положение Эдипа, по существу, не является трагедией также и в свете пантрагического мировосприятия Ницше: жизнь вообще ужасна, хаотична, и человек – только игрушка в вихре жизненной стихии, он ничего не может изменить в своей судьбе и принимает данность; таков удел человека. Трагедия Эдипа существует, таким образом, именно между двумя противостоящими символическими системами осмысления мира, – на переходе от мифа (политеизма) к эстетизму, – каждая из которых рассматривает человека только как представителя некоторой общности (рода, включая весь человеческий род), не признавая значимости акта личностного выбора.

У Софокла Эдип, будучи личностно невиновен, принимает на себя вину преступления, predeterminedного преступлениями своих предков, и тем самым отделяет себя от рода: признавая себя лично ответственным, он совершает акт нравственной свободы, не предусмотренный названными символическими системами мировидения. Казалось бы неразрешимый конфликт – без вины совершенного преступления – разрешается пробуждением экзистенциальной активности личности. Экзистенция в многослойном бытии человека, открывающаяся свободой нравственного решения, потрясает зрителя неизведанной глубиной и радостью экзистенциального контакта. Величие трагедий Софокла для Ясперса в придании нравственной мотивировки свободного выбора героями мифа, экзистенциального становления личности.

Последующее приятие христианской религии как учреждение новой символической системы мировоззрения привело в эпоху Средневековья, по Ясперсу, к *утрате экзистенциальной глубины личности, и культура застывает в догматической жесткости*. Поэтому итальянский Ренессанс, возрождающий античность, и немецкая Реформация, обращенная к первоначальному христианству, обновив себя духом осевого времени, черпали в нем веру в экзистенциальные силы личности, и это давало импульс для ускоренного исторического развития Западной Европы. Духовные веяния реформационной эпохи, провозгласившей «спасение личной верой» (Лютер), сделавшей глубинное движение души человека главным аргументом принимаемого нравственного решения, пожалуй, предельно полно отразились в творчестве Шекспира. Если Ренессанс принес с собой возрождение античной (древнеримской) комедии, то заслуга Шекспира прежде всего в том, что он, при всем блеске его комедийного искусства, положил начало великому искусству трагедии Нового времени.

Попытаемся посмотреть через призму концепции Ясперса на трагические коллизии уже самых известных шекспировских драм. Для традиционного средневекового сознания исход действия в «Ромео и Джульетте» не может выглядеть трагедией: смерть влюбленных предстает логическим следствием их «неразумия» – любви к члену враждебного рода. Панэстетический взгляд также имманентно несет в себе примиренность с событием, духовно дистанцируясь от него и отсылая к общему чувству трагизма человеческого бытия. Высокая

трагедия Ромео и Джульетты возникает в результате свободного выбора любящих именно друг друга, вопреки своей принадлежности враждующим семействам, – в экзистенциальном открытии друг друга, ценность которого для обоих важнее самой жизни. Явленная в их любви абсолютная истинность экзистенциального выбора принимается зрителем как акт пробуждения собственной экзистенции – побуждения осуществить себя в уникальном решении собственной жизни, движимом любовью.

По существу, все сюжеты трагедий Шекспира разворачиваются вокруг события трансценденции – экзистенциального выхода героев за пределы привычных форм существования к реальности абсолютного доверия и любви. Прикоснувшись к этой высшей реальности не могут быть адекватно поняты окружающими. И для самого шекспировского героя трагедия рождается ошибкой или соблазном потеснить, заместить экзистенциальный слой бытия традиционной реальностью. Для Отелло, познавшего с Дездемоной неповторимое единение душ в любви, под вкрадчивые речи Яго о коварстве всех женщин в какой-то момент исчезает абсолютный приоритет экзистенциальной жизни, и он не верит возлюбленной. Трагедия Гамлета имеет своим истоком экзистенциальную измену матери в любви к отцу: юноша так сражен легкостью, с которой мать принимает в мужья другого, что это ставит для него под сомнение саму возможность любви, а значит, и смысла жизни. Король Лир, потребовав от дочерей публичного объяснения в любви, нанес роковую душевную рану Корделии, единственной из дочерей, действительно искренне любившей отца. Забвение экзистенции неминуемо приводит к утрате не только свободы, но и любви.

Мы обнаруживаем, таким образом, что в фокусе сюжетов Шекспира находится кардинальная проблема эпохи Реформации – проблема свободы воли в перспективе личностной ответственности за выбор, который совершается человеком на границе с миром трансцендентным, и критерием истинности принятого решения здесь всегда остается верность экзистенции, открывшейся актом любви. Творчество Шекспира, вероятно, было показательным для Ясперса и тем, что оно впервые раскрывало значимость любви в образовании экзистенциального пласта личности и открытии бытия. В отличие от индивида как представителя традиционного общества, «историче-

ский индивидуум недоступен взгляду, направляемому интересами познания, а открывает себя только любящему взору, – заключает Ясперс. – В бесконечности любимого открывается мир, историчность бытия» [8, с. 250].

Именно этой способностью отличается, по Ясперсу, великое искусство метафизической шифрописи от его «неподлинных» форм: оно несет в изображении предметного мира отсвет «любящего взора» художника – *ауру любви*.

Эти идеи развивались Ясперсом, вне сомнения, не без влияния эстетики марбургского неокантианства, основоположения которой приняли многие яркие представители эстетической мысли XX века: Макс Дворжак и Эрих Панофский, Николай Гартман и Владислав Татаркевич, Ортега-и-Гассет и Михаил Бахтин. И влияние неокантианской эстетики объяснялась прежде всего тем, что глава школы – Герман Коген предпринял беспрецедентное исследование художественного сознания как творчества чувства любви.

Задачей своей философии Коген поставил реконструкцию кантовской философской системы путем ее критического переосмысления. В отличие от Канта, он наряду с «чистым разумом» и «практическим разумом» называет эстетическую способность также своеобразной формой творческой активности сознания субъекта. По аналогии с кантовской системой, но получая у Когена качественное определение форм сознания субъекта, философия предстает соответственно в виде «Логики чистого познания», «Этики чистой воли» и «Эстетики чистого чувства». Главное же, что отличает аналитику эстетического чувства у Когена, это – обоснование недостаточности одного только психологического его исследования, и философ с позиций трансцендентального идеализма проводит филигранный анализ формирования сознания, отличие которого от психики он видит в возникновении и дифференциации его культурного содержания.

«Чистое чувство» Коген анализирует как интегральную форму содержательной деятельности сознания, которая использует в качестве своих предпосылок познание и нравственность, необходимо включая в себя и все чувственные моменты, органически с ними связанные, но не являющиеся еще специфически эстетическими. Эстетическим в философско-систематическом значении чувство становится, по Когену, лишь тогда, когда оно формируется в новый род чувства,

который производит новое содержание и только потому выступает как новый род сознания. Эстетическое чувство как новый род творчества, подчинивший себе познание и нравственность, не знает никакого другого содержания, никакого другого объекта и никакого другого субъекта, как только новую самость человека, которая «обнаруживает не только познающий дух и не только нравственность человека, но их обоих как природу человека, ...как душу человека в его теле» [9, с. 210]. Только в эстетическом чувстве рождается индивидуальность, и создает она себя не в форме самосознания, но самочувствия.

Но если субъект эстетического сознания имеет своим содержанием индивидуальность другого субъекта, значит, его «самочувствие есть любовь, но не самолюбовь, а любовь самости человека, которая становится природой человека ... только и исключительно через искусство» [9, с. 209]. Поэтому «первообразом», «прамоделью» искусства, по Когену, необходимо является образ человека в единстве его души и тела. Через него формируется и объективируется в произведении искусства любовь к человеку. Поэтому и природа как объект художественного произведения – «человечески центрированная природа» объективирует в себе самость чистого чувства, т.е. она должна быть создана любовью, а не просто познанием.

Чтобы быть эстетической, любовь к человеку, согласно Когену, необходимо включает в себя также нравственный мотив, и тем не менее чувство любви в искусстве не «этично, а эстетично». Важно отметить, что это утверждение Коген разграничивает с имморалистской концепцией, требовавшей полностью исключить в искусстве нравственные оценки. «Истинный критерий самостоятельности искусства лежит не в том, что переоцениваются моральные ценности, как говорит мода дня..., – отвечает Коген имморалистам, – моральные ценности всегда являются только праценностью» [9, с. 255] в произведении искусства, но они не могут быть и исключены из него, будучи предпосылкой эстетического чувства. Эта праценность есть достоинство человека – «существо всей нравственности», печать которого несет на себе всякое истинное произведение искусства, и любовь к природе человека получает, следовательно, свою глубочайшую основу в уважении к достоинству человека во всех людях.

Однако в искусстве оно превращается в любовь к человеку в единстве духа и тела: в искусстве чистая воля предстает как че-

ловечность. «Человеколюбие есть нравственность художника» [9, с. 224]. Искусство не может вести к нравственности, т.к. оно должно исходить из нравственности, – переформулирует Коген заключительный тезис кантовской эстетики, что «истинной пропедевтикой к утверждению вкуса служит развитие нравственных идей» [3, с. 379]. Но нравственные чувства, согласно Когену, тем не менее эстетичны по своему происхождению.

Все шедевры искусства Нового времени, начало которому положила драматургия Шекспира, окружены особой аурой. Живопись пережила «золотой век» в Нидерландах и получила после этого общеевропейское признание. Распространение протестантизма в северной Европе, с одной стороны, ограничило возможности живописного изображения религиозных сюжетов, которое принесла с собой эпоха Возрождения. С другой стороны, провозглашение Реформацией, наряду с монашеской аскезой, аскезы мирской – жертвенное служение Богу добросовестным трудом на благо человека – смещало внимание художника на мирские сюжеты: изображение обыденного труда и быта крестьян, горожан, ремесленников, подразумевая религиозно-нравственную освященность этой повседневности.

Расцвет жанровой живописи в Нидерландах, по объему не имевшей в ту эпоху мировых аналогов, в своих наивысших достижениях, как у П. Брейгеля («Времена года»), затем у Вермеера, превращал их искусство в настоящую метафизику повседневного. Стремление постичь через телесный облик человека его бессмертную душу, проникнуть в духовный нравственный мир обусловили приобретение жанром портрета неведомой доселе глубины, также и потому, что объектом изображения стали не только посвященные особы (аристократы церкви и власти), но и простолюдины – Человек, поскольку на него распространяется «священство всех верующих» (Лютер). Достаточно назвать работы Рембрандта и Халса. Нельзя, наконец, не заметить, что именно в Нидерландах становятся впервые, по существу, самостоятельными и полноценными жанрами живописи пейзаж и натюрморт. Наследуя благоговейное отношение к природе, открытое христианским пантеизмом итальянского Возрождения, впервые пейзажи Я. Рейсдаля прекрасны изображением природных явлений, обращенных к душевному настрою человека, его размышлению о себе в Божьем мире. Вещи, из которых Снайдерс составляет натюрморт,

богатством даров природы, освоенных человеческим промыслом, очерчивают контуры одушевленного жизненного мира человека, но также могут напомнить в конечном счете о Творце.

В композициях Баха *хорал*, родившийся из церковного песнопения, приобретает чисто инструментальную форму и, по сути, становится молитвой без слов. Достигая вершин виртуозности в произведениях для органа, искусство фуги открывает экзистенциальные глубины души человека, и интимное осмысление нравственного мира личности перед лицом смерти в музыке Баха сохраняет в себе интенцию веры.

Так постреформационная эпоха создавала прецедент искусства, равно допускающего как его светское восприятие, так и осмысление его в более широком контексте религиозного сознания, в метафизике веры. Аура художественных творений этой эпохи, ускользающая от восприятия в периоды утверждения культа разума, науки в XVIII–XIX веках или, напротив, по мере усиления иррационалистических умонастроений на рубеже XIX–XX веков, *вновь стала предметом эстетического признания в XX столетии*, в том числе благодаря распространению ценностей экзистенциальной философии и искусства.

С забвением экзистенциальной коммуникации человек становится единицей массы, управляемой и заменяемой, констатирует Ясперс, поэтому возможности выхода из современного кризиса культуры он связывает с вопросом о том, в какой степени действительными окажутся «коренящиеся в сфере индивидуально-интимного» импульсы, способные в конечном счете привести к возрождению бытия человека из недр массового существования.

Осмысление этой проблемы не случайно оказалось в эпицентре творчества Томаса Манна, писателя, художественные произведения которого, подобно Гёте, проникнуты многогранной философской мыслью. Глубоко переживая трагедию распространения нацизма в Германии, Манн пишет роман, который рассматривает по существу как форму сознательного сопротивления фашистской идеологии – «Иосиф и его братья». В условиях насаждения идей о разделении человечества на высшие и низшие расы писатель признается, что испытал тем острее потребность «чувствовать и мыслить как частичка человечества» [9, с. 176] и потому обратился к тематике,

побуждающей к размышлению об истоках человеческого бытия, о судьбе человечества, и, в конечном счете, восходящей к мифу. Ветхозаветный сюжет об Иосифе – сыне Иакова и Рахили, строго говоря, разумеется, нельзя отнести к мифологии. Однако трактовка Манном этого сюжета, равно выходящая за пределы иудейского и христианского богословия, акцентирует в повествовании об истории сего рода черты патриархального уклада его жизни, проявляет архетипы человеческих отношений, характерных для традиционного сообщества и складывающихся в судьбу рода. В этом смысле рассказ об Иосифе и его братьях обретает у Манна черты мифа, что является целенаправленным художественным приемом в написании всего романа. В частности, это демонстрирует Манн, описывая в своем докладе о романе эпизод, когда Иосиф беседует с фараоном: «...Во время его долгой и важной беседы с фараоном все мифологии мира – еврейская, вавилонская, египетская, греческая – сплетаются в такой пестрый клубок, что читатель, полагавший до сих пор, что он держит в руках книгу библейских легенд о народе Иудеи, теперь уже вряд ли вспомнит об этом» [4, с. 185].

Писатель объясняет, зачем он совершает это преобразование: миф – предельная степень объективности в представлении мира, основа всего эпического искусства, и именно этот жанр был необходим Манну, чтобы полностью выразить свое миропонимание как «частички человечества». Ближайшим наследником эпоса и его современной формой Манн считает роман: «Разрешите мне сделать одно признание вполне личного, отнюдь не академического свойства, именно этому жанру, *гению эпоса*, принадлежит моя любовь и приверженность, и не посетуйте, если лекция на тему: «искусство романа» невольно превратится у меня в похвальное слово эпическому началу в искусстве. Это – могучий и величественный дух, всеобъемлющий, богатый, как сама жизнь; он не может удовлетвориться единичной деталью, отдельным эпизодом, ему нужно целое, весь мир с его бесчисленными эпизодами и частностями, и он самозабвенно останавливается на каждой из них, словно данный эпизод и данная частность для него особенно важны» [5, с. 276]. Роман, не уступая эпосу в монументальности, согласно Манну, является уже демократическим выражением творческого сознания художника и потому современен.

Однако создать в романе «символический образ человечества», делая бесконечно значимыми каждый персонаж и каждое событие повседневной жизни, возможно, утверждает Манн, только в том случае, если автор сумеет найти особую позицию в видении мира, когда «странно смешаны архаичное и современное, эпическое и аналитическое». Это – «*иронический объективизм эпосы*», в котором ирония отнюдь не сопровождается холодностью или насмешкой: «Эпическая ирония – это скорее ирония сердца, ирония, исполненная любви; это величие, питающее нежность к малому» [5, с. 278].

Пример именно такой иронии Манн находит в творчестве Гёте и Шекспира.

Теплом этой любви согрето и все повествование об Иосифе. В «мифологическом романе» миф, скомпрометированный к тому же «мракобесными целями» нацизма, по убеждению Манна, радикально изменил свои функции: «В этой книге миф был выбит из рук фашизма, здесь он весь, – вплоть до мельчайшей клеточки языка, – пронизан идеями гуманизма, и если потомки найдут в романе нечто значительное, то это будет именно гуманизация мифа» [4, с. 178]. Ведь человечность, по Манну, – это тоже тайна. Пафос романа в тщательном любовном смотре на рождение «Я» из первобытного коллектива: как «человек ищет уготованный ему высокий жребий, выводя свой индивидуальный характер из вневременной, первобытной схемы мифа» [4, с. 187]. В этом смысле роман «Иосиф и его братья» может служить блестящей художественной иллюстрацией концепции «осевого времени» Ясперса – исторического возникновения экзистенции и экзистенциальных отношений человека с человеком.

Своеобразной кульминацией осмысления этого процесса в романе является эпизод свадьбы Иакова и Рахили. Короткий рассказ в «Пятикнижии Моисеевом» о том, что Иаков, полюбив Рахиль, чтобы получить ее в жены, должен был семь лет быть в услужении у ее отца Лавана, а тот в брачную ночь обманом ввел в спальню вместо Рахили ее старшую дочь Лию, обращается в романе утверждением новой истины человеческого бытия в патриархальную эпоху. Рассудительный Лаван объясняет молодому человеку, что традиция не позволила любящему отцу выдать замуж младшую дочь раньше старшей и что Рахиль уже через неделю также будет женой Иакову, если тот согласится затем служить еще семь лет. Лаван не видит боль-

шой разницы в том, какая из дочерей стала первой в супружеской жизни Иакова. Напротив, отчаянию Иакова не было предела, когда поутру он обнаружил, что всю силу многолетней целомудренной любви к Рахили он отдал другой, и невозможность утраты долгожданной встречи любящих в ночь свадьбы стала еще одним мотивом их нежности друг к другу на всю оставшуюся жизнь.

Хотя дети Лиы, а не Рахили оказались, по *ироническому* определению Манна, на «магистральной линии» в истории иудейского народа, именно любовь Иакова и Рахили осталась первообразом экзистенциального чувства в последующей культуре. У Данте в «Божественной комедии» поэт, достигнув Рая в своем странствии, видит сидящими рядом у подножья трона Богородицы свою возлюбленную Беатриче и Рахиль.

Наверное, можно сказать, что «искусство романа» у Манна в определенном смысле разрешает философский спор между Хайдеггером и Ясперсом.

Когда Хайдеггер и Ясперс размышляли о возможностях искусства в открытии человеку целостности бытия или в экзистенциальном открытии человека человеку, то первый был озабочен *постижением истины бытия*, которой подлежит человек в силу принадлежности к единому человеческому роду, второй – сохранением ценности *неповторимого индивидуального существования*. Оба философа, однако, видят путь выхода из кризиса культуры в отречении от модернистского культа «безграничной активности» субъекта, в настроении на прислушивание к потаенным глубинам бытия другого человека, в эстетическом созерцании природы.

Образ истинного достижения этого состояния являет искусство, несущее в себе свет «мира», которым жив только человек, и мерцание «земли», напоминающее о таинстве бытия, искусство, побуждающее к экзистенциальной свободе – творимое эстетическим чувством любви. Вероятно, «метафизическая шифропись» этой любви – «сказание несказанного» – и образует ауру художественного произведения.

**Список литературы:**

- 1 *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики. Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988.
- 2 *Гайденко П.* Прорыв к трансцендентному. Новая онтология XX века. М.: Республика, 1997.
- 3 *Кант И.* Критика способности суждения. Собр. соч. в 6 т. / Под общ. ред. В.Ф. Асмуса, А.В. Гульги, Т.И. Ойзермана. М.: Мысль, 1966. Т. 5.
- 4 *Манн Т.* Иосиф и его братья. Доклад // Манн Т. Собр. соч. в 10 т. под ред. Н.Н. Вильмонта и Б.Л. Сучкова. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. Т. 9.
- 5 *Манн Т.* Искусство романа // Манн Т. Собр. соч. в 10 т. под ред. Н.Н. Вильмонта и Б.Л. Сучкова. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. Т. 10.
- 6 *Хайдеггер М.* Письмо о гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. М.: Республика, 1993.
- 7 *Хайдеггер М.* Разъяснения к поэзии Гёльдерлина: Пер. с нем. Г. Ноткина. Санкт-Петербург: Академический проект, 2003.
- 8 *Ясперс К.* Смысл и назначение истории: Пер. с нем. М.: Политиздат, 1991.
- 9 *Cohen H.* Aesthetik des reinen Gefuehls. Berlin: Cassirer, 1912. Bd. 1.
- 10 *Dilthey W.* Erlebnis und Dichtung. Lessing. Goette. Novalis. Holderlin. 3. erw. Aufl. Leipzig: Teubner, 1910.
- 11 *Heidegger M.* Der Ursprung des Kunstwerkes. Stuttgart: Reclam, 1967.
- 12 *Jaspers K.* Der philosophische Glaube. Munchen: R. Piper & Co. Verlag, 1962.
- 13 *Jaspers K.* Vernunft und Existenz. Groningen: J.B. Wolters, 1935.
- 14 *Jaspers K.* Von der Wahrheit. Munchen: R. Piper u Co Verlag, 1958.