

Санкт-Петербургский государственный университет

Институт Философии

Кафедра культурологии, философии искусства и эстетики

Выпускная квалификационная работа на тему:

**Интерпретация как способ бытия художественного произведения
в философии Х.-Г. Гадамера**

По направлению - 47.03.01 «Философия»
Социально-аксиологический профиль

Выполнила:

студентка IV курса
Тришина Елизавета Сергеевна

Научный руководитель:

доктор философских наук, профессор
Устюгова Елена Николаевна

Рецензент:

кандидат философских наук, доцент
Сидоров Алексей Михайлович

Санкт-Петербург
2018 г.

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1: Герменевтическая эстетика Х.-Г. Гадамера	7
1.1. Критика методологизма и субъективизации	7
1.2. Суть искусства	10
1.3. Понятие игры. Идентичность произведения	13
1.4. Интерпретация	15
1.5. Язык искусства.....	17
1.6. Влияние идей Гадамера на рецептивную эстетику.....	18
Глава 2: Критика универсальности герменевтики: проект «производства присутствия» Х. У. Гумбрехта.....	24
2.1. Ключевые термины и задачи	25
2.2. Утрата референции	27
2.3. Бытие и присутствие	30
2.4. Типологии культуры	32
2.5. Присутствие в эстетике: категория «эпифании»	34
Глава 3: Гадамер и Гумбрехт: точки расхождения и соприкосновения... Error! Bookmark not defined.	
Заключение	46
Список литературы	48

Введение

Проблема интерпретации искусства – одна из наиболее сложных и активно разрабатываемых в XX веке эстетических проблем. Она имела значение и раньше, но в гораздо меньшей степени. До XX века в отношении философского осмысления искусства гораздо более значительной считалась скорее проблема художественного творчества, создания произведений искусства. Однако в классической триаде «автор-произведение-реципиент» в XX веке произошло смещение с фигуры автора на произведение и фигуру реципиента. Вместо разработки таких понятий как «гений» стали разрабатываться понятия «структуры» (художественного произведения), «эстетического предмета», «эстетического опыта», «интерпретации» и тому подобные. Возникли такие течения и направления, как «формальная школа» и структурализм, феноменологическая и психологические эстетики, рецептивная эстетика. Возникает вопрос, в чём причина подобного смещения акцентов с создания художественного произведения на его восприятие?

Существует целый комплекс взаимосвязанных причин для подобного перемещения внимания. Среди них можно назвать всё более усиливающуюся концептуализацию искусства, появление авангардных течений, некоторые из которых довольно трудно воспринимаются без предварительной подготовки, также - социо-культурные изменения, в том числе связанные с появлением и распространением массовой культуры (и вообще утраты исключительной элитарности искусства). Ещё одна причина – возможно, одна из наиболее существенных, - утрата фигурой автора сакральности и неприкосновенности. Вот как об этом пишет Усманова: «Идея Бога как Автора всего сущего явно или неявно вдохновляла традиционную историографию, литературоведение, искусство и другие сферы с присущим им культом творческих и гениальных личностей, создающих произведения и драматизирующих историю»¹. Для того, чтобы эта идея перестала быть главенствующей и ослабла,

¹ Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. - Мн.: "Пропилей", 2000. С. 133-134.

понадобилось много времени. К тому же, проблема восприятия и реципиента открывала новые возможности для размышлений и построения новых концепций и теорий, давала отдохновения от уже много раз в самых различных вариациях проработанной проблемы художественного произведения. Так фигура реципиента (читателя, зрителя, слушателя) вышла из маргинального положения, попав в поле зрения исследователей и закрепившись в нём. В некотором роде культ автора сменился культом реципиента. Соответственно, выдвинулись и проблемы восприятия искусства, в том числе и интерпретация.

В данной работе проблема интерпретации рассматривается в контексте философии Х.-Г. Гадамера, одного из выдающихся представителей философской герменевтики. В его эстетической концепции понимание и интерпретация выступают как основные способы восприятия искусства. Встреча с искусством является для человека возможностью понять что-то о себе. Произведения искусства у Гадамера является носителем истины, к которой мы можем приобщиться в процессе понимания. Кроме того, художественное произведение всегда содержит в себе полноту бытия, не являясь только лишь носителем сообщения. Одной из основных рассматриваемых им проблем является проблема онтологического статуса искусства; Гадамер вводит для обозначения этого статуса понятие «игры». Игра, являющаяся способом бытия произведения искусства, затягивает нас в себя, вводя в диалог с автором и текстом произведения, где общим предметом для них становится «суть дела». Именно воспринимая, находясь в этой игре, мы выстраиваем свою интерпретацию произведения искусства. Эта сложная и активная деятельность реципиента, требующая сосредоточенности и открытости тексту, и в ней реципиент выступает в том числе и как со-творец произведения искусства. В этом смысле и интерпретация является способом бытия произведения искусства. Но разработка проблемы интерпретации всегда вызывает вопрос о границах

интерпретации. Гадамер также считает, что при всей широте поля возможных интерпретаций существуют определённые границы уместности. Они задаются сутью дела и языком художественного произведения.

Для того, чтобы очертить проблему интерпретации более широко, мы взяли для рассмотрения теорию Ханса Ульриха Гумбрехта о «производстве присутствия», которая направлена против господства толкования. Рассмотрение этих теории и их сравнение помогает лучше понять, какую именно роль играет проблема интерпретации в современной эстетике.

Значимость и актуальность данной работы состоит в исследовании одной из актуальных проблем эстетики XX века, которая не перестаёт иметь значение и сейчас. Проблемы, связанные с интерпретацией искусства, в особенности проблема границ интерпретации и вопрос о том, насколько она значима как способ восприятия искусства, так и не решены до конца до сих пор. Это исследование направлено в том числе и на то, чтобы показать важность этой проблемы, рассмотреть ведущие подходы к ней.

Объект исследования – философские эстетические концепции Х.-Г. Гадамера и Х. У. Гумбрехта.

Предмет исследования – проблема интерпретации художественного произведения и её значимость для эстетики и философии искусства на примере философии Гадамера и теории Гумбрехта.

Цель исследования: продемонстрировать значение проблемы интерпретации в современной эстетике на основе аналитического сопоставления эстетической концепции Гадамера и теории «производства присутствия» Гумбрехта.

Задачи, связанные с поставленной целью:

1. рассмотреть эстетическую концепцию Х.-Г. Гадамера;

2. исследовать теорию Х. У. Гумбрехта «Производства присутствия»;
3. провести аналитическое сравнение концепций этих двух мыслителей.

Литература, на которой основано исследование: основные источники – сочинения Х.-Г. Гадамера: «Истина и метод» и сборник статей «Актуальность прекрасного», работа «Производство присутствия» Х. У. Гумбрехта, статьи Х.-Р. Яусса и В. Изера; обзорная и критическая литература – работы В. В. Рыбакова, И. Н. Инишева, Х. С. Гафарова, Ж. Грондена, А. С. Усмановой и других исследователей.

Структура исследования: работа состоит из введения, трёх глав, заключения и списка литературы. Первая глава посвящена рассмотрению эстетики Х.-Г. Гадамера, вторая содержит изложение теории «производства присутствия» Х. У. Гумбрехта, в третьей проводится сравнительный анализ двух вышеназванных концепций.

Глава 1: Герменевтическая эстетика Х.-Г. Гадамера

Первым предметом нашего анализа является эстетическая теория Ханса Георга Гадамера, одного из ярчайших представителей такого направления в философии XX века как философская герменевтика. Его взгляд на эстетику и искусство является органической частью его герменевтических изысканий. Основных сочинений, к которым мы будем обращаться, два: «Истина и метод» и «Актуальность прекрасного»; но именно последнее является для нас основным источником.

1.1. Критика методологизма и субъективизации

Гадамер, критикуя позиции методологизма и субъективизации, показывает основания собственной теории и подхода.

Он считает, что наука в Новое время выдвинула «на первый план подход к миру, не являющийся ни единственным, ни универсальным».² Здесь подразумевается прежде всего *метод*, который относится к экспериментальным исследованиям в естествознании. Этот метод породил особый «способ познания, который с необходимостью привел к поляризации между неметодичным, объемлющим весь наш жизненный опыт познанием мира и познавательными достижениями науки».³ Тут вполне ясно обрисована причина, по которой философ считает методологизм неподходящим для философствования. Метод как основа философствования слишком узок и недостаточен: он удобен в естествознании, но он не охватывает большую часть жизненных явлений и «наук о духе». Разве что психология, как наука о человеке, использует экспериментальные методы, но это смешанная естественно-гуманитарная наука. И здесь Гадамер близок к В. Дильтею, который предлагал сделать герменевтику основой «наук о духе». Вместе с тем герменевтика Гадамера отличается от герменевтики Дильтея, приближаясь скорее к позиции Хайдеггера. В теории Гадамера понимание—

² Гадамер Г.-Г. Язык и понимание // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 46.

³ Там же.

способ бытия человека, а не способ познания, то есть это понятие скорее онтологическое, чем гносеологическое. Понимание – существенная и необходимая черта осмысленного существования человека, на нём основано взаимодействие человека с другими людьми и некоторыми явлениями. Да и наука, в конечном счёте, рассчитана на то, чтобы «понять» то, что мы называем механизмами природы. Понимание и познание связаны здесь практически неразрывно.

Кратко резюмируя, можно сказать, что идеал метода повлёк когда-то за собой то, «что феномен понимания был ... отчужден».⁴ Гадамер это отчуждение не принял и встал в ряд тех, кто способствовал возвращению феномена понимания в круг проблем и методологии философии.

Вторая предпосылка герменевтической концепции Гадамера — это критика им субъективизации в трактовках культуры. «Все, что обращено к нам в широчайшем смысле традиции, ставит проблему понимания, и понимание в принципе не равносильно повторной актуализации в нас мыслей другого», - пишет философ.⁵ Он постоянно повторяет эту мысль в своих статьях и работах. Почему он придаёт этому такое значение и что предлагает взамен?

Гадамер предлагает другой подход: он ставит на первый план *предмет* понимания, под которым может, в частности, подразумеваться и *общий смысл*. Главная задача в данном случае – «прояснить это чудо понимания», которое «заключается не в том, что души таинственно сообщаются между собой, а в том, что они причастны к общему для них смыслу»⁶. Здесь действительно происходит «выход» за рамки субъективизма: мы не выступаем уже своеобразными эмпаатами, «мы не переносимся в душу автора, в ее устройство или конституцию», как выражается сам Гадамер. Мы скорее вступаем в взаимодействие с автором через текст. Особенно важная характеристика теории Гадамера в том, что все элементы триады «автор-

⁴ Гадамер Г.-Г. Язык и понимание // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 47.

⁵ Гадамер Г.-Г. Эстетика и герменевтика // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 264.

⁶ Гадамер Г.-Г. О круге понимания // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 73.

произведение (текст)-реципиент» имеют равное значение в процессе понимания. Во-первых, конечно, сам реципиент, который, следуя принципу «герменевтического круга» (пониманию целого из его частей и, одновременно, пониманию частей из целого), разрабатывает «предварительную проекцию смысла, которая, впрочем, постоянно пересматривается в зависимости от того, что получается при дальнейшем вникании в смысл».⁷ Это живой процесс, и что нам особенно важно, учитывающий *смысл*. Этот смысл – суть дела – он является вторым элементом, представляющим произведение (текст). Третий элемент – автор, здесь тоже присутствует. «Кто хочет понять текст, всегда готов к тому, чтобы что-то услышать»⁸, - и, как мне кажется, это что-то подразумевает и кого-то, кто высказывается, ведёт разговор наравне.

Эта точка зрения Гадамера «разводит» его с Шлейермахером и Дильтеем, которые выделяли фигуру автора и были ближе к позиции рассмотрения текста как вникания только во мнение автора. Современники Гадамера, как, например, Э. Бетти, критиковали его теорию за то, что понимание в случае с «пробрасыванием» (и предрассудками) не всегда соответствует базовому смыслу текста⁹. Бетти обвинял Гадамера в «субъективности и стремлении не познавать чужой объективированный дух в его автономности, а лишь согласовывать и примирять оба взаимодействующих духа».¹⁰ Позиция самого Э. Бетти близка к позиции Шлейермахера; она заключается *именно* в проникновении в мысли автора, понимании его установок и мнений. По моему мнению, такая критика вполне допустима, но в данном случае позиция Гадамера кажется более продуктивной. Своеобразная диалогичность понимания делает его более продуктивным для реципиента: он следует сути дела, обсуждает общий с

⁷ Гадамер Г.-Г. О круге понимания // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 75.

⁸ Там же, С. 77.

⁹ Барабаш О. В. , Мартынова О. А. Проблема толкования текста в герменевтике Г.-Г. Гадамера // Вестник Пензенского государственного университета. №2. 2013. С. 6.

¹⁰ Никитина Л. В. Диалектика объективного и субъективного в истолковании художественных форм два подхода: Г.-Г. Гадамер и Э. Бетти // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. № 1. 2014.

автором смысл, общий предмет, но в своих «предрассудках» и пред-мнениях, даже тех, которые оказываются потом неверными, не соответствующими «сути дела», выстраивает свою позицию. Он принимает точку зрения автора, но строит и свою, что требует, конечно, активной внутренней деятельности. Кроме того, Гадамер учитывает и временной момент. Нельзя перенестись в эпоху автора произведения (если он не современник), нужно учитывать «дистанцию» и разность опыта, «учитывать собственную историчность».

Гадамер, как и многие философы XX века, отказывается от того понятия субъективности, которое было свойственно классической философии. Его философия в гораздо большей мере охватывает «явления жизни», она не заключена в рамки метода и не ограничена одним взглядом, что присуще субъективизму. Теория Гадамера (в некоторой степени) коммуникативна, поскольку основана на взаимодействии субъектов в процессе понимания, что делает её более широкой и многосторонней.

1.2. Суть искусства

Самая важная характеристика искусства у Гадамера носит онтологический характер. Он пишет: «Так правдиво, так бытийно только искусство, и больше ничто из известного нам».¹¹ Трактовка Гадамером художественного восприятия опирается на его представление о сущности самого искусства.

Что для человека искусство? Что оно ему даёт? Является ли оно просто источником удовольствия, или лишь воплощением накопленного опыта людей? Возможно, оно нужно людям, чтобы «убежать» от ужасов реальной жизни? Ответ Гадамера на этот вопрос совсем иного рода. Восприятие произведения искусства для него – это «встреча человека с самим собой». И подобный опыт требует, чтобы человек каждый раз справлялся с задачей «его [этого опыта] интеграции в совокупность собственного ориентирования

¹¹ Гадамер Г.-Г. Эстетика и герменевтика // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 263.

в мире и собственного самопонимания». ¹² Это утверждение приписывает нашему опыту восприятия познавательный характер. Но для подобного самопознания через искусство, для понимания искусства вообще необходимо выполнение нескольких условий. И главное из них - «затронутость смыслом говоримого». Как уже говорилось раньше, для того, чтобы что-то понять, нам нужно сначала выдвинуть свои предположения и пред-мнения, а для этого необходима наша заинтересованность в предмете разговора. Проще говоря, воспринимающий должен быть подготовлен к «встрече» с искусством, должен подходить к этому серьёзно, а не как к развлечению.

Соответственно и произведение искусства в данном случае – нечто большее, чем простое средство для развлечения, украшения или чего-то подобного. Искусство для Гадамера – нечто, показывающее нам истину, выражающее её. При этом он отмечает специфику той истины, которую открывает искусство: «...уникальная особенность искусства связана как раз с тем, что в нем происходит встреча с особенным и с проявлением истины лишь в единичном». ¹³ Решение проблемы связи конкретного, единичного и всеобщего легло в основу определения Гадамером сущности искусства. Перечислим основные позиции его концепции искусства.

Во-первых, «вневременность» искусства, которую следует понимать в том смысле, что художественное произведение – это, прежде всего, «выражение правды, вовсе не обязательно совпадающей с тем, что конкретно имел в виду интеллектуал, создатель произведения». ¹⁴ Гадамер считает, что «художественное произведение принадлежит вневременному настоящему». ¹⁵ Но при этом он не отказывается до конца от исторической привязки произведения к времени создания. Полный отказ исказил бы понимание произведения искусства. Наиболее адекватная и наиболее ёмкая позиция – учёт и современности как своеобразной ситуации реципиента, и исторического происхождения – так она не расширяет границы понимания

¹² Гадамер Г.-Г. Эстетика и герменевтика // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 263.

¹³ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 304.

¹⁴ Гадамер Г.-Г. Эстетика и герменевтика // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 256.

¹⁵ Там же. С. 257.

практически до бесконечности, уничтожая его адекватность, но и не заключает его в рамки определённой эпохи. Говоря о «вневременности» искусства, Гадамер отмечает и его непреходящую актуальность. Такое качество художественных произведений по-своему устраняет «смерть искусства»; жизнь искусства продолжается благодаря переосмыслениям уже существующих произведений искусства.

Во-вторых, по Гадамеру, «произведение искусства означает приращение бытия»,¹⁶ к которому располагает сама сущность искусства. Оно является не знаком, просто указывающим на что-то, а репрезентацией, содержащей то, на что оно указывает. Гадамер приводит пример с портретом авторитетного человека: портрет, висящий в зале ратуши, создаёт эффект присутствия в этом месте самого этого человека. Так что художественное произведение – это некоторый «переизбыток» бытия. Есть, правда, ещё один способ «прироста бытия» - прирост смыслов, но о нём будет сказано позже.

В-третьих, еще один важный тезис работы Гадамера состоит в том, что «художественное произведение нам что-то говорит и что тем самым, как говорящее, оно принадлежит совокупности всего то, что подлежит нашему пониманию».¹⁷ Здесь подчеркивается «вневременность» искусства, поскольку произведение искусства «что-то говорит каждому человеку так, словно обращено прямо к нему как нечто нынешнее и современное».¹⁸ Здесь обнаруживается своеобразная диалогичность искусства, так как произведение «является чужим для нас в том смысле, что не исчерпывается нами».¹⁹ По сути, мы словно ведём своеобразный разговор с художественным произведением: по крайней мере, пытаемся понять, что оно нам говорит, делая догадки и предположения, чтобы прийти к сути.

Несмотря на подробное размышление о смысле, «заложенном» в произведении искусства, Гадамер говорит, что оно не исчерпывается только этим смыслом, а представляет собой нечто большее, поскольку оно не

¹⁶ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 302.

¹⁷ Гадамер Эстетика и герменевтика Г.-Г. // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 259.

¹⁸ Там же, С. 261-262.

¹⁹ Там же, С. 262.

является просто носителем сообщения. В решении этого вопроса Гадамер присоединяется к М. Хайдеггеру, вновь говоря о произведении искусства как о чём-то, несущем полноту бытия и истину.

Итак, чем представляется нам произведение искусства в текстах Гадамера? Оно является выражением истины и полноты бытия; оно всегда актуально для нас вне зависимости от времени создания. Человек, воспринимающий искусство, находит в нём источник для познания себя, но сначала этот человек должен «услышать» голос произведения искусства и понять, что оно пытается ему сказать. Художественное произведение «для любого настоящего времени ... является абсолютным настоящим, неся вместе с тем свое слово всякому будущему».²⁰ Реципиент при данных условиях – всегда герменевт, который учитывает и прошлое, и настоящее.

1.3. Понятие игры. Идентичность произведения

Игра – важный элемент человеческой культуры. Она используется и для обучения различным навыкам, и для развития многих социально и лично важных качеств, для развития навыков работы в команде в том числе. Понятие «игры» - одно из самых важных понятий, которое Гадамер использует в своей герменевтике. Что он подразумевает под ним и для чего использует в своей теории? В отличие от предшественников, Гадамер рассматривает игру в онтологическом аспекте.

Гадамер определяет игру как «самодвижение, не преследующее осмысленной цели, — движение ради движения, так сказать, феномен трансцендирования, самопредставления бытия живого».²¹ Ключевое свойство игры, которое особенно важно для философа – это её коммуникативность, свойство объединять участвующих в ней. В частности, Гадамер замечает, что «не такая уж большая разница между тем, кто играет, и тем, кто наблюдает. ...В качестве участника он [зритель, наблюдатель]— составная часть самой

²⁰ Гадамер Г.-Г. Эстетика и герменевтика // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 265.

²¹ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 288.

игры».²² То есть, мы любое произведение искусства представляем как своеобразную «игровую площадку», где автор и реципиент – игроки. Они объединены общим местом, общим смыслом. Это также означает, что здесь нет замыкания на своём собственном взгляде; коммуникативный акт всегда порождает в своём процессе новые оттенки смысла, он идёт к некоторому консенсусу, где учитываются мнения всех участников «разговора». Несколько непривычно применять категорию «игры» ко всем произведениям искусства, некоторые из них кажутся для этого совсем неподходящими. Тем не менее, Гадамер говорит об игре как универсальной категории для искусства; то есть он говорит не только о тех произведениях, которые специально выстроены авторами как игровые (что в основном присуще многим произведениям современного искусства), но и о классическом искусстве. И эта часть его теории соответствует ей в целом: восприятие – игра, процесс, в ходе которого реципиент не прекращает продумывать свои идеи, соотносить их с произведением, с тем, что оно нам говорит. Это – деятельность, деятельность синтетическая по своему характеру. Сам Гадамер пишет: «Смысл введения понятия игры заключается в том, чтобы показать, что здесь любой всегда соучастник».²³ Зритель/читатель – не просто пассивный потребитель, он игрок, ре-конструктор и конструктор в одном лице. Но об этом подробнее в следующей части главы.

Говоря об игре, Гадамер вводит ещё одно понятие - понятие идентичности художественного произведения. «...идентичность произведения заключается именно в том, что что-то при этом «понимается», что произведение хочет быть понято как то, что оно «имеет в виду» или «говорит»»²⁴, - вот то определение, которое даёт идентичности Гадамер. Идентичность произведения – это его основа, то, что даёт нам возможность узнать его. Гадамер приводит пример о том, что мы узнаём одну и ту же импровизацию на органе, даже когда её играют в другое время. Кроме того,

²² Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 288.

²³ Там же, С. 294.

²⁴ Там же, С. 291.

он отмечает, что только тот действительно воспринимает произведение, кто «участвует в игре» и, следовательно, «кто в своей деятельности добивается собственных результатов».²⁵ Только если мы прикладываем усилия к пониманию, делаем художественное произведение объектом нашего пристального внимания, мы можем увидеть то, что составляет его суть и единство. Беглость и торопливость в этом процессе не уместны.

Таким образом, можно отметить, что каждый раз, когда мы действительно воспринимаем художественное произведение, мы вступаем в область игры. Там воспринимающий всегда проявляет особого рода созидательную деятельность, становясь её полноправным участником.

1.4. Интерпретация

Как уже упоминалось выше, произведение со временем «наращивает» новые смыслы. Этот процесс происходит благодаря реципиенту, его активности, его интерпретации. Прирост смыслов, пожалуй, одно из самых удивительных и интересных свойств произведения искусства в теории Гадамера. Он сразу пишет и о том, что именно позволяет произведению «расширять» поле своих смыслов: «... язык искусства предполагает прирост смысла, происходящий в самом произведении. На этом покоится его неисчерпаемость...».²⁶ Гадамер обращается также к идее польского философа-феноменолога Романа Ингардена о конкретизации литературного произведения. Ингарден писал о том, что литературный текст всегда неконкретен: автор не может описать все детали, это невозможно. Поэтому читающий всегда дополняет текст, делает его более конкретным в своём воображении. Один и тот же набор букв текста становится основой для множества вариаций его восприятия.

Но вернёмся к Гадамеру и его теории. Возможность видеть в одном и том же, по сути, произведении что-то новое делает произведение всегда

²⁵ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 291.

²⁶ Гадамер Г.-Г. Эстетика и герменевтика // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 264.

актуальным и уникальным для каждого человека. Даже один воспринимающий, который обращается к произведению в разном возрасте, открывает его совершенно по-новому. Тут мы и познаём себя, изменения в восприятии показывают нам изменения, которые произошли с нами самими.

Задача реципиента здесь очень ясно очерчена. Реципиент – тот, кто воспринимает и, интерпретируя, достраивает произведение. Он делает произведение искусства богаче, никак не меняя его. «...Свою основную задачу философская герменевтика видит не в реконструкции (замысла), а в конструкции (смысла)», - пишет в своей статье о Гадамере В.С. Малахов.²⁷ Сам философ тоже говорит о том, что настоящее восприятие искусства требует именно конструктивной рефлексивной деятельности. Таким образом, мы можем говорить о том, что каждый воспринимающий есть со-творец произведения и что он делает произведение, да и художественную культуру в целом, гораздо полнее и многограннее. Фигура читателя/зрителя занимает новую, гораздо более продуктивную и заметную позицию.

Но когда мы говорим об интерпретации, мы неизбежно приходим к вопросу об её адекватности и к проблеме ограничения интерпретации. Об этой проблеме говорит и сам Гадамер, и многие другие исследователи, например, Умберто Эко. Гадамер считает, что художественное произведение «при всей открытости и всей широте возможностей своего восприятия... позволяет, даже требует держаться в определенных границах уместности».²⁸ Границы эти чаще всего задаются языком; он имеет фиксированный характер, поэтому не даёт нам отойти далеко от сути дела, от того, что заложено в произведении. Довольно точно это выразила И.С.Болдонова: «Интерпретатор стремится к гармонии и согласию между своими ожиданиями, значением слов, авторским намерением, т.е. гармонии всех частей текста и деталей языкового выражения, соединенных в

²⁷ Малахов В.С. Философская герменевтика Ганса Георга Гадамера // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 329.

²⁸ Гадамер Г.-Г. Эстетика и герменевтика // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 257.

диалектическом единстве».²⁹ Такая гармония делает понимание и интерпретацию адекватными произведению искусства. Принося вольно или невольно что-то своё в воспринимаемый объект, реципиент не изменяет его в своём уме до неузнаваемости. Хотя кто-то ради эпатажа и может выставить какую-либо особенно странную, и на первый (и даже на второй) взгляд, никоим образом не соответствующую произведению интерпретацию и объявить её верной – такие попытки чаще всего выглядят нелепо, так как подвести убедительную аргументацию довольно сложно. Эти попытки следует отнести скорее к примерам изворотливости разума и воображения, а не к настоящему восприятию произведения искусства и познания себя.

1.5. Язык искусства

Язык – одна из самых основополагающих проблем в герменевтике Гадамера. «Положение, согласно которому всякое понимание есть проблема языковая и что оно достигается (или не достигается) в медиуме языковости, в доказательствах, собственно, не нуждается», – считает философ, хотя доказать (или показать) это в некоторой мере он всё же пытается.³⁰ Он полагает, что процесс понимания в любых его формах, даже внеязыковых, является событием языка. Это утверждение может показаться слишком радикальным, но на самом деле оно вполне обосновано Гадамером в его работах. Даже внеязыковые формы (их большую часть, по крайней мере) при особом желании можно привести к некоему символическому языку. Вполне очевидно, что язык действительно в большинстве случаев является главным средством, с помощью которого люди коммуницируют, то есть пытаются понять друг друга.

Наша речь здесь пойдёт о том языке, который мы называем «языком искусства». Язык искусства, как уже говорилось ранее, является причиной того, что возможен прирост смыслов произведения. Гадамер пишет об этом,

²⁹ Болдонова И.С. О диалогности герменевтики Г.-Г. Гадамера // Вестник Бурятского государственного университета. № 6. 2009. С.22.

³⁰ Гадамер Г.-Г. Язык и понимание // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 43.

например, в «Истине и методе»: «...язык искусства — это язык, предъявляющий требования, не предлагающий свободного и неопределенного истолкования по настроению, но обращенный к нам со значимой определенностью».³¹ Он же, однако, является и ограничением для бесконечных интерпретаций, как бы парадоксально это не звучало. Через понимание этого языка искусства мы подходим к существу произведения. Но в чём же он собственно состоит, этот особый язык? В чём его особенность? «Язык искусства в том и состоит, что он обращен к интимному самопониманию всех и каждого — причем говорит всегда как современный и через свою собственную современность», — отвечает на этот вопрос философ.³² В каком-то смысле, язык искусства является также и основой «вневременности» художественного произведения.

Каково взаимоотношение реципиента и языка? Главным требованием здесь является не только восприятие того языка, который нам дан в каждом конкретном произведении искусства, но и «овладение им как родным». Эта ещё одна часть того «испытания», преодоление которого должно привести нас к пониманию искусства и познанию самих себя.

Итак, какой вывод из всего этого можно сделать? Ответ дает сам Гадамер: «...весь опыт мира опосредуется языком, и этим обусловлено наиболее широкое понятие традиции как неязыковой по своему существу, но допускающей языковое истолкование».³³ И опыт искусства тоже всходит сюда: когда мы говорим об опыте восприятия искусства, мы говорим и об отношениях человека с особым языком, который выходит за свои пределы и даёт нам возможность открыть что-то новое.

1.6. Влияние идей Гадамера на рецептивную эстетику

Идеи, заложенные в герменевтической теории Гадамера, оказали заметное влияние на течение, носящее название рецептивной эстетики.

³¹ Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики: Пер. с нем./Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова.— М.: Прогресс, 1988. С. 95.

³² Гадамер Г.-Г. Эстетика и герменевтика // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 263.

³³ Там же. С. 260.

Основоположниками этого течения считаются немецкие филологи Ханс-Роберт Яусс (1921-1997) и Вольфганг Изер (1926-2007); они оба какое-то время преподавали в г. Констанца (это исток второго названия этого течения – констанцкая школа). Во многом их теоретические установки схожи с позицией Гадамера или являются производными от нее.

Во-первых, Яусс и Изер используют герменевтические принципы как метод для своих изысканий. Это достаточно продуктивная методологическая основа: герменевтика изначально есть искусство толкования текстов, а Яусс и Изер в основном «работают» именно с литературными произведениями. У Гадамера, правда, *понимание* (и герменевтика вообще) не были инструментами; он отказывался от методологизма в этом плане.

Во-вторых, внимание этих теоретиков тоже обращено на проблематику интерпретации. Говоря об этом, они, как и Гадамер, принимают положение, что текст открыт для различных интерпретаций, а не является выражением смысла, который можно постичь лишь одним каким-то определённым образом. Адекватность восприятия – одна из проблем, к которым они обращаются, и это опять же роднит их с Гадамером.

В-третьих, актуальность произведения искусства. Рецептивная эстетика рассматривает как исторические (диахрония), так и современные (синхрония) типы восприятия и прочтения произведения искусства.³⁴ То есть они учитывают разницу восприятия в зависимости от его времени; то же самое делал и Гадамер, когда говорил о «вневременности» художественного произведения. Подобный подход, как уже говорилось ранее, можно считать наиболее полным по сравнению с предшествующими.

Это самые основные моменты, которые рецептивные эстетики (по крайней мере, в лице Изера и Яусса) переняли от теории Гадамера, несколько трансформировав ее, применительно к своим целям.

³⁴ Зись А.Я., Стафецкая М.П. Методологические искания в западном искусствознании: Критич. анализ соврем. герменевтических концепций. М., 1984. С. 129.

Концепция Х.-Р. Яусса строится на его исследованиях в области истории рецепции и восприятия. Он разрабатывает ряд понятий и моделей, среди которых - структура восприятия искусства, которую он определяет как продукт развития эстетического опыта.³⁵ Эта структура состоит из пяти уровней, хронологически следующих друг за другом, но сейчас сосуществующих параллельно. К ним относятся ассоциативный, адмиративный, симпатетический, катарсический и иронический уровни. Эти уровни отличаются друг от друга способом идентификации и выстраивания отношения к произведению и его героям. Среди прочего, Яусс интересуется вопросом о том, какого рода критерии и принципы лежат в основе отбора текстов, становящихся затем классическими. Сам литературовед приходит к выводу, что ключевую роль в этом отборе играют реципиенты литературы, которые оценивают тексты на основании множества критериев и факторов. Яусс предлагает новые термины - «горизонта ожидания» и «эстетической дистанции» - для того, чтобы исследовать реципиента как определяющего отбор текстов персонажа. В то же время интересно, что Гадамер использовал такое же понятие «горизонта», но для другой цели - чтобы обозначить границы понимания воспринимающего с учётом какой-либо конкретной исторической эпохи и ситуации; Гадамер в то же время и само произведение искусства наделял собственным «горизонтом». Именно в продуктивном слиянии «горизонтов» реципиента и художественного произведения и рождается понимание.³⁶ Термин «горизонта ожидания» в концепции Яусса предполагает похожее значение и представляет собой социальные и культурные нормы и представления эпохи, опыт реципиента и имеющиеся у него ожидания (аналогично категориям пред-мнений и предрассудков в теории Гадамера) и т.д. Когда человек читает, его «горизонт ожидания» постоянно изменяется в результате реакций на различные сигналы, которые заложены в литературном произведении, в итоге происходит расширение

³⁵ Там же, С. 98.

³⁶ История эстетики: Учебное пособие / Отв. ред. В. В. Прозерский, Н. В. Голик. СПб, 2011. С. 702.

этого «горизонта». Но, к сожалению, восприятие не всегда проходит продуктивно. Для выявления продуктивности нашего восприятия текста Яусс предлагает категорию «эстетической дистанции». Её можно описать как «дистанцию между имеющимся горизонтом ожиданий и появлением нового произведения, чья рецепция приведёт к изменению в горизонте ожиданий...».³⁷ Если эстетическая дистанция сравнительно небольшая, мы, обычно, имеем какой-то довольно простой и тривиальный текст, не требующий усилий и активности для понимания. Для Яусса целью и приоритетом становится реконструкция «горизонта ожиданий» произведения, поскольку эта реконструкция «выявляет разницу между прошлыми и сегодняшними путями понимания произведения» и «говорит о том, что литература бессмертна, обладает объективным значением, которое раз и навсегда определено и открыто для интерпретации в любое время».³⁸

В задачи Вольфганга Изера входит, прежде всего, разработка модели взаимодействия между читателем и текстом. Изер также вводит новые понятия и категории для формирования своей концепции, одна из них – категория «перспективы текста» (хотя и категория «горизонта» у него тоже есть). Под «перспективами» понимается множество структур, продолжающихся «в бесконечность и охваченных горизонтом [читательским]».³⁹ Через взаимодействие «горизонта» и «перспектив», взаимодействие реципиента с произведением происходит как активный изменчивый и сложный процесс. Изменение «горизонта» читателя в процессе понимания носит у него имя «странствующей точки зрения»; она зависит от множества критериев, в том числе и от самого текста и его структуры. Существует четыре модальности соотношения темы и горизонта читателя: контрфактическая, оппозиционная, прогрессивно-нарастающая и серийная. Все они связаны с устройством перспектив текста. Изер вводит в свою

³⁷ Яусс Г.Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория. Антология / Сост. И.В. Кабанова. М., 2004. С. 196.

³⁸ Там же, С. 200.

³⁹ Зись А.Я., Стафецкая М.П. Методологические искания в западном искусствознании: Критич. анализ соврем. герменевтических концепций. М., 1984. С. 113.

теорию ещё несколько важных категорий: «оптику» восприятия, «имплицитного читателя», «пустые места». «Оптика» восприятия включает в себя общественные нормы, особенности культурных установок эпохи и т.п., от чего очень сложно абстрагироваться в ходе восприятия, поэтому нужно стараться осознавать и учитывать эти факторы. Введённая Изером категория «пустые места» как упущение не столь важных деталей, схожа с подобным же понятиями в эстетике Р. Ингардена. Эти недоговорённости и неясности – особые элементы структуры текста, которые заставляют читателя интенсивно работать для их заполнения и устранения смысловых пробелов. Совершая такую работу, мы более внимательно и активно относимся к данному нам тексту, что помогает лучше его понять и расширить наш горизонт. Изер вводит также понятие «имплицитного читателя», как заложенной в текст особой фигуры, функции, подразумевающей читателя, который сможет наиболее адекватно и полно понять текст, обладая достаточными знаниями для заполнения «пустых мест» и достаточно широким горизонтом ожидания.

Еще одна позиция Изера, сближающая его с Гадамером, состоит в том, что «работа по продуцированию смысла литературного текста ... способствует также нашему собственному самоопределению, нахождению того, что раньше ускользало от нашего сознания».⁴⁰ Таким образом, Изер тоже считает, что понимание и интерпретация при восприятии искусства, является особым способом самопознания.

Итак, можно подвести краткие итоги о влиянии Гадамера на эстетические теории рецептивных эстетиков. Все эти теории имеют крайне схожую модель продуцирования смысла художественного произведения, схожую модель восприятия искусства. По сути, они используют один и тот же «метод» в своих исследованиях – герменевтику. Кроме того, все они имеют диалоговый коммуникативный характер. Многогранность этих

⁴⁰ Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология / Сост. И.В. Кабанова. М., 2004. С. 224.

теорий, их полнота и внимательность ко многим нюансам и деталям делает их наиболее актуальными и востребованными в современной эстетике.

Глава 2: Критика универсальности герменевтики: проект «производства присутствия» Х. У. Гумбрехта.

Ханс Ульрих Гумбрехт (род. 1948) – литературовед, философ, историк культуры, профессор Стэнфордского университета. Предметом нашего рассмотрения является его критика герменевтического подхода, представленная в его работе «Производство присутствия: чего не может передать значение». В ней Гумбрехт критикует то универсальное и главенствующее значение, которое во многом придавалось и придаётся *толкованию* в традиции европейской эстетики.

В одной из своих статей, которой он даёт подзаголовок «Автобиографическая фантазия», Гумбрехт пишет о том, как именно он пришёл к своей позиции. Гумбрехт был учеником Ханса-Роберта Яусса, немецкого литературоведа и представителя направления рецептивной эстетики. Это направление связано в основном с исследованиями литературы и во многом основано на герменевтических принципах. «Когда в 1971 году я стал ассистентом Яусса в Констанцском университете, я был убежден, что его «рецептивная эстетика» в перспективе способна привести к демократической реформе литературных исследований»⁴¹, - пишет Гумбрехт. Однако поскольку Яусс не одобрил, проведенные им исследования, Гумбрехт постепенно отошёл от рецептивной эстетики. Получив независимый академический статус и должность профессора в Бохуме, он написал работу, призванную показать несостоятельность теории Яусса. Можно сказать, что это было началом его отхода от той традиции, к которой он принадлежал в начале своей академической карьеры. Позже, в 1989 году он стал преподавателем в Стэнфордском университете в США. «Именно в стэнфордские годы я обнаружил и начал эксплуатировать — под эдиповым прикрытием "негерменевтики", как я когда-то это назвал, — очарованность явлениями и эффектами «присутствия», то есть культурными измерениями,

⁴¹ Гумбрехт. Х. У. От эдиповой герменевтики - к философии присутствия [Автобиографическая фантазия] // Новое литературное обозрение, № 75, 2005. // URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/75/gu3.html>, 26.04.2018.

возникающими из соотнесения человеческого тела с вещами, которые его окружают и частью которых оно является, а не из актов атрибуции смыслов»⁴², - пишет Гумбрехт.

Гумбрехт проводит линию своей "академической генеалогии", включая в неё Эдмунда Гуссерля, Мартина Хайдеггера, Ханса-Георга Гадамера и Ханса-Роберта Яусса. Это – те истоки, от которых он произошёл как учёный, та традиция, в которую он был включён. Но в итоге он решил двигаться в ином направлении: «единственная взрывоопасная точка отсчета для интеллектуального бунта — поколение наших не-посредственных»⁴³. Хотя непосредственным предшественником Гумбрехта был Яусс; Гумбрехт отдал предпочтение размышлениям и трудам Хайдеггера, а не Яусса. Даже теорию Гадамера Гумбрехт считает более изысканной. Хайдеггер стал близок Гумбрехту как мыслитель уже в новом периоде его научных изысканий, и во многом его можно назвать вдохновителем его теории присутствия.

2.1. Ключевые термины и задачи

Свою работу "Производство присутствия: чего не может передать значение" Гумбрехт начинает с определения ключевых для его теории терминов: присутствие, производство присутствия, вещественный мир, значение, метафизика. Присутствие он определяет как пространственное отношение к миру и вещам в нём; производство как «действие "выдвижения" какого-либо предмета в пространстве»⁴⁴. Термин «производство присутствия» был предложен одним из студентов Гумбрехта, Жуаном Сезаром ди Каштру Роша. «Под "производством присутствия" понимаются всякого рода события и процессы, вызывающие или усиливающие воздействие "присутствующих" объектов на человеческие тела»⁴⁵, - утверждает Гумбрехт. Ещё одно важное для него понятие, – понятие

⁴² Гумбрехт. Х. У. От эдиповой герменевтики - к философии присутствия [Автобиографическая фантазия] // Новое литературное обозрение, № 75, 2005. // URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/75/gu3.html>, 26.04.2018.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение. М., 2006. С. 10.

⁴⁵ Там же.

"вещественного мира", включает в себя все те предметы, которые находятся в «присутствии» и, кроме того, идею стремления к непосредственности человека (его тела и сознания) в отношении к предметам мира. Перечисленные выше понятия и их определения являются стержневыми для той теории, которую предлагает Гумбрехт. Но не менее важными являются и понятия *значения* и *метафизики*, а также *толкования* и *герменевтики* – от них он отталкивается и на противопоставлении им строит свою концепцию.

Гумбрехт сразу пишет о той задаче, решению которой служит его работа. Она заключается в том, чтобы «твёрдо выступить против привычки систематически отвлекаться от присутствия, против безраздельно центрального положения, которое занимает толкование в академических дисциплинах, именуемых у нас "гуманитарные науки и искусства"»⁴⁶. Господство герменевтики как способа производства знания в гуманитарных науках порождает конфликты интерпретаций и интеллектуальный релятивизм. При этом нельзя сказать, что Гумбрехт пытается выступить против интерпретации и герменевтики вообще и исключить их как ненужные для практики. Скорее он протестует против их абсолютизации и присваивания им исключительного характера. В этом плане показательным то, что он определяет эстетический опыт как «колебание (а порой и интерференцию) между "эффектами присутствия" и "эффектами значения"»⁴⁷. Гумбрехт понимает, что отказаться от интерпретационных практик в полной мере нельзя, да это и не нужно, но его беспокоит ситуация, когда при абсолютизации значения утрачиваются другие, не менее значительные аспекты опыта: значение чувственности и телесности, ощущение пространства. Конечно, он не первый из мыслителей, кто указывает на это - он перечисляет в одной из глав своей работы своих вдохновителей и единомышленников.

⁴⁶ Гумбрехт Х. У. Там же. С. 11-12.

⁴⁷ Там же, С. 16.

2.2. Утрата референции

Для того, чтобы яснее показать, против чего он выступает, Гумбрехт кратко излагает историю западной метафизики, начиная с Ренессанса (раннего Нового времени). Именно в это время значительно изменилось самоопределение и самописание человека и его места в мире. Эта модель самописания связана с утверждением «субъектно-объектной парадигмы», согласно которой человек становится наблюдателем, находящимся вне мира и смотрящим на него со стороны, занимая эксцентрическое положение относительно мира. Существенен тот факт, что при таком самоопределении человек мыслится как интеллектуальное существо, а телесность и гендер не играют здесь никакой роли и их значение утрачивается, поскольку для наблюдения за миром вполне достаточно способности человека к познанию. В то же время, как пишет Гумбрехт, открывающийся человеческому взору мир является миром чисто материальным (и человеческие тела являются частью этого мира). Здесь и происходит это довольно чёткое разделение духовного и материального, имеющее весьма далёкие и значительные последствия, в особенности для эпистемологии. Особенно заметно это в сравнении с самоопределением человека в культуре Средних веков, когда человек полностью включён в мир, созданный Богом.

Ренессансное представление о мире и месте человека в нём порождает и своеобразное отношение – истолкование мира, попытки увидеть за материей вещей скрывающийся за ней или под ней смысл. Гумбрехт отмечает, что в то же самое время «становится всё более и более общепринятым мыслить вещественный мир и человеческое тело как поверхности, "выражающие" собой глубинные значения»⁴⁸. Парадигмы толкования и выражения оказываются здесь связанными между собой. Ещё один аспект, который он подчёркивает в связи с этим – это активность субъекта в деле производства знания. «Толкование мира начинается

⁴⁸ Гумбрехт Х. У. Там же, С. 38.

пониматься как активное производство знания о мире: оно рассматривается главным образом как "извлечение внутренних смыслов" из предметов вещественного мира – и в таком воззрении состоит решающий шаг к современности»⁴⁹, - утверждает Гумбрехт. В целом, всё вышеописанное – это и есть новая, появившаяся в то время субъектно-объектная парадигма. Гумбрехт добавляет к анализу описывающий её термин «герменевтическое поле». Этот термин обозначает мировоззрение, при котором отношения между миром и человеком выстраиваются на пересечении двух осей. Горизонтальная ось выражает противопоставление человека как бестелесного наблюдателя и мира как совокупности материальных вещей; вертикальная – активность человека в акте толкования мира, извлечении из мира его глубинных значений – знания и истины.

Пиком и точкой расцвета такого типа мировоззрения Гумбрехт называет эпоху Просвещения. Однако чем дальше, тем больше стали обнажаться недостатки и противоречия в таком способе отношения к миру и к человеку. Для Гумбрехта показательной фигурой в этом плане является Иммануил Кант, творчеству которого он приписывает двойственную роль – одновременно и высшего завершения эпохи Просвещения, и начала распада существующей парадигмы. Как отмечают исследователи, это «сказалось прежде всего в утверждении эстетики как самостоятельной отрасли философии, исследующей специфический, не гносеологический и не практический, тип взаимодействия человека с миром (чувственно-интеллектуальный, индивидуально-всеобщий, творческий, процессуальный, возможный)»⁵⁰.

XIX век стал переломным моментом, когда эта парадигма и метафизическое мировоззрение вошли в состояние кризиса. Гумбрехт, используя термин Никласа Лумана – «наблюдатели первого и второго порядка», говорит о новом круге сознания субъектом себя – о

⁴⁹ Гумбрехт Х. У. Там же, С. 38.

⁵⁰ Устюгова Е.Н., Артеменко Т.Ю., Радеев А.Е. Статус чувственности в современной эстетической теории. Научный аналитический обзор // URL: <http://philosophy.spbu.ru/userfiles/science/reviews/ustyugova%20artemenko%20radeev.pdf>, 30.04.2018.

саморефлексии. Фигура наблюдателя второго порядка, который поглощён саморефлексией, вводит две проблемы. Первая заключается в том, что этот наблюдатель осознаёт, что каждый человек всегда видит и осмысляет всё со своей точки зрения: «Тем самым он начинает понимать, что существует бесконечно много описаний для каждого потенциального объекта референции – и в конечном счёте такая множественность разбивает вдребезги веру в стабильные объекты референции»⁵¹. Вместо однозначной связи одного понятия с одним референтом предлагается ситуация, когда это понятие (или феномен) определяется через нарративы. Гумбрехт отмечает, что «нарративные дискурсы открывают особое пространство, где множественность репрезентаций может быть сведена воедино и оформлена в последовательность»⁵². Подобного рода решение проблемы существования множества точек зрения выражено в философии истории Гегеля или в эволюционной теории Дарвина, а также в реалистической литературе. Но есть и вторая проблема – попытки совместить освоение мира через понятия (в терминологии Гумбрехта – опыт) с освоением мира через чувственность (восприятие), через телесность. Здесь возникло больше трудностей, окончательного решения найдено не было, хотя попытки изменить ситуацию предпринимались как в сфере искусства (символисты, Золя, Вагнер и другие), так и в философии (Ницше, Фрейд, Бергсон). В итоге, в философии появилось два радикальных подхода – феноменология Эдмунда Гуссерля (из которой произошли многие конструктивистские теории), и – теория Вильгельма Дильтея, в которой «науки о природе» и «науки о духе» окончательно разводятся, при этом основополагающим методом становится толкование, связанное с непосредственным переживанием.

Итак, «в первые десятилетия XX века параллельно сосуществовали два типа реакции на утрату референции в мире и на забвение восприятия – с одной стороны, различные формы конструктивизма, а с другой – различные

⁵¹ Гумбрехт Х. У. Там же, С. 50.

⁵² Там же.

попытки вернуть референцию и восприятие»⁵³. Гумбрехт считает, что существовавшее в XX веке чередование этих двух типов реакции в их различных формах не приведут ни к чему, и что необходимо попытаться преодолеть метафизику и вернуться к утраченному нами вещественному миру.

2.3. Бытие и присутствие

После рассмотрения формирования субъектно-объектной парадигмы и начала её распада, Гумбрехт пишет о родственных ему по взглядам и намерениям мыслителях, чтобы показать ту позицию, которую он занимает на этом поле мнений. Первым он, однако, называет Дж. Ваттимо – максималиста от герменевтики. Гумбрехт разделяет его взгляды на ряд рассматриваемых проблем, хотя тенденции в их решении у них противоположные: Ваттимо считает, что мир – это конфликт интерпретаций, Гумбрехт пытается уйти от этой точки зрения, обратив внимание на чувственность и телесность. Затем он перечисляет учёных, родственников его позиции, среди которых Умберто Эко, Жак-Люк Нанси, Карл Хайнц Борер, Джордж Стайнер, Джудит Батлер, Майкл Тауссиг, Мартин Зеель и, как это не странно, Ханс-Георг Гадамер. Гадамер оказался в этом ряду по той причине, что он не отрицает до конца несемантические элементы (в литературе, например), но отдаёт им должное и также признаёт их значения. Хотя не стоит забывать о том, что Гадамер считается отцом философской герменевтики, и, в сущности, всё же имеет отличные от Гумбрехта взгляды.

Несмотря на этот значительный список единомышленников, главным вдохновителем Гумбрехта всё же является Мартин Хайдеггер. Гумбрехт обращается к двум его работам – «Бытие и времени» и «Исток художественного творения». Особый интерес для него представляет понятие «бытие-в-мире», которое есть «такое существование, которое всегда уже

⁵³ Гумбрехт Х. У. Там же, С. 57.

находится в субстанциональном, а стало быть, и в пространственном контакте с вещественным миром»⁵⁴. То есть человеческое существование как «бытие-в-мире» обладает как раз теми характеристиками, которые близки теории присутствия Гумбрехта. Гумбрехт выдвигает четыре перспективы, связанные с категорией «бытия» Хайдеггера, пытаясь показать её комплексность и сложность, а также близость к его собственным размышлениям. Перечислим их здесь:

1) бытие занимает место содержания истины, но при этом оно не становится чем-то концептуальным. Оно связано не со значением, а с вещами, вещественным миром;

2) «свершение истины» объясняется многомерностью и сложностью движения бытия; этот процесс включает в себя раскрытие, в свою очередь, включающее в себя вертикальное (властвование, здесь-бытие) и горизонтальное (бытие как нечто воспринимаемое, явление) направления и удаление. Гумбрехт выдвигает гипотезу о том, что «оно [бытие – *E.T.*] должно отсылать к вещественному миру независимо от (или же до) своего толкования и структурирования с помощью какой-либо сетки исторических или конкретных категорий»⁵⁵. Бытие остаётся самим собой только тогда, когда оно не облечено семантической и культурной оболочкой, сеткой, но без этой оболочки мы не сможем его воспринять и пережить. Именно поэтому движение бытия двойное, включает в себя раскрытие и утаивание, подступание и удаление;

3) инициатива к раскрытию бытия исходит от самого бытия, а не от *Dasein* (человеческого существования). *Dasein* – не субъект, извне наблюдающий за миром, но часть этого мира. Для Гумбрехта вполне ясно, что «*Dasein* не мыслится занимающим такую позицию, которую можно было бы связать с манипулированием, преобразованием или истолкованием мира»⁵⁶;

⁵⁴ Гумбрехт Х. У. Там же, С. 74.

⁵⁵ Там же, С. 77.

⁵⁶ Там же, С. 79.

4) особенная роль художественного произведения для «совершения истины».

Из всех этих перспектив, а также из рассуждений о категориях «мира» и «земли» («Исток художественного творения») Гумбрехт делает вывод о принципиальной схожести и близости категорий «бытия» и «присутствия». Они обе подразумевают наличие субстанции, соотнесены с пространством и связаны с движением, и что самое главное - они опираются на конфликт между значением (придающим вещам некую культурную ценность) и присутствием, или бытием. Таким образом, Гумбрехт находит мощную поддержку в лице Хайдеггера для усиления и обоснования ключевого понятия своей концепции.

2.4. Типологии культуры

Гумбрехт продолжает выработать новый категориальный аппарат для своей постметафизической теории, обращаясь к прошлому и его дискурсам, которые не основаны на метафизике. На примере противопоставления двух типов культур – средневековой и раннего Нового времени, он хочет выявить новые категории, которые смогут потом составить часть разрабатываемого им терминологического аппарата. Гумбрехт предлагает две типологии, через которые он собирается объяснять новые разрабатываемые им категории. Первая типология связана с разделением культур на два типа – «культуры значения» и «культуры присутствия». Гумбрехт сразу же оговаривает, что два этих типа культур – это «идеальные типы» (если использовать терминологию Макса Вебера), в коллективных самоопределениях культур они часто смешаны, хотя один и может превалировать над другим. Он также выделяет десять критериев различия между этими типами культур.

Во-первых, господствующим самоопределением человека в культуре значения является дух (сознание), а в культуре присутствия – тело. Во-вторых, в культуре значения человек выступает субъектом, занимающим

эксцентрическое положение относительно мира; в культуре присутствия – тела людей – это части космоса (или божественного творения), человек ощущает себя как часть мира (физическое и пространственное бытие в мире). В-третьих, в культуре значения «знание может быть легитимно лишь постольку, поскольку оно произведено субъектом в акте толкования мира»⁵⁷; а в культуре присутствия – знание обычно считается легитимным, если оно боговдохновенно или является результатом «самораскрытия мира». В-четвёртых, центральным понятием в культуре значения является знак, означающее которого перестаёт иметь значение и ценность после опознания смысла; а в культуре присутствия – вещь (в аристотелевском смысле – как соединение формы и субстанции), ни одна из сторон которой не перестаёт иметь значение даже после того, как мы завладели смыслом. В-пятых, в культуре значения человек активен, его поведение направлено на улучшение и изменение мира, а в культуре присутствия люди пытаются поддерживать отношения с окружающим миром и не нарушать его ритмы. В-шестых, в культуре значения основополагающей сферой является время, оно нужно для осуществления преобразований в мире, а также важна связь между сознанием и темпоральностью; в культуре присутствия главенствующую роль играет пространство, где устанавливаются отношения между людьми и вещественным миром. В-седьмых, в культуре значения «типичным ... является бесконечно откладывать момент актуального насилия и тем самым превращать насилие во власть»⁵⁸, в культуре присутствия – отношения между телами людей могут перейти в насилие. В-восьмых, для культуры значения категория события связана с инновацией и её ценность, с эффектом неожиданности, в культуре присутствия -событийность мыслится отдельно от инновации, но в связи с разрывом континуальности. В-девятых, в культуре значения серьёзности повседневных взаимодействий противопоставляется игра и вымысел, в культуре присутствия любое прерывание

⁵⁷ Гумбрехт Х. У. Там же, С. 87.

⁵⁸ Там же, С. 90.

функционирования жизненных ритмов – заранее предусмотрено и ограничено определённым сроком («карнавал» Бахтина). В-десятых, культуре значения образно соответствуют парламентские дебаты, культуре присутствия же – ритуал евхаристии.

Вторая типология основывается на критерии освоения мира человеком. Гумбрехт выделяет четыре типа освоения мира и раскрывает их в последовательности убывания присутствия (чем дальше, тем большую роль играет значение). Сюда входят поедание, проницание (вещей и тел), мистицизм, толкование и коммуникация. Поедание (сюда включаются и практики антропофагии и теофагии) – самый непосредственный путь к слиянию с вещественным миром. Пронциание вещей и тел включает в себя телесные контакты, сексуальность, агрессию и убийство, и хотя оно также довольно близко к непосредственному слиянию с вещественным миром, но всё-таки носит временный и преходящий характер. Из-за этого создаётся некоторая дистанция, порождающая желание и рефлекссию. Мистицизм – «такой способ освоения мира, когда, с одной стороны, присутствие мира или партнёра всё ещё ощущается физически, хотя, с другой стороны, нет никакого реально воспринимаемого объекта, которым могло бы объясняться это чувство»⁵⁹. Интересно отношение к мистицизму в культуре: его обычно считают чисто духовной практикой, хотя экстатическое состояние вызывается через сложные телесные практики. И четвёртый тип отношения к миру – это толкование и коммуникация, те практики, которые считаются чисто духовными. Гумбрехт утверждает относительно всех четырёх типов отношения, что агенты каждого типа освоения всегда боятся сами стать объектами, на которых направлено отношение того же типа.

2.5. Присутствие в эстетике: категория «эпифании»

В предыдущих главах своей работы Гумбрехт пытался показать, что отход от господствующей метафизической традиции возможен, что есть и

⁵⁹ Гумбрехт Х. У. Там же, С. 94.

другие виды отношения к миру кроме толкования и интерпретации, что человек – это не только познающий субъект. Но перед Гумбрехтом всё ещё остаётся сложная задача – создать «негерменевтическое» поле и территорию и открыть гуманитарным наукам и искусствам новые пути развития. Гумбрехт принимает одно из существующих делений гуманитарных наук – на «эстетику», «историю» и «педагогику», и предлагает для них пробные категории – «эпифания», «презентификация» и «дейкис» соответственно. Эти категории призваны показать, каким образом могут измениться практики в гуманитарных науках и искусствах.

Большее внимание Гумбрехт уделяет эстетике. Он отдаёт предпочтение термину «эстетическое переживание» в сравнении с «эстетическим опытом», так как термин «опыт» во многих концепциях ассоциируется с толкованием. «Переживание» же подразумевает уже полученное чувственное восприятие, которое ещё не истолковано и, соответственно, ещё не является опытом. Одной из основополагающих характеристик эстетического переживания являются «моменты интенсивности». Эти моменты, когда мы ощущаем восторг и другие чувства, обуревающие нас, когда (как описывает это Гумбрехт) в нас обостряются и достигают пика наши эмоциональные и познавательные способности (может быть, даже и физические), не дают нам какого-то знания, поучения. Более того, ничто не может с точностью гарантировать, что такой момент интенсивности произойдёт. Тем не менее, мы ценим эти моменты. Гумбрехт предполагает, что эстетическое переживание «всегда внушает нам особое чувство интенсивности, которого не найти в исторически и культурно конкретном мире повседневности, где мы живём»⁶⁰. В этом случае можно сказать, что эстетическое переживание всегда дистанцировано от мира повседневности, оно занимает «островное положение». Оно вызывается и сопровождается особым настроением - когда нечто «принудительно важное» отвлекает нас от повседневности, обращая на себя наше внимание. Также это положение может быть основой утверждения

⁶⁰ Гумбрехт Х. У. Там же, С. 103.

о том, что соединение этики (связанной с повседневностью) и эстетики (выбивающейся из неё) сводит на нет интенсивность эстетического переживания, нивелируя его.

Далее разговор переходит на предметы эстетического переживания. Во-первых, Гумбрехт говорит о том, что эти предметы всегда являются культурно-конкретными. Во-вторых, они «характеризуются колебанием между эффектами присутствия и эффектами значения»⁶¹. Между этими эффектами в предмете эстетического переживания всегда сохраняется конфликт. В разных предметах соотношение эффектов присутствия и эффектов значения различно; это зависит от материальных качеств предмета. Так в литературе преобладает аспект значения, в музыке - присутствия. Однако даже в случае преобладания одного над другим конфликт не исчезает. Для работы с эстетическим переживанием и его осмысления нужна некая система, сочетающая в себе семантические и несемантические определения, связанные с аристотелевским понятием «вещи», которое Гумбрехт привлекает для характеристики присутствия. Но философ сомневается в возможности сочетания этих двух аспектов и отказывается от создания сложного метапонятия. Его собственное решение опирается на категорию «эпифания».

Категория «эпифания» используется Гумбрехтом для того, чтобы показать, как происходит колебание между эффектами присутствия и эффектами значения, когда мы испытываем эстетическое переживание. В эту категорию включаются три обстоятельства: 1) «впечатление, будто конфликт присутствия и значения, когда он имеет место, возникает из ничего»; 2) «пространственная артикуляция, которой обладает возникновение этого конфликта»; 3) «то, что его темпоральность [конфликта – *Е. С.*] можно описать как "событие"»⁶². Гумбрехт разъясняет эти признаки; особенно интересно его разъяснение событийности эпифании как эстетического

⁶¹ Гумбрехт Х. У. Там же, С. 110.

⁶² Там же, С. 114.

переживания. Эта событийность коренится: 1) в нашем незнании и неуверенности относительно того, произойдет ли эпифания и относительно того, когда она произойдет; 2) в незнании того, какую форму и степень интенсивности она будет иметь; и 3) в том, что эпифания «самоуничтожается в процессе своего возникновения»⁶³.

Итак, что мы можем в итоге сказать о концепции, предлагаемой Гумбрехтом? Его желание вернуть утраченный мир во всем его физическо-чувственном богатстве, его стремление к присутствию – это «есть реакция на чрезмерно картезианский, конкретно-исторический мир повседневности, который нам хотя бы иногда хочется преодолеть»⁶⁴, это усталость от господства герменевтики. Разработанная им теория эстетического переживания как колебания между эффектами значения и эффектами присутствия, позволяет избавиться от навязанного отношения к миру, вновь приблизиться к вещам, вернуть человеку восприимчивость к миру.

⁶³ Гумбрехт Х. У. Там же, С. 116.

⁶⁴ Там же, С. 113.

Глава 3: Гадамер и Гумбрехт: точки расхождения и соприкосновения

Ханс-Георг Гадамер и Ханс Ульрих Гумбрехт – двоё ученых, чьи теоретические установки в этой главе станут предметом сравнения. Это сравнение кажется нам достаточно полезным и заслуживающим внимания по той простой причине, что оно показывает изменение отношения к интерпретации как в эстетической теории, так и в практике восприятия искусства.

И Гадамер, и Гумбрехт – несмотря на все различия, проходили своё становление как учёные в одной и той же традиции. Мироззрение Гадамера формировалось под влиянием таких авторитетных философских и эстетических направлений первой половины XX века как «формальная школа» и феноменология. Например, среди феноменологов одним из его вдохновителей можно назвать Романа Ингардена, предложившего идею «конкретизации» художественного произведения. Кроме того, герменевтическая традиция, представленная Фридрихом Шлейермахером и Вильгельмом Дильтеем, также является одним из ключевых источников философской герменевтики Гадамера. Концепция Гумбрехта складывалась под влиянием Гуссерля, Гадамера и Яусса. Но постепенно в его позиции наблюдается стремление уйти от герменевтической направленности, и он с увлечением обращается к трудам Хайдеггера. Именно Мартина Хайдеггера можно назвать опорной фигурой для Гумбрехта, как впрочем в некоторой степени и для Гадамера.

Первое, с чего мы начнём наше сравнение – это намерения этих двух авторов. Каждый из них строит свои размышления, начиная с критики какой-либо концепции. Учитывая временной разрыв, разделяющий Гадамера и Гумбрехта, объекты критики у них разные – в виду не только личных предпочтений, но и господствующей тенденции в философии и гуманитарных науках. Герменевтическая направленность идей Гадамера была инициирована тем, что, как отмечает Х. С. Гафаров, было три основных

причины актуализации философской герменевтики в XX веке: сциентизация, возросшая интенсивность изменений в мире и установка на плюрализм⁶⁵. Возросшее значение науки вызвало потребность в её «переводе» на языки повседневности, поскольку обычному человеку, который не является специалистом и учёным, сложно воспринимать научно-техническую картину мира. В то же время сильно возрос темп социальных, технологических и культурных изменений – это тоже вызвало определённую реакцию; такая ситуация «поставила перед герменевтикой задачу сохранения в памяти того, что уходит в прошлое»⁶⁶. Герменевтика, которая всегда обращается к истокам, чтобы актуализировать и понять настоящее, действительно подходила для решения этой проблемы. У неё есть также те особенности, которые могли помочь в ситуации плюрализма, когда существует множество культур, среди которых уже нет доминирующих и задающих направление другим. В этом случае перед герменевтикой стоит задача прояснить различные традиции и их особенности, не уравнивая их (в смысле нивелирования различий), но и не возвеличивая одну из них, а подготавливая почву для их плодотворной коммуникации.

С другой стороны, у Гадамера был предмет для критики конкретно в сфере эстетики. В программном труде «Истина и метод» одной из его задач является критика «эстетического сознания». Концепция «эстетического сознания» во многом является результатом эстетической теории Канта, которая отрицает познавательную ценность обесценивает эстетического суждения. Как замечает Ж. Гронден: «"эстетическое сознание" для Гадамера есть результат эстетического отделения или дифференциации искусства и мира, который является просто ложной абстракцией, и, более того, эта

⁶⁵ Гафаров Х. С. Философская герменевтика Г.–Г. Гадамера: становление и развитие // URL: https://www.academia.edu/8493632/%D0%A4%D0%98%D0%9B%D0%9E%D0%A1%D0%9E%D0%A4%D0%A1%D0%9A%D0%90%D0%AF_%D0%93%D0%95%D0%A0%D0%9C%D0%95%D0%9D%D0%95%D0%92%D0%A2%D0%98%D0%9A%D0%90_%D0%93.-%D0%93._%D0%93%D0%90%D0%94%D0%90%D0%9C%D0%95%D0%A0%D0%90, 30.04. 2018.

⁶⁶ Там же.

дифференциация была навязана искусству методической наукой»⁶⁷. Для Гадамера искусство всегда тесно связано с миром и обладает познавательной ценностью – прежде всего как самопознания. Ещё два объекта гадамеровской критики были освещены выше – это методологизм и субъективизм. Напомним, что методологизм – это установка на следование какому-либо определённом методу (иди методам), чаще всего – естественнонаучному. Гадамер считает, что методологизм ограничивает и сковывает философию (в том числе и эстетику). Субъективизм в свою очередь предполагает следование и реконструкцию точки зрения автора на что-то; Гадамер же считает, что нельзя ограничиваться реактуализацией авторской точки зрения.

Гумбрехт тоже ставит перед собой критическую задачу – показать недостаточность практики толкования, наиболее распространённой в сфере гуманитарных наук и искусств. При этом он всё время напоминает о том, что его книга направлена не против интерпретации и толкования в целом, но против их абсолютизации и исключения других практик и подходов к миру. Гумбрехт ратует «за такое отношение к предметам вещественного мира, которое бы колебалось между эффектами присутствия и эффектами значения»⁶⁸. Он считает, что как минимум в западной культурной среде уже невозможно прийти к самому присутствию, а не только к его эффектам, поскольку мы не можем перестать задавать вещам значения и смыслы. И всё же Гумбрехт надеется показать, что мы можем ещё вернуться к вещественному миру.

Как можно видеть, критические задачи, которые ставят для себя мыслители, отличны и соответствуют тем ситуациям, в которых они находятся. Проект Гумбрехта, стремящийся преодолеть культуру смысла и значения, господство толкования, идеологически направлен против ситуации, созданной в том числе и Гадамером с его универсализацией

⁶⁷ Гронден Ж. Эстетика Х.-Г. Гадамера. Преодоление эстетического сознания и герменевтическая истина искусства // Социология. 2010, № 4. С. 23.

⁶⁸ Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение. М., 2006. С. 12.

герменевтики. Но при этом Гумбрехт, перечисляя своих единомышленников называет и Гадамера. Как отмечает И.Инишев, «герменевтика играет у него [у Гумбрехта – *Е. С.*] две взаимоисключающие роли: с одной стороны, герменевтика для него – это воплощение критикуемой им "смысловой культуры", с другой стороны, ярчайший ее представитель – Ханс-Георг Гадамер – рассматривается им как сторонник и протагонист "культуры присутствия"»⁶⁹. Гумбрехт привлекает такого единомышленника, ссылаясь на одно из его интервью, где несемантические элементы стиха (и литературных текстов вообще) признаются Гадамером наряду с элементами, несущими значение. Можно, конечно, оспаривать отнесение Гадамера к сторонникам взглядов близких Гумбрехту на основе одного интервью, особенно учитывая статус Гадамера как отца философской герменевтики. Однако возможно, у этого есть гораздо более серьёзная основа. Как мне кажется, это – комплексность и сложность философской концепции Гадамера (в особенности – его основного труда «Истина и метод»), а также влияние на него трудов Мартина Хайдеггера.

Понятие «игра» вполне может проиллюстрировать неоднозначность философской герменевтики Гадамера. Как мы уже говорили ранее, Гумбрехт в своей типологии культур относит игру к признакам, присущим «культуре присутствия». Но в этом случае и концепция Гадамера должна относиться к концепциям, которые поддерживают «смысловую культуру». Ведь «игра» обладает такими свойствами, которые кажутся близкими «культуре присутствия». Например, Инишев заключает, что «движение игры – это одновременно подвижность, пространственность и явление. Непривычность взаимосвязи этих характеристик объясняется специфичностью трактовки движения»⁷⁰. Такие характеристики близки теории «присутствия». Так же и сам Гадамер пишет, что «способ бытия искусства в целом в равной мере охватывается понятиями представления, игры, а также изображения,

⁶⁹ Инишев И. Н. Чтение и дискурс: трансформации герменевтики. – Вильнюс: ЕГУ, 2007. С. 59.

⁷⁰ Там же, С. 75.

причастности и репрезентации, характеризующими его. Тем самым произведение искусства мыслится как бытийный процесс, а абстракции, в которые заводит его эстетическое различие, ликвидируются»⁷¹. Если учитывать, что Гадамер и Гумбрехт оба обращаются к Хайдеггеру, в том числе и к его категории «бытия», то такое сближение их концепций может иметь смысл.

Есть ещё некоторые точки, которые если не сближают рассматриваемые теории, то хотя бы дают возможность для их корреляции. Исследование И.Инишева в этом плане достаточно плодотворно: во-первых, он отмечает, что «понимание, или интерпретацию, о которой говорит герменевтика, не следует рассматривать в качестве одной из форм интеллектуальной деятельности: в качестве разновидности когнитивного отношения к миру»⁷². У Гадамера понимание онтологично (как и у Хайдеггера) и диалогично. Во-вторых, Инишев замечает, что «из невозможности разделения "интерпретации" и "присутствия" в рамках герменевтической позиции следует невозможность разделения "материи" и "смысла"»⁷³. И в самом деле, для Гадамера есть нечто, что делает подобное различие несущественным и ненужным: «Двойному различению произведения и его материала, а также произведения и его исполнения соответствует двойное неразличение как единство истины, познаваемой в игре искусства».⁷⁴

Отметим ещё одну позицию, которая кажется нам общей у рассматриваемых авторов. Она мало сближает авторов, ее вряд ли можно рассматривать как существенную точку соприкосновения. Тем не менее, хотелось бы его упомянуть. Он касается отношения к субъектно-объектной парадигме, возникшей в Новое время. Гумбрехт посвящает целую главу тому, чтобы показать её возникновение и отличительные черты, а также то, что именно она породила господство практик, связанных со значением. Но и

⁷¹ Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики. С. 199-200.

⁷² Инишев И. Н. Там же, С. 82.

⁷³ Там же.

⁷⁴ Гадамер Х.-Г. Там же, С. 164.

Гадамер через понятие «игры» (да и «понимания» вообще) также критикует эту парадигму. Х.Гафаров отмечает, что «при интерпретации произведения искусства Гадамер ориентируется не на художественное самопонимание, но выбирает "игру" как руководство для исследования. Момент игры важен потому, что с помощью этой метафоры Гадамер избавляется от противопоставления субъекта и объекта эстетического переживания»⁷⁵. Это же подчёркивает и Крис Лаун, говоря о том, что специфика «игры» служит ограничению субъективности⁷⁶. Кроме понятия игры критика субъектно-объектной парадигмы явно видна в диалоговом характере понимания, стремящегося «к сути дела», а не к мнению.

При всех перечисленных точках соприкосновения проекты Гадамера и Гумбрехта всё же имеют и весьма существенное различие. Прежде всего в вопросе о роли и положении человека в эстетическом опыте и переживании. В концепции Гадамера человеку отводится активная роль – он всегда соавтор, сотворец; и «только тот способен на действительное восприятие, действительное понимание художественного произведения, кто "участвует в игре", то есть тот, кто в своей деятельности добивается собственных результатов»⁷⁷. Интерпретация предполагает сложную деятельность понимания, требующего постоянного пересмотра смыслов в ходе восприятия. Согласно позиции Гумбрехта, напротив, в соответствии с категорией «бытия» Хайдеггера, акцентируется пассивность *Dasein* по отношению к миру. Именно самому вещественному миру и бытию отдаётся прерогатива активности и влияния на человека.

Вторым значительным отличием является оценка продуктивности эстетического опыта или переживания относительно получения нового знания. Ж. Гроден пишет, что для Гадамера «опыт искусства по своей сути

⁷⁵ Гафаров Х. С. Философская герменевтика Г.–Г. Гадамера: становление и развитие // URL: https://www.academia.edu/8493632/%D0%A4%D0%98%D0%9B%D0%9E%D0%A1%D0%9E%D0%A4%D0%A1%D0%9A%D0%90%D0%AF_%D0%93%D0%95%D0%A0%D0%9C%D0%95%D0%9D%D0%95%D0%92%D0%A2%D0%98%D0%9A%D0%90_%D0%93.-%D0%93._%D0%93%D0%90%D0%94%D0%90%D0%9C%D0%95%D0%A0%D0%90, 30.04. 2018.

⁷⁶ Lawn C. Gadamer: A Guide for the Perplexed. – London and New York, 2006. P. 91.

⁷⁷ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. С. 291.

есть опыт истины», причём «имеется в виду не только то, что опыт истины есть лишь один из видов опыта среди ряда других, но ... – также и опыт, который может помочь нам узнать, что есть истина как таковая»⁷⁸. Это один из ключевых тезисов Гадамера, что в эстетическом опыте мы всегда открываем что-то новое в себе, узнаём что-то о себе и мире. Не говоря уже о том, что процесс интерпретации и понимания также является процессом производства смысла.

В концепции Гумбрехта эстетическое переживание характеризуется прежде всего количественным понятием интенсивности; он отмечает, что в моментах интенсивности «не содержится никакого воспитательного урока, никакого послания»⁷⁹. Даже если мы учтём, что в конфликте «эффектов значения» и «эффектов присутствия» из-за наличия и преобладания первых и может возникать какое-то знание, этот факт ничего не изменит, поскольку для Гумбрехта это не имеет столь принципиального значения.

Еще одно существенное отличие состоит в отношении к языку и его роли. Гадамера вполне можно назвать представителем философии языка, в том числе и в сфере эстетики. Его мысль, что «Бытие, которое может быть понято, есть язык»⁸⁰, – пример того, что Гадамер отдаёт языку в своей философии ключевую роль. Толкование и понимание всегда являются языковыми, даже когда таковым не является то, что собственно истолковывается. В теории Гадамера от языка нельзя отстраниться, его никак нельзя вынести за скобки. «Присутствие», за которое ратует Гумбрехт, напротив старается уйти от языка, поскольку он всегда связан со смыслами и значениями. Это отмечает В. В. Рыбаков: «В самом деле, основная задумка Гумбрехта состоит в том, чтобы попытаться охарактеризовать регистры человеческого опыта, лежащие за пределами лингвистических значений и интерпретации»⁸¹. Хотя нельзя не отметить, что и у Гумбрехта есть

⁷⁸ Гронден Ж. Эстетика Х.-Г. Гадамера. С. 23.

⁷⁹ Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение. С. 102.

⁸⁰ Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики. С.548.

⁸¹ Рыбаков В.В. Герменевтика и транссемиотический опыт // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2016. Том 5. № 6А. С. 54.

некоторые размышления о совмещении и взаимодействии языка и присутствия. Он выделяет шесть форм такого взаимодействия: «язык как присутствие; присутствие в филологическом сочинении; язык, который может вызвать эстетическое переживание; язык мистического переживания; открытость языка миру; литература как эпифания (epiphany)»⁸². В большинстве из них акцент делается именно на физических характеристиках языка и слова (например, произнесённого слова). Но всё же все размышления Гумбрехта, связанные с языком, изымают его из обычного функционирования.

Резюмируя проведенный сравнительный анализ позиций Гумбрехта и Гадамера, можно сказать, что их теории имеют некоторые точки соприкосновения, многие из которых связаны с влиянием на них их общего учителя – Мартина Хайдеггера. Но всё же неординарная и во многом неоднозначная концепция Гадамера остаётся герменевтической и связанной прежде всего с эстетическим опытом как опытом истины, где толкование и интерпретация, несмотря на свои особенности, являются ключевыми практиками. Хотя и существуют некоторые попытки дополнения герменевтики Гадамера элементами из теории Гумбрехта⁸³, необходимо четко осознавать, что их концепции существенно различаются и направлены на совершенно разные цели.

⁸² Гумбрехт У. Х. Присутствие в языке или присутствие, достигаемое вопреки языку? // Койнония, 2010. № 1. С. 83.

⁸³ См. Рыбаков В.В. Герменевтика и транссемиотический опыт // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2016. Том 5. № 6А. С. 50-62.

Заключение

Предметом нашего исследования была проблема интерпретации искусства в эстетических теориях XX века, а прежде всего – в философской герменевтике Ханса-Георга Гадамера. Для Гадамера интерпретация – это важнейший аспект восприятия произведения искусства, в некотором роде – способ бытия произведения искусства.

Однако эта проблема рассматривалась не только Гадамером. В XX веке было достаточно много направлений и исследований, которые к ней обращались и разрабатывали её. Усманова перечисляет, например, такие: социология литературы, рецептивная эстетика, литературная семиотика, критика читательских реакций, деконструктивизм, различные семиотические теории интерпретативного сотрудничества, феминистические исследования⁸⁴ и ещё множество других. В одной из своих работ Умберто Эко (тоже занимавшийся проблемой интерпретации и её границ) «прослеживает параллельное развитие двух самостоятельных направлений исследований, каждое из которых до известного момента игнорировало существование другого, - структурно-семиотическое и герменевтическое»⁸⁵. Эти два направления и сейчас существуют параллельно.

Как мы уже говорили во введении, интерес к проблеме восприятия искусства и к проблеме интерпретации был вызван многими факторами, в числе которых было изменение характера искусства, появление множества авангардных и модернистских течений, к которым нужен был особый подход как со стороны исследователей, так и со стороны реципиента. Эстетический подход философской герменевтики в некотором роде и был вызван стремлением к установлению возможного диалога между «старым» и «новым» искусством. С другой стороны, различные теории по-разному подходили к решению этих проблем, крайностей избежать тоже не удалось. Некоторые структуралистские теории, провозглашавшие главенство «текста»

⁸⁴ Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. - Мн.: "Пропилеи", 2000. С. 134-138.

⁸⁵ Там же, С. 141.

и текстуальности во всём, да и вообще тенденция обращения к структуре, проблемам знака, символа, значения; кроме того, разрастание субъективности и плюрализма - всё это в итоге привело к интеллектуальному протесту. Мы можем видеть это на примере рассмотренной нами теории Ханса Ульриха Гумбрехта, или, в более радикальной версии, - на примере эссе Сьюзен Зонтаг «Против интерпретации». Но в любом случае проблема интерпретации остаётся острой и всё ещё нуждается в обсуждении. Происходящие с середины XX века и по сей день художественные процессы вызывают и изменения в тенденциях восприятия искусства, и, следовательно, в осмыслении как самого искусства, так и реакций на него. Так что рассмотренная нами проблема остаётся актуальной и будет требовать и дальнейшей разработки.

Список литературы

1. *Барабаш О. В.*, *Мартынова О. А.* Проблема толкования текста в герменевтике Г.-Г. Гадамера // Вестник Пензенского государственного университета. №2. 2013. С. 3-8.
2. *Болдонова И.С.* О диалогности герменевтики Г.-Г. Гадамера // Вестник Бурятского государственного университета. № 6. 2009. С.21-25.
3. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 266-323.
4. *Гадамер Г.-Г.* О круге понимания // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 72-82.
5. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: Основы филос. герменевтики: Пер. с нем./Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова.— М.: Прогресс, 1988.
6. *Гадамер Г.-Г.* Эстетика и герменевтика // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 256-265.
7. *Гадамер Г.-Г.* Язык и понимание // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 43-60.
8. *Гафаров Х. С.* Философская герменевтика Г.-Г. Гадамера: становление и развитие: [Электронный ресурс] // URL: https://www.academia.edu/8493632/%D0%A4%D0%98%D0%9B%D0%9E%D0%A1%D0%9E%D0%A4%D0%A1%D0%9A%D0%90%D0%AF_%D0%93%D0%95%D0%A0%D0%9C%D0%95%D0%9D%D0%95%D0%92%D0%A2%D0%98%D0%9A%D0%90_%D0%93._%D0%93%D0%90%D0%94%D0%90%D0%9C%D0%95%D0%A0%D0%90, 30.04. 2018.
9. *Гронден Ж.* Эстетика Х.-Г. Гадамера. Преодоление эстетического сознания и герменевтическая истина искусства // Социология. 2010, № 4. С. 19-30.

10. *Гумбрехт. Х. У.* От эдиповой герменевтики - к философии присутствия [Автобиографическая фантазия]: [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение, № 75, 2005. // URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/75/gu3.html>, 26.04.2018.
11. *Гумбрехт Х. У.* Производство присутствия: чего не может передать значение. М., 2006.
12. *Зись А.Я., Стафецкая М.П.* Методологические искания в западном искусствознании: Критич. анализ соврем. герменевтических концепций. М., 1984.
13. *Изер В.* Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология / Сост. И.В. Кабанова. М., 2004. С. 201-224.
14. *Инишев И. Н.* Чтение и дискурс: трансформации герменевтики. – Вильнюс: ЕГУ, 2007.
15. *Малахов В.С.* Философская герменевтика Ганса Георга Гадамера // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 324-336.
16. *Никитина Л. В.* Диалектика объективного и субъективного в истолковании художественных форм два подхода: Г.-Г. Гадамер и Э. Бетти // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. № 1. 2014.
17. *Рыбаков В.В.* Герменевтика и транссемиотический опыт // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2016. Том 5. № 6А. С. 50-62.
18. *Устюгова Е.Н., Артеменко Т.Ю., Радеев А.Е.* Статус чувственности в современной эстетической теории. Научный аналитический обзор: [Электронный ресурс] // URL: <http://philosophy.spbu.ru/userfiles/science/reviews/ustyugova%20artemenko%20radeev.pdf>, 30.04.2018.

19. *Яусс Г.Р.* История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория. Антология / Сост. И.В. Кабанова. М., 2004. С. 192-200.
20. *Lawn C.* Gadamer: A Guide for the Perplexed. – London and New York, 2006.

