

- 5 Аристотель. *Метафизика*, 988b-989a // Сочинения в 4-х т. Т. 1. М.: Мысль, 1976. С. 81-83.
- 6 Гесиод. *Теогония*, 126f // Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. М.: Наука, 1989. С. 35.
- 7 The Homeric Hymns XXX: 1-3.
- 8 См., напр.: Гомер. *Илиада III*: 89, 195 // Илиада. Одиссея, М.: Худ. лит-ра, 1967. С. 63, 66.
- 9 Гегель Г. В. Ф. *Феноменология духа*. СПб.: Наука, 1992. С. 157.
- 10 Там же. С. 158-159.
- 11 Хельд приводит это различие опираясь на понятие «земли как земли», и характеризует ее как «темную и закрытую область, из которой происходит возникновение». Хельд мог бы проделать в своем блестящем исследовании еще один шаг и подвергнуть критическому рассмотрению понятие вещества. (Klaus Held. «Sky and Earth as Invariants of the Natural Life-World», in *Phenomenology of Interculturality and Life-World*, ed. Ernst-Wolfgang Orth and Chan-Fai Cheung. Freiburg/München: Verlag Karl Alber, 1998. S. 25).
- 12 См. замечание об этом тексте Деррида в его введении к *Началам геометрии* Эдмунда Гуссерля (М.: Ad Marginem, 1996. С. 103), а также мое подробное исследование этого текста в книге *Double Truth* (Albany: State University of New York Press, 1995, chap. 3).
- 13 Husserl E. «Grundlegende Untersuchungen zum Phänomenologischen Ursprung der Räumlichkeit der Natur», in «Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl», ed. Marvin Farber (Cambridge: Harvard University Press, 1940), pp. 324, 309.
- 14 Хайдеггер М. *Исток художественного творения* // Работы и размышления разных лет. М.: Гнозис, 1993. С. 79.
- 15 Гегель Г. В. Ф. *Феноменология духа*. СПб.: Наука, 1992. С. 240.

Перевод с английского О. Н. Оришевой

Вальтер Бимель

## ВИДИМОСТЬ И ЯВЛЕНИЕ В ИСКУССТВЕ\*

В рамках симпозиума, посвященного теме феномена, кажется необходимым исследовать феномен искусства. Может оказаться, что именно при такой постановке вопроса искусство станет доступным в самом его основании, и это будет означать, явит себя. Называя текст *Видимость и явление в искусстве*, мы хотим прояснить бытийный характер искусства.

Имеет смысл разобрать понятие *видимость* в связи с искусством.

### 1. Искусство как «видимость»

Происходит это первоначально в рамках платоновской критики искусства в 10-ой книге *Государства*. Однако здесь невозможно детально проанализировать платоновскую позицию в отношении искусства, что могло бы стать темой отдельного доклада. У Платона мы обнаруживаем волнующие пассажи, посвященные красному как *ekphanestaton*; мы обнаруживаем также чествование искусства с точки зрения его воспитательной функции, в особенности это относится к музыке, однако же, как известно, в 10-ой книге *Государства* Платон в радикальной форме осуждает искусство. В связи с этим Платоном называются три способа изготовления: идеи — Богом, кровати — столяром, ремесленником, который для изготовления должен всматриваться в идею и иметь знание о том, для него пригодна кровать, и, наконец, художником, который не нуждается в том, чтобы всматриваться в идею, но которому достаточно воспроизводить, копируя идею. При этом художник ограничивается определенной перспективой отдельно взятой кровати. «Значит, подражательное искусство далеко от действительности. Поэтому-то, сдается мне, оно и может воспроизводить все что угодно, ведь оно только чуть-чуть касается любой вещи, да и тогда выходит лишь призрачное ее отображение». Художник приравнивается к фокуснику, для которого достаточно зеркала, чтобы все воспроизвести.

Данная критика переносится затем на поэтов, и на самого уважаемого поэта греков, Гомера. В этом смысле Гадамер справедливо замечает: «... как чудовищно и насильственно это суждение. Оно ставит поэтов ниже ремесленников: художник оказывается софистом и кудесником, который только-то и производит обманчивые изображения-видимости и вдобавок, посредством воз-

\* Этот текст был впервые опубликован в *Internationale Zeitschrift für Philosophie*, изданный Г. Фигалем и Э. Рудольфом в 1998 г.

буждения всего многообразия страстей, обрекает на гибель душу»<sup>2</sup>.

Такая критика искусства находит свой апогей в отказе ему в знании. Это становится очевидным на примере иерархии знающих: философа (1), друга знания и непреходящего; государя (2), обеспечивающего в государстве с помощью законосообразности истины гармонию и симметрию; служащего (3), который как подчиненный государю исполняет его приказания; врача (4), который хочет добиться для тела того, что в государстве обеспечивает служащий; предсказателя (5), который предвидит грядущее с помощью данного ему Богом знания; поэта (6), воодушевленного Богом и не знающего того, что он говорит; ремесленника (7), который работает, всматриваясь в идеи, но может произвести только нечто единичное, чувственно данное; софиста (8), который является советником народа, и — на последнем месте — тирана (9). Последнему мы отданы на произвол судьбы, с софистом же можно бороться, опровергая его в споре. Так выглядит иерархия, представленная в *Федре*.

Искусство как средоточие видимости, при том, что видимость понимается как иллюзорное, обманчивое, отвечает в полной мере расхожим представлениям об искусстве здравого человеческого рассудка.

То, что искусство поселилось в сфере видимости, не является тезисом, разделяемым только лишь Платоном. Для подтверждения этого сделаем теперь прыжок к Гуссерлю.

В работе *Опыт и суждение* Гуссерль отличает реальные предметы от ирреальных. Реальные предметы становятся доступными для нас благодаря восприятию. Они существуют «... в качестве мировых форм в пространстве-времени, индивидуализированных посредством пространственно-временной локализации»<sup>3</sup>. Идеальные предметы Гуссерль противопоставляет реальным, называя их рассудочными предметностями, примером которых выступает теорема Пифагора, не привязанная к определенному предмету и определенному месту во времени в смысле объективного времени. В случае идеальных предметов имеет место отношение ко времени, но это имманентное время, из которого берет начало их познание. Ирреальный предмет, следовательно, «не индивидуирован на подобие реального предмета в какой-то объективной временной точке, он есть ирреальное, которое, так сказать, существует повсюду и нигде»<sup>4</sup>.

Отличие произведения искусства от физических предметов определяется тем, что оно имеет смысловые определения, иные, чем предметные предикаты. Эти смысловые определения относят произведение искусства к сфере ирреального. Произведение искусства, таким образом, воплощается, но не индивидуируется (например, издания *Фауста*), не становится реальностью в строгом смысле. В его основе лежит определенное понимание напластований с природой как глубиннейшим слоем.

Но имеются, кроме того, предметности фантазии. В § 40 *Опыта и суждения* Гуссерль говорит о «временном единстве и связи фантазии, обеспечиваемой присоединением фантазии к единству мира фантазии». Примером мира фантазии может служить мир сказки. В этом мире также существует связность, производимая фантазирующим сознанием. Мир фантазии, таким образом, в противоположность к реальному миру является квази-миром. Его единство — это «совершенно очевидно, не

что иное, как *единство возможного опыта или модификация нейтральности единства опыта*»<sup>5</sup>.

В ходе дискуссии Гурвича и Шютца, Шютц ставит данный тезис под сомнение: «Идет ли в случае фантазии речь действительно о модификациях нейтральности? Что, к примеру, нейтрализуется в случае фантазии о играющем на флейте пане? И далее: не являются ли для больших шизофренией слышимые ими «голоса» реальными?»<sup>6</sup>.

Вводя понятие модификации нейтральности, Гуссерль хотел сказать, что в сфере фантазии речь не идет об индивидуации в смысле установления определенного места и времени, как это происходит в сфере реальности.

Мы можем утверждать, таким образом, что внутри сферы ирреального, с одной стороны, существуют рассудочные предметности, которые всегда имеют законную силу, с другой стороны, — предметности фантазии, имеющие силу только внутри времени фантазии. Предметности фантазии суть «предметы-видимости». Мир искусства — это мир фантазии и это одновременно означает «мир-видимость». Понятие видимости противостоит понятию реальности.

У Гегеля мы, напротив, встречаем понятие видимости, имеющее совершенно иное значение. При обсуждении вопроса, достойно ли искусство, поскольку оно обитает-таки в области видимости, обращения к нему философии, Гегель говорит: «Однако сама *видимость* существенна для *сущности*. Истина не существовала бы, если бы не становилась видимой и не являлась бы нам, если бы она не существовала *для* кого-то, как *для* самой себя, так и для духа вообще»<sup>7</sup>.

Гегель переворачивает представление, согласно которому искусство, в противоположность к чувственному, материальному миру как миру действительному, есть якобы видимость, обозначая в качестве всего лишь видимости внешний мир. «Но как раз вся эта сфера внутреннего и внешнего эмпирического мира не является миром истинной действительности, а в более строгом смысле, чем искусство, может быть названа голой видимостью и жестоким обманом»<sup>8</sup>.

Видимость искусства — это никакая не обманчивая видимость. Отличительное своеобразие искусства заключается в том, что оно указывает на нечто духовное, позволяет ему явить себя. Искусство как раз таки снимает обман, который состоит в том, чтобы рассматривать непосредственное чувственное в качестве истинно сущего. К этому еще

\* Для пояснения этого, во многом неизвестного читателю термина гуссерлевской феноменологии (Neutralitätsmodifikation), может быть приведена следующая цитата: модификация нейтральности «ничего не перечеркивает, она ничего не «совершает», в ней, по мере сознания, прямая противоположность любому совершению — *нейтрализация* такового» (Гуссерль Э. *Идеи*, I. М., 1999, С. 236). В случае фантазирования имеет место «модификация нейтральности «полагающей» реaktуализации, следовательно, воспоминания в мыслимо широком смысле» (Там же, С. 238). Еще иначе: «сознание, опосредующее и делающее возможным отображение, — это и есть пример модификации нейтральности в отношении восприятия. *Отражающий образ-объект* — он не пребывает перед нами *ни как сущий, ни как не-сущий*, ни в какой-либо иной модальности *полагания*, или же, лучше сказать, он сознается как сущий, но только как как бы-сущий в модификации нейтральности бытия» (с. 240). — Прим. пер.

одно замечание: «Чувственный элемент в художественном произведении имеет право на существование лишь постольку, поскольку он существует для человеческого духа, а не как чувственное само по себе»<sup>9</sup>. Введение к *Эстетике* искусно во всех отношениях: оно разрушает общепринятое понимание искусства как голой видимости и оправдывает философское исследование искусства, или философию искусства, которая оказывается на месте господствующей до того эстетики.

Сделаем теперь по поводу двусмысленности видимости замечание, касающееся дискуссии Хайдеггера со Штайгером, посвященной интерпретации стихотворения Мерике «К люстре».

Швейцарский германист Эмиль Штайгер сделал осенью 1950 года доклад в Амстердаме, который он затем повторил во Фрайбурге, на тему «Искусство интерпретации». Речь шла о следующем стихотворении Мерике:

«Все еще нетронутая, о прекрасная люстра, украшаешь ты,  
Грациозно покоясь на легких цепях,  
Потолок, сегодня всеми уже позабытой гостиниой.  
На твоей белой мраморной чаше, чей край  
обвивает золотозеленой короной из бронзы плещ,  
Гурьба ребятишек радостно выстроилась в хоровод.  
Как это очаровательно! смеясь, кроткий дух  
Серьезности разливается все-таки по всей твоей форме —  
Подлинному творению искусства. Что следует нам почитать?  
То, что прекрасно, блаженно сияет в нем самом.»

В интерпретации Штайгера слово «сиять» имеет то значение, которое вложил бы в него эпигон Гете. Во второй части *Фауста* Гете говорит: «Прекрасное блаженно покоится в себе самом». Этому, однако, эпигон больше не доверяет, он только и отваживается сказать, что прекрасное кажется покоящимся в самом себе. «Сиять» имеет в соответствии с этой интерпретацией смысл «videtur». На это Хайдеггер в своем письме Штайгеру отвечает: «Вы понимаете блаженно сияет в нем самом как *felix in se ipse (esse) videtur*. Вы берете блаженно в смысле предиката и как *in se ipse felix*. Я же понимаю его в качестве наречия, как *способ как*, как основную черту «явления», т. е. светящегося самопоказывания, и беру его *in eo ipso* в отношении к *lucet*. Я прочитываю тогда строчку так: *feliciter lucet in eo ipso*: в нем самом относится к явлению, а не к блаженству; блаженство — это только сущностное следствие «явления в нем самом»<sup>10</sup>. Хайдеггер указывает затем на эстетику Гегеля и его определение прекрасного. «Прекрасное определяется как чувственное явление идеи»<sup>11</sup>. В ответе на письмо Штайгера, который ставит под вопрос хайдеггеровскую интерпретацию, Хайдеггер снова отсылает нас к Гегелю, у которого «...явление» витает в воздухе в смысле «светяще-

\* Это слово и становится точкой преткновения указанных интерпретаций. Дело в том, что нем. *scheinen*, а именно оно и используется здесь Мерике, переводится как: 1) светить, сиять; 2) казаться, производить впечатление. Именно из этой игры значений и происходят разногласия Хайдеггера и Штайгера. Производным от этого слова являются и слова из названия статьи: видимость (*Schein*) и явление (*Erscheinung*), ключевые для статьи в целом.

гося себя показывания присутствующего»... В действительности же, не существует никакого правильно понимаемого «явления» в смысле «только выглядеть так, как если бы...», без лежащей в его основании сферы явления в смысле обнаруживающегося из себя самого раскрытия присутствующего. Греческое *phainestai* имеет в виду и то, и другое. При этом *phainestai* в смысле «оно только кажется таким» имеет иное значение, нежели римское *videtur*, производимое наблюдателем. (...) Я хотел бы только указать на то, что исходное значение «явления» и «видимости» держит открытой ту сферу, в которой свободно, хотя и не совершенно произвольно, разворачивается, как и запутывается, все многообразие значений видимости, явления (как процесса и как результата), всего лишь явления и только видимости»<sup>12</sup>.

Затем Хайдеггер предпринимает очень подробный анализ структуры стихотворения. Я приведу здесь только его вывод: «Но то, что обнаруживает себя в качестве прекрасного, может ли быть чем-то иным, нежели украшающе-освещающим позволением явить себя миру в его сути (вербально)? На это способно только прекрасное, поскольку это в нем самом освещается светящимся образом, т. е. делается видимым. И так как сиять это и означает, и к нему же относится в нем самом, этими словами последние строки стихотворения возвращаются к первым: *Все еще нетронутая, о прекрасная люстра...* Вместе с последним словом последней строки, которая находится в единстве с предпоследней строкой, *вся стихотворная форма* закругляется, но теперь не как прекрасная люстра, а как форма стихотворения *К прекрасной люстре*»<sup>13</sup>.

Отсылка к этому диалогу между интерпретатором стихотворения, Эмилем Штайгером, и мыслителем, Хайдеггером, которой все снова и снова понимает истолкование искусства как принадлежащее к мышлению, должна не только привести нас на память многозначность понятия видимость, но и поставить перед нами вопрос: как мы должны понимать явление, которое относится к видимости искусства? Что происходит в этом явлении?

## II. Явление в видимости искусства

Голая видимость, обманчивая видимость относится к нашей повседневной жизни, но не к сфере искусства. Это должно было стать ясным. Но это не означает еще того, что мы знаем, что же являет себя в явлении искусства. Перед тем как попытаться это прояснить, скажем несколько слов о значении, которое имеют «видимости» и «явления» в повседневной жизни.

Когда мы хотим устроиться на работу или начать наше обучение в университете, мы пишем заявление; если нам нужно оповестить окружающих о чем-то, то мы вывешиваем объявление. В суде мы предъявляем наши права. Наконец, когда начальник хочет обсудить с подчиненным вопрос, он просит его явиться к нему. Во всех этих случаях явление не понимается как нечто только видимое, напротив, оно имеет значение удостоверения, которое подтверждает то, что произошло или должно произойти в действительности. Видимость обнаруживает нечто и доказывает то, что было и есть.

В повседневной жизни мы постоянно говорим о природных и социальных явлениях. При этом ни в коем случае не имеется в виду обманчивая видимость природы и общественной жизни, а скорее то, что выступает их предпосылками или позволяет их объяснить. Платону это было очень хорошо известно, вот почему он выбрал для иллюстрации идеи всех идей, сущности идеи образ «светящего (Scheinen) солнца».

Мы задаемся вопросом о значении явления и видимости в произведении искусства. Что происходит в явлении? Как следует мыслить это явление? У нас первоначально была тенденция в случае изобразительного искусства ограничиться искусством в смысле отражения, т. е. понимать искусство, отталкиваясь от мимезиса. Такова точка зрения здравого человеческого рассудка, но, следуя за ним, мы не попадем в сферу своеобразия искусства, нам не удастся понять, почему изображение яблока Сезанна имеет какое-то значение, тогда как мы не можем ни пощупать его, ни съесть. Уже Кант, в «Критике способности суждения» установил, что возникновение эстетического удовольствия не зависит от изображаемого предмета, что и выразил в понятии «целесообразности формы»<sup>14</sup>.

Обратимся к хайдеггеровскому ответу на этот вопрос. Он дал его в своей работе «Исток художественного творения». После этого мы посмотрим, возможно ли для нас остановиться на этом ответе.

То, что выступает определяющим для хайдеггеровского истолкования, — это взгляд на произведение искусства из перспективы истины. Таким образом происходит решающий поворот. Пока мы понимаем искусство как голую видимость, отличая ее от реальности действительности, как это, к примеру, делал Гуссерль, и все те философы, которые рассматривали искусство как нечто фиктивное, искусство остается радикальным образом исключенным из области истины.

Но как оправдывает Хайдеггер свое толкование? Что значит такое его высказывание: «В художественном творении истина сущего полагает себя в творение»<sup>15</sup>. Здесь возникает необходимость в небольшом пояснении к хайдеггеровскому толкованию истины. Под истиной Хайдеггер понимает не традиционное сопоставление суждения и вещи. Такое приравнивание возможно только в том случае, если сама вещь находится в сфере открытого, а само высказываемое является относящимся к открытому (offenstaendige). Что же делает возможным отношение к открытому, такое, что стоящее в открытом подчиняет себя раскрываемому в нем? По Хайдеггеру, это — свобода. «Свобода раскрывается теперь как позволение сущему быть»<sup>16</sup>. «В отношении, опирающемся на истину, происходит раскрытие сущего таким образом, что человек попадает в сферу открытого, которое постигается в этом присутствующем сущем в качестве открываемого и на основе этого опыта может быть праравнено к этому сущему в его представлении. В этом сущность позволения быть»<sup>17</sup>.

Отталкиваясь от истины, понятой на основании свободы как раскрывающего позволения сущему быть, Хайдеггер приходит и к новому значению не-истины. Под не-истиной он понимает, таким образом, «сокрытость сущего в целом»<sup>18</sup>. «Она старше, чем само позволение быть, которое, раскрывая, уже держится сокрытия и имеет отношение

к сокрытию»<sup>19</sup>. В этом вопрошании Хайдеггер наталкивается на истину бытия как просвета (Lichtung). В завершении *Aletheia-Aufsatzes* мы читаем: «...золото невидимого явления просвета невозможно постичь, так как оно есть не постигаемое, но чистое сбывание (Ereignen)»<sup>20</sup>.

Но как возможно, как должны мы связать сказанное об истине с произведением искусства? Не имея возможности воссоздать один за другим шаги хайдеггеровского рассуждения, можно сослаться на такое его высказывание: «Сияние, встроенное вовнутрь творения, есть прекрасное. Красота есть способ, каким бытийствует истина — несокрытость»<sup>21</sup>. Прекрасное истолковывается таким образом не с точки зрения субъективного переживания, и не с точки зрения его воздействия на субъект, но с точки зрения открытости, показывающей себя в произведении искусства, т. е. с точки зрения основополагающего феномена несокрытости. При этом несокрытость не постигается предметно, так как она никак не есть нечто предметное, но понимается прежде всего как возможность всякого явления; при этом то, как сущее в ней являет себя, очень хорошо представимо и постигаемо<sup>22</sup>.

В сбывании несокрытости происходит мир. В произведении искусства происходит, по Хайдеггеру, восставление мира и составление земли. Такому толкованию я противопоставляю другую возможность понимания художественного творения. В произведении искусства становится очевидной фундаментальная отнесенность человека: его отношение к природе, к собратьям, к сверхчеловеческому и к самому себе. Благодаря этой относимости определяется пребывание человека на земле, которое мы можем обозначить понятием проживания (Wohnen). Хайдеггер прояснил его в своем Дармштадском докладе «Bauen Wohnen Denken» («Строить Проживать Мыслить»). К строительству относятся охранение и забота — colere — и возведение чего-то — edificare. Оба способа содержатся в строительстве как проживании.

Когда все внимание обращается ко всякого рода деятельности человека, его исходное проживание предается забвению. При этом речь идет не просто о значениях или игре слов, а имеет место нечто решающее, «проживание не понимается как бытие человека, проживание никогда в полной мере не мыслилось в качестве фундаментальной черты бытия человека»<sup>23</sup>.

Когда Хайдеггер стремится обнажить исходное значение проживания, ему служит для этого древнегерманское «wunian» — «быть довольным, прийти к согласию, оставаться в согласии»<sup>24</sup>. Согласие (Frieden) же, в свою очередь отсылающее к свободному пространству (Freie) в смысле пространства охраненного, береженного от вреда и угрозы, обнаруживает, что «оберегание есть основополагающая черта проживания»<sup>25</sup>.

В ходе конференции «Деструкция и перевод — о задачах истории философии согласно Мартину Хайдеггеру», проходившей в 1989 году в Мюнхене, я попытался показать, как можно истолковать искусство в смысле перевода. «Искусство в качестве перевода должно обнаружить способ проживания человека в мире, его доверительное отношение с сущим, ту близость, которая несет на себе и определяет все остальные его отношения.»<sup>26</sup>

Мы пришли теперь к той точке наших размышлений, из которой мы можем дать ответ на вопрос: «Что же происходит в явлении видимости искусства?». В явлении видимости искусства становится зримым (Offenbarwerden) проживание человека в мире.

Почему же важно специально исследовать проживание? Потому что человек не видит именно эту свою фундаментальную отнесенность. Он растворяется в своей разнообразной деятельности, в исполнении обязанностей, в заботах и занятиях, возможно, страдает от способа своего существования, но фундаментальное отношение проживания остается для него закрытым. Такая закрытость может быть преодолена с помощью обращения к искусству. Если, конечно, верно, что искусство являет проживание в мире, что в этом и состоит явление себя искусства. Это может быть прояснено на примерах искусства нашего времени. При этом мы должны напомнить себе, что проживание человека не определено раз и навсегда, а скорее должно вновь и вновь осуществляться. Следующие за этим ссылки на авторов художественных творений нашего времени должны нас привести к тому, чтобы сделать зримым бытие-в-мире современного человека и, таким образом, его современное проживание.

При этом мы должны ограничиться отсылками, привести только некоторые, но сами за себя говорящие, примеры.

Франц Кафка относится к современным писателям, в наибольшей степени затрагивающим в своем творчестве проживание в мире. Он предвидел то, что случилось четверть века спустя, а именно в концентрационных лагерях, в сталинском Гулаге. В рассказе «В штрафной колонии» (1919) он предостерегает нас от полного извращения законодательства, которое имело место при тоталитарных режимах. В своем последнем рассказе «Постройка» (зима 1923/24), к сожалению не понятом Максом Бродом, Кафка самым последовательным образом излагает установку современного человека на овладение сущим, желание подчинить его себе для достижения абсолютной уверенности, что приводит к тотальному отчуждению. Тихий шепот, который неустанно преследует животное, исходит не от врага, а от его собственного дыхания. Кафка нашел последователей в лице Беккета и Ионеско. Для них вопрос о смысле вообще оказывается бессмысленным.

Поэт Пауль Целан искал новый язык. Язык же — это местожительства поэта. Стремление Целана обрести отчизну (Heimischwerden) было предопределено опытом его бездомности. Избегнув смерти в трудовом лагере, жертвой которого стала его семья, Целан посвятил смерти свою лирику. Не так просто расшифровать используемые им поэтические символы, такие, как камень, вода, лед, снег; герметичность его поэтического языка обусловлена поиском новой действительности, в которой поэт смог бы быть дома. Эта герметичность делает очевидной трудность *проживания в мире* в нашем столетии.

Здесь, в Праге, Вацлав Гавел боролся против тирании лжи и способствовал свержению тирании, следуя в этом за своим другом Яном Паточкой, который пожертвовал своей жизнью ради разоблачения и борьбы с тиранией, вступившись за истину.

Среди композиторов нашего времени я хотел бы указать на Берн-

да Алоиза Циммермана и его потрясающую оперу «Солдаты». В «Реквиеме по молодому поэту», в «Экклесиастическом действии», а также в «*Omnia tempora habent*» Циммерман выразил отчаянное сомнение по поводу возможности проживания человека в мире полном несправедливости, отчаяние, которое, как и Целана, привело Циммермана к добровольному отказу от жизни.

В работах художника Пауля Клее я вижу поиск нового способа проживания в мире, нового отношения к миру, в котором человек оказывается не покорителем природы, а творящим в согласии с ней<sup>27</sup>. В Праге я часто посещал вместе с Яном Паточкой мастерскую художника Медека, творчество которого потрясло меня.

В заключении я выскажу пожелание, которое заключается в том, чтобы философствующие помогали увидеть и понять являющее себя в видимости искусства. Искусство — это зашифрованный язык, который нуждается в толковании, чтобы быть понятным. Такое толкование остается рискованным предприятием и подвержено возможности ошибки. Это относится и к данной попытке.

#### Примечания

- 1 Платон. *Государство*, 598 а
- 2 Gadamer H.-G. *Plato und Dichter*. GW 5. S. 192.
- 3 Husserl E. *Erfahrung und Urteil*. Hamburg, 1985. S. 311.
- 4 Ebd.
- 5 A.a.O. S. 200.
- 6 Schuetz A./Gurwitsch A. *Briefwechsel 1939–1959*. München, 1985. S. 250.
- 7 Гегель Г. В. Ф. *Эстетика*. В 4-х т. Т. 1. М., 1968. С. 14.
- 8 Там же.
- 9 Там же. С. 42.
- 10 Heidegger M. *Denkerfabrungen 1910–1976*. Frankfurt/M., 1983. S. 45 f.
- 11 Hegel G. W. F. *Vorlesungen über Ästhetik*. WW Bd. X/1. S. 12.
- 12 Heidegger M. *Denkerfabrungen*. A.a.O. S. 51.
- 13 A.a.O. S. 56.
- 14 Vgl. dazu vom Verf. *Kants Begründung der Ästhetik und ihre Bedeutung für die Philosophie der Kunst*. Kantstudien, Bd. 77, § 8.
- 15 Хайдеггер М. *Исток художественного творения* // Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 69.
- 16 Heidegger M. *Vom Wesen der Wahrheit*. Frankfurt/M., 1945. S. 15.
- 17 Verf. *Kants Begründung der Ästhetik*. A.a.O. S. 188.
- 18 Heidegger M. *Vom Wesen der Wahrheit*. S. 17.
- 19 A.a.O. S. 20.
- 20 Heidegger M. *Vorträge und Aufsätze*. Pfulingen, 1954. S. 281.
- 21 Хайдеггер М. *Исток художественного творения*. С. 88.
- 22 Vgl. Verf. *Martin Heidegger*. Reinbeck, 1973. S. 91.
- 23 Heidegger M. *Vorträge und Aufsätze*. S. 142.
- 24 A.a.O. S. 143.
- 25 A.a.O. S. 153.
- 26 «Kunst als Übersetzung», in: *Destruktion und Übersetzung*. Weinheim, 1989. S. 221.
- 27 Vgl. den Jenär Vortrag von 1924 «Über die moderne Kunst».

Перевод с немецкого О. Н. Шпараги выполнен по:  
*Internationale Zeitschrift für Philosophie*. Heft 1/1998. S. 5–14.