

Милан УЗЕЛАЦ

КОСМОЛОГИЯ ИСКУССТВА

В своем трактате "Sein und Zeit" Хайдеггер пишет следующее: "Die "Welt" ist zugleich Boden und Schauplatz und gehoert mit zum alltaeglichen Handel und Wandel"¹ (Хайдеггер, 1984, гл. 75, 388). Встает вопрос: что в данном случае значит "мир"? Первое предположение, — не встречали ли мы это понятие и раньше; второе, — взяв его в кавычки, не пойдём ли мы дальше, в рефлексию? — Т. е., — употребляет ли Хайдеггер понятие "мир" в каком-то дофилософском, вульгаризированном, смысле ("gehört mit zum alltaeglichen Handel und Wandel") или опять-таки — в трансцендентальном ("zugleich Boden und Schaulplatz")? В соответствии с примитивным представлением, мир есть что-то просто существующее, что создает непосредственную доступность ко всему, что существует вокруг нас. Но в этом случае мир был бы и у животного, т.е. оно имело бы доступ к тому, что познается как окружающий мир. Однако, несмотря на то, что существующее, окружающее его, доступно, к этому существующему как таковому животное не имеет доступа. А для человека "мир" значит именно это — *доступность к существующему как таковому*. Эта доступность для Хайдеггера базируется на открытости (Offenbarkeit) существующего как такового в целом. Имея это в виду, мы можем, таким образом, первую возможность оставить в стороне, а это значит, что данное известное суждение Хайдеггера из его важнейшего опуса необходимо было бы проанализировать (как и самого автора), принимая во внимание отношении "мира" к "фундаменту" и "сцене". И что такое вообще "мир", "фундамент" (Boden), "сцена"?

1. Мир.

В отношении к представлению Хайдеггера о мире следует устранить возможное недоразумение не только в связи с вульгаризированным пониманием мира, но и с традиционной рациональной космологией. Когда в рациональной метафизике возникает проблема мира, тогда, как известно, исходят из разницы между миром и Богом: мир в этом случае является единым целым не-божественных и вообще внебожественных существ. В христианском смысле разница между миром и Богом представляет собой противопоставление сотворенного несотворенному. Частью понятого таким образом мира, безусловно, является и человек. Однако человек не только часть мира, но всегда и одновременно с тем тот, кто противопоставлен миру. Эта *противопоставленность миру* содержит в себе смысл *наличия в нем* мира как чего-то такого, в чем человек движется, чему противопоставляет себя, чем владеет и чему служит, но вместе с тем и как чего-то такого, чему он предоставлен (Хайдеггер, 1983, 262).

В противоположность традиционному представлению, в соответствии с которым есть то сотворенное, которое стоит напротив несотворенного бога и где при этом человек является частью мира, стоящего напротив него, Хайдеггер в том же трактате "Sein und Zeit" феномен мира рассматривает как способ, с помощью которого мы чаще всего и повседневно движемся в этом мире. Миру здесь отведено место в пер-

¹ Мир является одновременно фундаментом и сценой, и, как таковой, также принадлежит повседневности (нем.).

спективе существования, т. е. он понимается как характер самого существования (Dasein) (Хайдеггер, 1984, 64), в то время как само существование определяется из перспективы "мирового" (Weltlichkeit). Все это в данном случае не является ни ложным кругом, ни возвращением к вульгаризированному уровню понимания мира, — оно указывает на особое устройство того необычного, которое существует, которое суть мы сами и которое нельзя понять вне его отношения к миру. То, что возврата к наивному пониманию мира не может быть, видно из следующего: мир — не онтическое определение того человеческого, что существует, так как мир может быть только лишь в бытийности (Sein) человека; в этом смысле он есть способ существования (Seinsweise) человеческой экзистенции — экзистенциала.

Хотя это представление о мире является противопологающим в отношении к установившейся традиции субъект-философии и особенно в отношении к философии Гуссерля, вновь восстанавливающей картезианское "я есть", в нем, однако, по мнению Финка, ясно видна субъективистская интерпретация мира: причину субъективистского толкования мира, данного Хайдеггером, следует усматривать в том, что он, эксплицируя вопрос существования, и далее продолжает пользоваться методами трансцендентальной философии и трактует мир как характер существования. Таково же и мнение Хабермаса, который считает, что Хайдеггеру не удастся отторгнуться от парадигмы субъект-философии и, таким образом, он выходит за рамки философии сознания только лишь для того, чтобы остаться под ее сенью (Хабермас, 1985). Вместе с тем Финка не удовлетворяет и субъективное толкование мира Гуссерлем, так как его понятие трансцендентального субъективитета онтологически недостаточно определено. Финк отстаивает космологическую интерпретацию мира, поэтому его изложение вопроса о мире помогает "преодолению космологической наивности", для которой характерно толкование мира с помощью моделей существующего, которое присутствует внутри мира (Финк, 1985, 120).

Хайдеггер, таким образом, выводит мир из мирового существования и не отводит места "существованию" в мире как космосе, который, в соответствии с концепцией Финка, указывает на онтическую экзистенцию в отношении к миру как окружению субъекта и совокупности существующих вещей. Поэтому интерпретация мира как "способа существования", которую дает Хайдеггер, продолжает быть субъективистской, невзирая на тот бесспорный факт, что Хайдеггер полностью противопоставляет свое представление о существовании традиции субъект-философии, понимая его как существование-в-мире (In-der-Weltsein).

Отрываясь от традиции субъект-философии, Хайдеггер в то же время остается в сетях некоторых ее тезисов. Это его двойственное отношение видно и в трактовке проблематики мира, где на задний план отходит основной момент мира и в смысле недостатка определенности, и в смысле космологичности. Аналогичная амбивалентность наблюдается в философии Канта. Кант был первым, кто представлял себе мир как горизонт существующего; поэтому его общеизвестный поворот от вещи к трансцендентальному можно было бы понять как поворот от того, что "внутри мира" к "миру". "Внутримировой" в связи с таким критерием можно было бы обозначить такую позицию метафизики, когда все вопросы ставятся в отношении к существующему, причем внутри отношений, например: отдельно взятое и общее, факт и суть, индивидуум и понятие. Все эти определения, как отмечает Финк, какими бы основательными они ни были, направлены, однако, на то, что "внутри мира". Понимание существующего внутри всеобщей онтологии метафизики направлено, таким образом, на существующее в мире, и понятие мира как такового не представлено здесь как коренная проблема, хотя рациональная метафизика занимается вопросами вечности и безграничности мира. Парадоксально, но факт; именно поэтому

она не является истинной космологией (Финк, 1990, 194), так как в этом случае в представлении о целостности мира исходит из образца внутримировой бытийности, т. е. как из некоей вещи (Ding) или совокупности вещей.

Кант имеет иные, веские, доводы: мир не вещь, а это значит, что и сама целостность существующего не есть существующее. Все попытки мыслить в том направлении, что мир представляется по аналогии с внутримировыми вещами, по мнению Канта, должны вести к противоречиям, так как мир всегда выражен как парадокс, когда о нем думают как о чем-то внутримировом.

Итак, становится очевидным, что Кант с помощью отрицания устанавливает космологическое различие между внутримировым существующим и целостностью мира. Не менее очевидно и то, что Кант разрушает основы, на которых базировались принятые до сих пор представления о мире, указывая на то, что они являются обычной *видимостью*; при этом человеческому уму отводится особое место, что выражается в признании *существования мира самого по себе*. Одновременно с тем концепция мира Канта ведет к субъективизму, так как целостность существующего он объясняет как "видимость"; по существу, человек создает ее трансцендентально, и она ни в коем случае не менее субъективна, чем пространство и время как чистые формы опыта. Почему же, однако, человеческий ум находится в плену видимости? На этот вопрос мы не находим у Канта четкого ответа, так как он всего лишь констатировал судьбу человеческого ума, не углубляясь в ее дальнейшую тематизацию.

Хотя Кант в дальнейшем не занимался тематизацией проблемы мира, однако то факт, что он представлял себе человека как *ens cosmologicum* является решающим для Хайдеггера, который космическое понятие мира преобразует в экзистенциальное, — т. е. решающим для его перспективы "мирового". Эта перспектива даже в трактате "Sein und Zeit" не абсолютно экзистенциальна. Хайдеггер отличает не только лишь само существующее от устройства существования, — он усматривает разницу между устройством существующего, существованием на существующем и самим существующим (Финк, 1977, 234). Такую разницу метафизика однако не тематизирует. Не поднимая вопроса о самом существовании, она характеризует себя именно тем, что забывает об этом вопросе. Уже в "Sein und Zeit" Хайдеггер проводит резкую черту между региональной и категорической интерпретацией существующего, с одной стороны, и вопросом о смысле существования, с другой, обращая при этом внимание не на созданное существующее и его инвариантные структуры формы, а на то, что такое существование вообще, на то, что Хайдеггер хочет выяснить, каким образом мы можем это понять. "Sein und Zeit" в связи с этим является как бы подготовкой к скачку, за которым следует "анализ фундаментального вопроса" (Финк, 1977, 234).

В трактате "Vom Wesen des Grundes" вся эта проблематика представлена как *фундамент* (Grund). "Фундамент" и "фундаментирование" (Grundlegung) следует понимать как всемирный проект существования (Weltentwurf des Daseins), который Хайдеггер называет *трансценденцией существования*. Трансценденция является не каким-то реальным движением в смысле религиозной мистики, а динамикой понимания. Понимание существования является трансцендирующим в отношении к существующему, а такая возможность создана благодаря наличию проекта мира (Weltentwurf) (Хайдеггер, 1976, 61-62). Приблизительно в то же самое время, когда Хайдеггер, опубликовав свое исследование "Vom Wesen des Grundes", посвятил его 70-летию Э. Гуссерля, состоялась его вступительная беседа на тему "Was ist Metaphysik?" В ней четко видны признаки освобождения Хайдеггера от феноменологии Гуссерля и его перехода к совершенно новому способу онтологического мышления, в котором больше нет того педантизма, с каким он ранее описывал он-

тический феномен; темой его исследований является существование существующего. Основной мыслью его вступительной беседы является вопрос об *онтологической разнице* между существованием и существующим. Тем самым ставится вопрос об основе любого существующего, выраженной в трансцендентальном характере сути существования вообще (Хайдеггер, 1967, 67).

Для новой позиции Хайдеггера характерна убежденность в том, что мир в сути своей есть совокупность (Gefuege) онтологической истины (Финк, 1990, 168). В отличие от онтической открытости существующего (Entdektheit des Seinden) мир теперь понимается как самораскрытие существования, как пространство игры, открытое перед существованием, для самопоказа существующего. Если в трактате "Sein und Zeit" Хайдеггер все еще определяет мир в основном пониманием временности как трансцендентального горизонта понимания существования, то теперь он уже говорит не о "смысле существования" в перспективе времени, а только лишь о самой "истине существования". "Истина существования" есть эквивалент вопроса о смысле существования (Sinn von Sein), но все это скорее в соответствии с позицией Финка, который пытается представлять мир космологически, а тем самым и не субъективно, с тем, чтобы идти дальше Хайдеггера, для которого мир есть экзистенциал, т. е. весьма важный структурный момент человеческого существования (Финк, 1990, 168).

Вследствие того, что истина существования совершается как событие (Ereignis), где освещается лишь существование, Хайдеггер ведет нас к такому понятию мира, которое больше не связано с человеком, так как мир теперь обозначает непредметное присутствие истины существования для человека; человек — не центр мира, он гораздо в большей степени является придатком к миру. Такое понимание мира, ориентирующееся на "чистоту существования", Финк должен был признать как истинно космологическое, и для нас оно интересно тем, что через игру открывает возможность более широкого и онтологически более обоснованного понимания искусства и всего, что связано с искусством.

2. Фундамент.

Для того чтобы новое представление о мире не осталось незаполненным, необходимо ввести и новые понятия, где пространство и время не будут больше субъективными формами чувственности, — они будут представлены как "открытость неба и земли", "появление" бытийности, пространство игры существующего (Spielraum des Seinden).

В этом аспекте следует представлять трактовку, которую дает Хайдеггер понятие "фундамент" (Boden). Не лишне будет вспомнить о том, что это понятие встречается уже в исследовании Гуссерля "Ideen I", в котором о "предварительно существующем мире" сказано, что он не есть "универсальная база существования" (Гуссерль, 1950, 68). Отсюда до Хайдеггера дорога короткая. Но не только в этом дело. Гуссерль уже в 1913 году как бы предугадывает, что Хайдеггер метафоризирует понятие "фундамент" в смысле "земля", и подготавливает тем самым основу для хайдеггеровской тематизацией истины (из мирового в человеке) как последствия конфликта мира и земли. Таким образом, и в феноменологии речь идет не только о фундаменте, на котором создается конструкция, но и о фундаменте, в котором пускаются корни (Wurzelboden). К этой теме корней как ясному представлению об отношении между метафизикой и существенным мышлением Хайдеггер вернется во вступительном слове своей уже упомянутой лекции-презентации на тему "Was ist das Metaphysik?".

Подойдя к понятию основы, т. е. к понятию фундамента, мы поднимаем вопрос о "фундаментальной базе", являющейся бездной, глотающей существование (Abgrund fuer die Zerklueftung des Seyns) (Хайдеггер, 1989, 31); говорить, однако, о базе в данном случае значит говорить в то же время и об *игре*. Она является основным феноменом, так как представляет собой феномен основы; *игра* есть способ появления фундамента, который представляется в своей двусторонности как форма: в первом случае — как "находящаяся в состоянии покоя тождественность материи с самой собой", во втором — как "единство противоположности", как "противопоставление и игра сил". Тем самым, как это ни трудно понять, мы подходим и к одному из основных способов, с помощью которых выражается и подразумевается феномен искусства.

Игра есть способ реализации, способ осуществления фундамента; и не случайным является то, что глубочайшее размышление о ней мы находим в известном трактате Гегеля "Texte zur Philosophische Propedeutik" (1808), где речь идет о фундаменте (Grund): "Der Grund ist als dieses Vorhaeltnis das Unbedingte, das Innere, die Einheit der Materie als der ruhenden Sishselbstgleichheit und der Form als der Einheit des Gegensatzes. Er stellt sich der in seinem Dasein als Materie, in der Kraefte ruhen, und als gegensatz und Spiel der sich erregenden und gegeneinander taetigen Kraefte. Das Wesen ist hiermit *Wirklichkeit* geworden" (Гегель, 1970, 20)². Суть (Wesen), как на это указывает Гегель, переходит в реальность с помощью игры сил, которые противопоставляются одни другим.

Как видим, игру фундамента Гегель представляет как место осуществления реальности (Wirklichkeit); с помощью игры фундамент появляется как вещество для формирования и формирующий материал. Фундамент становится реальностью, *вещью*, которая несет в себе все, сутью, выраженной в самой себе. Игра, о которой здесь говорит Гегель, таким образом, является не обычной метафорой, а понятием с подчеркнuto онтологическим смыслом. Концепция Гегеля о внутреннем конфликте существования зиждится на игре существования в себе и существования для себя как основными способами существования, которые мы обычно выражаем понятиями *природа* и *история*. Таким образом, мир представляется как пространство игры, где игру в этом случае следует понимать как игру движущегося существования во всем существующем (Финк, 1977, 32).

Имея в виду ответ на вопрос о том, какова связь между игрой и искусством, в чем мы особо заинтересованы, так как искусство есть выражение человеческой жизни (Хайдеггер, 1977, 69), необходимо предварительно выяснить все толкования, которые говорят об игре на уровне эмпирическом или социологическом, так как такие толкования сводят феномен игры к деятельности, которой мы занимаемся на досуге, или опять-таки объясняют ее как чисто социализирующий элемент. Следуя толкованию, которое ввел еще Гераклит (В 52): "Weltzeit, Kind ist sie spielendes das Brettspiel; eines Kindliches Spiels ist die Herrschaft"³ (Хайдеггер, 1977, 258), можно проблематизировать игру вплоть до утверждения, что способ существования игры есть способ "существования" мира, т. е. (это является последствием указанного старого представления), что и сам мир *есть* игра. Тезису, указывающему на то, что суть существования в самой игре, можно найти подтверждение у Хайдеггера в его

² Основа, как это отношение, является тем, что необусловлено, что является внутренним (например) единством материи как тождества, находящегося в состоянии покоя, единства для самого себя, и формы, как единства противоположностей. Эта основа в своем существовании предстает как материя, в которой ее сомнения находятся в состоянии покоя и как противоположности и как игры сил, бросающих вызов одна другой и действующих одна против другой. Суть тем самым становится *реальностью* (нем.).

³ Время мира — это ребенок, который играет в камешки, детская игра — это господство (нем.).

трактате "Identitet und differenz" (Хайдеггер, 1957, 64); при этом следует иметь в виду, что у Хайдеггера понятие игры ориентируется не на понятие искусства, а на ряд существований (Ordnung des Seins) (Гайдеманн, 1968, 288).

Речь об игре, находящейся только на дисциплинарном эстетическом уровне, заходит не настолько далеко; игра, таким образом, не художественное, а, в первую очередь, философское понятие, основной феномен, который, как путеводная звезда, видна в каждом рассуждении о бытийности всемирного (weltende) мира. Соблазнительная сила игры проистекает, безусловно, из видов ее появления; она действует на нас всесторонне — ею заполняется наша повседневная жизнь; однако, она в этой форме не открывает свою суть, а скорее всего скрывает, так как делает ее самой по себе разумеющейся. Истинное, космическое естество игры можно рассматривать только с точки зрения не-субъективного представления о мире. Может быть, только игра дает возможность такого освещения и, может быть, только она, как парадигма вечного космического конфликта, делает возможным наличие и мира, и философии мира. Вполне оправданно Финк установил, что корни космологической философии можно найти в размышлениях об игре (Финк, 1979, 187), особенно у Гераклита и Ницше. Финк существующее в целом, мир, определяет как игру, причем игра мира (Weltspiel) есть, может быть, всего лишь метафора, символический представитель целостности мира, интуиция, но, может быть, и единственный способ вырваться из оков метафизики, когда будут понятны как игра существование и бытийность. Финк считает, что использование игры мира как темы спекулятивного мышления, представляет собой ту задачу, решение которой еще впереди (Финк, 1960, 242).

Мир в своей космологической игре превышает все, что существует. Существуют вещи и все другое в отдельности, но о мире нельзя сказать, что он существует, — он даже не существует (что характерно для внутримировых вещей), а экзистует как мир (weltet). Это, по сути дела, значит, что мир существует как игра. Одним из моментов в игре мира является то, что она охватывает мир игры и все человеческие игры в нем; точно так же и игру существования, и игру "ничего" (Spiel des Nichts). Обе они встречаются на базе мира, игра которого есть трансценденция всего внутримирового (она делает возможной непреходящую борьбу неба и земли как основных космических сил).

Выделяя понятие игры, мы указываем на основу, дающую возможность размышлять как о мире вообще, так и о мире искусства, чьи границы благодаря сегодняшней практике искусства проблематичны, как и само понятие искусства. Имея это в виду, а не только социологический аспект, Хайдеггер констатировал, что мы вошли в период, для которого характерно отсутствие искусства (Kunstlosigkeit) (Хайдеггер, 1989, 505). Однако это его высказывание можно было бы понять ошибочно. В наше время под угрозой не столько идея искусства как действительности, сколько идея и возможность самого искусства, т. е. проблематичны не только искусство как результат, но и возможность его деятельности. В настоящий момент творчество оказалось в центре внимания и вместе с тем на него легла тень сомнения. Все в большей степени создается впечатление, что искусство — нечто такое, что приблизилось к своему концу.

3. Сцена.

В данном разделе подходим к третьему понятию, которое было упомянуто в начале нашего изложения. Мир — это сцена, поприще конфликта между небом и землей. Это не какая-то вещественная (dinghaft) целостность, но и целостность пространства, целостность времени, т. е. целостность появления. Проблема мира, таким

образом, предстает (используя здесь удачное выражение Финка) в троице единстве (Dreieinigkeit) (Финк, 1990, 196). Троякость в единстве драмы мира отражает существование (как таковое).

Для нас особый интерес представляет момент сцены, так как он помогает нам рельефнее описать упомянутую связь между миром и искусством. Сцена — место олицетворения, место появления художественного произведения. Это, как известно, является темой трактата "Der Ursprung des Kunstwerkes", в котором мир и земля выступают как противоборствующие силы. Именно этот конфликт обнаруживается в художественном произведении, предстающем как вспомогательное средство философского познания фундаментальных онтологических принципов. Один из них — "конфликт с землей". Там, где есть мир, там обязательно присутствует и его конфликт с землей. Именно поэтому в трактате Хайдеггера, как проницательно заметил Финк, мы находим новое определение истины: истина — здесь, т. е. в центре конфликта между миром и землей. Конфликт мира и земли — не только поэтический образ, — он обозначает фундаментальную философскую мысль о существовании истины. Истина есть то, что не скрыто (aletheia), она понимается как конфликт между миром (который несет в себе бытийность человеческого существования) и землей как чем-то не-человеческим. Конфликт между миром и землей есть истина, соответственно, — истина рождается (ereignet) как конфликт. Истина, таким образом, больше не интерпретируется из человека (из его миропонимания), а интерпретируется исходя их существующего как такового, но такого существующего, которое не "спровоцировано". Итак, истина является чем-то большим, чем обычный экзистенциал; она — что-то большее в самом существующем (Финк, 1990, 174). Такая измененная оптика помогает миру, трактуемому Хайдеггером, приобрести космические размеры, точнее, вернуть свое потерянное и забытое естество игры. Этот конфликт между миром и землей отражается, прежде всего, в художественном произведении, являющемся наглядным средством философского познания, фундаментальным видением существования истины (Sein der Wahrheit).

В данном толковании Хайдеггера усматривается отход (Kehre) от его прежних позиций. Для новой позиции Хайдеггера характерно противопоставление как субъективизму мышления новой эры, так и себе самому. Мир всегда впереди субъекта, который деятельно и по-своему относится к объектам, — впереди не только как контекст предпонятия и экзистенциала, но и как фундамент, и горизонт смысла. Мир теперь становится понятным из себя как космологическое событие, а это значит, — где есть мир, есть и конфликт с землей. С введением понятия "земля" меняется и оптимистический кругозор, в котором виден мир; при этом важно не столько толкование мира Хайдеггером, сколько новое понимание земли как темной и всенесущей основы (всенесущего фундамента), — земли, понятой как мир в космическом смысле. Мир теперь — это не что-то онтическое, а *Lichtung des Seins*, проникновение в исконное, т. е. в ничто.

Имея в виду начертанное таким образом понимание мира и истины, чья отличительная черта в том, что в понятии мира исходят из истины, можно поставить вопрос о том, где здесь место искусству и что такое, по сути дела, искусство, если принять во внимание общеизвестное утверждение Гегеля о конце искусства. Ответ на этот вопрос мог бы идти в двух направлениях.

3.1. Конец искусства или искусство конца.

Восприняв гегелевское утверждение, что решающим для нашего существования является то, что дает нам высшее познание, мы должны согласиться с ним и в том,

что "искусство по своему высшему определению есть то, что принадлежит прошлому" (Гегель, 1970, 25). А, может быть, речь идет не о конце искусства, а об определенной форме его выражения? Может быть, это крайняя степень требования того, чтобы искусство можно было связать с какой-либо формой и смыслом.

Искусство может выжить в форме совершенно нового явления — искусства конца. Не оказалось ли сейчас искусство первым в той ситуации, когда оно по художественному представляет себе *конец* — конец как мира, так и себя, как высшей степени возможности? Так как о конце невозможно говорить в абсолютном смысле (мертвые не могут свидетельствовать о своей смерти), искусству не остается ничего другого, как продлить свою жизнь и связать ее с существованием мира. Хотя "*метафизика смерти* является важной задачей философии" и одновременно с тем, вероятно, неразрешимой, так как смерть — весьма неприятная тема метафизики именно из-за своей предметности (Финк, 1969, 9), здесь не обязательно говорить о каком-то апокалиптическом конце в обычном смысле, если иметь в виду, что апокалипсис может быть обозначением и чего-то мыслимого, и открытия, т. е. инспиративного видения (Деррида, 1985, 15). Смерть есть метафора пустоты, из которой выходят и в которую возвращаются все наши действия; может быть, точно так же пустота есть метафора смерти, картина пространства, из которого происходят вещи и художественные произведения?

Если этим, иным, способом можно подойти к тематизации конца искусства, это будет лишь кажущейся аналогией Гегелю: в первом случае, следуя Гегелю, можно иметь мир без искусства или вместе с ним, но без его прежнего значения. В другом случае искусство, подразумевая конец, переходит в сферу существенного мышления; оно до конца остается решающим для существования, причем, представление о своем конце одновременно с тем является и представлением о конце мира как олицетворении сути. Искусство смещается в мышление и отсюда представляет себя с помощью художественности самого мышления; оно представляет конец мира немировыми, т. е. художественными средствами. И таким образом искусство не перестает быть важным мотивом и импульсом для мышления; своим существованием оно дает возможность действия философии, которая тематизирует внутреннее искусство искусства как своего решающего предмета.

Вопрос конца искусства одновременно с тем является и вопросом в связи с областью (Feld) искусства. Здесь ставится вопрос о границах, в рамках которых искусство как искусство существует. Если выяснено, что конец не только завершение, но точно также и область, в которой что-то как что-то есть, тогда вопрос о конце, — если будем следовать Хайдеггеру и его весьма удачной этимологизации слова *Ende*, в соответствии с которой слово *конец* содержит в себе длительную двусмысленность, так как обозначает всегда одновременно и завершение (Ende), и область (Ort) (Хайдеггер, 1969, 63), — будет являться вопросом о регионе, который как региональная онтология захватывает искусство. В данном случае необходимо рассмотреть вопрос именно об этой области, о той плоскости, в которой оказалось искусство, остановленное своими собственными рамками, за которое оно не может выйти.

Вопрос не в том, что *вещь* (Sache) искусства как *вещь* (Ding) могла быть охвачена в своей реальности (Dingheit); речь здесь также идет не о том, могло ли бы искусство достичь определенного уровня искусности (как выражения его естества); наш вопрос о конце искусства кажется простым и в то же время двусмысленным, — не идет ли тут речь о конце-законченности-завершенности отношения к вещам и миру, о конце определенного способа видения вещей, о дальнейшей невозможности видеть мир со стороны нашей свободы, или, может быть, тут речь идет об определен-

ной области искусства, о пространстве, которое оно должно было бы охватить из своей сути.

Итак, мы подходим к самому трудному моменту, заключающемуся в экспликации вопроса о конце искусства: искусство не доходит до завершения и поднимает вопрос о своих границах; или — искусство доходит до конца, но остается внутри своих границ; или — искусство вытесняет самого себя, но делает это в плоскости ничто (Nichts), существуя и дальше; или — внутри самого себя уничтожается, но в этом уничтожении продолжается; или — искусство рассматривает самого себя естественством нашего рассмотрения. Если проблематичность границы в том, что она больше не может быть точно проведена, если в настоящий момент граница разветвляется до бесконечности, если в ней больше нет своего образа, который бы мог измериться, тогда вопрос искусства остается открытым в той же мере, в какой не может быть охвачен.

Если конец не может быть ни завершением, ни областью, он может быть началом разветвления, раз-управления, началом движения в разных направлениях из отправной точки, которая для них является решающей. Возьмем, например, станковую живопись — произведения Кандинского, Малевича, Мондриана. Это искусство дошло до своего конца; в настоящий момент мы живем в том измерении, которое находится за концом живописи, но от этого живопись не находится под угрозой. Это парадокс, который должен иметь в виду любое слово об искусстве. Страшно писать картины за концом живописи, а еще страшнее думать о сути живописи после ее завершения. Это завершение, вероятно, знак конца, знак того, что ни из себя, ни вне себя его невозможно определить в том смысле, который мог соответствовать любому слову об искусстве.

Есть такие художники, который дошли до конца живописи; есть и такие поэты, которые дошли до конца поэзии: есть, наконец, и философы, которые дошли до конца философии, однако все они и дальше пишут картины, пишут стихи, философствуют, а это значит, что существует и дальше живопись, поэзия, философия. Мы живем после их конца, под сенью их конца; мы прилагаем усилия к тому, чтобы представлять истину тех, кто увидел границу своего понимания мира и своей деятельности.

Исходя из тематизации понятия мира, а затем понятия игры, можно подойти к осознанию игры мира как истинной модели понимания искусства, в том смысле, что игра мира (Weltspiel) далеко превосходит и сам мир, и искусство, и все игры; однако это осознание не идет от алгоритма искусства, оно не решает вопроса, обусловлено ли искусство своими границами или эти границы всего лишь обозначают межи на том пространстве, которое по своей природе полностью отличается от них; отсюда с помощью трансцендентирования мира подходят к игре мира, являющейся существенным определением искусства, а это значит — к той, противоположной, стороне видов его проявления. Искусство не перестает быть открытой реальностью, если принять во внимание, что оно является непрерывным источником творчества, из которого создается произведение. От него может произойти и земля, но она не является основным, освещающим началом, так как участвует во всем этом (*beteiligt sich an der Lichtung*), — она является границей любого понимания, но малопонятного. Искусство поэтому является поприщем космического конфликта (*Streit*), точно так же, как сцена является космическим позорищем — местом конфликта космических сил. Этот конфликт, в котором осуществляется (*erwirken*) бытийность, есть истина его; т. е. по словам Финка, истина происходит (*ereignet*) в этом конфликте (Финк, 1990, 177); в этом случае истина представляется совершенно по-новому — онтологически; и для Хайдеггера земля значит то же, что для досократовцев — *physis*.

3.2 Конец искусства как *Kunstlosigkeit*.

Через преобладание метафизики преобладает эстетика, толкования которой находятся внутри категорий метафизики. Опираясь на новое определение вещей и существующего (что является следствием нового определения мира), необходимо снова обдумать и характер произведений искусства. Если преобладание метафизики значит предоставление преимущества вопросу об истине существования в отношении ко всему, что "идеально", "казуально", "трансцендентально", "диалектично" в толковании метафизики, тогда и каждое толкование искусства должно оказаться в новом измерении, которое выражается в скачке к истинному началу искусства (*Einsprung in erster Anfang der Kunst*). Иначе говоря, если космология критически преобладает над онтологией, в этом случае искусству предоставляется не открывающаяся до сих пор возможность оказаться в основе мира.

Игра возможностями внутри искусства есть игра возможностями искусства; последние не исчерпываются игрой, а путем противопоставления создают мир из его основы. Таким образом, обнаруживается, что искусство должно быть не на периферии, а в самом центре существования, что оно является способом, с помощью которого мир и все, что внутри него, существует. Таким образом, здесь речь идет не о конце искусства, а скорее всего о неоконченной форме, в которой игра затихла с тем, чтобы появиться в другой области, где мы ее, может быть, менее всего ожидаем, — в области мысли (*Denken*).

Можно предположить, что искусство существует только лишь в своих границах и возможно также, что оно эти границы образует из самого себя. Вопрос, *определяет ли искусство не-искусство из самого себя*, должен точно так же остаться открытым до тех пор, пока не будет дан ответ относительно области, которой искусство определено; а это невозможно сделать заранее и раз и навсегда.

Искусство оказалось там, где ставится вопрос о смысле существования; спрашивается: что до сих пор создает основу, содержащуюся в нем? Искусство свой источник видит в не-источнике мира, в конституировании какой-то другой реальности, чье пространство, полученное из нашего мира, всегда, невзирая на художественную деятельность, находится под знаком вопроса.

ЛИТЕРАТУРА

- Derrida, J.* 1985: *Apokalypse, Passagen*, Graz/Wien.
Fink, E. 1960: *Spiel als Weltsymbol*, Kohlhammer, Stuttgart.
Fink, E. 1969: *Metaphysik und Tod*, Kohlhammer, Stuttgart.
Fink, E. 1977: *Sein und Mensch. Vom Wesen der ontologischen Erfahrung*, Freiburg/Muenchen.
Fink, E. 1979: *Nietzsche Philosophie*, Kohlhammer, Stuttgart.
Fink, E. 1985: *Einleitung in die Philosophie*, Koenigshausen-Neumann, Wuerzburg.
Fink, E. 1990: *Welt und Endlichkeit*, Koenigshausen-Neumann, Wuerzburg.
Habermas, J. 1985: *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt/M.
Hegel, G.W.F. 1970: *Nuernberger und Heidelberger Schriften (1808-1817)*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1970. S. 20.
Hegel, G.W.F. 1970: *Vorlesungen ueber die Aesthetik 1*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1970. S. 25.
Heidegger, M. 1957: *Identitaet und Differenz*, Neske, Pfullingen.
Heidegger, M. 1967: *Wegmarken*, V.Klostermann, Frankfurt/M.
Heidegger, M. 1969: *Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens*, in: *Zur Sache des Denkens*, M.Niemeyer, Tuebingen.
Heidegger, M. — *Fink, E.* 1970: *Heraklit-Seminar*, V.Klostermann, Frankfurt/M.
Heidegger, M. 1977: *Holzwege*, V.Klostermann, Frankfurt/M.
Heidegger, M. 1983: *Grundbegriffe der Metaphysik*, V.Klostermann, Frankfurt/M.
Heidegger, M. 1984: *Sein und Zeit*, M.Niemeyer, Tuebingen.

-
- Heidegger, M.* 1989: *Beitraege zur Philosophie*, V.Klostermann, Frankfurt/M.
Heidemann, I. 1968: *Der Begriff des Spiels*, W.D.Gruyter, Berlin.
Husserl, E. 1950: *Ideen zu einer reinen Phaenomenologie und phaenomenologischen Philosophie I*, Husserliana Bd. III, hrsg. W.Biemel, M.Nijhoff, Den Haag.

Перевод с сербохорватского В.Романовой-Девич