

Искусство как вид знания (этюд)

8 марта 1927 г.

Г.Г. Шпет

Искусство как нахождение себя —
в выраженном и усвоенном!
Познание себя культурного!!
(в культурном коллективе!)

Hegel G.W.F. Aesthetik.

Вероятно, я точнее назвал бы свой этюд, если бы формулировал его тему в виде вопроса: *в каком смысле искусство есть знание?* Но подобный вопрос содержал в своей точности указание на метод, которым я вообще пользуюсь и который я рекомендую как метод философского анализа, и, следовательно, для всякого своего опыта я мог бы подобрать заглавие, начинающееся формулой: «в каком смысле...». Поэтому я довольствуюсь утвердительным заголовком, предполагая, что точное его значение и содержание раскроется в самом исследовании и по мере его.

Каковы бы ни были неустановленные еще законы метаморфоз смысла, ясно, однако, что они не будут ни естественными законами развития, ни законами исторической смены событий и вещей. Они необходимо должны быть законами логическими, законами внутреннего формообразования, следовательно, в порядке развития — диалектическими. Диалектика необходимо имеет дело с логосом. Но диалектика, о которой здесь идет речь, отличается от распределяющей диалектики Платона, которая ставит заключенный в себе и включенный в иное, <утвержденный> «вид» против «видов отрицательных, как вещь против вещей. И она отличается от диалектики Гегеля, диалектики становления, необходимо включающей в себя «момент» пустой абстракции, чистой негации. Смысловая герменевтическая диалектика знает логос в его расчленении и делении, не только в его становлении, но и в его конкретной структурности. Последняя виртуально всегда полна, т. е. во всякий данный момент или во всяком своем «виде» полностью содержит всю себя. Всякое настоящее состояние ее есть положительное продолжение предшествовавшего, и ее настоящее чревато будущим. Мысленное расчленение ее есть хотя бы временное лишение ее одушевленности; абстрактная негация — приостановка пульсирующей в ней жизни. Развитие, движение в смысловой диалектике есть лишь раскрытие, переход от потенциального к «как такому», от неопределенно-единого, индефинитного к определенно-множественному, дефинитному, от аморфного этимона к законченному по форме предикациям. Последние составляют множество, связанное воедино самою структурою, и являют действительное попри-

ще еще не найденных законов смысловых метаморфоз. Так как здесь мы имеем дело со смыслами реализованными и реализуемыми, т. е. соотношенными вещам действительным и мыслимым, то устанавливающая их интерпретация сама остается только действительной. <...>

1. Знание

Понятие знания в его дефинитных формах устанавливается применительно к *научному* знанию. Рассматривается оно как критерий знания, как ориентировочный пункт, наконец, как цель знания, осуществленная в основном по плану одной общей закономерности. Или, как принято говорить, научное знание строится на основах единой — хотя бы в элементах — логики, невзирая на различие степеней научного знания и их качественных форм. Исходя из этого удобно хотя бы из внешней стороны характеризовать знание на первоначальной индефинитной стадии, как знание *донаучное*. Соответственно, и опять-таки не касаясь тех ступеней развития, через которые логика проводит само научное знание, завершительный, трансфинитный момент в развитии знания, момент, переводящий интерпретацию понятия в новый план, можно назвать знанием *сверхнаучным*.

Ближе к существу *донаучное* знание можно назвать знанием практическим. Но не в узком определении Платона и Аристотеля или Канта, поскольку для них характерно усмотрение в «практическом» некоторой сознаваемой цели и, следовательно, свободы выбора средств к ней. Наблюдение, само стоящее вне этого практического знания, может определить его как целесообразное, но это есть целесообразность в полном смысле без цели, т. е. и без внешней, и без внутренней сознаваемой цели. Это есть знание — не свободное, а принудительное, навязанное, полученное не путем учения и не передающееся этим путем. Скорее его можно назвать инстинктивно-заложенным и рефлекторно-осуществленным, но только не свободным. Равным образом в нем нет никакого представления долженствования, о чем говорит Кант. Оно — непреложно и неотрешаемо, оно лишь по результату — удачно или неудачно. И так как удача и неудача имеют степени, то оно инносказательно сопоставляется с ловкостью, сноровкою, умением. Оно — питание на эмбрион их, но оно не знает их способов и путей развития. Его степени — только степени силы, как бы дарования, но не приливов. Это знание — без сознания представлений и целей, но зато — и без сомнения; оно — не-

передаваемо, и, следовательно, оно — вне логики, но зато оно — вне доказательства и опровержения.

(а) Знание донаучное, дологическое, практическое, недоказывающее; неопределенное в составе, оно ограничено в предельных случаях, с одной стороны, формой, которую можно назвать *прагматической*, в свою очередь, предельно определяемой как *моральное* познание. <...> Здесь само знание — *вид практического искусства*.

(b) *Собственно* знание, преимущественно источник научного:

I. Обобщающее (логическое, *теоретическое*, доказывающее) → свои ступени и внутренние отношения → концептирование → результат: 1) общее и объясняющее — экспликация; 2) индивидуальное, общее, семасио-символическое и интерпретирующее.

II. От «опыта» → объективное, от факта к теории; от прагмы к логическому предвидению. <...>

(с) Переход анализа в критику и рефлексию: <...>

(а) непосредственно; (b) опосредованно; (с) непосредственно;

(а) переживание; (b) переживание вещи; (с) понятие и смысл вещи.

Знание логическое и научное — тождественны; но логическое мышление — шире научного, есть еще прагматическое. Логическое и прагматическое — объективны; контемплативное — субъективно-практично, но и оно — существенно сигнификативно. Сигнификативное — или выражает объективное отношение и себя (конституирует себя), или есть актуализация себя, т. е. сигнификативное в первом случае само становится действием, или реализованным. К интуиции чувственной, интеллектуальной и интеллигибельной присоединяется симпатическая.

2. Искусство

Первая стадия и знания, и искусства — *Kunstfertigkeit**

Внешнее украшение. → Если в широком смысле — «декоративное», то последнее не только «украшение», но и прагматическая целесообразность: форма стула, кресла, гладкость ручки топора, отношение длины и ширины стола, машины, кузова, дверей и т. п. — Целесообразность ничего не *изображает* {1) переходит в фасон; 2) остается синоптической! Украшение переходит в *изображение* → имманентные законы, приемы, «техника» как следование приему внешнего оформления, превращается в художественный алгоритм, поскольку внешний прием соотносится с изображаемым. Обратно, применение изображения в целях украшения (сопровождающее «украшение», «сти-

лизацию»), орнамента есть техника в узком смысле. (Потому что и в пластическом, это «внешность»).

<...>

Познание — мир понятий (мышления), восприятия и деятельности. Искусство — мир фантазии, содержания и творчества, но второй не обособлен от первого, а в нем и в своей практической части так же направлен на преобразование и «исправление» природно-данного. Оба — и познание и искусство — направлены на преодоление стихийного хаоса, но первый подчиняет его в порядке воли, а второй — в порядке чувства (α — порядок в созерцании для чувства; β — порядок в созерцании самого чувства).

3. Общее и разное (история)

Всякий жизненный опыт, всякое «переживание» иногда уже засматриваются как «познание», — *пережить = узнать!* В этом смысле каждое животное уже имеет опыт и «знание». На этом играет Бергсон и вообще иррационализм, всякая апелляция к чувству, сердцу, инстинкту, мудрости**. Здесь готовится уже «умень», «готовность», *Wissen****. Более строго: «опыт», сопровождающийся отчетом о его месте, значении, цели; сознательная проверка и повторение; разумный опыт, стремление проникнуть в *основания* переживаемого: рациональное познание. Но возможно и другое *упорядочение* опыта, другая организация переживаний, которая «основаниями» может и не интересоваться. Напротив, каждую данную вещь она воспринимает в ее бытии, как самостоятельную и цельную, как бы довлеющую себе и неразложимую, или, вернее, не сложенную из частей и элементов. Она так же может иметь свое значение, но только в своей цельности и неразложности, поскольку это значение понимается как некоторое указание на нечто еще более важное и значительное, что в этой вещи только частично себя проявляет. Поэтому через это «указание» или «отнесенность» вещь не включается в действенную связь других вещей, а, напротив, как бы вырывается из этой связи, взятая как указание на что-то иное, другими словами, она отрешается от мира действительных вещей. <...>

4. Анализ прежних данных (оговорки, неясности прежних определений)

Итак, допуская, что искусство есть вид знания, вскроем условия, при которых оправдывается смысл этого положения, и, выполнив их, посмотрим, в чем состоит сама суть этого. Если признать, что указан-

* *Kunstfertigkeit* (нем.) — искусство, мастерство, умение. — *Прим. публ.*

** Аналогичная характеристика философии А. Бергсона была дана Г.Г. Шпетом в «Мудрости или разуме»: «"Алогизм" и "арационализм" имеют смысл, когда они выражают неудовлетворенность узостью и формализмом некоторых логиков; они побуждают к пересмотру и расширению логики; но они смешны, когда они логику, как такую, ниспровергают — впрочем, логическими же средствами — либо желают видеть на ее месте "инстинкт", "полноту жизни", "жизненный порыв" и другие преимущества дословесного животного, — лучше всего, фабровских насекомых, как у автора "Творческой эволюции", — либо "ничего" не желают на место логики». [10, с. 347]. — *Прим. публ.*

*** *Wissen* (нем.) — знание; познания; осведомленность. — *Прим. публ.*

ных признаков («исследование», «оформление», «сообщение») достаточно для устранения *рода*, все внимание на *видовые признаки*. <...>

Непереводимость. Вопрос об искусстве как знании получает свое предварительное общее, хотя и неопределенное решение вместе с решением такого вопроса: созерцая художественное произведение, постигаем ли в нем самом что-либо, что не могли бы узнать вне его? Одно — вне сомнения: под этим условием мы постигаем *его самого*, данное художественное произведение. Это несомненно, но этим еще не решен самый существенный вопрос: есть ли в составе этого познания что-нибудь, что нельзя было бы перевести на язык понятий, что, следовательно, было бы особым видом знания? Определение художественного произведения в понятиях есть предмет искусствознания; а потому последний вопрос есть, очевидно, вопрос о его *научных границах*. Г. Зиммель, а за ним О. Вальцель [14, s. III f.; 15, s. 27 f.] видят два пути определения художественного произведения в понятиях, но оба, по их мнению, не исчерпывают художественного произведения, не дают полного понимания его и его душевного действия. Эти пути суть следующее: 1) обоснование возникновения и условий, как личных, так и социальных, художественного произведения; 2) само художественное произведение со стороны его оформления и действия последнего, т. е. упорядочение, разделение пространства, краски, ритм, метр и т. п., но, разумеется, и со стороны его материального содержания. Но так как этими путями все же не достигается само художественное переживание, то Зиммель указывает и третий путь: аналитическая обработка отдельных определений художественного произведения не достигает творческого и воспринимающего единства в переживании, после нее должно начаться философское рассмотрение, предполагающее *целое* художественное произведение, как данное бытие и переживание, устанавливаемое во всей широте душевной подвижности, в высоте понятности и глубине исторических противоречий. Конечно, этот третий путь есть единственный, который может привести к разумному постижению художественного произведения в его целом и его философско-культурном контексте. Но исчерпывается ли этим все, что *дает о себе знать* само художественное произведение? О. Вальцель видит «опасности» этого последнего пути в «личном истолковании». Разумеется, эти опасности существуют, и притом несколько не в меньшей степени, чем для первых двух путей. Но можно ли утверждать, что в обоих случаях «личное» значит одно и то же? Или вернее было бы спросить себя так: «личное» во втором случае, т. е. когда речь идет о познании художественного произведения *в его целом* есть *только* то же самое, что и при эмпирическом, искусствоведе-

ском познании, или оно заключает в себе и *еще нечто*, чего в последнем нет. Расчленение правомерное, раз есть различие в самой познавательной установке. Теперь сама собою определяется и наша собственная проблема: если это дополнительное *нечто* в художественном произведении имеется, постигается оно так же в понятиях и, следовательно, *объективно* (какие бы «личные толкования» ни вносились сюда, само познаваемое остается принципиально объективным) или оно есть особый вид познания — «*личный*» — не по «опасности», которая ведь и всюду есть, не по случайности или капризу, а принципиально «*личный*», к объективным понятиям принципиально несводимый.

Бессознательное знание, знание без узнания. Не всякое знание (Wissen) есть «познание» — Erkenntnis — «у-знание».

Можно знать и не узнав, а просто «знание» отложилось в сознании, как запас, потенция, всегда готовая перейти в актуальное. Такое потенциальное накапливается и через по-знание (у-знание) (Аристотель). В полноте жизненного опыта оно «давит» на актуальное, но и в научном познании влияет! (особенно, конечно, в историческом научном познании). — Вопрос: о возможности бессознательного знания! Но его нужно допустить, раз есть знание «сознательное»! Другой вопрос: есть принципиальное бессознательное, никогда не доводимое до сознания — но это *должна* сделать *prima facie** **философия!!!** Не принципиальный предел, а эмпирический. <...>

5. Условия со стороны акта

а) Исходный пункт, «источник» — не то восприятие, которое сразу выделяет «вещь», отвлекая от обстановки, которое создает отрицание эмпирической непосредственности (как Гегель показал в «Феноменологии духа»), а потому и дальше: нет перехода к понятию (эйдосу), понятие «очищается» *от эмоций*, что в искусстве было бы — уничтожением. — В действительности, в искусстве — нагруженность эмоциями, полнота чувства, но не хаотическая, а организованная. — Мы идем к «насыщенности» (постоянная «свежесть») «образа», где вникание обогащается вместе с углублением. Установление того, что называется «пластичность образа». <...>

(I) *Как условие: мы должны признать эмоциональную первичность!* То в искусстве, что эмоционально вторично (эстетическое наслаждение, контакционные чувства и т. п.), сюда не относится — доступно научному анализу!

б) Из этого вытекает и с этим связано: *Contemplatio*** ! — поскольку здесь есть отвращение *от «вещи» действительной*, — условие «погружения»*** → Контемплиция — и есть то «погружение» в объект, отдача себя объекту, которые не только следят

* Prima facie (лат.) — прежде всего. — Прим. публ.

** Contemplatio (лат.) — рассматривание, созерцание. — Прим. публ.

*** Чем отличается от «созерцания», как оно определено во «Внутренней форме слова». — Прим. Г.Г. Шнета.

за чертами и строением объекта, за его «выражением», но еще и «фантазируют»: примеряют, дополняют и развивают. Это есть «отречение» от себя в том смысле, что мы, отдаваясь объекту, отказываемся и освобождаемся от тех своих переживаний, *которые не соответствуют содержанию созерцаемого художественного объекта*. Такое «очищение» вызывается формами, в которых дается художественное произведение и, прежде всего, его внутреннюю форму, т. е. исходящего из самого содержательного смысла*. <...>

(II) *Как условие: симпатическое понимание*, а — не аналитическая интерпретация data, как экспрессии выразимого! <...>

(III) *Как условие: безусловная κτησιζ***, — где возможна εΐσιζ***, возможно научное познание!

6. Условия со стороны познаваемого как такого

Искусство как знание = самосознание, а само — абсолютно эмпирично (доступно только «самому»); диалектика сознания, а не самосознания! *Абсолютная психология!* — Абсолютный эмпиризм, абсолютное переживание, — поэтому нет среди других (относительных) — 1) донаучного, 2) абсолютного. Абсолютное восприятие: абсолютные вещи; знаки. <...>

7. Место абсолютного субъекта (внутренняя форма как отношение)

а) Сущность *научного* объективного познания: слово!

α) внутренние логические формы = формы смысла = отношение между предметно-оформленным содержанием и формами сообщения; система;

β) познавательный акт включен *в единство сознания*, часто единство соответствует действительности *соответствующего действительности*;

γ) *оба термина отношения — объективны и все* в этом познании (кроме ошибок) остается *объективным*.

б) Сущность *художественного* творчества:

α) *внутренние художественные формы* = поэтического, художественного смысла, т.е. сообщения, вызывающего впечатление = отношение между логически оформленным и формами экспрессивно-стилистическими (только NB! возможный носитель!), т.е. отношение между объективным и субъективным, шире: <между> оформленным логически смыслом и преобразованным знаком → двоеречие! Художественное без «впечатления»;

β) *между оригинально оформленным сюжетом и оригинальностью самого оформляющего*, вносящего в сознание, подчиненный его единству и идеализирующий действительность, оформленный компонент фантазирующего творчества;

γ) один из терминов остается объектом, другой оказывается субъективно-творческим.

с) Поэтическая внутренняя форма как источник познания. <...>

8. Место абсолютного субъекта (внутренние формы со стороны сюжета)

а) Со стороны сюжета в знание вносятся жизненные идеалы, типы, жизненно-значительное и важное (отрицательное или положительное):

α) идеально-должное и идеально-возможное — не только *как рецептивное* познание, но и как «создание», «воссоздание», — выделенное в потоке переживаний *конструктивностью, расчлененностью, оформленностью, внутренней цельностью и завершенностью*;

β) С другой стороны, нередко и правильно: предвосхищение, предугадывание, предварение и, следовательно, их научное «предвидение», а тем не менее «знание» и не только случайно, но, например, облечение в художественную форму еще не доказательство научных, исторических или философских истин;

γ) в целом — показывает мировоззрение.

б) Но все это может быть возведено к понятию (имеет свой эйдос)

α) как в *прагматической рефлексии*, т.е. в *художественной критике* (оперирующей понятиями), так и в *философской рефлексии*, в *философии искусства и культуры*;

β) что касается, в частности, «предвосхищения», то тут особенно ясно: то «знание» только после проверки, что́ и доказывает возможность «перевода», — самый же факт творческого художественного предвосхищения и прорицания интересен для философии творчества, но не касается нашей темы.

γ) мировоззрение — не построение его, что́ само в значительной части продукт художественной фантазии, а знание его, хотя и почерпается в художественном произведении, но, как объект, подлежит объективному научному и философскому (философия культуры) анализу. Вообще, здесь искусство — материал, а не источник.

с) Здесь необходимо коснуться еще одного взгляда: мы знаем в искусстве (художественном произведении) — *красоту, возвышенное* и т. д. Поскольку эти категории *относятся не к форме, а, действительно, к «содержанию»* (как заполнение форм отрешенного бытия), они имеют такое значение для искусства, как, например, *истина* — для научного познания (если «истина» — то, что есть действительно, то «красота» — то, что есть отрешенно). Но только в метафизике — особый (гипостазированный) предмет, в логике же *истина = истинность*, т.е. характеристика суждения, которое в своем ноэматическом содержа-

* NB! Здесь-то и лежит цель — с точки зрения воспитания: нужно научить такому созерцанию! Средства: понимание и активное творчество! — Прим. Г.Г. Шпета.

** Κτησιζ (др.-греч.) — приобретение, владение, обладание. — Прим. публ.

*** εΐσιζ (др.-греч.) — владение, обладание, способность, устойчивое состояние; в Ветхом Завете — навык, опытность. — Прим. публ.

нии заключает «истину» не только как момент формальный! (подлинный, действительный, а не только выдуманный, фиктивный смысл). *Id.* — *красота* = *красивость* как характеристика художественного изображения («красивый образ» и т. п.).

И вот, для объективного познания «красивая» вещь, как объект восприятия, ничем не отличается от «некрасивой», но и для объективного познания есть разница: «впечатление» — то, что вызывает эстетические и другие эмоции, а все, что есть эти эмоции, и что ими вызвано (сверх формального момента, подлежащего «поэтике») — специальная дисциплина (кроме психологии): принцип типа: *эстетика и эстетическая онтология*.

9. Место абсолютного субъекта (внутренние формы со стороны субъекта)

«Впечатление» = чувство. — Как же выражаются? *Сообщение* о них — в обычном порядке: сюжет и внутренняя форма. Для эстетического чувства (сверх) достаточно! — Но далее, *впечатление*: через экспрессию! Это и есть выражение подлинной «глубины» чувств и т. п. Но вопрос: субъект как *materia in qua** эти чувства? — «Человек», «художник» и пр. — именно в научном понятии преодолевающие эмоциональную насыщенность. Издавна: «гений», «дух народа», «эпохи» и т. п. Но — как признание *post hoc*** и как «чувство» непосредственное! Содержание — культурно-исторический анализ, но чего-то утверждаемого как сущее. Утверждение некоторого бытия в его беспредметности по наличности и смутной данности через *себя* («содержание», следовательно, отсутствует в том смысле, что оно дано *во мне*, а не предметно; опредмечивание его и делает его доступным культурно-историческому анализу, это и значит: бытие дается в искусстве, а *что оно* — в искусстве как таковом не узнается).

Сама по себе экспрессия совокупно с сюжетом вызывает впервые такие чувства, которых до того, «в жизни», человек не испытывал («героизм», «самоотверженность», «преданность» и т. п.), — первое их *знание*; но *это* знание — переводимое, недаром оно в значительной степени идет от самого сюжета (о чем говорилось в п. 8). Здесь искусство, если и есть знание, то того же *вида*, что и научное, исходящее от жизни. Искусство при этом, скорее, расширение самой жизни, чем специфическое знание.

Со стороны внешних форм, но не как форм материала, а процесса оформления и выражаемого нами — поскольку *экспрессия есть выражение* творящих: художника, «гения» (на романтическом языке).

а) Восхождение к самому «творцу»: 1) *научное* (например, искусствознание) — *объект* 1) истории, 2) психологии — и соответствующие принципы. Но вместе с тем здесь мы встречаемся с другим: *контемп-*

ляционным, практическим (утверждение, признание его бытия, наличности, как *некоторое «сердечное» утверждение, чувство и сочувствие, конвенциональность, творческое сопереживание*). = Эмоциональное содержание: исход → субъективная или объективная эстетика? В известном и вполне оправдываемом смысле можно сказать, что эмоциональная нагруженность художественного произведения есть тоже его *содержание*. И это эмоциональное содержание трактуется нами как коррелирующее с экспрессивными формами. Но возникает вопрос о *предмете* как носителе этого содержания. Ответ психологии, социологии непременно носит онтологический характер, и в этом смысле он — всегда остается — *materia circa quam****. Попытка в той же плоскости разрешить так же проблему — *materia in qua*, кончается односторонним, неполным, психологизирующим выводом, утверждающим в качестве субъекта лишь *созерцающего индивида*. Здесь — неисчерпаемый запас аргументов психологической, субъективной эстетики, здесь же видно, что эта односторонность — принципиальная ошибка, содержащая иллюзию невозможности принципиальной объективной эстетики. Непосредственное «практическое» утверждение абсолютного субъекта как «самосознания» в *общности* («среда», через которую идея или смысл воплощаются в художественной вещи), напротив, если само и не создает еще возможности объективной эстетики, то освещается в своей истинности именно ее светом.

<...> То знание, которое *дает* искусство как специфическое, дается и «жизнью», но в искусстве — ярче, тверже; это — именно *само бытие*; в искусстве оно ярче, потому что в нем дается как таковое *культурное бытие*.

б) Здесь перед нами некоторый «сам», который настолько в художественном произведении «воплощен» в нем, что мы прямо и непосредственно отождествляем *его самого и его произведение* («это — Пушкин» и т. п.), он *слит* со своим произведением: мы изучаем художественное произведение и наслаждаемся им, а *он сам — здесь же, непосредственно ощущаемый, чуемый, здесь — налицо*. Как *эмпирическое самосознание* оно доступно только «самому». Нужно *быть* в нем, чтобы знать его. Точно так же, как *абсолютный*, он может стоять в отношении только к себе же (*für sich***** в смысле Гегеля). Поэтому знание о нем есть участие в нем. Только тогда когда мы сами им становимся, он сохраняет свое *für sich*, иначе он был бы в отношении к нам не абсолютным!

с) Художественное произведение есть *его собственное самосознание, он сам в нем видит, узнает и познает себя*, как и мы его *самого*! Мы как бы прямо *входим в его сознание себя, участвуем в нем, свое сознание себя сочетаем в единство с его сознанием себя, свое самосознание с его самосознанием*! Это действительно несводи-

* *Materia in qua* (лат.) — материя (в отношении к) которой. — Прим. публ.

** *Post hoc* (лат.) — после этого. — Прим. публ.

*** *Materia circa quam* (лат.) — материя вокруг которой. — Прим. публ.

**** *Für sich* (нем.) — для себя. — Прим. публ.

мое и неперебиваемое в объективное познание единство самого чувства, непосредственно, в презентативной контемпляции, данная конкретная общность самости творца и зрителя*. Это и есть то самое «касание» двух живых существ, без которого нет полноты жизни, и нет полноты художественного наслаждения. «Перевод» общения в научный объект уничтожает его актуальность и делает нас изолированными индивидами!

д) Неперебиваемость — можно иллюстрировать как путь от практического на высшую ступень — без потери субъекта, что имеет место в научном познании. «Перевод» сам есть диалектический переход — от восприятия к понятию, как показал Гегель (от непосредственного к опосредованному и новое непосредственное!). Но вот вопрос: есть ли в восприятии что-нибудь, что этому переводу не поддается? Может казаться, что утверждение означало бы отсутствие диалектики: абсолютная неперебиваемость в «восприятие»! Но в действительности не так: нет ли чего-либо, что терялось бы в первой диалектике, но испытывало второе движение, по иному пути? Априори отчего же? То самое, что отмечается при переходе к «понятию», — именно оно — то «абсолютное» и диалектике не подвержено? А если подвержено, то куда идет все чувственно-эмоциональное? К жизни, поскольку «восприятие» — жизненный процесс. — Однако «знание» ли? Так: к понятию — от своего восприятия, потеря собственника; чувство же остается, как «мое», но диалектики — не в «предмет» (путь понятия), а в другой субъект, не — мое, но и не «его», — а так как нет и понятия Я, то остается: «наше»; «наше» как содержание — уже по пути предмета, но его наличность так же непосредственна, как и у «мое».

Таким образом, через эту общность и это общение искусство и становится видом знания: оно приводит к знанию **творческого «лица»** (лика и облика) — [не индивида (!) или коллектива, эпохи, народа, класса и т. д.] — *что раскрывает объективное знание, но не как «перевод», а самостоятельно и рядом!* Это, действительно, sui generis**, **знание**, удовлетворяющее вышепоставленным условиям и несводимое к объективному знанию.

10. Общая характеристика этого знания

Основной принцип возможного бытия и, respective, логический принцип есть *принцип противоречия*. Но именно как принцип возможного бытия он имеет практическое значение лишь тогда, когда мы имеем дело с бытием действительным или осуществленным. Не все, что мыслимо, есть и осуществимо, но то, что есть или осуществлено, то необходимо мыслимо. Следовательно, раз нечто практически есть, практически осуществлено, оно может быть и должно быть теоретически оправдано, обосновано: все дейст-

вительное — разумно. Но весь вопрос прежде всего в том, что же есть. Для разума, для теории все, что разумно, мыслимо, то и есть. Но, *что в действительности есть*, что осуществлено, это решает *практика*. Раз нечто практически есть, ему можно найти разумное обоснование. Но есть ли оно, решает не разум. — Однако именно потому, что разум обосновывает, ему принадлежит голос и в вопросе о бытии, но все-таки здесь его право голоса ограничено: это право — онтического veto. Утвержденное практически бытие подтверждается теоретическим разумом, и, если нечто есть, разум не может отказать ему в его праве на бытие, но если разум не может найти обоснование, права разумности чему-то утверждаемому, то это значит, его, утверждаемого, в действительности нет. Разум не уничтожает ничего сущего в действительности, так же как и не создает его, он лишь подтверждает сущее, а разрушает и уничтожает — иллюзорное. Практика, как такая, к правде глуха, она поставляет одинаково и действительное и фиктивное. Преимущество строгого научного познания в том, что, исходя из разумных оснований, оно ищет в практически данном — действительном и иллюзорном вместе — того, что является осуществлением и выполнением этих оснований. — Художественное познание — только практическое, но его specificum: культурное самосознание и его общность; иллюзорное и фиктивное здесь имеют особое значение, во-первых, поскольку они сами — возможность, которая может быть осуществлена, во-вторых, поскольку их признание может стать императивом, побуждающим к осуществлению, *идеалом*, и в целом, наконец, поскольку, и оставаясь иллюзиями и фикциями, они имеют свою особую действительность, философски определяемую как актуальность. <...>

Действительность, действительное бытие так же прежде всего устанавливается *практически*, до всякой теории о нем; поэтому всякое теоретическое утверждение ее исходит из уже установленного практически бытия «чего-то». **Бытие** — предпосылка здесь; поэтому так трудно доказательство бытия действительности***. **Доказательство** необходимо носит характер *petitio principii*****; задача анализа при этом только дескриптивная, и «доказательство» может касаться лишь отдельных случаев, причем и здесь оно должно быть по форме отрицательным — опровержением того, что в данных случаях мы имеем дело с иллюзией. И поэтому всегда пользовались популярностью, по причине видимой убедительности, отрицательные теории, поскольку их отрицание направлялось на самый факт бытия, на самую предпосылку (позитивизм, субъективизм, идеализм, феноменализм).

Практическое утверждение действительного бытия осуществляется как собственное действие и страдание самих действительных вещей, это совокупное взаимодействие и составляет действительность. Это есть, дей-

* Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. С. 78–83. (я и ты!). — Прим. Г.Г. Шнета. — См.: [2, с. 98–99]. — Прим. публ.

** Sui generis (лат.) — своего рода, своеобразный. — Прим. публ.

*** Непременнo включая сюда как вещь среди вещей и наш собственный психофизический аппарат. — Прим. Шнета.

**** Petitio principii (лат.) — вывод из недоказанного, предвосхищение основания. — Прим. публ.

ствительно, измышленная, хотя и «испытываемая», предпосылка мышления, мы не можем поэтому сделать из нее «выводов», напротив, в мышлении ищем ей оправдания, и поскольку это должно быть оправдание действительностью, оно должно быть оправданием *разумным*. — Но так же точно утверждается и *актуальное бытие* творческого самосознания — через его «действия», совокупная общность которых воплощается в целом искусства. Общность сознания именно воплощается, а не *создает* (в смысле «действия») какой-то противостоящий объект, оно не делает (делает человек, художник, а не его самосознание), поэтому о нем можно сказать, что оно актуализуется и в таком виде *есть*, существует, но не в виде объекта действительности (как объект действительности оно — испорченный материал природы). — Творческое самосознание, говорим мы, актуально воплощается через *свои* «действия», которые не суть «действия» в смысле прагматического *operatio*, а суть, скорее, чистые «страдания», т. е. некоторые активные *состояния* — «самочувства», чувства творческой жизни и творческого напряжения, готового разрядиться в смысле культурной реальности. — Как в практическом установлении действительного бытия возможны ошибки познания (иллюзии и т. п.), так они возможны и в признании актуального бытия самознательной общности. Но в принципе, оно утверждено: я созерцаю художественное произведение как художественное, значит, я художественно существую и культурно сосуществую художественному гению. Я — не просто биологическая особь, не замкнутый в себе психофизический индивидуальный аппарат, не орудие только в социальном механизме, я также — творческое личное начало в единстве культурного общения. — Так мое самосознание утверждает мое существование, но в чем последнее, оно все-таки не говорит; его смысл и сущность должны быть почерпнуты из другого источника. Иначе — они были бы в самом моем существовании, что есть философский гротеск. Другими словами, творческое самосознание фактом своего экзистенциального утверждения еще не указывает на себя как на самоцель и самодовлеющее бытие. Но путь, которым мы к нему приходим, — искусство — подсказывает и его оправдание, цель и смысл: объективное художественное произведение, в форму и материю которого творческая потенция воплощается, чтобы стать реально осязаемым условием и содержанием культурного общения. Для знания это воплощение есть объективация, художественное произведение — объект научного знания, а не только контемпляция.

«Практическое» с самого начала можно обозначить, как *common sense**.

Мы не можем в практическом познании установить *содержание* абсолютного субъекта, потому что он устанавливается только в прагматическом и научном познании, а его практическое знание туда не «переводимо». Вместе с тем научное знание не может установить *понятие* того, что *не дано* в переживании. Следовательно,

должен быть особый способ практического установления содержательных определений такого субъекта. Так как при этом не должна потеряться его субъективность, то единственным способом для него как самосознания остается способ *самоопределения*. Это самоопределение уже выводит нас за границы его художественного места, хотя остается практическим; оно делает теперь самого себя, *общность, принципом*, объективируемым в процессе самоопределения, и уже как объект, передаваемым науке и философии. Таким образом, субъект *сам самого себя* превратил в объект (и этим он отличается от объектов природы), в объект *нравственный* — предмет науки и культуры (нравы, нравственность, право, труд и т. д.). С этого момента, и как творец художественного произведения, как «художник» он — объект, проблема которого решается на почве указанного принципа рядом с другими гомогенными проблемами.

Если бы *что* самосознания было бы тоже непосредственно так, как и *бытие* его, мы это что знали бы с такою же очевидностью и аподиктичностью, как и наличность бытия его.

Превращение самосознания в объект невозможно. Наука, объективное познание знает «человека», «психофизический организм», «коллектив», «других», как объекты, но это — не самосознание. <...>

Что такое первоначальное «практическое» признание: «инстинкт», «рефлекс» и прочее? И чем отличается от «восприятия»? — «Восприятие» + «вещь» понимается как «восприятие» + «вещь» — данные, пассивные, противостоящие моему, соответственно, телу как совокупности чувственных дат, распределенных в пространстве, воздействующих друг на друга и на мое тело. Их *сопротивление* — такое же «ощущение», как и цвет и прочее. Но ему противостоит и сознание моего усилия (телесного), — поднимаю тяжесть = сопротивление + преодоление, усилие, — без усилия с моей стороны нет и восприятия вещей; усилие имманентно («чувственно», не ощущение) и вход в единство сознания, «вещь» не входит! *Практическое* еще этого противопоставления не знает, оно не *объектно*.

Чтобы быть познаваемым научно, предмет должен быть уже познан → практически → или признан сущим. И это первое признание бытия не переводится дальше на язык логики, хотя все дальнейшее ведется логически или доступно переводу в логическое. Первое практическое признание оправдывается в своей неиллюзорности воздвигающейся системой логического знания действительности, или раскрывается его иллюзорность в невозможности такой системы. Однако с абсолютной строгостью сомнение в иллюзорности может быть разрешено лишь по завершении *системы всего действительного* знания. — Речь идет о *действительном бытии* и его признании; идеальное бытие *сразу* признается логически (*в слове*). <...>

«Правда» художественного произведения в том, что оно вызывает то впечатление, которое было в на-

* Шпет, ссылаясь на Т. Рида, переводит термин *common sense* (лат.) как «общее согласие». См.: [11, с. 105]. В современных переводах сочинений Рида словосочетание *common sense* переводится как «здравый смысл». См.: [6; 12, с. 185]. — *Прим. публ.*

мерении художника, намерении, руководившем его фантазией; несовпадение — ложь. Но намерение выражается в подобранных средствах, а впечатление — дано, отсюда — критерий лжи и правды. Постигание этой правды есть знание: возможности такого-то впечатления от таких-то условий, но это — «переводимо» (и есть «критика»); одно непереводаемо — личность (существование) создавшего такое (фантазированное) условие и впечатление через воплощение себя в художественном произведении. <...> → Кто же творит и формирует? Человек «делает», а формирует *само художественное произведение* в своей внутренней форме! <...>

Преобразовывая природу, искусство также обобщает, и если не дает логически общего, то все же — типическое. Это есть возражение (1) против феноменализма в искусстве, и (2) против субъективизма, по которому произведение искусства выражает «душу» художника (против импрессионизма, против романтизма) и (3) против натурализма, по которому искусство есть голое подражание и воспроизведение природы (наивный реализм). <...>

Что значит «актуальность» как форма бытия? Переход практики в теорию и актуальность его. → Бытие как бытие устанавливается «практически» и лишь после этого мы обращаемся к теоретическому оправданию и обоснованию его. Однако последнее возможно лишь в случае, когда мы уже знаем форму или модификацию бытия, подлежащего оправданию или обоснованию. Как же мы приходим к этой «форме»? — Это есть некоторая общая установка сознания на *sui generis* «систему» — действительного, идеального, отрешенного! Здесь — первая «аксиологическая» очевидность: *до-теоретическое* знание, т. е. уже не практическое, но еще и не теоретическое в собственном смысле. Дается ли, таким образом, «практически» бытие без этих и каких-либо вообще модификаций, как бытие «вообще»? В известном смысле, да! А именно: среди указанных модификаций не названа *актуальность*, потому что она и не является таковой, respective, она не требует своей особой *установки*. Собственно и строго говоря, характеристики «актуальное» и «потенциальное» применительно к «бытию» суть переносные характеристики — от и с самого сознания, хотя, конечно, в самом бытии должно быть нечто, что «определяет» эту актуальность или инактуальность сознания (точнее: определяет свою [бытия] актуальность или инактуальность в сознании). — Так, например, само сознание как акт, и всякий акт сознания даны *актуально*: видение, восприятие, внимание и прочее, как акты — актуальны и т. п.; бытие — действительное, идеальное и прочие — вторая ступень. «Видение» само *есть*, когда есть видимое, и это есть — только актуальное (*практически*: в самом переживании!), а оно, как действительное или идеальное — другой вопрос (*до-теоретический* и теоретический). — Оказывается, что *также актуально* и

самосознание, как общее *переживание*, respective, *самосознаваемое*. — Специфика искусства: *культурное самосознание*!! Cogito ergo sum! <...>

Самосознание не может быть объектом (как объект: человек, класс, типы с их сознанием); его знание (как своего или чужого — фактически в единстве «нашего» = «моего с таким-то») есть лишь знание его бытия, «существования», поскольку здесь нет сущности и нет соединения существования с сущностью, здесь нет, по Гегелю, действительности; но нет и реализации самосознания (так как может быть лишь реализация «идеи», а здесь нет идеи, как нет и идеального познания); есть тела актуализации. Но эта актуализация и есть факт признания и знания существования меня самого или, симпатически, кого-то другого. Поэтому оно не является действующей силой в природе или истории («действительность»), точно так же оно не реализуется в культуре как чей-то замысел или идея, оно и не осуществляется как чье-то желание или воля, оно просто наличествует, оно — актуально, причем его актуализация и есть момент его признания, uznания, познания, знания. Если так, то, казалось бы, вне этого момента оно так же существует *δυναμει*. Но это — не точно, такое заключение приложимо лишь к логически объективному предмету, но не к практически существу. Как абсолютная эмпирия она и как бытие — случайно, и лишь поскольку существование его есть познание его, а знание может быть *ἐνεργεια**, или *δυναμις***, по Платону, *ἐξις* или *κτησις*, можно о нем говорить как о существующем в незнании актуальном или потенциальном. Но, значит, время самого знания, как такового, оно само принципиально актуально. Где есть знание, там *есть* и самосознание, это и есть его форма *вечности*. И именно потому, что где есть знание, есть самосознание, последнее никогда не может оторваться от первого и предстать перед ним как его *объект*. <...>

Форма ее восприятия: вечность, но действительность (относительно эмпирическое). Погружение в художественный предмет, в особенности эстетическое погружение, предполагает то «слияние» с творческим гением, которое неподдельно чувствуется как «общность». Отсюда (в связи с *претерпеваемой отрешенностью* наслаждающегося) проистекает и *актуальность* переживаемого. «Прошрое» перестает быть историческим прошлым; художественное впечатление в целом — актуализировано. Само художественное произведение, отрешаясь от действительности и идеализируя ее в себе, все-таки исходит из нее, но как знание — в своем элементе знания — оно уже не направляется обратно на действительность, не возвращается к ней (туда посылается теперь объективное познание по пути воплощения и объективации творческой потенции в художественном произведении), а обращается к другому термину своей внутренней формы, к беспредметной субъективности, к актуальной общности самочувства. Созерцаю-

* *ἐνεργεια* (др.-греч.) — энергия. Акт, действие, близлежащее понятие — «динамис». — Прим. публ.

** *δυναμις* (др.-греч.) — потенция, сила. По Аристотелю, динамис — принцип движения или изменения, которое находится в другой вещи или той же самой, поскольку она другая. — Прим. публ.

щий произведение искусства и наслаждающийся им, погружаясь в него и его отрешенность, претерпевая собственное отрешение, возвышается над собой социально-эмпирическим и над другими эпохами и временами, возвышается, можно сказать, до переживания в художественном произведении и в себе *вечно*, до конгениального сочувствия, симпатии с увековеченным гением. Художественное произведение в своей целостности созерцается *sub specie aeternitatis**. Самоутверждение личности в общности означает, однако, только то, что она *есть*, но это еще не есть знание того, *что* она есть. Другими словами, здесь непосредственно постигается существование общего сознания, но не его *сущности*. Это и значит, что оно постигается в его *актуальности* (но не в активности) и притом в актуальности эмпирической, а не идеально необходимой, хотя и абсолютно эмпирической.

Мы не можем говорить о сущности (*essentia*), эйдосе или идее чистого актуального бытия именно потому, что оно актуально в своем абсолютно эмпирическом существовании. В лучшем случае для выдержанности терминологической мы могли бы лишь сказать, что его *essentia* и есть его *existentia*. Требуемое Гегелем соединение — до тождества, но зато диалектика в свою противоположность: не действительность, а актуальность, не временное бытие, а вечное, не длящееся становление, а вечное, как мгновение, или мгновение, как вечное — мгновенный этап! Но это не исключает возможности говорить о его *sui generis формах*. (Иначе его нужно было бы признать бытием *абсолютной материи*!) Предикат «бытия» в данном случае не есть свойство или вообще что-либо входящее в содержание («*что*») актуально существующего самосознания, он предписывается последующему, используя термин Канта, аналитически. Но поскольку само бытие практически утверждено, оно утверждено в своей *форме бытия*. Отрешенная форма бытия художественного произведения как такового предопределила эту форму как форму *вечности* («Шекспир — вечен»). Но эта «вечность» не есть простая *длительность*, присущая относительно эмпирическому, хотя бы и длительность без конца, а это именно *актуальная вечность* — как определял вечность Гоббс: *non temporis sine fine succession, sed nunc stands***! Следовательно, вечность — не представляемую во времени, что было бы самым противоречием, а чувствуемую вне его, как *nunc stans*. Через это *nunc* актуальное бытие есть в то же время *диалектически-вечное становление* в смысле его осуществления, но не предметно (что присуще актуальному бытию), а субъективно-практически, вечно становящейся общности самосознания. <...>

* *Sub specie aeternitatis* (лат.) — с точки зрения вечности. — Прим. публ.

** Gobbbs Th. Leviathan. — Прим. Шпета. — *Non temporis sine fine succession, sed nunc stands* (лат.) — нет времени вне границ, но только образ движения. Гоббс пишет: «Что касается смысла слова "вечность", то указанные метафизики и теологи не хотят понимать его как бесконечную последовательность времени, ибо тогда они не были бы способны объяснить, каким образом божественная воля и предопределение будущего не предшествовали его предвидению будущего, подобно тому как действующая причина предшествует следствию или как агент предшествует действию; точно так же они не могли бы указать основания многих других их смелых взглядов относительно непостижимой природы бога. Но они хотят учить нас, что вечность есть *застывшее настоящее* — *nunc stans* (застывшее теперь), как называют это школы, и этот термин как для нас самих, так и для кого-либо другого не более понятен, чем если бы они обозначали бесконечность пространства словом *hic stans* (застывшее здесь)». [3, с. 472]. — Прим. публ.

*** Психологи: вот так и надо сделать, так я и сделал бы. — Прим. Шпета.

Не воплощение «идеи», а *само воплощение* как воплощение некоторой творческой общности.

α) Понятия — условие как действительного об- щения, так и самостоятельного творчества, реализующего «идею» и культурный смысл.

β) Чистое творчество, но уходим с новым самосознанием, преображенные. — Само беспредметное — *на пользу* — потом приложимо ко всякому предмету!

Искусство как знание «практично», а не теоретично, знание того, что *есть* вопрос, а *в чем* он — мы еще не знаем (тут начинается определение и теоретическое знание), хотя, конечно, уже переживаем и это «в чем», его содержание, как некую *данность*, хотя бы для познания и загадочную. Если мы удерживаемся от объективного (и теоретического) познания, останавливаясь на контемплации, мы только чувствуем, отдаемся чистым чувствам, подставляем свое Я, себя, на место «чего-то»***, живем в этой стихии чувств, вызываемых содержанием и формой художественного произведения. Через искусство как знание мы уходим от теоретического познания и прагматического, вообще от объективного! Признанием актуального бытия художественной вещи мы поглощаемся им, через отрешенность ее отрешаемся и сами от прагматической и теоретической жизни своей, и только *наслаждаемся*, — мы сами здесь в своей полной и безусловной чистоте. В этом — незаинтересованность, самоцель, самоценность искусства, в этом — относительная правда формулы: искусство для искусства. Но его бесполезность превращается в высшую полезность, когда мы вновь возвращаемся к прагматической и теоретической жизни очищенными и обогащенными новым опытом, новым знанием, возвращаемся новыми и с новой жизнеспособностью, с новым в целом самосознанием. Таким образом, это, действительно, есть знание, которое расширяет наш опыт, и в этом смысле знание *синтетическое*. Сама его беспредметность идет, так сказать, на пользу нам, ибо очищающее и обогащающее в новом знании может теперь простираться на всякий предметный опыт и на всякое теоретическое и прагматическое познание. <...>

Раскрытие мировоззрения → Искусство — источник. → Выше было сказано, что для знания объективного воплощение — объективация. Не только для научного знания это первостепенно важно, но и для раскрытия мировоззрения эпох и людей. Философия культуры — диалектика мировоззрений; искусство — источник незаменимый.

γ) Новое самосознание и действительный синтез. Отдаемся наслаждению.

Художественное произведение — *данность*. Воздерживаясь от прагматического и теоретического, *отдаем*ся наслаждению. Начинаем жить в стихии чувств, вызываемых художественным произведением! Незаинтересованность и бесполезность, превращающиеся в высшую полезность, когда возвращаются к прагматической и теоретической жизни очищенные и обогащенные, с новым самосознанием: его знание начинает действовать преобразующе! Действительно, расширяет опыт — синтетический.

Искусство и культура — не только предмет изучения. → Искусство и культура — не только объект изучения и независимое бытие, но так же жизненный факт, неискоренимый ингредиент социальности, общение, в котором мы противопоставляем себя другому, есть момент вторичный, — практически общение индивидов предполагает их актуальную общность, единство, существующее между ними «сообщение». Оно — не фактор в культурной истории человека, но оно — условие ее фактического бытия. Искусство как знание открывает бытие этой общности, наличности «сообщения» между творческими потенциями*, и восстанавливает то, что теряется по пути объективного знания. Искусство, поэтому, не только коррелирует и добавление к объективному знанию, служащее расширению нашего культурного кругозора, но еще и средство, и путь актуального восстановления, разрушенного в борьбе за «предмет» и за овладение им, в борьбе, поднявшей брата против брата, исконного единства культурного бытия.

Борьба за предмет. — Фидлер: человек в искусстве борется за культурное существование. В этой борьбе, заполнявшей до сих пор всю историю культурного человека, каждый хотел быть собственником и свое личное право возводил в священный закон. Но если познавательный объект — ничей, именно потому, что он — объективен, то творчески создаваемый объект — ничей, потому что он общ; все и каждый участвуют в его созидании, и именно через это обнаруживают и свою изначальную общность культурно-осмысленного и оправданного бытия, существования. Эпохи подъема и жизненного расцвета искусства — эпохи наиболее высокого и твердого самосознания личности, но также непременно в ее общности и единстве с другими личностями, а не в изолированности и замкнутости индивида; вне общности личности грозит неудачничество и отщепенство, потеря личности. Культурно-творческое «лицо» — не индивид, а общность и общение — таково практическое знание, непосредственно доставляемое искусством. Его практичность состоит в том, что такое знание безмерно повышает интенсивность и полноту нашего жизненного чувства и жизнотворчества. Если присоединить к этому то знание, которое, хотя и переводимо в объективное познание, но черпается прежде всего и преимущественно из искусства (знание «идеалов» и жизненно-значительных образов), легко понять, как практичность контемпливативного знания, действитель-

но, переходит в силу очищающую и преобразующую, и направляющую все культурное сознание в его не только историческом, но и космическом осуществлении. И та же практичность — в той смертной угрозе, которая, как рок, нависает над каждым, кто теряет свою изначальную данную ориентацию в ней, и чьи идеалы от этого лишаются питающей их почвы и рушатся, как рушатся когда-то священные, а затем профанированные идеалы: до смерти непереносимое страдание и сама смерть, наступает прекращение творчества, принесится жертва искусством, а не через искусство. Отрыв от своей культурной общности в потере чувства ее истинной наличности. Вместо того, чтобы до конца самоосознать и утвердить себя и нас, гений совершает самоубийство и отказ от себя.

Практичность художественного знания: повышение жизнотворчества. Я созерцаю художественное произведение и наслаждаюсь им, следовательно, я культурно существую. Отрыв — потеря себя, самоубийство. <...>

Искусство (продукт, деятельность) — прежде чем стать деятельностью, производящей продукт, есть *sui generis* познание его = исследование и оформление (по Фидлеру); это есть если не в полном смысле «познание», то зачаток (созерцаемый) его; фантазирующая контемплиция, хотя и quasi-познание, но — аналогон его; сколько художественное созерцание отличается от научного (цельное, не аналитическое, от аналитического и подобного), столь предопределен и дальнейший путь связей и прочего. Это есть познание *цельного предмета цельюю личностью* в их взаимной *характерности*, если от этого получается наслаждение, а не умение действовать, это — второй вопрос, но главное — это не есть познание в смысле простого упорядоченного «переживания», не двусмысленное «познание Евы» (*conception ejus*), и это есть раскрытие порядка в вещах и возможностях, хотя и взятое отрешенно, и это познание включает, как всякое, которое — не просто переживание — *понимание* (выражение — сообщение). Познание — *sui generis*, но и философское познание, как раскрытие ведомого, не есть познание вещного мира; через это философия — искусство, но и искусство — познание. Поэтому научное философское и художественное познание, как единое — высшее (абсолютное) абсолютно-философское, философское культурное; отсюда философия искусства, как аспект философии культуры, есть философия *самопознания* («само» — не только эмпирически-историческое, но + всегда конкретный идеал [эпос и т. п.] эпохи и прочего) в значительности этого *самого*. В этом смысле наслаждение искусством есть самонаслаждение, но не эмпирическим собой, а идеальным, откуда уже самоотдача, освобождение и прочее. — Так, познание требует *особого* способа выражения (символического, поэтического), отличного от научно-познанного и в то же время похожего; особый способ и понимания сообщения о нем!

* Общение — момент вторичный, первичный: слиянное общение через сообщение, которое и есть условие. — Прим. Шпета.

Gustav Shpet Archive as Phenomenon of Cultural-Historical Psychology

Preface to the publication of the article by G.G. Shpet 'Art as a Form of Knowledge'

T.G. Shchedrina

Ph. D. In Psychology, Associate Professor at the Moscow State Pedagogical University

Gustav Gustavovich Shpet (1879-1937) was a great Russian philosopher, psychologist and theorist of culture. He was a pioneer in cultural-historical psychology in Russia. His works on philosophical issues in psychology are widely known among psychologists. Like many of his contemporaries, Shpet could not express and publish all his ideas due to objective reasons, which makes it even more interesting to explore his archives that include sketches, drafts and unfinished articles on philosophy of word and methodological issues of human sciences. His reconstructed report 'Art as a Form of Knowledge' (1926) contains relevant ideas concerning the problems of studying cultural-historical phenomena (art, literature, poetry etc) that can serve as a 'tuning-fork' in present-day discussions. In the preface to this report T.G. Shchedrina analyses the main conceptual attitudes of G. Shpet taking into account the historical and cultural situation that existed in the 1920s and specifies the features of the reconstructed archival text that differs from the publication.

Key words: cultural-historical approach, art, cultural consciousness, philosophy of word, inner form of word, self-discovery, experience, understanding, archive of epoch, historical and philosophical reconstruction.

Литература

1. Гадамер Г.-Г. Искусство и подражание // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.
2. Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа: Пер. с нем. Г.Г. Шпета // Гегель Г.В.Ф. Сочинения. Т. IV. М., 1959.
3. Гоббс Т. Левиафан. М., 1936.
4. Густав Густавович Шпет. Архивные материалы. Вспоминания. Статьи / Под ред. Т.Д. Марцинковской. М., 2000.
5. Зинченко В.П., Мещеряков Б.Г., Рубцов В.В., Марголис А.А. Вступительное слово. К авторам и читателям журнала // Культурно-историческая психология. 2005. № 1.
6. Рид Т. Исследования человеческого ума на принципах здравого смысла. СПб., 2000.
7. Степун Ф.А. Бывшее и несбывшееся. СПб., 1994.

References

1. Gadamer G.-G. Iskusstvo i podrazhanie // Gadamer G.-G. Aktual'nost' prekrasnogo. M., 1991.
2. Gegel' G.V.F. Fenomenologiya duha / Per. s nem. G.G. Shpeta // Gegel' G.V.F. Sochineniya. T. IV. M., 1959.
3. Gobbs T. Leviafan. M., 1936.
4. Gustav Gustavovich Shpet. Arhivnye materialy. Vospominaniya. Stat'i / Pod red. T.D. Marcinkovskoi. M., 2000.
5. Zinchenko V.P., Mesheryakov B.G., Rubcov V.V., Margolis A.A. Vstupitel'noe slovo. K avtoram i chitatel'nyam zhurnala // Kul'turno-istoricheskaya psihologiya. 2005. № 1.
6. Rid T. Issledovaniya chelovecheskogo uma na principah zdravogo smysla. SPb., 2000.
7. Stepun F.A. Byvshee i nesbyvsheesya. SPb., 1994.

8. Чичагова О. Конструктивизм // Корабль: Литературно-художественный двухнедельник. 1923. № 1—2 (7—8).
9. Шпет Г.Г. Искусство как вид знания // Декоративное искусство. 1996. № 3.
10. Шпет Г.Г. Мудрость или Разум // Шпет Г.Г. Philosophia Natalis: Избранные психолого-педагогические труды. М., 2006.
11. Шпет Г.Г. Явление и смысл // Шпет Г.Г. Мысль и Слово. Избранные труды. М., 2005.
12. Шедрина Т.Г. Комментарий к «Явлению и смыслу» // Шпет Г.Г. Мысль и Слово: Избранные труды. М., 2005.
13. Шедрина Т.Г. Коммуникативное пространство русского философского сообщества (опыт реконструкции философского архива Густава Шпета) // Вопросы философии. 2003. № 8.
14. Simmel G. Rembrandt. Lpz., 1916. S. III f.
15. Walzel O. Gehalt und Gestalt im Kunst des Dichters // Handbuch der Literaturwissenschaft. 1923. S. 27 f.

8. Chichagova O. Konstruktivizm // Korabl'. Literaturno-hudozhestvennyi dvuhnedel'nik. 1923. № 1—2 (7—8).
9. Shpet G.G. Iskusstvo kak vid znaniya // Dekorativnoe iskusstvo. 1996. № 3.
10. Shpet G.G. Mudrost' ili Razum // Shpet G.G. Philosophia Natalis. Izbrannye psihologo-pedagogicheskie trudy. M., 2006.
11. Shpet G.G. Yavlenie i smysl // Shpet G.G. Mysl' i Slovo. Izbrannye trudy. M., 2005.
12. Shchedrina T.G. Kommentarii k "Yavleniyu i smyslu" // Shpet G.G. Mysl' i Slovo. Izbrannye trudy. M., 2005.
13. Shchedrina T.G. Kommunikativnoe prostranstvo russkogo filosofskogo soobshchestva (opyt rekonstrukcii filosofskogo arhiva Gustava Shpeta) // Voprosy filosofii. 2003. № 8.
14. Simmel G. Rembrandt. Lpz., 1916. S. III f.
15. Walzel O. Gehalt und Gestalt im Kunst des Dichters // Handbuch der Literaturwissenschaft. 1923. S. 27 f.