

УДК 091

DOI: 10.34670/AR.2020.69.91.012

Философия и искусство: ключ к постижению человека

Кротовская Наталия Георгиевна

Научный сотрудник,
сектор истории антропологических учений,
Институт философии Российской академии наук,
109240, Российская Федерация, Москва, ул. Гончарная, 12/1;
e-mail: krotovskaya.nata@yandex.ru

Кулагина-Ярцева Валентина Сергеевна

Научный сотрудник,
сектор истории антропологических учений,
Институт философии Российской академии наук,
109240, Российская Федерация, Москва, ул. Гончарная, 12/1;
e-mail: valentina.yartseva@gmail.com

Аннотация

В данной статье делается попытка рассмотреть и обобщить высказывания различных авторов о том, что концептуальные вопросы моральной и политической жизни не должны обособляться от вопросов, затрагиваемых сферой искусств, что философскую науку не следует отделять от находок в области философии искусства и наоборот. Каждый из вышеупомянутых подходов формирует ограниченное понимание определенной части мира, тогда как эти части неразрывно связаны между собой и вплетены в неопределённость исторической жизни как таковой. Для предоставления холистической связки между существующими взглядами в данной работе используется термин «человек».

Преимущество холистического подхода подтверждается уже на ранних этапах исследования, помогая избежать смешения понятий «философия искусства», «философия мысли» и «философия науки». Таким образом, проблемы рассматриваются через призму нового опыта, новых способов анализа и восприятия информации.

В данной статье под «философской антропологией» понимается теория формирования человека путём «гибридного» влияния биологических и исторических культурных источников. При холистическом подходе сам факт, что любая наука является наукой о человеке и, следовательно, сама сила человеческого познания есть артефакт культурной жизни, наводит на мысль о единстве наук в рамках новых условий подобной жизни.

В заключение делается вывод о том, что в ходе истории эстетические оценки, научные истины и моральные нормы периодически переживают взлёты и падения, сохраняя постоянство лишь в неразрывной связи друг с другом.

Для цитирования в научных исследованиях

Кротовская Н.Г., Кулагина-Ярцева В.С. Философия и искусство: ключ к постижению человека // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2020. Том 9. № 6А. С. 3-17. DOI: 10.34670/AR.2020.69.91.012

Ключевые слова

Философская антропология, искусство, холистический подход, интенциональность, культурное, биологическое, восприятие, физическая материя, культурный артефакт, эстетическая оценка.

Введение

В последнее время в философской литературе все чаще звучат высказывания о том, что концептуальные вопросы моральной и политической жизни не следует полностью обособлять от вопросов, затрагиваемых сферой искусств, что философская наука не должна рассматриваться отдельно от находок в области философии искусства (и наоборот). Каждый из вышеупомянутых подходов формирует ограниченное понимание определенной части мира, тогда как эти части неразрывно связаны между собой и вплетены в неопределённость исторической жизни как таковой. Для предоставления холистической связки между существующими взглядами в данной работе используется термин «человек».

Если вопрос рассматривается с позиции философской антропологии, то преимущество холистического подхода подтверждается уже на ранних этапах исследования, помогая избежать смешения понятий «философия искусства», «философия мысли» и «философия науки». Таким образом, проблемы рассматриваются через призму нового опыта, новых способов анализа и восприятия информации. Из этого следует, что культура, в самом широком понимании этого слова, хотя и поддаётся определению, не может быть определена до конца с помощью какого-либо одного подхода, она открыта сосуществованию в ней различных взглядов на одни и те же события или предметы общей реальности.

Джозеф Марголис [Margolis J, 2009], американский философ, видный представитель «эммерджентного» материализма, одного из направлений в современной философии сознания, отвергает идею о том, что любые понятия или истины остаются неизменными и объективными в потоке истории, и показывает, что эта теория человека как культурно детерминированного и изменяющегося необходима, чтобы придать смысл искусству. Марголис создает философию искусства, переплетенную с его философской антропологией, которая явно бросает вызов господствующим взглядам на изобразительное искусство и природу личности. В своей книге «Искусство и определение человека» он вводит новую теорию, согласно которой наше «Я» -- наши мысли, восприятие, творчество и другие качества, которые делают нас людьми, -- определяются нашим местом в истории и, в частности, нашей культурой и языком. Таким образом, он вводит новую теорию, согласно которой наше «Я» — наши мысли, восприятие, творчество и другие качества, которые делают нас людьми, — определяются нашим местом в истории и, в частности, нашей культурой и языком. Марголис отвергает идею о том, что любые понятия или истины остаются неизменными и объективными в потоке истории, и показывает, что эта теория человека как культурно детерминированного и изменяющегося необходима, чтобы придать смысл искусству. Он показывает, что картина, скульптура или поэма не могут иметь единственно верной интерпретации, потому что наше творчество и восприятие искусства всегда будут смягчены нашим историческим и культурным контекстом. Обращаясь к философам от Парменида и Платона до Канта [Кант И. 1965], Гегеля и Витгенштейна, к историкам искусства от Дамиша до Элкинса, художникам от Ван Эйка до Микеланджело, Вордсворта и Дюшана, Марголис создает философию искусства, переплетенную с его

философской антропологией, которая явно бросает вызов господствующим взглядам на изобразительное искусство и природу личности.

В данном исследовании под «философской антропологией» в буквальном смысле слова понимается теория формирования человека путём «гибридного» влияния биологических и исторических культурных источников. При холистическом подходе сам факт, что любая наука является наукой о человеке, что сила человеческого познания есть артефакт культурной жизни, наводит на мысли о единстве наук в рамках новых условий такой жизни. С момента появления критики Гегелем Канта основной концептуальный вопрос современного мира сводился к единству физической сущности и человеческой культуры. Гегель был склонен к данной позиции; в то же время она оказалась проигнорированной в англо-американских трудах по философии искусства, что и повлекло необходимость вернуться к ней в рамках рассмотрения вопроса с точки зрения «философской антропологии».

Концепции историчности и инкультурации, являющиеся в своём роде фундаментом изучения уникальных особенностей «человеческого существа», всего мира людей и искусства в нём, образовались под влиянием западной мысли около 200 лет назад. При этом во взгляде на основной вопрос выделяются два абсолютно противоположных аналитических подхода. Согласно первому, человек не может получить полное определение в контексте окружающего мира; согласно второму, некое определение всё-таки может быть сформировано в терминах мира неодушевлённого. Так или иначе, язык, культура, история, креативность и ответственность рассматриваются не более как формы усложнения базовых состояний и процессов, не требующих дополнительных концептуальных переменных со стороны культурного мира.

Что есть человек?

По определению Марголиса, человек есть уникальное существо, и притом существо индивидуализированное, формирующееся частично благодаря природным (биологическим) факторам и частично благодаря «артефактной» или культурной трансформации. На фоне этого возникает следующий вопрос: в какой мере «человеческое существо» в своём формировании относится к миру природы? Наименее противоречивым в данном случае оказывается допущение влияния своеобразных культурных процессов *в рамках* природного развития.

Все имеющиеся данные указывают на то, что представители *Homo sapiens* «трансформируются» в «самих себя» в процессе усваивания естественного языка и способностей, формирующихся в силу культурных особенностей. Это, несомненно, означает, что на восприятие человека влияют культурные факторы, которые его меняют. Так, например, восприятие человеком картин является культурным артефактом, который не может быть объяснён исключительно нейрофизиологией или посредством феноменализма.

По этим причинам человек характеризуется как гибридное существо, чьи первоначальные биологические признаки трансформируются в процессе усвоения языка общества, в котором он растёт. В этом случае само человеческое «Я» становится культурным артефактом. Гибридная натура также обозначает успешный уход в сторону от ограничивающих рамок дуализма и редуционизма.

Важный тезис был сформулирован американским философом, автором книги «Философия биологии» Марджори Гликсмен Грене [Grene M., Dewey D., 2004], которая одной из первых подняла вопрос о синтетической теории эволюции, объединяющей теорию эволюции Дарвина, понимание закономерностей генетического наследования, открытых Менделем, и более свежих

открытий молекулярных биологов. Вдохновившись доводами Хельмута Плеснера [Плеснер Х., 1988], одного из основателей философской антропологии, определившего базисную структуру человеческого существования, в которой неразрывно соединились органическое тело и особая направленность на мир, она предложила понятие «базовой (биологической) интуиции» -- своего рода природной искусственности человека. Мы становимся людьми не просто благодаря тому, что родились человеком разумным, но и полагаясь на сложную совокупность артефактов: язык и прочие системы символов, социальные обычаи, инструменты в контексте их применения -- артефакты, в определённом роде являющиеся продолжением нас самих, которые мы, в свою очередь, реализуем в нашей жизни. Необходимость искусственного есть часть человеческой природы.

Основной вывод Грене заключается в том, что с момента рождения человеку разумному изначально не хватает целостности, то есть у него изначально имеется «нужда» (по выражению Грене) в культурной трансформации. Если интерпретировать вывод Грене в терминах теории сознания, гибридная натура человека представляется всё более возможной. В этом заключается расширенная концепция «высказывания»; того, что человек -- в более широком смысле слова, чем «человек разумный» -- делает или может делать, изменяясь под влиянием культуры. Изучение сферы искусств является одним из наиболее перспективных подходов к попытке понять это утверждение и одним из способов исключить превосходство идеи мимезиса. В связи с этим, следующий шаг заключается в обращении к миру искусств.

Марголис утверждает, что невозможно определить процесс восприятия мира, не уделив внимание субъекту, его воспринимающему; и то, как человек определяет объективную картину мира, должно опираться на его собственные навыки восприятия и трактовки этой картины. В этом и заключается обозначенный Кантом и доработанный Гегелем вывод и, как следствие, обязательное условие всех современных теорий знаний и реальности. Более того, если согласиться с тем, что парадигма восприятия вбирает в себя всё, что человек может *зафиксировать* в процессе познания, если восприятие выступает само по себе субъектом исторических различий и если, в частности, произведения искусства являются вымышленными, неприродными артефактами, требующими соответствующего восприятия, то возникают сомнения, можно ли приписать произведениям искусства или их восприятию общие закономерности, к которым принято обращаться в рамках изобразительных искусств. Кант никогда не рассматривал изменение ощущения и восприятия в историческом контексте. Множество дискуссий вызывает и вопрос о том, что же человек *видит* на самом деле. Во-первых, необходимо чёткое разделение между тем, что он считает «данным» его сенсорному аппарату и что «дано» феноменологически -- как он готов трактовать то, что он воспринимает. Во-вторых, такое разделение можно считать объективным лишь как одну из множества конструкций человека как существа, которое не в состоянии в полной мере описать увиденное им. Не стоит забывать, что визуальная составляющая произведений искусства не может быть полноценно воспринята без допущения следующего из этого заключения, что восприятие картин как таковое является артефактом собственного культурного формирования человека, отмечаемого в теории восприятия живописи.

По мнению Марголиса, так или иначе, сложно отрицать союз философии искусства и философии как таковой. Вызывает сомнение характерное разделение философских тем, которые господствуют в наше время и которые лишили слишком большую часть философии двадцатого века гибкости. Сегодня трудно понять, как, например, концептуальные вопросы моральной и политической жизни могут быть отделены от вопросов, поставленных искусством, или, если уж

на то пошло, как философию науки можно отделить от открытий философии искусства (и наоборот). Произведения искусства являются артефактами, наделёнными интенциональными структурами, то есть их смысловые, семиотические, символические, экспрессивные и репрезентативные свойства сформированы посредством культуры. Человек способен проводить различия и по-разному реагировать на свойства собственной среды, которая в силу обыденности не нуждается в концептуализации. Особенность произведений искусства заключается в следующем: несмотря на отсутствие непосредственной психологической связки, их интенциональные структуры остаются феноменологически реальными—объективно поддающимися описанию в спонтанности восприятия. Существование искусства как такового обуславливается существованием сектора реальности, всецело (и намеренно) созданного трудом человеческих рук и человеческого мозга путём использования и преобразования тех самых свойств, которыми общество наделяет человека разумного, трансформируя его в способного с лингвистической и культурной точек зрения. Признавая само существование в реальном мире произведений искусства, языка, истории, можно признать и ограниченность представлений о мире лишь в ключе терминов физической сущности.

Феноменология произведений живописи и литературы

Мейер Шапиро [Scharigo M., 1994], американский историк и теоретик искусства, сыграл большую роль в обозначении связи между анализом загадок восприятия картин и свойством, называемым «моральной функцией» литературы. Например, при изучении пьесы Артура Миллера «Смерть коммивояжёра» невольно возникает с полдюжины сценариев, связывающих жизнь читателя с жизнью героя пьесы таким образом, что, минуя онтические структуры, у читателя возникают аналогии между существованием героя и своим собственным. Вот основа нравственного воспитания с помощью искусства: его подлинная функция обращаться скорее к воображению, а не к обстоятельствам, требующим немедленного решения, и оно тренирует нашу готовность к практическим действиям скорее, чем к оценке тонкостей нравственных утверждений.

Марголис полагает, что для восприятия живописи человеку требуется не более чем (феноменологическое) восприятие визуально представляемого мира, практика, привычная с точки зрения перцептивного механизма, благодаря выработанному интересу к живописи -- практика, являющаяся продолжением опыта восприятия реального мира, в который человек приходит и становится его обитателем. Мысль, фокусирующаяся на графическом изображении, отчётливо подчёркивает «интенциональность» картин, которая, в определённом смысле, выступает общим знаменателем любого искусства. Так или иначе, после критики Канта Гегелем эмпирические ограничения понятий, попадающих под определение чувственного восприятия в строгом доказательном отношении, сами оказались зависимы от предшествующего феноменологически богатого чувственного представления информации, во избежание столкновения с существовавшими до кантианской философии противоречиями.

Чёткое разграничение реальности и вымысла не имеет большого значения для восприятия во время рассмотрения графических изображений в силу понимания человеком «подготовленной поверхности» картины; и сама картина является «метафизическим» (критически важным) результатом трансформации покрытого краской полотна или любой другой физической поверхности, что соотносимо с его собственной трансформацией из человека разумного в культурное «Я». В результате человек спонтанно следует

подразумеваемым сигналам того, что Шапиро называет «подготовленной поверхностью». Таким образом, «подготовленная поверхность» является, с точки зрения восприятия, упорядоченным результатом трансформации физической поверхности. Подобное видение нуждается в феноменологической характеристике, оно пронизано подверженными культурному влиянию и опирающимися не него ощущениями, ориентируется на интенциональные структуры и обогащается отточенным навыком визуального воображения — способности спонтанно и своевременно подмечать, например, трёхмерные особенности графических изображений. Такое восприятие не может оставаться «свободным от концепций» или быть наскоро объяснено добавлением дополнительных переменных в виде внешних интенциональных факторов (например, убеждений) для сохранения позиционирования в ключе «базовой» формы неконцептуального восприятия.

Графические изображения, равно как и истории непосредственно встречаются в культурном мире человека. Несмотря на то, что для восприятия первых и понимания вторых требуется воображение, ни те, ни другие не ограничивают человека обязательством понимания через воображаемое или реальное. Верный феноменологический подход обычно априори ожидается и даже провоцируется. По аналогии, будучи понятными, слова на определённом языке в поэме или романе делают воображаемый мир *доступным* воображению. Язык, конечно, уже является результатом трансформации простых звуков и символов, но от него не требуется определённого разделения фиктивных и реальных слов, рассмотрения его онтических значений в рамках «подразумеваемого» мира. Человек готовит себя (или оказывается автоматически подверженным использованию подобных навыков) подсказками сродни тем, что определил в своё время Шапиро. Конечно, заключения Шапиро во многом опираются на рассмотрение картин «новой структуры», начало которому дал, в частности, Эдуард Мане, что потребовало сосредоточиться на бесконечно разнообразных типах подготовленной поверхности как таковой. Но для Мейера Шапиро подготовленная поверхность остаётся единицей данных, характеризуемой общественными свойствами, публичностью. Прямое восприятие интенциональных структур потребовало бы довольно сложных логических конструкций или выводов в пользу взаимосвязи между тем, что человек видит «на самом деле» (физические поверхности и физические предметы), и тем, как он описывает то, что он видит в картинах (графические изображения, например). Никак нельзя избежать неправдоподобности (и концептуальной недостаточности) данного момента. Из тех же соображений, например, невозможно принять гегелевское понятие исторической жизни и отвергнуть гегелевское понятие феноменологии восприятия. Между ними существует неразрывная связь, поскольку вместе они способствуют определению неделимого общего определения теоретического знания и практического понимания.

Не стоит игнорировать и подход к спонтанному пониманию внятной речи, в рамках которого многие философы настаивают, что человеку всего лишь слышны звуки, с которыми он ассоциирует значения или значимые структуры -- сформированные, судя по всему, путём привязки внутренних умственных ресурсов к креативным намерениям артиста или по крайней мере пониманию предполагаемых намерений как таковых представителями аудитории артиста. Само по себе принятие того факта, что человек слышит и понимает речь сразу, уже подразумевает своеобразную трансформацию от прекультурных форм существования к появлению обогащённых культурными свойствами функций, что означает важнейший момент закрепления за человеком способностей, аналога которым нельзя встретить больше нигде во всём мире. Это относится и ко всему виду человека разумного, и к каждому индивидуальному

представителю этого вида, который трансформируется в современное воплощение себя, приобретая язык на начальной стадии развития, в раннем детстве. Главная причина этого, несомненно, важного становления заключается в том, что культурные способности человека не могут быть объяснены исключительно в ограниченных терминах объектов субкультурного мира. Ни одна приводимая исследователями смысловая связь между первым и вторым не кажется достаточно правдоподобной, если она вначале не признаёт возникающего в процессе разнообразия, способствующего образованию тесной связи между биологическими, прекультурными процессами и процессами исключительно культурного характера. Более того, если данная теория оправдывается, человек сам быстро осваивается в этих реалиях, органично вбирая в себя язык и культуру — вырабатывает уникальную способность осмысливать происходящие с нами события, собственный опыт, интерпретировать его и описывать увиденное и услышанное, излагать мысли посредством слова или действия, или инструментов искусства; всё это принадлежит к интенциональным формам самовыражения, которые присущи лишь миру человека. Именно этот элементарный смысл присущ замечанию Шапиро об условиях определения подготовленной поверхности картин: существование поверхности с подобными свойствами возможно только в мире, способном подвергнуться культурному влиянию. Это, в определённом смысле, один из характерных признаков «натренированности», феноменологически это способность видеть картины как картины. Ведь картины также являются графическими изображениями. Можно обратиться к точке зрения Витгенштейна, который настаивал на том, что внутренние психические состояния всегда нуждаются во внешних критериях. Приверженцы эстетического направления, рассматривающие произведения искусства как некоторого рода физические объекты (в том числе Ричард Воллхайм, Артур Данто [Данто А., 2018,] Левинсон) часто выражали несогласие с ремаркой Витгенштейна — особенно в том, что касается стиля, экспрессивности, а также связанных с репрезентативностью критериев. Этот процесс невозможно описать с точки зрения восприятия, «эмпирическим» способом, с помощью ингредиентов, объясняющих, как функционирует глаз (или, если уж на то пошло, как функционирует информация в восприятии). Вместо этого требуется феноменологически уместная трансформация нашего зрительного дара, которая позволила бы, скажем, описать, каким образом мы на самом деле видим развитие французской живописи после Мане.

Физическая материя и культурный артефакт

Однако, следует отметить, что трансформация физической материи в культурный артефакт, который тем самым приобретает «смыслы» или «смысловые структуры» или «интенциональное содержание», присущие произведениям искусства, происходит постоянно: Микеланджело берёт молоток и зубило, применяет их в работе с куском мрамора и через некоторое время появляется «Пьета» -- которую способен распознать человек, заведомо «подготовленный» к восприятию данного произведения искусства. На этом этапе достаточно отметить что (1) произведения искусства обладают свойствами, недоступными (в прямом смысле) простым физическим объектам — в частности, свойствами экспрессивности и репрезентативности; (2) подобные свойства могут быть, хотя и различимы (то есть непосредственно воспринимаются в живописи, непосредственно понимаются или воображаются при чтении литературных произведений), но различимы только благодаря специально и намеренно отточенным навыкам, отвечающим за отражение воспринятого и представленного; (3) объективность интенциональных выражений и

интерпретаций требует серьёзного выбора между альтернативными атрибутами (воспринимаемыми, представляемыми или понимаемыми) практики, традиции, способов производства и критики, которые отвечают соответствующим приобретенным способностям, упомянутым выше; (4) в данном случае возможен только такой вид объективных суждений, который адекватен природе объектов и их свойств.

Таким образом, сама идея «визуального восприятия» живописи, носит, судя по всему, неформальный характер. В целом, объективное понятие интерпретации тех или иных картин обычно связывается с самой практикой феноменологического описания и интерпретации, которая, очевидно, меняется со временем; меняются мода и вкусы, они становятся более разнообразными, и постепенно более толерантными к отходу от условных укоренившихся канонов. В литературе данные вопросы принимают более радикальную и проблематичную форму. Возвращаясь к ранее приведённому аргументу, следует заметить, что пока не существует убедительного довода в пользу восприятия литературы на уровне сенсорного ощущения, подобно музыке или кино. По этой самой причине в некоторых работах литературу относят к изящным искусствам с известной долей сомнения. Тем не менее, критическое рассмотрение историй, имеющих суть своей приключения, редко встречаются в живописных полотнах или музыке, и лишь в литературе они столь распространены, решительны, разнообразны, экспериментальны, внимательны к деталям, к истории и строгости повествования.

При отсутствии других аргументов, можно утверждать, что культурный мир образовался из неодоушевлённого, «нечеловеческого» мира как своего рода результат успешного усвоения формирующегося языка человеческого общества, который, исходя из имеющихся на данный момент доказательств, сам по себе явился результатом постепенного изменения прото-лингвистических форм коммуникации приматов. С другой стороны, приматы были уже основательно сформированы, и далее, должно быть, эволюционировали не столь радикально, благодаря дальнейшим укоренившимся в обществе различиям, которые легко могли быть упорядочены прото-грамматическими и прото-семантическими способами -- за исключением функций языка в полном смысле слова. Здесь очень важно отметить следующее: во-первых, если бы подобная гипотеза оказалась верна, это бы, несомненно, означало, что весь мир искусства должен был являться неотъемлемой частью формирующегося культурного мира — без сомнений, «естественного» для формирующегося человека, заселяющего такой мир; во-вторых, исходя из этого, интенциональные свойства произведений искусств и прочих культурных явлений были непосредственно различимы -- будь то путём ощущения или понимания -- самим человеком, с соответствующими выработанными привычками, человеком, создающим и имеющим способность оценивать свою работу. Более того, если аргумент остаётся актуальным, это означает, что некоторые признанные подходы к философии искусства (в частности, точки зрения Воллхайма, Данто, Уолтона, Левинсона), в рамках которых произведения искусства (главным образом, картины) рассматриваются как «всего лишь» физические предметы, могут оказаться полными заблуждений еще до попыток объяснить восприятие картин как таковое. Вышеупомянутые авторы пытаются первым делом свести приводимые гипотезы к ремаркам Гегеля, что нельзя назвать наиболее корректным подходом, поскольку это лишь обозначает приверженность стратегиям экстернализма (в целом, даже дуализма) в подходе к пониманию и познанию. Гипотезы приверженцев дарвинизма в данном случае несколько дополняют эмпирическую концепцию, в рамках которой гегелианская «корректировка» теперь, несомненно, оказывается приемлемой. Естественно, данный подход

момента́льно оказыва́ется более актуальным, чем редукционизм и дуализм вместе взятые; он подтверждает преимущества феноменологической модели восприятия над любой альтернативой, которую могли бы предложить сторонники эмпирического подхода; поддерживает определение воздействия культуры на человеческое понимание в каждой инстанции; вновь указывает, что метафизика и эпистемология неотделимы друг от друга; демонстрирует сугубо реалистическую природу концепций и процессов формирующегося культурного мира; опровергает (как следствие) любые расхождения между трудами естественных и гуманитарных наук, равно как и любое наделение привилегиями заведомо неинтенциональных позиций вместо интенционально-обусловленных случаев; и, таким образом, укрепляет возможность формирования объективных взглядов ярко выраженной культурной природы (например, в рамках описания и интерпретации произведений искусства, определения и объяснения человеческой жизни и истории) в соответствии с сугубо интенциональной природой естественных наук как таковых (с философским фактом, отрицаемым довольно безосновательно, с использованием случайных и несостоятельных аргументов). В результате образуется новое представление о философской антропологии – другими словами, переосмысление концепции теоретических и практических подходов, которое помогает более внимательно рассмотреть основные моменты, на которых фокусируется западная философия. Но, что более важно, это помогает поставить под вопрос все предположения относительно универсальности, отдав дань уважения историчности и первичности анализа в терминах местного и конкретного.

Таким образом, изначально восприятие картины феноменологически подготовлено к распознаванию визуального мира, который оно «раскрывает» опытному наблюдателю: не существует чёткой демаркационной линии между восприятием и визуальным воображением — хотя всё же нет смысла уходить в крайности. Не стоит забывать, что даже в «реальном мире», воспринимая, к примеру, гору, человек воспринимает трёхмерный массив, несмотря на то, что часть горы, находящаяся за доступным зрению «фасадом», не является непосредственно «видимой» в каком-либо строго эмпирическом смысле, хотя его собственное перемещение в пространстве в окрестностях горы способствует сбору информации, подтверждающей её фактическую трёхмерность. В данном случае, проникновение «теории» в визуальное представление можно сравнить с проникновением интенционально определённого открытым восприятием визуального воображения в феноменологическое восприятие. (С тем лишь условием, что оценка обоснованности и очевидности подобного представления не может быть заранее определена).

«Видение», «выдумка», «трансфигурация»: восприятие графического изображения

Те же выработанные привычки слышать и видеть берутся в расчёт при подходе к двойственным «аспектам» воспринимаемых вещей, которые человек слышит, видит и понимает как произведения искусства. В связи с этим делается акцент на восприятие как феноменологическую позицию: ограниченность «исключительно» визуальным в любом физиологическом или информационном смысле никогда не подразумевает полностью визуального понимания как такового, кроме случаев теоретических различий с тем, что феноменологически представлено в каждой конкретной ситуации — что попадает под определение культурно различимого человеком как данность. Если признать данное

обстоятельство, то можно отметить, что, как и в случае с речью, здесь нет определённых правил — по крайней мере, правил, ранее считавшихся удовлетворительными — относительно способа смотреть на картины, если вообще можно утверждать, что человек обладает способностью «правильно» различать, действительно видеть репрезентативные свойства контента. Этот вопрос носит глубоко неформальный характер, несмотря на присутствующую (и объективно необходимую в данном вопросе) систематичность и упорядоченность: подобно тому, как компетентное сообщество тех, кто намеренно изучает способы видения картин и практикует свои навыки восприятия в стремлении довести до соответствующего уровня (практически искусствоведческого, даже если в любительском ключе), склонно предвидеть широкий спектр в некотором смысле эволюционирующих, а иногда даже кардинально меняющихся сигналов — «подтверждённого» в своей актуальности порядка — реакций на картины, которые им встречаются. И это всё, что необходимо для ответственного подхода к обсуждению видения картин (или восприятия на слух в случае с речью). Нет причин полагать, что наблюдение за физическими свойствами поверхности (учитывая, что поверхности рассматриваются как культурно трансформируемые в графические изображения) инициирует (в любом соответствующем значении) игру в имитацию, проецирование выдуманых суждений на «мир» картин (имитацию воображаемого мира как реально существующего и объективно наблюдаемого).

Правда заключается в том, что все они — и «видение», и «выдумка», и «трансфигурация» — имеют фундаментом одно и то же философское стремление уменьшить, практически свести на нет любую склонность полагаться на «метафизику» культуры в объяснении тех или иных критических или опирающихся на восприятие нелинейных, комплексных положений искусства. Но такой подход может, несомненно, уменьшить или даже искоренить всё то, что различается в ключе человеческого «Я» — фактически, творцов и почитателей, населяющих культурный мир.

Красота, истина и конец трансцендентальной философии

Историчность — доктрина о том, что мысль непостоянна и является непрерывно изменяющимся артефактом культурной истории — становится приемлемым понятием в философском контексте лишь в ключе конструктивистского подхода к реализму (который можно назвать одним из наиболее перспективных нововведений Канта). Тем не менее, делая невозможными для подтверждения субстанциальную необходимость и всеобщность, историчность истолковывает умопостигаемый мир как поток, а не хаос и стирает всякое принципиальное расхождение между теоретическим и практическим разумом (что оказывается сущностным пунктом ответа Гегеля Канту, ответа необычайно одаренного кантианца, каким, несомненно, был Гегель). Отталкиваясь от этого, можно заметить, что эстетика, безусловно, ближе к основной стратегии, рассматривающей весь спектр истины и достоверности как результат систематической работы пытливых умов, которые рассматривают любую форму объективности как артефакт их «историчной» критики опыта.

В действительности, здесь может наблюдаться приближение неизбежного краха закрытого концептуального мира. Драматичность данного заявления призвана обратить внимание на то, сколь обедневшей и искажённой оказывается теория, игнорирующая факт, что анализ истины и красоты сам по себе является культурным мастерством высшего уровня в ключе существования определённых отличительных черт. Главная идея конфронтации Гегеля и Канта полностью основывается на предположении о том, что все формы понятийной умопостигаемости являются,

в конечном счёте, преходящими артефактами культурной истории, достигающими различных степеней достоверной общности; хотя человек всё равно стремится к достижению необходимости и универсальности. Гегель считает, что постоянно развивающаяся система изменяющихся обобщений должна быть достаточной для удовлетворения человеческих потребностей, и что Кант нигде этого не опровергает.

Нет подтверждения и тому, что существует какая-либо принципиальная разобщённость между когнитивными достижениями науки, морали и признанием искусства. В этом главное завоевание концептуальной революции Канта. Эстетической теории Канта стоило бы отказаться от предпочтения красоты природы в противовес привлекательности искусства: во-первых, поскольку (и подтверждение этому можно найти у самого Канта) признание факта красоты требует некоторого рода свободного взаимодействия между воображением и постижением, которого так не случилось в когнитивном понимании, определяемом «Критикой чистого разума», что обуславливает парадокс, не находящий ответа в сфере искусств; во-вторых, если мы должны провести различие между культурными артефактами и природными объектами, то эстетическое удовольствие, являющееся своеобразным культурно сформированным способом оценки, должно предшествовать нашему наслаждению природой, а не наоборот.

Кант немного приоткрывает крышку трансцендентности, чтобы проверить вероятность существования более гибкого, более неформального характера формирования суждений, чем тот, который он признаёт ответственным за науку и мораль; но крышка быстро возвращается на прежнее место, когда он убеждает себя в том, что восприятию красоты самое место в системе, регулируемой в терминах игры ощущений, между определёнными пробелами в воображении и концепциями понимания, ловко разведёнными порознь и соединёнными снова, без сомнений, самим Кантом с целью отвергнуть любые появляющиеся когнитивные претензии во имя вкуса. Демонстрируя всегда доступную в использовании универсальность оценки, ему удаётся подкрепить эту точку зрения, но он терпит неудачу в общем обосновании по другой причине – данные выводы также подтверждают несущественность успешной систематизации, которую ему удалось провести. Здесь есть смысл вспомнить Лессинга, Винкельмана и прочих английских философов восемнадцатого века, которыми Кант восхищался. Каждый из них рассматривал тему вкуса и оценки через призму культурной истории и с очевидным фокусом на рассмотрение произведений искусства. С течением времени вкус и присвоение истины появляются всё чаще в качестве конструкций культурной истории. Какой бы ни потребовался подход к определению когнитивных предпосылок различных способов оценки, кантианство не сможет помочь в выборе – в доводах философа данные позиции были пропущены или проигнорированы.

Кант вводит абсолютно новую форму де-факто привилегии — трансцендентализм, поиск синтетических априорных потребностей, на который стремятся полагаться актуальные знания и оценки, и который, судя по всему, де-юре оставляет в стороне привилегированные предположения и доводы рационалистов. Это достигается простым анализом того, что само по себе (естественным образом) «дано» в ключе восприятия и опыта и таким образом не оказывается в категории привилегированного как такового в ранее обозначенных терминах, коими он пренебрегает, получив на это все основания; в это же время возможные факультативные «условия», на которых данность может быть преобразована в знание, способны также (имея на это полное право) быть представлены для обеспечения необходимых и универсальных предпосылок осуществления этого процесса. Таким образом получается, что своевременное замечание в «Критике способности суждения» даёт Канту возможность

утверждать, что красота и оценка вкуса могут быть удостоены своего рода достоверности без всяких попыток выдать это за результат превалирования когнитивных признаков. Данная позиция совершенно исключает необходимость поиска очевидного статуса критики искусства и понимания искусства как такового. Но в своём рвении оправдать универсальную достоверность эстетических оценок, Кант просто вытесняет идею освоения культурной истории, относящейся к созданию, знаточеству и пониманию искусств как таковых. Убедительность толкования Канта висит на волоске, в то время как на кону оказывается больше, чем он может себе представить, поскольку в конструктивизме, благодаря которому его позиция имеет место быть в принципе (как с точки зрения науки, так и с точки зрения морали), нерушимость того, что «дано» в ключе восприятия и опыта, и того, что представляет собой мир, согласно утверждениям тех, кто за ним наблюдает (неразрывность субъективного и объективного, активного и пассивного), не выглядит достаточно сильной для укоренения трансцендентализма, на которое полагается Кант. Соответственно, сторонники историчности (и, что немаловажно, Гегель в их числе) без особого труда демонстрируют, почему Кант не способен обозначить принципиальную разницу между абсолютно случайным и бесспорно необходимым для получения объективного знания. Ошибка Канта относительно необходимых истин в ключе времени и пространства в геометрии Эвклида и допущениях Ньютона подтверждает, что естественные науки в той же мере оказываются субъектом историчной гипотезы, что и эстетический вкус. Кант не видит смысла в определении красоты, если она не оказывается полностью зависимой от условий его собственного концептуального мира. Но все непредвиденные обстоятельства, возникающие при рассмотрении красоты и вкуса, на самом деле являются наиболее очевидными и ожидаемыми проявлениями культурного разнообразия и быстро происходящих изменений, какие только можно представить – и теми, что не поддаются контролю. Как же они могли рассматриваться сквозь призму концептуальной неподвижности? Кант преодолевает концептуальное разграничение познаваемого и познающего, сохраняющееся в теориях и по сей день; предложенные Кантом тезисы со временем подвергаются радикальной трансформации, инициатором которой является не кто иной, как Гегель. Сама по себе доступность мира человеческому восприятию является основной конструкцией: мир и картина мира неразделимы в понимании человека, и он не может взглянуть на себя вне «возможностей» общей картины происходящего. Он выстраивает собственное «Я» подобно тому, как он выстраивает свою картину мира; соответственно, его взгляд на себя и на мир постоянно изменяется. Красота и вкус являются хрупкими символами человеческой неизменности; тем не менее, они также оказываются наиболее явными симптомами непостоянства. Стоит лишь подумать о красоте с точки зрения, полностью противоположной подходу, продиктованному интуицией Канта, и это с большей вероятностью приблизит человека к приемлемому взгляду на эстетический интерес и оценку, чем всё, что приводится в качестве доводов Кантом. Красота человеческого тела соответствует нашим неизменным интересам, как естественным, так и «артефактным», что характерно: в данном случае, вероятно, есть смысл обосновать красоту сексуальностью или связать с животной энергией и силой и свободой телодвижений, или даже с воздействием такой силы и свободы. Как это ни парадоксально, Кант настаивает, что красота в эстетическом смысле обязательно беспристрастна, как бы противники этой точки зрения ни пытались подчеркнуть преимущества обратной гипотезы.

Но что могло вообще подразумеваться Кантом под «беспристрастием» в данном случае, если оно означает отсутствие соответствующего использования концепций как такового? Здесь очень полезным оказывается краткое описание четырёх «моментов» аналитики красоты в

«Критике способности суждения» Канта, которое представил Тьерри де Дюв [Duve T. de, 1996], бельгийско-канадский теоретик современного искусства и художественный критик: Кант первым раз и навсегда определил противоречивый (или, как он выразился, антиномичный) характер эстетической оценки. Данная позиция возникла при рассмотрении оценки вкуса, другими словами, системы оценивания красоты, главным образом, в природе. Например, когда человек при взгляде на закат говорит «как же красиво», он вербально выражает собственные ощущения. Он свободен в способности иметь такие ощущения, значит его сосед столь же свободен найти данный закат совершенно некрасивым. Тем не менее, первый человек не говорит «мне нравится этот закат»; он говорит, что закат красивый, будто бы красота есть объективное свойство данного заката. Это утверждение подразумевает, что закат является и должен являться красивым для всех и каждого, будто бы красота заката есть одновременно и общепризнанный естественный факт, и моральное свойство, требующее признания; на самом деле, она не является ни тем, ни другим, представляя из себя лишь результат ощущения человека. Таким образом, человек выступает с требованием всеобщего признания собственной оценки, собственного вкуса, и приписывает человечеству «общее чувство», которое представляет из себя не что иное как способность к основанной на эстетическом восприятии оценке.

В своей книге «Кант после Дюшана» де Дюв подчёркивает, как, следуя доводам Канта, можно отметить, что если сосед находит некрасивым то, что человек видит красивым, он получает равносильное право злоупотреблять понятием универсальности собственной оценки, как и сам этот человек. Данное дополнение умаляет убедительность позиции, описанной в «Критике способности суждения», или даже совсем его обесценивает. Гегель был замечен в использовании подобных методов – использовании элементов позиции Канта против него самого – ранее, при обсуждении труда «Основы метафизики нравственности», обращая потенциально не допускающее исключений правило собственности; анализ интуитивных шагов Канта может подтвердить, что он поторопился с представлением концептуальных оснований возможностей теорем Ньютона сквозь призму трансцендентализма: вероятно, был смысл с самого начала усомниться в том, что у Ньютона вообще были какие-либо основания для озвученной им позиции.

Заключение

Становится ясно, что рассматриваемый вопрос никак не опирается на какую-либо универсальность оценок или формулировку условий истинности -- они будто бы насильно введены в систему координат для обоснования в противном случае нерелевантного трансцендентализма. Из этого следует, что универсализм на каждом этапе исследований сейчас систематически заменяется (и небезосновательно) тщательно аргументированным историзмом. И универсализм, и историзм являются конструктивистскими альтернативами — одна находится в поиске необходимой завершённости, другая противоречит этой идее и подобным ей положениям. Вместе же они лишь укрепляют точку зрения о непреодолимой неформальности науки, морали и оценки искусства; о сведении универсальности от твёрдого правила к неразделённой надежде; и о возрождающейся строгости и адекватности моментов встраивания генерализированных отрывков реальности в поток истории. Таким образом, наконец можно признать, что в ключе истории, принимающей человека как свою часть, эстетические оценки, научные истины и моральные нормы переживают взлёты и падения вместе, сохраняя постоянство лишь в неразрывной связи друг с другом.

Библиография

1. Данто А. Аналитическая философия истории. М.: Идея-Пресс, 2002., 292 с.
2. Данто А. Ницше как философ. М.: Идея-Пресс, 2001. 279 с.
3. Данто А. Что такое искусство? М.: Ad Marginem, 2018. 168 с.
4. Кант И. Сочинения в 6 томах. М.: Мысль, 1965. Т.4.Ч.1. 544 с.
5. Плеснер Х. Ступени органического и человек // Проблема человека в западной философии: Переводы. М.: Прогресс, 1988. С. 96–151.
6. Duve T. de. Kant after Duchamp. Cambridge: MIT-Press, 1996. 485 p.
7. Grene M., Depew D. Philosophy of Biology: An Episodic History. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2004. 416 p.
8. Putham H. Mind, language and reality. Cambridge: Cambridge univ. press, 1979. P.12.
9. Margolis J. The Arts and the Definition of the Human. Toward a Philosophical Anthropology. Stanford: Stanford Univ. Press, 2009. 183 p.
10. Schapiro M. Selected Papers IV: Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society. New York: George Braziller, 1994. 253 p.

Philosophy and art: the key to understanding man

Nataliya G. Krotovskaya

Researcher,
Department of the History of Anthropological Doctrines,
Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences,
109240, 12/1, Goncharnaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: krotovskaya.nata@yandex.ru

Valentina S. Kulagina-Yartseva

Researcher,
Department of the History of Anthropological Doctrines,
Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences,
109240, 12/1, Goncharnaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: valentina.yartseva@gmail.com

Abstract

This article is an attempt to consider and generalize the statement that conceptual issues of moral and political life should not be separated from the issues affected by the sphere of arts, that philosophical science should not be separated from the findings in the field of philosophy of art and vice versa. Each of the approaches mentioned above forms a limited understanding of a particular part of the world, while these parts are inextricably linked and intertwined with the uncertainty of historical life as such. To provide a holistic link between existing views, the term «man» is used.

The advantage of the holistic approach is confirmed from the very beginning of the study, helping to avoid confusion between the concepts of «philosophy of art», «philosophy of thought» and «philosophy of science». Thus, the problems are considered through the prism of new experience, new ways of analyzing and perceiving information.

In this article, the term «philosophical anthropology» refers to the theory of human formation through the «hybrid» influence of biological and historical cultural sources. In a holistic approach,

the very fact that any science is a science about man and, therefore, the very power of human knowledge is an artifact of cultural life, suggests the unity of sciences within the new conditions of this life.

As a result, it is concluded that in the course of history, aesthetic evaluations, scientific truths and moral norms periodically experience ups and downs, maintaining constancy only in an indissoluble connection with each other.

For citation

Krotovskaya N.G., Kulagina-Yartseva V.S. (2020) *Filosofiya i iskusstvo: klyuch k postizheniyu cheloveka* [Philosophy and art: the key to understanding man]. *Kontekst i refleksiya: filosofiya o mire i cheloveke* [Context and Reflection: Philosophy of the World and Human Being], 9 (6A), pp. 3-17. DOI: 10.34670/AR.2020.69.91.012

Keywords

Philosophical anthropology, art, holistic approach, intentionality, cultural, biological, perception, physical matter, cultural artifact, aesthetic evaluation.

References

1. Danto A. (2001) Nietzsche as a philosopher. [Nitsche kak filosof], Moscow: Ideya-Press, 2001. 279 p.
2. Danto A. Analytical philosophy of history [Analiticheskaya filosofiya istorii], Moscow: Ideya-Press, 2002, 292 p.
3. Danto A. What is art? [Chto takoe iskusstvo?], Moscow: Ad Marginem, 2018. 168 p.
4. Duve T. de. Kant after Duchamp, Cambridge: MIT-Press, 1996. 485 p.
5. Grene M., Depew D. Philosophy of Biology: An Episodic History, Cambridge: Cambridge Univer. Press, 2004. 416 p.
6. Kant I. Works in 6 vols. Vol. 4. P. 1 [Sochineniya v 6 t. T 4. Ch. 1], Moscow: My'sl', 1965. 544 p.
7. Margolis J. The Arts and the Definition of the Human. Toward a Philosophical Anthropology, Stanford: Stanford Univ. Press, 2009. 183 p.
8. Plessner H. Stages of the organic and man // the Problem of man in Western philosophy: Translations [Stupeni organicheskogo i chelovek // Problema cheloveka v zapadnoj filosofii: Perevody], Moscow: Progress, 1988.P. 96–151.
9. Putham H. Mind, language and reality. Cambridge: Cambridge univ. press, 1979. P.12.
10. Schapiro M. Selected Papers IV: Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society, New York: George Braziller, 1994. 253 p.