

ПРОБЛЕМА ЗНАНИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО

Е. Н. Ищенко

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 14 марта 2021 г.

Аннотация: в статье рассматриваются основные направления трансформации сферы эстетического в современной философии. Автор анализирует ключевые идеи в обсуждении проблемы когнитивной ценности художественного творчества, выявляя изменения в понимании знания как ключевой категории, связывающей эстетику и эпистемологию.

Ключевые слова: современная эстетика, когнитивная эстетика, художественное познание, знание, эпистемология.

Abstract: the article examines the main directions of transformations of contemporary aesthetics. The author analyzes important ideas in the discussion of the problem of cognitive value of artistic creation, identifying changes in understanding of knowledge as a key concept linking aesthetics and epistemology.

Key words: contemporary aesthetics, cognitive aesthetics, artistic cognition, knowledge, epistemology.

В современном философском дискурсе наличествует поистине необозримый плюрализм эстетических теорий. Понятие эстетического как несущая конструкция теоретико-философских штудий подвергается существенным трансформациям. Исконные связи художественной ценности и эстетического опыта разрываются под натиском смены культурных кодов. Противоречивость «канонических» определений выходит на поверхность, порождая разнородные способы рефлексии в сфере эстетического, которые, как кажется на первый взгляд, не подразумевают единства. Между тем можно выделить несколько принципиально важных линий размежевания эстетики эпохи метамодерна и художественно-теоретических исканий философской классики. Одной из них является нормативизм, представляющий собой неотъемлемую составляющую эстетических доктрин XVII–XIX вв. Иерархическая структура культурных конструкций и институций, проецировавшаяся на поле эстетического, предполагала определенность идеалов и норм художественного в различных областях искусства. Деление на «высокое» и «низкое», пронизывая пространство эстетико-философской рефлексии, задавало специфическую систему координат. В ее рамках «эстетическое» и «художественное» отождествлялись благодаря тому, что искусство выступало в качестве безальтернативной «фабрики» художественных смыслов, а эстетика задавала концептуальную рамку их интерпретации. Цифровая революция запустила процесс деиерархизации, поэтому нормативизм стал рассматриваться как атавизм, устаревший элемент прежней конструкции, на смену которой могут и должны прийти иные подходы (от

дескриптивных до перформативных). Стоит отметить, что поиск оснований, способных выдержать «давление» культурных трансформаций, парадоксальным образом сочетается с отрицанием какого бы то ни было «фундаментализма».

В то же время в современной ситуации эстетическое всё чаще рассматривается как один из элементов социальной конструкции, прочно вписанный в механизмы стратификации, экономическую сферу, коммуникативные практики [1–7]. Процессы эстетизации, вплетенные в ткань «позднего капитализма», приобретают по большей части негативные или откровенно алармистские коннотации, причем не только в рамках неомарксистского дискурса. Однако приходится признать, что термины «эстетизация повседневности» [8–9] или «глобальная эстетизация» [10], обозначающие феномен трансформации эстетического, пока скорее фиксируют смену культурного кода, нежели предлагают надежные инструменты исследования. В затруднительном положении оказывается «современное искусство» (*contemporary art*), поскольку прежние атрибуты художественного, подвергнутые бескомпромиссной деконструкции, утрачивают роль границ, отделяющих искусство от других форм духовной деятельности. Будучи плотно вписанным в глобальный рынок, современное искусство вынужденно ориентируется на производство «символического капитала», выстраивает новые практики взаимодействия с «потребителями культур».

Кроме того, поистине революционные перемены происходят в области искусствознания, испытавшей на себе последствия «визуального поворота». Поскольку предметность визуальных исследований стала перемещаться в сферу «неумышленных или непосредственных визуальных образов и опытов» [11, р. 178], определение границы между художественным и не-художественным, как и в сфере эстетических теорий, становится предметом жарких теоретических баталий. Попытки «...спасти автономию художественного образа в эпоху медиа» [12, S. 407] далеко не всегда оказываются успешными. Всё более отчетливо звучит мотив «конца истории искусства» [13]. По мнению Х. Белтинга, «...интерпретаторы заменили одну влиятельную историю искусства несколькими и даже многими историями и методами, сосуществующими без борьбы, как и разные направления современного искусства» [*ibid.*, S. 22]. Обращая внимание на «ослабление внутреннего единства», он констатирует утрату дисциплинарной автономности традиционного искусствознания.

Глобальные перемены в различных областях философского и социогуманитарного знания приводят к необходимости новых концептуализаций эстетического *per se*. Так, для М. Зееля ключевым в определении эстетического оказывается обнаружение реципиентом некоторой вещи вне прагматической установки. Оно формирует специфический тип восприятия, который вовсе не обязательно относится к сфере художественного [14]. Смена режима рассмотрения, переакцентировка фокуса исследования от институциональных аспектов на проблемы перцепции лишь на первый взгляд оказываются совершенно новаторскими. В неко-

тором смысле подобная тенденция, изложенная в работах выдающегося представителя прагматического направления Р. Шустермана, означает «возврат к истокам», базовым положениям эстетики А. Баумгартена [15, р. 104–124].

Необходимо специально отметить примечательный факт. Несмотря на революционные перемены, произошедшие в понимании сферы эстетического в современной философии, эпистемологический статус искусства всё еще остается предметом жарких дискуссий. В последние десятилетия активно развивается проект нейроэстетики (neuroaesthetics) как особой отрасли знания, раскрывающей нейробиологические аспекты восприятия и создания произведений искусства [16–19]. Мы оставим его за рамками рассмотрения, сосредоточившись на исследованиях, которые можно обозначить как «когнитивная эстетика». В отличие от нейроэстетики, отрицающей необходимость философских конструкций, не подтвержденных эмпирическими данными, полученными в различных областях нейронаук, когнитивная эстетика остается в границах философского дискурса.

Идея построения «когнитивной эстетики» впервые была высказана Н. Гудменом. Поскольку искусства должны восприниматься как способы «открытия, создания и расширения знания», философия искусства, по его мнению, «должна составлять неотъемлемую часть метафизики и эпистемологии» [20, с. 217]. Подобное высказывание звучит как некоторая «декларация о намерениях», которая и сегодня остается перспективной исследовательской задачей. Можно согласиться с тем, что Гудмен не воплотил предложенную им программу, но нельзя не признать, что подобный подход задал концептуальную рамку дискуссий, продолжающихся несколько последних десятилетий. Иначе говоря, когнитивный подход в эстетике оказался на пересечении множества «силовых линий» и затронул проблемы, выходящие за рамки собственно эстетических.

В этом смысле внимание к когнитивным аспектам художественного творчества является одной из важнейших, знаковых тенденций в развитии современной эстетической мысли. В последние годы появилось множество работ, посвященных отдельным сюжетам, связанным с изучением когнитивных аспектов художественного творчества, представленного в различных сферах искусства – от литературы до кинематографа. Так или иначе, рассмотрение специфики познания в сфере художественного творчества становится оселком, на котором испытываются современные эстетические теории.

В исследовании природы художественного творчества, его когнитивного потенциала и ценности самым причудливым образом пересекаются различные традиции философствования, происходит переосмысление, если угодно, «реновация» идей философской классики. Образ художника как творца уступает место персоне художника как исследователя, способного конкурировать с ученым, как в смысле изучения реальности, так и в способах развития когнитивных способностей тех, кто воспринимает и интерпретирует произведения искусства.

В столь запутанных хитросплетениях важно, как кажется, выделить некоторое центральное звено, узловой пункт дискуссионного пространства. В качестве такового, на наш взгляд, выступает обсуждение *проблемы знания* применительно к сфере художественного творчества. Оно удивительным образом резонирует с переосмыслением ценности знания в обществе, которое называет себя «обществом знания» [21]. Ключевые оппозиции «знание/мнение», «знание/вера», «знание/информация» в современном социокультурном контексте выступают маркерами эпистемологических перемен. Как известно, наступление эпохи постмодерна сопровождали новаторские интерпретации знания. Можно сказать, что и метамодерн как обозначение актуальной ситуации работает в пространстве поиска новой парадигмы знания. Особая «структура чувства» как важная метка метамодерна предполагает не только «новую искренность», внимание к эмпатии, эмоциональному интеллекту, но и новые способы рефлексии и интерпретации. Происходит переакцентировка интереса от «фабрики смыслов» к индивидуализированным процессам освоения и присвоения смыслов. В новой парадигме именно художественное познание способно выступать в качестве антитезы постмодернистской игре с означающими без означаемого, смысловой множественности, равноудаленной от субъекта. Можно сказать, что на смену «трансцендентализму без трансцендентального субъекта» (К. Леви-Стросс) приходит субъект, осознающий и переживающий собственную трансцендентальность, в том числе, в сфере эстетического.

Итак, обратимся к позиции одного из представителей современной когнитивной эстетики Б. Гаута. Он полагает, что искусство не только может давать нетривиальное пропозициональное знание, но его эстетическая ценность определяется именно этой функцией [22, р. 136–137]. Очевидно, что такой подход оказывается более радикальным, нежели предложенный в свое время Гудменом. Однако признание способности искусства быть источником «нетривиального пропозиционального знания» тотчас же влечет за собой множество вопросов. Такая двойственность «вмонтирована» в определение, предложенное Гаутом, совместившим в своих декларациях «нетривиальность» и «пропозициональность». Мы отчетливо видим попытку, с одной стороны, сохранить традиционные представления о структуре научного знания, а с другой – расширить его содержательные трактовки. На наш взгляд, подобного рода сюжеты являются отголоском дискуссий о статусе гуманитарного и социального знания в современной эпистемологии [23]. Не вполне преодоленное господство сциентистской позиции, оставляющей социогуманитарные науки в тени неизменных подозрений в идеологичности, психологизме и субъективизме, является причиной возникновения подобных предложенной Гаутом «кентаврических» конструкций. И, как следствие, становится серьезным препятствием на пути к концептуально выверенному пониманию единства знания. Иначе говоря, подобные позиции открывают дорогу расширительным трактовкам знания. Однако проблема состоит в том, что искусство предлагает широкий спектр как вербальных, так

и визуальных способов выражения, требующих различных подходов и инструментов анализа представления знания. Поскольку герменевтика визуального находится в стадии разработки, рассуждая об искусстве вообще, философы чаще всего обращаются к исследованию различных видов литературного творчества. В этом контексте располагаются, к примеру, идеи П. МакКормик, предложившей «моральное знание» в качестве основного вклада литературных произведений [24]. При этом «моральные истины» понимаются как «особые виды убеждений». В самом деле, было бы весьма странным отрицать роль произведений искусства в воспитании морального чувства, равно как и функции нравственного камертона, позволяющего различать смысловые оттенки идеалов и ценностей. Вникая в мотивации, примеряя на себя различные этические коллизии, человек способен развиваться как моральное существо. В то же время искусство дает богатый материал для анализа историчности моральных норм, стандартов поведения, этических оценок. К примеру, сегодня мы сталкиваемся с весьма курьезными проявлениями прямолинейного применения норм «новой этики» к цензурированию художественных произведений, выражающейся в различных формах. Высокомерный и напыщенный взгляд современности, не желающей проникнуть в глубину социокультурного контекста, может привести к «выпадению из истории», сведению «цветущей сложности» к примитивному ригоризму. Подобные примеры прекрасно иллюстрируют уязвимость концепта «морального знания», связанную с его противоречивостью. Невозможно не задаться вопросом: идет ли речь о содержании или о форме знания? Историчность и социокультурная обусловленность моральных норм, в свою очередь, проблематизирует применение критерия «истинности» к знанию такого рода. Когда мы говорим о «моральных истинах», имеем ли мы дело с истиной в ее общепризнанном смысле или с метафорой истины?

В этом пункте возникает путаница в понятиях. Истинность, достоверность, проверяемость знания являются идеальными конструктами, имеющими отношение к познавательной деятельности, закрепленной в науке как методологически, так и институционально. Когда речь идет об искусстве в целом или его отдельных формах, мы сталкиваемся, прежде всего, с герменевтическим пониманием «опыта истины». В связи с этим подходить к художественному познанию с меркой пропозиционально структурированного знания оказывается предприятием, заведомо обреченным на неудачу. Гораздо продуктивнее, на наш взгляд, обратиться к истокам осмысления художественного творчества. И здесь никак не обойтись без анализа теории мимесиса как отправной точки дискуссий, связанных с переосмыслением традиционных подходов к проблеме истины и вымысла. «Миметические теории художественной литературы (и искусства в целом) существовали в разных формах. Произведения художественной литературы должны были быть «имитацией» мира или его «зеркалом», иногда по подобию (правдоподобие характера и события), иногда посредством воплощения универсальных истин, чаще – другими способами» [25, р. 10]. Многозначность миметических концепций остав-

ляет пространство для множества вопросов. Можем ли мы в принципе рассуждать в терминах «истинности/ложности» применительно к произведениям искусства? Означает ли «подобие» соотнесенность «мира вымысла» и «мира реальности»? Что такое «реализм» в искусстве и является ли он некоторой «привилегированной» позицией в отношении познания мира? П. Ламарк и Ш. Олсен справедливо отмечают, что «традиционное понятие “мимесиса” в равной степени зависит как от отношений между ментальными образами (у художников и зрителей), так от отношений между образами и объектами» [ibid., p. 11]. Если мы соглашаемся с этим положением, тогда приходится признать, что уже в пределах «классических» представлений проблема когнитивной ценности искусства оказывается не столь тривиальной. Современные исследователи в некотором смысле возвращаются к «лакунам» и противоречиям миметической концепции, прямо говоря о соотнесенности произведений искусства с реальностью. К примеру, Дж. Янг, говоря о когнитивной ценности искусства, отмечает его способность предоставлять «понимание аспектов реальности» [26, p. 23], понимаемое как их «репрезентация». Еще более отчетливо выражается К. Фалк: «Китература дает нам наш самый чистый и самый важный способ схватывания (way of grasping) реальности или истинь», «связь между искусством (включая поэзию и литературу) и онтологической истиной является необходимой и определенной» [27, p. 74].

Казалось бы, фиктивность, вымышленность художественных миров вступает в явное противоречие с высказанными идеями. Критики часто приводят аргументы, касающиеся таких жанров, как фантастика или утопия, которые никоим образом не могут претендовать на выражение «онтологической истинь». Как нам представляется, дело не только в этом. Даже реализм как направление в искусстве вовсе не может быть автоматически причислен к способу «прямого доступа» к реальности. Сколь бы искренними ни были намерения автора дать максимально правдоподобную картину реальности, мы никак не можем не заметить «конструктивистского» характера подобного рода деятельности. Проникая в живую ткань повседневности, художник улавливает детали и подробности, те «части», из которых в процессе движения в герменевтическом круге сложится «целое». Оптика художника, в свою очередь, задается множеством обстоятельств, выхватывая из окружающей реальности лишь то, что представляется достойным выражения и отображения, трансформации и воссоздания. Неизбежность герменевтического круга в понимании и интерпретации художественного произведения предполагает расширение смыслового пространства, его сопряжение с актуальным контекстом и напряженное взаимодействие с традицией.

Для критиков когнитивизма в эстетике П. Ламарка и Ш. Олсена неприемлемым оказывается стремление некоторых из его сторонников приписать литературе как одной из ключевых форм художественного творчества не свойственные ей способности, более того, обозначив последние в качестве едва ли не основных, определяющих эстетическую ценность произведений. Причины подобного рода «навязывания» стоит

искать в разрушении культурных стереотипов. При этом сторонники когнитивизма, по мнению П. Ламарка и Ш. Олсена, руководствуются романтической установкой «защиты» литературного творчества, поднимая воображение «на вершину познавательной деятельности, присвоив ему статус высшего источника знаний» [25, р. 21]. Такая апологетика предполагает борьбу с представлениями сугубо сциентистского толка. «Реабилитация» художественного творчества как одного из способов получения знания неизбежно затрагивает круг вопросов, связанных с его истинностью, возможностью проверки, формализацией, структурой и т. п. П. Ламарк и Ш. Олсен полагают, что осуществлять эту миссию с точки зрения приписывания художественному творчеству истинности является предприятием безнадежным и контрпродуктивным. «“Образная” или “литературная” истина (“imaginative” or “literary” truth) всегда оказывается меньше, чем истина сама по себе... Гораздо более продуктивно попытаться объяснить ценность произведений художественной литературы, не оглядываясь на науку или философию» [ibid., р. 23]. Нельзя не согласиться с авторами в том, что подобные попытки «когнитивистов» носят скорее ценностный характер. Разумеется, отстаивать ценность художественного творчества вовсе не означает признавать его когнитивный характер. В то же время «разоблачение» ценностных установок еще не означает необходимости отказа от идеи трансформации представлений о знании, его природе и многообразии.

Намного более продуктивным представляется нам подход к пониманию художественного вымысла как своего рода мысленного эксперимента, предложенный К. Элгин [28]. «Фиктивность» художественных миров, заключенных в произведении, предполагает наличие когерентности, внутренней согласованности событий, особой, если угодно, логики развития, обоснования мотиваций, внутренней связности образов и символов. Путешествие в «возможные миры» художественного произведения, конструируемые автором, приглашают читателя, зрителя, слушателя не просто к восприятию, но к воспроизводству, воссозданию реальности, скрывающейся «по ту сторону» авторского замысла. К тому же идея «возможных миров» органически включает в себя не только вербальные, но и аудиовизуальные произведения, развивающие воображение, освоение и присвоение смыслового пространства.

Обоснованным и уместным представляется нам разговор о развитии когнитивных способностей путем вовлечения в «мысленный эксперимент», предполагающий как эмпатию, сопереживание, так и интеллектуальную реконструкцию. Таким образом, расширяется пространство понимания. Во многом такой подход развивает идеи Гудмена: «Многие знания направлены на какое-то иное, нежели истинное верование. Скорее происходит возрастание остроты проникновения или диапазона понимания, нежели изменение в веровании, <...> когда мы учимся узнавать стилистические различия среди произведений, уже классифицированных художником, композитором или писателем; когда мы изучаем картину, концерт или трактат до тех пор, пока не обнаруживаем

те признаки и структуры, которые мы не могли распознавать прежде. Такой прирост знания связан не с формированием или закреплением верования, а с тем, что мы начинаем лучше понимать то, что нас интересует» [20, с. 139]. Потенциальная возможность производства различных интерпретаций является одним из способов развития познавательной деятельности, позволяющих говорить о получении и трансляции осмысленного, присвоенного человеком знания.

Дискуссии о когнитивном статусе художественного творчества далеки от завершения. Пожалуй, определенно можно утверждать, что обсуждение рассмотренных проблем помогает расширить представление о знании. В современной ситуации, когда границы между знанием и информацией размываются, алгоритмы проникают не только в сферу трансляции и хранения знания, но в «святая святых» – процесс порождения нового знания, взаимодействие эпистемологии и эстетики представляется особенно актуальным.

Литература

1. *Born G.* The Social and the Aesthetic : for a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production / G. Born // *Cultural Sociology*. – 2010. – Vol. 5. – P. 171–208.

2. *Hennion A.* Music and Mediation : Toward a New Sociology of Music / A. Hennion // Clayton Marton and al. (ed.). *Cultural Studies of Music : a Critical Introduction*. – N. Y. ; London, 2003. – P. 298–329.

3. *Fuente De La E.* The Artwork Made Me Do It : Introduction to the New Sociology / De La E. Fuente // *Thesis Eleven*. – 2010. – Vol. 10, № 3. – P. 3–9.

4. *Stewart J.* Making Globalization Visible? The Oil Assemblage, the Work of Sociology and the Work of Art / J. Stewart // *Cultural Sociology*. – 2013. – Vol. 7. – P. 368–384.

5. *Latour B.* Reassembling the Social : an Introduction to Actor-Network-Theory / B. Latour. – Oxford, 2007.

6. *Jameson F.* Postmodernism, or Cultural Logic of Late Capitalism / F. Jameson. – Durham, 1991.

7. *Ranciér J.* Aesthetics and its Discontents / J. Ranciér. – Cambridge, 2009.

8. *Featherstone M.* The Aestheticization of Everyday Life / M. Featherstone // Featherstone M. *Consumer Culture and Postmodernism*. – Los Angeles ; London : SAGE Publications, 2007. – P. 65–82.

9. *Schulze G.* Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart / G. Schulze. – Frankfurt ; N. Y., 2005.

10. *Welsch W.* Undoing Aesthetics / W. Welsch. – London : SAGE Publications, 2007.

11. *Mitchell W. J. T.* Showing Seeing : a Critique of Visual Culture / W. J. T. Mitchell // *Journal of Visual Culture*. – 2002. – Vol. 1, № 2.

12. *Sauerländer W.* Iconic Turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus / W. Sauerländer // *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder* / Hg. C. Maar. – Köln : DuMont BuchVerlag, 2004.

13. *Belting H.* Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren / H. Belting. – München : Beck, 1995.

14. *Seel M.* Ästhetik des Erscheinens / M. Seel. – Frankfurt a/M., 2003.
15. *Shusterman R.* Back to The Future : Aesthetics Today / R. Shusterman // The Nordic Journal of Aesthetics. – 2012. – Vol. 23, № 43. – p. 104–124.
16. *Zeki S.* Inner Vision : an Exploration of Art and the Brain / S. Zeki. – Oxford, 1999.
17. *Kesner L.* Neuroaesthetics : Real Promise or Real Delusion? / L. Kesner // The Aesthetic Dimension of Vision Culture / eds. O. Dadejedik, J. Stejskal. – Newcastle upon Tyne, 2010. – P. 1–32.
18. *Massey I.* The Neural Imagination : the Aesthetic and Neuroscientific Approaches to the Arts / I. Massey. – Austin : University of Texas Press, 2009.
19. The Fine Arts, Neurology, and Neuroscience : New Discoveries and Changing Landscapes / ed. by S. Finger. – Oxford : Elsevier, 2013. – Vol. 204.
20. *Гудмен Н.* Способы создания миров / Н. Гудмен. – М. : Праксис, 2001.
21. *Ищенко Е. Н.* Метаморфозы знания в обществе знания : новые стратегии просветительства / Е. Н. Ищенко // Концепт : философия, религия, культура. – 2018. – № 2. – С. 33–43.
22. *Gaut B.* Art, Emotions and Ethics / B. Gaut. – N. Y. : Oxford University Press, 2007.
23. *Ищенко Е. Н.* Современная эпистемология и гуманитарное познание / Е.Н.Ищенко. – Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2003.
24. *McCormick P.* Moral Knowledge and Fiction / P. McCormick // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 1983. – Vol. 4. – P. 399–410.
25. *Lamarque P.* Truth, Fiction, and Literature : a Philosophical Perspective / P. Lamarque, S. H. Olsen. – Oxford : Clarendon Press, 1994.
26. *Young J. O.* Art and Knowledge / J. O. Young. – London ; N. Y. : Routledge, 2001.
27. *Falck C.* Myth, Truth and Literature / C. Falck. – Cambridge : Cambridge University Press, 1989.
28. *Elgin C. Z.* The Laboratory of the Mind / C. Z. Elgin // Gibson J., Huemer W., Polli L. (Eds.) A Sense of the World : Essays on Fiction, Narrative, and Knowledge. – London ; N. Y. : Routledge, 2007. – P. 43–54.

Воронежский государственный университет

Ищенко Е. Н., доктор философских наук, профессор кафедры онтологии и теории познания

E-mail: edu@main.vsu.ru,

Voronezh State University

Ishchenko E. N., Ph.D., Dr. phil. hab. in Philosophy, Professor of the Ontology and Theory of Cognition Department

E-mail: edu@main.vsu.ru,