

# ФИЛОСОФИЯ И ИСКУССТВО

## ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОГНИТИВИЗМ И ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИСТИНЫ

Э.Г. Панаиотиди

Северо-Осетинский государственный педагогический институт  
*ул. Карла Маркса, 36, Владикавказ, РСО-Алания, 362003*

Сущность позиции эстетического когнитивизма в отношении к проблеме художественной истины заключается в том, что, во-первых, искусство является носителем уникального знания, и, во-вторых, эта его способность определяет главную ценность искусства. Однако сторонники различных версий этого направления испытывают, как правило, серьезные трудности в обосновании своей позиции. Условием удовлетворительного решения проблемы художественной истины является, как представляется, отказ от «сильных» тезисов об уникальности художественной истины и о доминирующей роли познавательного аспекта в определении ценности искусства.

**Ключевые слова:** эстетика, искусство, художественная истина, познание, ценности.

В чем состоит познавательная функция искусства и связано ли оно вообще с познанием истины? Образует ли художественное познание особый модус познания или же использует методы, которыми оперируют наука и философия, преследуя общие с ними цели? Эти и родственные им вопросы, волновавшие исследователей со времен античности, не утратили своей актуальности до наших дней. Представители эстетического когнитивизма, убежденные в том, что их разрешение возможно только с позиций этого направления, считают познавательную функцию сущностной функцией искусства, которая определяет его ценность как важнейшего фактора в эволюции человека и неотъемлемой части его жизненного мира. Антикогнитивисты, напротив, подчеркивают несостоятельность произведений искусства как «продуцентов» и носителей истины. По их убеждению, «истины, содержащиеся в произведениях искусства, в высшей степени банальны. В сравнении прежде всего с научной истиной, но также и с исторической, религиозной или житейской художественная истина есть не более чем неприятная забава» [7. С. 200]. В настоящей статье мы намерены показать, что эстетический когнитивизм базируется на ряде ложных предпосылок (предрассудков?), которые не позволяют дать адекватную оценку роли искусства в познании и раскрыть его отношения с истиной. Основной тезис можно сформулировать следующим образом: искусство связано с познанием многообразными отношениями, которые не всегда лежат на поверхности, но познавательная функция, во-первых, не является первичной функцией искусства и, во-вторых, она не определяет его главную ценность.

### Художественное познание *sui generis*?

Представители различных версий эстетического когнитивизма, несмотря на разногласия в отдельных вопросах, единодушны в оценке природы художественного познания и художественной истины как *sui generis*. Это убеждение тесно связано с характерной склонностью рассматривать познавательную функцию искусства, т.е. его способность продуцировать уникальный вид знания и истины как его *высшую* и *специфическую* ценность. Акцент на уникальности представляется в данном случае вполне естественным и даже необходимым: действительно, если искусство только дублирует или дополняет достижения других «продюцентов» знания и истины, значение и роль его познавательной функции маргинализируются. Следует, однако, отметить, что тезис о специфическом характере художественного познания, привлекаемый для обоснования ценности искусства, весьма проблематичен. Так, Ханс-Георг Гадамер, один из самых значительных представителей герменевтической эстетики, которую уместно назвать «эстетикой истины», неоднократно подчеркивал, что произведения искусства являются носителями истины, которая недоступна познанию каким-либо другим способом. Но он не смог *показать*, что искусство действительно обладает способностью продуцировать специфический вид знания и истины и, соответственно, определить их специфику.

Одна из трудностей, с которыми сталкиваются представители герменевтической эстетики при определении особого модуса художественного познания и художественной истины, возникает на онтологическом уровне. Рассматривая художественную истину как сущностную характеристику искусства как такового, они, как правило, идентифицируют ее с художественным произведением, упуская из вида, что последнее представляет собой лишь один из возможных способов существования искусства. Стремление устранить этот недостаток подтолкнуло к переосмыслению онтологического статуса художественной истины, нацеленному на ослабление ее зависимости от произведения. В результате был сделан вывод о том, что мир, создаваемый произведением искусства, «обеспечивает уникальный способ познания уникальной истины, которая в значительной степени обязана нам своим существованием и своей особой природой... Художественная истина обладает онтологическим статусом, свойственным истине беседы, и локализуется в событии понимания, совершающемся между участниками диалога» [6. С. 37]. Здесь очевидно желание сохранить значимость произведения искусства как носителя истины, одновременно релятивируя абсолютность его претензии на обладание истиной, которая переносится в сферу коммуникативной деятельности. При этом решающий вопрос о том, каким образом художественная истина может *содержаться* в произведении искусства и в то же время *порождаться* в дискурсивном пространстве диалога его интерпретаторов с текстом, остается без ответа.

Более конкретные очертания представление о специфической природе художественного познания и художественной истины обретает при попытках связать их с определенным фрагментом реальности, как, например, человеческие эмоции, культурные ценности, чувственный опыт, плохо поддающаяся определению *значимость* экзистенциального опыта [2. С. 36]. В их основе лежит убеждение в том, что познание перечисленных феноменов невозможно с помощью методов науч-

ного познания, но требует соответствующего их природе инструментария, которым обладает искусство. Один из самых серьезных и влиятельных проектов, направленных на обоснование познавательной способности искусства как его главной ценности, принадлежит американскому философу двадцатого века Сюзен К. Лангер. Остановимся на нем подробнее.

Лангер уместно квалифицировать как «строгую» когнитивиста, ибо продуцирование знания является, по ее убеждению, сущностной характеристикой и основополагающей ценностью искусства. Лангеровское обоснование познавательной функции искусства зиждется на основных положениях ее символической философии культуры (1), суть которых заключается в следующем. Основным средством символической трансформации, которая составляет важнейшую предпосылку понимания, является дискурсивный символизм, и прежде всего язык. Дискурсивные символы, или формы, имеют референта и оперируют единицами с фиксированным значением, которые могут комбинироваться в соответствии с правилами. Наряду с дискурсивным существует так называемый *презентативный* символизм, который позволяет познать области действительности, недоступные языку. Значение презентативных символов всегда определяется контекстом и транслируется непосредственно; мы постигаем его целостно, концентрируя при этом внимание на самих символах. В силу структурного сходства между чувствами и эмоциями человека и презентативными символами последние служат инструментом познания субъективной реальности.

Как и дискурсивный, презентативный символизм пережил свою эволюцию от примитивных к более совершенным формам, основными этапами которой являются миф, культ и религия, и достиг в искусстве кульминационной точки. Искусство, таким образом, будучи презентативным символом *par excellence*, обладает монополией на истину о внутренней жизни человека. Интересующий нас вопрос состоит в том, как у Лангер обоснована корреляция искусства с субъективной реальностью, следствием которой является претензия искусства на роль уникального средства ее познания. Для его прояснения принципиальное значение имеет то обстоятельство, что эстетическая концепция Лангер была создана под непосредственным влиянием «Логико-философского трактата» Людвига Витгенштейна, в котором решение философских проблем осуществляется с позиции логического атомизма. Согласно раннему Витгенштейну, условием понимания пропозиции, представляющей собой картину реальности, является знание положения вещей, при котором она верна. Истина пропозиции устанавливается путем ее сопоставления с отраженными в ней фактами, предпосылкой которого служит изоморфное сходство между строением пропозиции и структурой отображаемой ею ситуации (2).

Займствовав у Витгенштейна понятие символа, основанное на общности логической формы символа и того, что он представляет, Лангер экстраполировала его теорию на не поддающийся непосредственному наблюдению внутренний мир человека, то есть область, которую сам философ обошел в «Трактате» молчанием. По определению Лангер, художественная истина состоит в соответствии художественного символа формам чувства, «безымянным, но узнаваемым, когда они

предстают в чувственном облиции» (3). Осуществленное Лангер «развитие» теории Витгенштейна сопряжено с рядом трудностей. Так, если следовать логике «Трактата», то верификация значения художественных символов должна осуществляться путем их сравнения с паттернами чувства. Но как это возможно, если последние доступны нашему восприятию только будучи воплощенными в произведениях искусства? Более того, если субъективная реальность не подлежит обнаружению нейтральным способом, как мы вообще можем судить о ее структурном соответствии паттернам чувства?

Уместно заметить, что Витгенштейн, обратившийся к проблеме познания внутреннего мира в своем позднем труде «Философские исследования», предложил решение, в основе которого лежит так называемый аргумент о частном языке. Прагматистски ориентированная концепция смысла и его трансляции, отстаиваемая в «Философских исследованиях», принципиально отлична от теории «Трактата», а принцип корреспонденции утрачивает там экспликативную роль и вообще всякую релевантность. Очевидно, что Лангер, завершившая «Философию в новом ключе» в самом начале 40-х годов, не могла знать о будущей эволюции во взглядах Витгенштейна. Для нас в данном случае важен тот факт, что в «Трактате» не проработана возможность экстраполяции теории логического атомизма на субъективную реальность. Перед Лангер, таким образом, вставала задача самостоятельного обоснования провомерности аппликации тезиса об изоморфизме на область субъективных переживаний, которое является важной предпосылкой предпринятой ею экстраполяции. Что же представляет собой это обоснование?

Лангер исходила из того, что структурное сходство между паттернами чувства и художественными символами есть «установленный факт» [5. С. 226]. При этом она сослалась на результаты исследования гештальт-теоретика Вольфганга Келера, который, в частности, обратил внимание на то обстоятельство, что вокабуляр музыкальной динамики — например, термины «замедляя», «ускоряя», «постепенно увеличивая силу звука» и т.д. — применяется при описании психических процессов. Аргумент, таким образом, заключался в том, что использование одних и тех же понятий для характеристики динамики чувств и музыкального развития свидетельствует о конгруэнтности их логической формы. Однако наблюдение Келера, даже если оно верно, не является, по нашему мнению, достаточным основанием для выводов Лангер. Во-первых, определения типа «ускоряя», то есть касающиеся постепенного наращивания и ослабления динамики звучания или темпа, характеризуют лишь общий характер движения. Лангер же, хотя и утверждает, что художественные произведения отражают морфологию, типовые формы чувства, а не конкретные эмоции, вместе с тем последовательно настаивает на том, что сущность сходства составляет общность *логической формы*. Последний же тезис предполагает строгое соответствие между структурой элементов, образующих символическое отношение. Примечательно также, что эти элементы вообще не были специфицированы Лангер, и вопрос о том, на каком уровне существует изоморфизм — мотива, частей произведения и т.д., — остался непроясненным (4).

Во-вторых, Лангер рассматривает отношения изоморфизма между субъективной реальностью и произведениями искусства как эксклюзивные, что совершенно

необходимо с точки зрения ее представления об искусстве как уникальном средстве познания внутреннего мира человека. Однако очевидно, что «терминологический аргумент» не обеспечивает этой эксклюзивности: язык музыкальной динамики с неменьшим успехом и основанием применим к широкому спектру процессов и явлений в живой и неживой природе. Один из самых уязвимых моментов теории Лангер состоит в том, что она не может дать удовлетворительный ответ на вопрос, почему в восприятии динамических структур художественных произведений нам открывается жизнь чувства, а не сущность, например, таких природных явлений, как прилив и отлив, восход и заход солнца и т.д.

Лангер была убеждена в существовании и принципиальной определяемости художественной истины (5). Признав, что последняя отличается от пропозициональной истины, например, отсутствием модуса отрицания, она расценила эту особенность как преимущество, позволяющее представлять оппозиции в синхронии. Одновременно Лангер предложила отказаться от предикатов «истинно»/«ложно», заменив их более нейтральными «адекватно»/«неадекватно» соответственно. Определяя специфику художественной истины, Лангер далее подчеркнула такое ее свойство, как *градуальность*, установив при этом зависимость между степенью истинности художественных произведений и их ценностью. Сам процесс познания был определен ею как переживание нового опыта, качество которого является мериллом оценки «истинности» произведения и *eo ipso* его ценности. Что же касается критериев, которые, согласно Лангер, не являются неизменными, то их формирование она отнесла к компетенции экспертов — людей, которых длительное общение с тем или иным видом искусства — музыкой, живописью, архитектурой и любым другим — сделало одновременно чувствительными и требовательными в отношении к произведениям искусства (6).

Очерченное выше представление Лангер о художественной истине демонстрирует существенные отклонения от ее традиционного понимания. Следует прежде всего указать на ярко выраженную субъективированность этого понятия у Лангер. Действительно, если согласиться с ее предложениями, то о художественной истине нужно говорить только во множественном числе, поскольку экспертов может объединять любовь к искусству, но при этом их социокультурный и художественный опыт, мировоззрение и т.д. будут существенно отличаться. В целом возражение вызывает сама по себе модификация понятия истины, предпринятая с целью адаптировать его к специфике художественной области, ибо в результате, как мы видели, оно утратило эпистемологическое достоинство, и заявления о познавательном потенциале художественной истины оказались лишенным всякого основания преувеличением. И тем не менее, стратегия Лангер, заключающаяся в ревизии центральных понятий теории познания с целью расширения сферы их применения, заняла прочное место в методическом арсенале когнитивистов. В частности, испытавший влияние Лангер видный представитель когнитивистской эстетики Нельсон Гудмен предложил термины «правильность» и «понимание» в качестве альтернативы традиционным понятиям «истина» и «знание» [4]. Для того чтобы они «работали», необходимы, однако, четкие критерии правильности и понимания художественных произведений, которые пока отсутствуют.

### Ценность искусства: интеллектуальный гедонизм

Важная примечательная особенность различных версий эстетического когнитивизма проявляется в отношении к проблеме ценности искусства. По мнению когнитивистов, высшую ценность искусства определяют его гносеологические возможности, причастность истине. При этом, как правило, утверждение гносеологической ценности искусства идет рука об руку с развенчанием эстетических теорий, в которых эстетическому наслаждению отводится важная роль. За этим стоит, на наш взгляд, весьма проблематичное убеждение в том, что связывание ценности искусства с его гедонистическими эффектами принижает истинное значение искусства, низводя его до уровня простого развлечения. Обратимся к нашим примерам, чтобы убедиться в этом.

Изложению собственной концепции в «Истине и методе» Гадамер предпослал критику «эстетического сознания», то есть субъективизации эстетики в восемнадцатом веке, ответственность за которую возлагается на Канта и Шиллера. Напомним, что согласно Канту, основой эстетического суждения служит чувство удовольствия, которое возникает в результате произвольной игры воображения и рассудка. Специфика эстетического опыта заключается в том, что здесь не происходит окончательного субсумирования частных понятий под общие, которое гарантирует объективность и общезначимость теоретических суждений. Сущность эстетической рефлексии составляет непрерывный поиск общего понятия как самоцельный процесс, в котором воображение и рассудок находятся в равновесии, являющимся источником эстетического наслаждения. Таким образом, эстетический опыт в кантовском понимании со всей очевидностью связан с познанием, но это особый вид познания, который уместно охарактеризовать как познание познания. Другими словами, это познание субъектом своих когнитивных способностей, знание о которых дано ему как *чувство*.

По мнению Гадамера, представление об эстетическом опыте как семантически стерильном созерцании, конститутивным моментом которого является незаинтересованное наслаждение, искажает истинную природу и ценность искусства, которые должны определяться его познавательным потенциалом и причастностью истине. Что касается наслаждения, то Гадамер не отрицает эмоциональной окрашенности художественно-эстетического опыта; напротив, он подчеркивает, что акт понимания эстетического объекта сопровождается *радостью познания* [3. С. 107]. Наслаждение, как видим, не изгоняется, но кардинально меняется его статус и природа. А именно, из конститутивного элемента эстетического опыта оно превращается в его побочный продукт и становится ничем иным, как интеллектуальным удовлетворением по поводу успешного акта понимания.

Аналогичный подход к решению проблемы ценности искусства обнаруживаем и у Лангер. Этот философ отталкивается от критики эстетического эмотивизма, представители которого считают, что искусство является непосредственным выражением эмоций и чувств художника. Им в противовес Лангер настаивает на том, что художник обладает *знанием* о формах чувства, которое он артикулирует в художественном произведении, презентуя их для созерцания и, соответственно, понимания [5. С. 222]. Это знание открывается реципиенту в акте интуитивного

озарения, которое может порождать сильные эмоции, точнее — особый вид эстетических эмоций. Лангер характеризует их, вполне в духе Гадамера, как простой эпифеномен интеллектуальной деятельности: эстетическое наслаждение порождается «пониманием невысказанной идеи». Ей причастны как создатель художественного произведения, так и реципиент, хотя и в различной степени (7). А в другом месте эстетическое удовольствие прямо сравнивается с удовлетворением, связанным с открытием истины (8).

Таким образом, представление когнитивистов о наслаждении как несущественном, сопутствующем факторе опыта искусства, подчиненном познанию, контринтуитивно. Произведения искусства являются источником информации о мире, которая в силу специфики отдельных видов искусства отличается по содержанию и способам презентации. Этим, безусловно, в определенной степени определяется их роль и значение в нашей жизни. Но не менее очевидно и то, что наше общение с искусством не мотивировано этой его способностью. Делая акцент на познавательном аспекте искусства в стремлении подчеркнуть его значимость, когнитивисты добиваются обратного эффекта, ибо результат их усилий сводится в итоге к тому, что искусство способно продуцировать некие суррогатные формы знания и истины.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- (1) Концепция Лангер была первоначально разработана в отношении музыкального искусства в ее самом известном труде *Философия в новом ключе* (1942), а в последовавшей за ним работе *Чувство и форма* (1953) она была распространена на другие виды искусства.
- (2) «2.12. Образ есть модель действительности»; «2.222. Истинность или ложность образа состоит в соответствии или несоответствии его смысла действительности». Витгенштейн Л. *Логико-философский трактат* // Его же. *Философские работы*. — Ч. 1 / Пер. с нем. М.С. Козловой. — М.: Гнозис, 1994. — С. 75—319.
- (3) «„Artistic truth“, so called, is the truth of a symbol to the forms of feeling — nameless forms, but recognizable when they appear in sensuous replica» [5. С. 262].
- (4) В этой теории Лангер отличается от концепции Артура Шопенгауэра, в которой принцип изоморфизма играет решающую роль в обосновании способности музыки воплощать волю саму по себе. В работе «Мир как воля и представление» (1819) Шопенгауэр дал подробное, дифференцированное описание различных уровней соответствия и составляющих их единиц.
- (5) Ср.: «Истина так тесно связана с символизмом, что если мы признаем существование двух радикально отличных друг от друга способов символического выражения, мы, следуя логике, должны выявить два различных по значению понятия истины; и если оба символических модуса достаточно рациональны, соответствующие им значения „истины“ должны быть определяемы» [5. С. 260].
- (6) «Standards of art are set by the expectations of people whom long conversance with a certain mode — music, painting, architecture, or what not — has made both sensisitive and exacting» [5. С. 263].
- (7) «[T]he emotion springs from the one activity which the artist and the beholder share in unequal part — the comprehension of an unspoken idea» [5. С. 259].
- (8) «„Aesthetic pleasure“, then, is akin to (though not identical with) the satisfaction of discovering truth» [5. С. 260].

## ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат // Его же. Философские работы. — Ч. 1 / Пер. с нем. М.С. Козловой. — М., 1994. — С. 75—319.
- [2] *Dorter K.* Conceptual Truth and Aesthetic Truth // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. — 1990. — Vol. 48. — 1. — С. 37—51.
- [3] *Gadamer H.G.* Wahrheit und Methode. Grundzuege einer philosophischen Hermeneutik. — Tuebingen, 1972.
- [4] *Goodman N., Elgin C.* Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences. — London: Routledge, 1988. — Гл. 9, 10.
- [5] *Langer S.* Philosophy in a New Key. Study in the Symbolism, Rite, and Art. 3. ed., 2. print. — Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1960.
- [6] *Mitscherling J.* The Aesthetic Experience and the 'Truth' of Art // *British Journal of Aesthetics*. — 1988. — Vol. 28. — 1. — С. 28—39.
- [7] *Stolnitz J.* On the Cognitive Triviality of Truth // *British Journal of Aesthetics*. — 1992. — Vol. 32. — 3. — С. 191—200.

## AESTHETIC COGNITIVISM AND THE PROBLEM OF ARTISTIC TRUTH

**E.G. Panaiotidi**

North-Ossetian State Pedagogical Institute  
*Marx str., 36, Vladikavkaz, RSO-Alania, 362003*

The core assumptions of the cognitivist view about artistic truth are the claims that (1) art is capable of the unique kinds of knowledge and truth and (2) that this capacity determines its supreme value. However the advocates of different versions of aesthetic cognitivism fail to justify these claims. In this paper it is suggested that to arrive at a viable conception of the artistic truth the strong theses of the uniqueness of artistic knowledge and truth and the centrality of cognitive dimension in the definition of artistic value should be abandoned.

**Key words:** aesthetics, art, truth of art, cognitivism, values.