

## КРИТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СПЕЦИФИКИ ФИЛОСОФСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ИСКУССТВА (ОТ БАУМГАРТЕНА ДО КАНТА)

Статья содержит критический взгляд на процесс осмысления сферы искусства в области современного искусствознания и предлагает взять за основу данного критического анализа формат философского исследования, представляющего собой особую форму интеллектуального отношения к искусству.

**Ключевые слова:** чувственное знание; философский способ исследования; языковая реальность; аналитический метод; описательный метод.

На протяжении XIX в. в рамках эстетики созревала особая форма интеллектуального отношения к искусству, зародившаяся еще у А. Баумгартена и И. Винкельмана, имеющая дальнейшее развитие в немецкой классической философии и известная как *Kunstwissenschaft* – наука об искусстве. В настоящее время данная форма знания утратила свое деятельное начало, поскольку еще раньше автономно набирала вес другая дисциплина, отнюдь не такая строгая и скорее близкая к литературе, чем к философии: художественная критика<sup>1</sup>, ставшая фундаментом современного искусствознания<sup>2</sup>.

Известно, что отправной точкой для формирования данного особого вида интеллектуального отношения к искусству явились исследования Баумгартена, в ходе которых возникает мысль о недостаточности фиксации в области человеческих знаний только ясных и отчетливых представлений с целью обозначения границ совершенного употребления высшей познавательной способности, сферой применения которой являлась логика. В связи с этим Баумгартен акцентирует свое внимание на *смутных перцепциях*, в результате чего возникает новый раздел науки, предметом которого становятся эстетические ощущения, а сам научный раздел представляется как *теория чувственного знания*. При этом Баумгартен указывает на то, как следует интерпретировать науку, называемую им эстетикой, приводя множество именовании, таких как «теория свободных искусств» (*theoria liberalium atrium*), «низшая гносеология» (*gnoseologia inferior*), «искусство изящного мышления» (*ars pulcre cogitandi*), «наука чувственного познания» (*Aesthetica... est scientia cognitionis sensitivae*), что как следствие выявляет две характерные черты баумгартеновского понимания эстетики: с одной стороны, эстетика – это одна из философских наук о познании, в данном случае наука о чувственном познании; с другой – цель чувственного познания, которая исследуется эстетикой, достигается с помощью искусства. Отсюда, благодаря первой черте эстетика вводится в круг философских наук, согласно второй учение о чувственном познании становится не только частью гносеологии, но и философской теорией искусства [2. С. 7–8]. Однако попытку Баумгартена указать место эстетики в системе философских наук необходимо все же рассматривать в контексте требований «научного времени», поскольку, как указывалось выше, именно в XVIII в. систематизация четких и ясных представлений, фундирующая логику, достигла вполне определенного уровня развития, что нельзя было сказать о «смутных» представлениях, наличие которых, а тем более их научное обоснование, было проигнорировано, поэтому понятие «чувственное познание» следует

рассматривать как часть «познания» исключительно в связи с противопоставлением или, вернее, дополнением к «рассудочному познанию», а это подчеркивает лишь не самостоятельную, сопутствующую и прикладную роль самого познания в исследовании искусства.

Отсюда следует особо подчеркнуть, что итог данного хода размышлений Баумгартена интересен не только своим открытием, но, в том числе, и тем *способом*, каким руководствовался немецкий философ в отношении к анализу сферы искусства, являющейся основным пространством осуществления аналитической деятельности эстетики. Так, в частности, помимо последовательного обращения в ходе эстетических исследований к первоначальному *фундаментальным философским работам* Лейбница и Вольфа, имеется в виду акцентирование значимости исследований данных философов для поиска решений вопросов в самых различных областях знаний, что является существенным примером подражания для современных аналитиков искусства, которые в процессе своих изысканий, связанных с важнейшими философскими проблемами, не утруждают себя обращением к самим философским источникам, содержащим в себе предельные основания в решении поставленных вопросов. Баумгартен привносит наиболее замечательный принцип эстетического анализа, представляющий собой образец *философской эстетической мысли*, т.е. такой эстетической интенции, которая не просто является некоей разновидностью науки, как обычно это понимается, но исходит из того, что исследовательская работа в области искусства должна осуществляться *особым образом* – исходя из специфики определенного именно *философского* подхода или позиции. В связи с этим справедливым представляется требование прояснения самой сути «философского» способа осмысления, которое в данной ситуации следует понимать, *во-первых*, как процесс фактического погружения в пространство тех философских направлений, которые непосредственно предоставляют варианты решений требуемых вопросов<sup>3</sup>; *во-вторых*, оснащение исследовательской деятельности вполне определенным *категориальным аппаратом*, имеющим свое начало либо однозначно в области философской терминологии, либо сохраняя специальные понятия, обладающие применением в данной исходной области исследования, использующим эти понятия путем расширения границ их значений посредством нахождения истоков и терминологических параллелей, имеющихся в отношении к данным понятиям в области философии; наконец, *в-третьих*, ситуация формирования мыслительной деятельности в ходе анализа сферы искусства должна характеризоваться направленностью к *предельным основаниям* в решении предлагаемых во-

просов. Важность представленного философского подхода подчеркивается также и тем, что процесс анализа сферы искусства *a priori* не оснащен достойным и необходимым аналитическим инструментарием, однако, учитывая, что тон, каким задаются изыскания в области искусства, впрочем, как и в любой другой представляет собой определенную «копию» мыслительного процесса, выстраиваемого относительно заданного пространства, то именно выбор терминологии является существенным фактором и в данном конкретном случае делает вполне понятными возникшие интенции в сфере искусствознания, направленные прежде всего на выяснение акта причастности искусства к *языковой области* с целью понимания процессов, происходящих в самом искусстве.

Учитывая вышесказанное, следует произвести демонстрацию нескольких различных способов анализа искусства, при этом не акцентируя самой исследуемой области и ее содержательного аспекта и обращая внимание именно на сам способ анализа, с одной стороны, представив его посредством языковой доминанты, а с другой – анализа древнегреческого искусства, проделанного учеником Баумгартена Винкельманом, являющимся достойным «мостиком» на пути к чистой форме аналитического обращения к искусству, основанному И. Кантом. Так, в частности, анализ музыкальной сферы, организованный на основе допущения принадлежности музыки к языковой области, в результате аналитической деятельности формирует дополнительное пространство – в данном случае это язык – характеризующееся совокупностью определенных правил<sup>4</sup>, не имеющих со своей стороны никакого отношения к музыкальной материи, в связи с чем масса исследовательской работы, как правило, прodelьваемой в среде искусствоведов и культурологов, касающейся данного аспекта, вызывает лишь недоумение, поскольку выявление семантической, семиотической, лингвистической или какой-либо иной функции музыкального искусства представляется всего лишь актом «накидывания» рассудком смысловых образований<sup>5</sup> (следуя при этом исключительно своим правилам организации, в данном случае языковым) на музыкальную основу, что в итоге приводит к обнаружению социальных или музыкально-теоретических воззрений, минуя онтологический аспект.

Напротив, обратившись к такому способу анализа искусства, каким воспользовался Винкельман, возможно констатировать сам аналитический *метод* выявления сущности искусства, при этом необходимо отметить, что основным является усмотрение *способа*, которым возможно осуществить схватывание «прекрасного» в природе, в связи с чем констатируется два случая такого схватывания: с одной стороны, подражание единичному предмету, с другой – собирание воедино наблюдения над некоторым рядом единичных предметов. При этом выбор падает на второй случай, поскольку подражание единичному предмету есть лишь копия, которая не способна выявить творческий накал художника, тогда как второй путь, по сути, обнаруживает деятельное начало *принципа «идеальности»*, согласно которому художник представляет собой некое «место» или условие объединения, связывания, в котором находит свое выражение совокупность проявлений определенного количества единичных предметов. Иными словами, данный метод возникновения единого посредством обобщения некоторого множе-

ства, безусловно, имеет своим истоком учение Платона об «идеях», мало того, именно в применении к этому учению как к методу, раскрывающему саму суть творчества, следует отнести причину преодоления содержательного наполнения, а именно осуществление перехода от природного многообразия как *чувственно данного* к единству идеи, представляющей собой иную форму организации материи – *идеальную*. Следует отметить, что для выяснения сущности красоты И.И. Винкельман осуществляет процедуру редукции, тем самым определяя *отрицательную* по своей природе сущность красоты, поскольку «...легче указать на то, что не есть красота, чем на то, что красота есть» [6. С. 272]. Данное положение основывается прежде всего на представлении о том, что красота, являющаяся одной из величайших тайн природы, не имеет в себе такого необходимого основания, относительно которого мог бы возникнуть некий принцип *определения* красоты, или трансцендентального условия выявления сущности самой красоты именно путем понятийной констатации этой сущности в высказывании о ней, что, в свою очередь, демонстрирует полную несостоятельность и нецелесообразность выяснения данного вопроса посредством дискурсивной формы, т.к. возможность такого решения допустима лишь при условии геометрически точной природы понятия, при которой суждения людей о прекрасном стали бы абсолютно одинаковыми и доказательство сущности красоты было бы легко определимо. Отсюда «говорение» об искусстве, в контексте анализа художественного произведения, происходит лишь посредством описания чувственных впечатлений, что, вероятнее всего, следует из начального доминирования практического начала, т.е. принципа осуществления красоты опытным путем, и, как следствие, влечет за собой господство *описательного метода*. Тем не менее из этого не следует, что тотальность отсутствия выявления красоты высшего порядка в рамках данного подхода вполне адекватна, поскольку подобно тому, как детей учат писать, их редко знакомят с основами и свойствами очертаний в буквах, с тем, в чем состоит красота игры света и тени в них; вместо этого им дают прописи для списывания без дальнейшего руководства, поэтому рука ребенка приобретает навык в письме прежде, чем он составит себе понятие о красоте букв. Таким же образом стремятся «понять» искусство, прежде всего, исходя из начального чувственного восприятия, как раз и диктующего ту «своеобразную» терминологию, какой вынуждены пользоваться аналитики искусства<sup>6</sup>, а не путем осмысления специфического «идеального» пространства, о чем шла речь выше. Отсюда необходимо улавливать именно *способ*, каким обрабатываются чувственные впечатления, а не акцентировать внимание на самом механизме рассудка, при помощи которого, согласно определенной совокупности правил, последний соотносится с чувственными ощущениями, поскольку, например, звук или цвет способствуют красоте, но сами они не есть красота. При этом рассудок, получая воздействие данного звукового или цветового материала, систематизирует их согласно своим правилам, однако эта систематизация не является красотой, но лишь условием ее возникновения.

Необходимо отметить, что, размышляя, Винкельман все же приходит к *положительному* понятию о красоте, однако, определяет его не в связи с обнаружением непо-

средственного нахождения сущности красоты, а согласно установлению условий выявления согласованности, или гармоничности отношений, связей, к примеру частей между собой или целого с частями. Без сомнения, поскольку данное условие равнозначно понятию *совершенства*, то вместить его в свое «понимание» человек не способен, поэтому в итоге полное представление о красоте остается неопределенным. Заметим, что неопределенность красоты обусловлена тем, что «понятие» как форма, вносящая вполне конкретную определенность, не способна передать феномен красоты, поскольку в своей определенности «понятие» не дифференцирует предмет и красоту этого предмета в ее незаинтересованном, т.е. не связанном с предметом отношении, что, напротив, возможно показать именно в форме «представления» о красоте, последнее, соответственно, делает возможным для человека исключительно схватывание самого способа, каким отдельные элементы некоторого множества собираются и объединяются в единство. Отсюда *единство, простота и неопределенность* являются свойствами высшей красоты, обусловленность которых представляется тем, что формы красоты не могут быть описаны не чем иным, как только наличием тех составляющих, из соединения которых и образуется сама красота. Таким образом, согласно Винкельману, единственным условием усмотрения красоты, переданной в понятии, является возникновение самой «идеи» красоты, т.е. представления, отличного от состояний души или ощущения страсти, поскольку, примешиваясь к красоте, эти чуждые для нее черты, нарушают единство, поэтому «...красота должна быть подобна чистейшей воде, почерпнутой из родника, которая считается тем полезней для здоровья, чем она безвкусней, ибо это значит, что она очищена от всяких инородных частиц» [б. С. 283]. Соответственно, движение в усмотрении красоты необходимо распределить, направляя свое стремление от красоты человеческой к красоте божественной, как это делали древние греки. Однако аналога «божественной красоты» в современном мире нет, поскольку его не найти и в тех образах богов, которые были частью представлений греков, поэтому возможно лишь путем осмысления их культуры «схватить» тот способ, каким древние художники осуществляли путь в понимании красоты «человеческой» и «божественной»<sup>7</sup>.

Следует согласиться, что представленный выше способ анализа искусства является вполне целесообразным и последовательным, имеющим определенную степень категориальной и смысловой оформленности, но являющимся лишь начальным этапом на пути к *чистой форме философского исследования искусства*, к которой, без сомнения, относятся эстетические воззрения Канта. Совершенно очевидно, что данные воззрения нацелены на определение такого способа «понимания», который есть аналог проявления самой «идеи» красоты, разворачивающейся в определенном пространстве, тем не менее, не являющемся результатом строгой деятельности рассудка или разума. Следует признать, что «идея» здесь в своем формообразующем начале представляет собой экспликацию такой *идеальной области*, которая имеет в качестве основания *трансцендентальный принцип*, априорно показывающий *общее условие*, единственно допускающее некую связь, посредством которой вещи становятся объектами внимания, что является причиной обнаружения *спо-*

*собности суждения*<sup>8</sup>, представляющей собой, с одной стороны, *определяющую* способность суждения, если дано некое правило, принцип или закон, посредством чего особенное подводится под общее, либо, с другой – *рефлексирующую* способность при условии наличия только особенного, для которого необходимо найти общее. При этом данное трансцендентальное правило есть также условие образования *целесообразного отношения*, являющегося характеристикой связи, возникающей между мыслью о вещи, т.е. действительностью ее существования, и структурой вещи, что, в свою очередь, осуществляет целесообразность в отношении формы вещей, показывающую единство многообразия эмпирических законов природы<sup>9</sup>. Следует указать, что отношение к предмету как целесообразное имеет свой источник именно в рефлексирующей способности суждения, поскольку представляется как способность «схватывания» особенного и является чисто субъективным, т.е. составляет отношение представления<sup>10</sup> к самому субъекту, а не к предмету; отсюда данное представление непосредственно связано с *чувством удовольствия*, поэтому такого рода целесообразность предшествует познанию объекта, т.е. непосредственно связывается с представлением об объекте без желания использовать это представление для познания. Иными словами, субъективная основа в представлении – в акте схватывания формы предмета созерцания вне момента отнесения ее к понятию, – которая не может стать частью познания, и есть *эстетическое свойство* представления. Напротив, то, что может быть применено в представлении для определения предмета или для познания, есть его *логическая значимость*. Следовательно, эстетическое суждение, связанное прежде всего с представлением о форме предмета в процессе рефлексии о нем, – без намерения обрести понятие о предмете, основанном на *удовольствии* от самого представления о предмете, т.е. вне ощущения предмета или соотнесения его с понятием, – является способностью суждения, называемой *вкусом*, и только такой предмет, о котором выносятся данные суждения, представляется *прекрасным*. Таким образом, эстетическая способность суждения есть особая способность судить о вещах не по понятиям, а согласно представлениям, тогда как телеологическая способность суждения есть не столько особая способность, сколько рефлектирующая функция суждения, действующая согласно понятию.

Исходя из сказанного, необходимо согласиться, что основополагающим фактором в обращении к пространству искусства следует считать *эстетическую природу мышления*<sup>11</sup> в противовес принятым интенциям в отношении поиска познавательного аспекта искусства<sup>12</sup>, а это означает, что размышления о природе искусства надлежащим способом неизбежно приведут к осознанию и расширению границ самого мышления. При этом следует исходить из непосредственности как характера предопосредствующего функционирования мыслительной деятельности, поскольку в процессе определения прекрасной вещи представление соотносится исключительно с субъектом и испытываемым им чувством удовольствия или неудовольствия посредством воображения, а не с объектом познания посредством рассудка, поэтому суждение вкуса является эсте-

тическим суждением, а не познавательным, к тому же определяющее начало эстетического суждения может быть только *индивидуальным*, служащим основой совершенно особой способности различения и суждения, которая, сопоставляя данное представление в субъекте со способностью представлений в целом, однако, ничего не прибавляет к познанию и лишь показывает, что душа осознает, чувствуя свое состояние. Именно такого рода представления, соотношенные с чувством субъекта, являются *эмпирическими* и, тем самым, эстетическими, т.к. только чувство удовольствия или неудовольствия способно координировать сопоставление с самим субъектом. При этом следует указать на невозможность выведения понятия *необходимости* эстетических суждений посредством эмпирических представлений, поскольку данная необходимость есть необходимость *образца*, т.е. согласия всех с суждением, рассматриваемым как пример всеобщего правила, которое, однако, указать невозможно, т.к. эстетическое суждение не является объективным и познавательным суждением, поэтому необходимость не может быть выведена из определенных понятий. По сути, представление о предмете как прекрасном не затрагивает самого предмета, т.е. решение данного вопроса происходит только при отсутствии всякого *интереса* к существованию предмета, поскольку в процессе созерцания сам предмет не имеет никакого значения, а основным является лишь то, *как* совершается рефлексия в отношении этого предмета, а также *что* происходит в представлении под воздействием формирующихся чувств. Допустим, что чувствам нравится в ощущении нечто приятное, однако если об ощущениях говорят при определении чувства удовольствия или неудовольствия, то имеют в виду нечто совсем иное, нежели в том случае, когда ощущением называют представление о вещи, возникающее посредством органов чувств и принадлежащее к рецептивности как познавательной способности, поскольку здесь представление соотносится с объектом, тогда как в первом случае – только с субъектом и не служит какой-либо опосредствующей деятельности мышления, путь которой ведет к познанию даже при условии познания субъектом самого себя. Данное ощущение есть объективное представление, возникающее в результате деятельности органов чувств; напротив, то, что всегда остается субъективным и не может составить представление о предмете следует называть принятым наименованием *чувство*. В частности, зеленый цвет лугов относится к *объективному ощущению* в качестве восприятия предмета органом чувств, но то, что он в это же время приятен, – к *субъективному ощущению*, посредством которого не создается представление о предмете, т.к. данное ощущение относится к чувству и не служит для познания предмета. Доказательством этого является тот факт, что при вынесении суждения о предмете, в котором он признается приятным, задается явная заинтересованность, поскольку ясно, что посредством ощущения оно возбуждает желание обладать такого рода предметами, следовательно, в суждении о предмете выявляется отношение его существования к состоянию субъекта в той мере, в какой оно аффицировано данным объектом, тогда как о субъективных ощущениях, вызывающих глубо-

кое удовольствие своей непосредственностью, предпочитают вообще не высказывать суждений. Отсюда *незаинтересованность* является тем принципом, который каждый раз способствует уклонению от личных условий субъекта, что в момент формирования суждения вкуса допускает возможность притязания на общезначимость данного суждения для каждого человека, но исключая всеобщность, направленную на объекты, т.е. суждение вкуса необходимо рассматривать как *субъективно всеобщее*<sup>13</sup>. Иными словами, применительно к предмету, который *приятен*, каждый довольствуется только своим чувством, ограниченным его личностью, поэтому в данном случае верно положение, что у каждого свой чувственный вкус; напротив, говоря о «прекрасном» предмете, необходимо понимать, что данное суждение выносится с целью констатации красоты так, как-будто она есть свойство вещей. Тем не менее если судить о вещах только согласно понятиям, то само представление о красоте исчезает, поэтому невозможно иметь некоторое правило, согласно которому было бы возможно вынести критерий «прекрасного». Следовательно, в суждении вкуса постулируется некий «*всеобщий голос*» без опосредствования понятиями, показывающийся именно как *согласие* каждого на общезначимость, что представляет собой лишь *идею*, соотношение с которой рождает ощущение *красоты*.

Таким образом, возможно определить два вида красоты: *свободная красота* и *сопутствующая*, или *обусловленная*. При этом если первая не предполагает понятия того, каким должен быть предмет, то вторая предполагает это понятие, а также *совершенство*<sup>14</sup> предмета в соответствии с этим понятием. Свободная красота, пребывающая для самой себя, не предполагает понятия, а непосредственно связана с представлением, посредством которого дается предмет; обусловленная же красота относится к многообразному в вещи в соответствии с внутренней целью и основана на понятии. Следовательно, объективного *правила вкуса*, посредством понятий определяющего что является прекрасным, быть не может, поскольку подобное суждение всегда есть суждение эстетическое, и его определяющим основанием служит *чувство субъекта*, а не понятие объекта. Отсюда условие необходимости, предполагаемое суждением вкуса, своим источником должно иметь только субъективный принцип, который исключительно через чувства, а не посредством понятий, но при этом общезначимо определяет, нравится вещь или нет. Подобный принцип следует рассматривать лишь как *общее чувство*, которое представляет собой *настроенность* души, или некую *пропорцию*, как субъективное условие возникновения вполне определенного душевного состояния.

Так, размышляя о природе *возвышенного*, Кант, подобно Винкельману, приходит к выводу о необходимости присутствия *негативной* палитры в состоянии души, поскольку в результате сравнения ощущения «прекрасного» и «возвышенного», с одной стороны, констатируется факт *непосредственности* усиления жизненных сил, возникающий при наличии ощущения «прекрасного», с другой же – *опосредственность* удовольствия, при котором первичное чувство мгновенного торможения жизненных сил сменяется последующим их приливом. По сути, чувство «возвышенного» несовмес-

тимо с привлекательностью, т.к. душа, притягиваясь к предмету, все время попеременно и отталкивается им, что является причиной порождения не столько позитивного удовольствия, сколько захватывающего восхищения. Вместе с тем не следует называть какой-либо предмет природы «возвышенным», хотя, напротив, «прекрасным» он вполне может быть, поскольку природа, безусловно, обладает самостоятельной красотой, имеющей свою технику, принцип которой невозможно обнаружить в рассудочной способности человека, т.е. в данном случае вещь как природное образование обладает самостоятельной красотой, присущей ей непосредственно, поскольку «возвышенное» определяется только согласно законам целесообразности в отношении применения способности суждения к явлениям и именно таким образом, чтобы судить о них было возможно не только как о принадлежащих природе, но и как о допускающих аналогию с искусством. Однако в том, что обычно в природе именуется возвышенным, нет ничего, что вело бы к особым объективным принципам и соответствующим им формам природы, так как исключительно в своем хаосе или в самом диком, лишенном всякой правильности беспорядке, при условии, если природа обнаруживает при этом свое величие и могущество, более всего проявляются идеи «возвышенного». Отсюда основание для «прекрасного» в природе необходимо искать вовне, поскольку, называя вещь «прекрасной», исходят прежде всего только из тех ее свойств, благодаря которым эта вещь соотносится со способом ее восприятия; напротив, основание для «возвышенного» возможно обнаружить только в образе мыслей, который привносит «возвышенность» в представление о природе постольку, поскольку посредством «возвышенного» воображение целесообразно выстраивает свое представление о природе.

Таким образом, *принцип вкуса* следует определить как субъективный принцип способности суждения, подтверждающий, что, во-первых, мышление в качестве своего условия имеет эстетические основания, которые всегда только субъективны, при этом суждение вкуса *отличается* от логического суждения тем, что последнее подводит представление под понятия объекта, первое же вообще не доходит до понятия, т.к. в противном случае необходимого всеобщего одобрения можно было бы достигнуть посредством доказательств. Тем не менее суждение вкуса *сходно* с логическим суждением в том, что притязает на всеобщность и необ-

ходимость, но эти притязания не основаны на понятиях объекта, поэтому они чисто субъективны. Поскольку же понятия составляют в суждении его содержание, т.е. нечто, что относится к познанию объекта, а суждение вкуса не может быть определено посредством понятий, оно основывается только на субъективном формальном условии суждения. Отсюда *субъективное условие* всех суждений есть сама *способность судить*, т.е. способность суждения, т.к. своим источником данная способность имеет чувство удовольствия и неудовольствия, которое возникает исключительно путем присутствия ощущения, непосредственно идущего от представления о предмете. Соответственно, в суждении вкуса априорно утверждается всеобщность согласия на получение удовольствия или неудовольствия в самом акте суждения. Поскольку все суждения вкуса – суждения *единичные*, то их связь обусловлена не формой понятия, а формой *единичного эмпирического представления*, отсюда не удовольствие как чувственное событие, а *общезначимость* этого удовольствия, которое воспринимается в душе как связанное только с суждением о предмете, априорно представляется в суждении вкуса как всеобщее правило способности суждения, значимое для каждого.

Следует отметить, что приведенное выше понимание эстетической способности суждения, основанное на критической позиции Канта, безусловно, является вершиной аналитического отношения к пространству искусства, однако, в том его преломлении, способ которого возможно определить как «критический трансцендентализм», что, тем не менее, никак не уменьшает заслуги Канта в самом взгляде, выбранном им для анализа искусства как творческой способности, и задающим тональность именно особого интеллектуального отношения к искусству, в настоящее время, к сожалению, не имеющем приемственности в современной сфере искусствознания. В результате необходимо понимать, что пространство искусствознания, утрачивая свою связь с философской мыслью, в действительности не имеет ничего, что могло бы для него стать настоящим источником, а также фундаментом в поиске не только различных способов и методов анализа искусства, но, в том числе, и условием раздвигания границ, с одной стороны, в содержательном аспекте, что связано с процессом зарождения идей, а с другой стороны – формальных, как итог их осмысления.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> С точки зрения П. Франкастеля, «...к рубежу XIX и XX веков, понятие «художественный критик» приобрело во Франции смысл, близкий к специальности ученого, стало синонимом понятия «историк искусства», не утратив при этом своих собственных специфических атрибутов», имеющих, однако, исключительно субъективный характер [1. С. 322].

<sup>2</sup> Для ясности необходимо развести понятия «искусствознание» и «искусствоведение». Под искусствознанием следует понимать сферу теоретического осмысления различных областей искусства с целью получения общих основополагающих принципов исследования; под искусствоведением будем понимать пространство формирования самих представлений о феноменальной стороне той или иной сферы искусства. В частности, таковым является описание ощущений, складывающихся в процессе звучания симфонии или, например, созерцания картины.

<sup>3</sup> В этом смысле интересна позиция Б. Рассела, представляющего философию не наукой, а некоей областью, лежащей между различными отраслями наук, в которой вместе с выкристаллизовыванием ответов, актуализируются сами способы, используемые в решении множества научных проблем. «Рассел никогда не отождествлял философию с наукой, как это делали его позитивистские предшественники и современники. Хотя философия, по его мнению, и не обладает особым источником знания по сравнению с наукой, именно она осуществляет критическое исследование принципов науки и здравого смысла, наших убеждений и верований. Философию следует изучать не только для получения определенных и однозначных ответов, но и для того, чтобы уметь ставить вопросы, обогащающие наше интеллектуальное воображение и позволяющие преодолевать догматизм. Философия, как только она получает такие ответы, сразу же передает их науке, оставляя себе все те вопросы, на которые еще не найдены ответы» [3. С. 32].

<sup>4</sup> Согласно Ф. Соссюру, «...язык есть система, подчиняющаяся своему собственному порядку» [4. С. 45].

- <sup>5</sup> В этом случае следует согласиться с представлениями Ф. Ницше о том, что в сознании причина всегда появляется позднее любого действия, поэтому ощущения, предполагаемые как обусловленные внешним миром, вернее всего обусловлены миром внутренним, поскольку «...истинное воздействие внешнего мира происходит всегда бессознательно...». При этом описание «внутреннего мира» выстраивается с условием хронологической «путаницы», т.е. причина и действие меняются местами, и основным фактом «внутреннего опыта» представляется то, что «...причина вымышляется после того как действие уже свершилось...». Иными словами, приписывание музыке любых функций есть фикция, обусловленная неизбежностью выявления привилегированной роли какого-либо феноменального образования – в данном случае языкового – с целью привлечения некоего третьего момента, а именно необходимости *понимания* действий, формирующих правила функционирования музыкальной сферы [5. С. 279–280].
- <sup>6</sup> Доказательством может послужить огромное количество искусствоведческих работ и, как пример, следующий отрывок, характеризующий некоторые этюды Ф. Шопена: «Из этюдов вспомним ор. 25 № 6 *gis-moll* – «шестиве на каторгу польских повстанцев, засыпаемых снегом» (Г. Нейгауз), а также ор. 25 № 11 *a-moll* – «зимний вихрь», в основе темы которых лежит старинное польское религиозное песнопение «*O gloriosa Domina*» («О, прекрасная Госпожа»), превращенное в боевой гимн, вдохновлявший воинов Яна Собеского в XVI веке...» [7. С. 259]. Данное высказывание, кажется, приобретет должное завершение, если его закончить словами Винкельмана: «...угождай грубым вкусам толпы и стремлению сделать для нее все более понятным...» [6. С. 275]. Следует добавить, что данный метод анализа музыки, безусловно, может быть полезен для музыкантов-педагогов (особенно преподавателей музыкальных школ) и являться дополнительным приемом в воспитании и развитии музыкального мышления, особенно ассоциативности восприятия учащегося, но при этом не имеет сколь-нибудь существенного значения для вскрытия онтологического среза музыки.
- <sup>7</sup> «Постепенно поднявшись от человеческой красоты до красоты божественной, древние раз и навсегда установили эти ступени красоты. Изображая своих героев, то есть людей, которых древность наделяла высшими качествами человеческой природы, они приближались к границам природы божественной, не преступая их и не смешивая существующее между ними весьма тонкое различие. Придайте Батту на киренских монетах один только, полный нежного вожделения взор – и он будет изображать Вакха, а черта божественного величия превратит его в Аполлона. Отнимите у Миноса на монетах Гносса гордый, царственный взор – и он будет походить на полного благости и милости Юпитера» [6. С. 298].
- <sup>8</sup> Согласно Канту, «...способность суждения вообще есть способность мыслить особенное как подчиненное общему» [8. Т. 5. С. 19].
- <sup>9</sup> В данном случае пояснение цели относительно ее трансцендентального определения является следующим: «...цель – это предмет понятия, поскольку понятие рассматривается как причина предмета (как реальное основание его возможности); каузальность же понятия по отношению к его объекту есть *целесообразность* (*form finalis*)». Следовательно, там, где не только познание предмета, но и самый предмет (его форма или существование) как действие мыслится возможным только посредством понятия этого действия, там мыслят цель» [8. Т. 5. С. 57]. Необходимо отметить, что поскольку в основе суждения вкуса не может лежать ни субъективная, ни объективная цель, так как речь идет не о возможности самого предмета, т.е. такого представления о нем, посредством которого предмет мыслится, что свидетельствует о включении его в познавательную деятельность, а лишь об отношении способностей представления друг к другу, в результате чего предмет дается непосредственно, то суждение вкуса имеет в качестве своего основания только *форму целесообразности* в представлении о предмете, или некий *способ представления* о нем.
- <sup>10</sup> Форма «представления» есть констатация определенного принципа ограничения мышления. Так, Т. Котарбинский, исследуя форму «представления», отмечает: «От содержания представления и от предмета представления отличается обычно само представление, называемое иначе *актом представления*. Впрочем, представлением нередко кратко называется это содержание представления и даже иногда и предмет, вследствие чего возникают частые недоразумения. С другой стороны, вместо «акта представления» порой говорится «представление» [9. С. 38].
- <sup>11</sup> Необходимо отметить, что, по мнению Ф. Ницше, «эстетическое», зарождаясь в пространстве искусства, проявляется в двух взаимообратимых аспектах: в узком значении «эстетическое» – это, по сути, та область, в которой творит художник, т.е. это сфера творчества, которой, тем не менее, может быть пронизана любая другая, не художественная деятельность, что также показывает присущие ей эстетические аспекты, но уже в широком значении, поскольку «...наша исходная и наиболее глубокая связь с опытом является художественной, преобразующей, <...> мы с помощью образов и подходящих каденций стремимся *выразить* свое ощущение и понимание мира». Данная мысль обосновывается также наличием «первобытного богатства человеческой фантазии», исходя из которой человек, в сущности, действует как «художественно созидающий субъект» [10. С. 53–58].
- <sup>12</sup> Познавательная фабула, которая продолжает окутывать искусство со времен Баумгартена, как уже отмечалось, является иллюзией, направленной на стремление воссоздать вполне конкретные границы художественному творчеству, – к какому бы проявлению при этом оно не стремилось, будь то музыка, живопись, скульптура или архитектура, – с целью, диктующей необходимость *понимания* той области, которая возникает в результате выстраивания определенных отношений с действительностью. Однако абсурдность ситуации прослеживается уже в том, что сам познавательный аппарат представляет собой «...абстрагирующий и упрощающий механизм, направленный не на познание, но на *овладение* вещами: «цель» и «средство» так же далеки от истинной сущности, как и «понятия». При помощи «цели» и «средства» овладевают процессом (*измышляют* процесс, доступный пониманию), а при помощи «понятий» – «вещами», которые образуют процесс» [5. С. 287].
- <sup>13</sup> По мнению Канта, если *объективно общезначимое* суждение является в своей значимости также и субъективным, поскольку данное суждение подчиняется понятию, которое доминирует над всеми, кто представляет себе предмет посредством этого понятия, то *субъективная общезначимость*, т.е. эстетическая, не умозаключает к логической, поскольку субъективные суждения не направлены на объект. Тем не менее эстетическая всеобщность есть всеобщность *особого рода*, т.к. предикат «прекрасного» не соотносится с объектом, однако, он все же распространяется на всю сферу тех, кто выносит данное суждение [8. Т. 5. С. 52].
- <sup>14</sup> Следует указать, что возможность самого предмета обусловлена наличием понятия о нем, что сразу дает основание цели данного предмета, поэтому для представления об объективной целесообразности вещи необходимо предшествование понятия того, какой *должна быть* вещь. Отсюда соответствие многообразного в вещи данному понятию, предоставляющему правило для соединения этого многообразия в вещи, есть условие схватывания *совершенства* предмета.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Франкастель П. Фигура и место: Визуальный порядок в эпоху Кватроченто. СПб., 2005.
2. Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века. М., 2004.
3. Грязнов А.Ф. Аналитическая философия. М., 2006.
4. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. М., 2006.
5. Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М., 2005.
6. Винкельман И.И. Избранные произведения и письма. М., 1996.
7. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. СПб., 2006.
8. Кант И. Критика способности суждения // Сочинения: В 8 т. М., 1994. Т. 5.
9. Котарбинский Т. Элементы теории познания, формальной логики и методологии наук. Биробиджан, 2000.
10. Данто А. Ницше как философ. М., 2001.

Статья представлена научной редакцией «Философия, социология, политология» 18 мая 2009 г.