

В. И. МИТИНА

*доцент Николаевского филиала Киевского
национального университета культуры
и искусств, кандидат философских наук*

ДУХОВНЫЕ ПАРАДИГМЫ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ПОЗНАНИИ

Феномен духовности в ситуации демократизации жизни и свободы выбора личности в мультикультурной (а часто и в виртуальной) реальности проявляет себя весьма своеобразно, а подчас — парадоксально.

С одной стороны, и это касается прежде всего посттоталитарных стран и так называемых «транзитных» (Э. Валлерстайн) сообществ, духовность реанимирует себя в контексте ранее запрещённых форм культуры — религии, идеалистической философии, авангардистского и беспредметного искусства [1, с. 29–30].

С другой стороны, увлечение тотальным анализом деконструктивизма (Ж. Деррида и др.), презрением к традиции и апологией «симулякра» и «энтропии смысла» в западной, постмодернистской культуре чревато, возможно, утратой не только высоких дерзаний духа в науке и философии, но и «трагическим перерождением» всей западной культуры [2, с. 151].

Но что мы сегодня чаще всего понимаем под духовными идеалами, образцами или, в более научнообразной трактовке — парадигмами (Т. Кун) духа в современной культуре и, в особенности, в современном искусстве и эстетике?

На наш взгляд, духовные парадигмы в культуре и искусстве — это те специфически-человеческие ментальные понятия, установки и ценности, без которых культура теряет свой консервирующий прошлое и созидающий будущее креативный потенциал, лишается познавательной интенции и способности к адекватному видению и изображению мира [3, с. 1–2].

К таким общечеловеческим духовным парадигмам культуры можно отнести истину, добро и красоту, определяющие высоту духовных дерзаний личности и хотя бы относительную социальную гармонию.

Будучи автономной формой духовной культуры, искусство «включает в себя специфические виды познания, деятельности, удов-

летворяет индивидуальные и социальные эстетические потребности; отражая действительность в системе художественных образов, содержит концентрированную информацию о духовной жизни общества» [4, с. 104].

Не удивительно поэтому, что «дух эпохи» нам проще понять, созерцая картины и слушая музыку, переживая театральное действие и вживаясь в смысл стихотворения.

Ориентация искусства через идеал, образ и символ на самопознание личности побуждает личность к самоидентификации и «самотрансформации всех уровней своего существа» [5, с. 213].

Феномен бытия искусства в системе духовной культуры многомерен и полифункционален. Если философию с её глобальностью и адекватностью рациональной фиксации сущего Гегель заслуженно называл «душой культуры», то искусство, формируя эстетический идеал личности и общества и тщательно оттачивая художественный стиль каждой эпохи, по праву может квалифицироваться как «символическое выражение души культуры» [6, с. 23–28].

Многомерность искусства позволяет художнику в процессе своего творчества осуществить своего рода «сплав» разных пластов реальности, но не в хаотически-беспорядочном, а в духовно-целостном смысле. «А это значит, что истинное художественное произведение должно отвечать не только на вопросы художественной, эстетической жизни, но и на коренные социальные, политические, моральные вопросы времени..., т. е. быть универсальным духовным феноменом, так как подлинно большой художник всегда есть совесть времени, активное начало, преодолевающее косность действительности, способное обнаружить в будничном ростки будущего» [7, с. 252].

Полифункциональность искусства проявляется прежде всего в его прикладном характере и способности «обслуживать» другие формы духовной культуры: мораль, религию, политику и т. д.

Однако и в своей имманентной сущности искусство, благодаря многообразию своих видов и подвидов, выполняет в культуре и жизни самые разнообразные функции: мировоззренческую, коммуникативную, познавательную, прогностическую и т. п. [8, с. 605–607].

Духовные парадигмы, понятые как эталоны художественного познания и результаты творческого процесса, не могут в полной мере быть объектами логизирования, ибо входят в более широкую сферу интеллектуально-духовного умозрения, с присущей ей аксиологической модальностью самоидентификации и самооценки.

Зачастую в познании эта ситуация приводит к логическим и философским парадоксам.

Парадоксальные метаморфозы проявляются, к примеру, в такой эстетической категории как художественный символ, где всегда присутствуют такие его существенные характеристики как образ и знак: «переходя в символ, образ становится “прозрачным”, смысл “просвечивает” сквозь него, будучи дан именно как... смысловая перспектива, требующая нелёгкого “вхождения” в себя» [9, с. 378].

В парадигму символа, как и в категорию «художественный образ», мало лишь вдумываться или вчувствоваться. В них необходимо «вживаться», соотнося типическое в образе, намёке, символе с индивидуально-личностной практикой реципиента искусства.

Полифункциональность художественного символа в его социально-мифологической значимости (прежде всего — как адаптационная и коммуникативная функции), проявляется и в его трансцендентно-личностной сопричастности жизни, чаще всего понимаемой как загадка, тайна, сплывающая понимающих её людей в специфические общности [9, с. 388].

В такой оценке практически любая парадигма искусства и эстетики полисемантична и ориентирует зрителя, читателя, слушателя на активную духовную деятельность, способствующую глубокому пониманию смысла как заданного художником события духовной реальности [9, с. 389].

Глубина таких эстетических конструкций как художественный образ, эстетический идеал, эстетический вкус позволяет не только наслаждаться произведением искусства, но и познавать себя и мир, проникать в сущность духовной гармонии, испытывать катарсис, духовный восторг, преобразая себя и мир.

Высшей духовной доминантой искусства является красота как ценность, отрефлексированная эстетикой в категории «прекрасное», ибо «искусство по самой природе своей неотделимо от красоты, ею порождается и ею живёт» [10, с. 537].

Искусство, творящее по законам красоты и гармонии, как отмечали Ф. Шеллинг и Ф. М. Достоевский, «спасёт мир», а отчасти уже спасает его, ибо «для успокоения и примирения всех нисходит в мир высокое создание искусства» [10, с. 536].

В контексте темы статьи хотелось бы высказаться также о таких «бинарных оппозициях» духовным парадигмам искусства как безобразное, низменное, пошлое, безвкусное и др.

В классической (и неклассической) эстетике они являются не столько самостоятельными оппозициями основным категориям эстетики — прекрасному, возвышенному, изысканному, сколько воплощают в себе артефакты реальности, в борьбе с которыми живёт и закаляется духовный мир искусства.

В то же время, у А. Ф. Лосева безобразное может выступать как диалектический момент становления художественного образа, эстетического символа, являясь динамической (диалектической) противоположностью прекрасного [11, с. 69–73], но ни в коем случае не оборотной (формально-логической) его оппозицией.

Можно попытаться, опираясь на эпистемологические формулы эстетики конца XIX — середины XX в., построить схему познания мира искусством того времени, т. е. матрицу познания в классической эстетике.

Вербальные жанры литературы, на наш взгляд, наиболее выражают дух эпохи и образуют эстетически-эпистемологическую «матрицу» (см. *схему*).

Классическая эпистемология в художественно-эстетическом познании выделяет несколько этапов постижения реальности в искусстве:

I. Интуитивное «схватывание» истины (замысел).

II. Воплощение мысли в художественный образ (идеализация, типизация, символизм).

III. Выстраивание ассоциативных связей и «хронометраж» художественного произведения в единое целое («художественный космос»), с сохранением внутренней смысловой логики поведения каждого персонажа.

Духовные парадигмы, являющиеся непременными («сквозными»), имманентно присущими ткани художественного произведения:

красота ↔ гармония
 прекрасное ↔ безобразное
 трагическое ↔ комическое

Познание художественного произведения через систему заложённых в нём символов, «содержательно-идеологическая форма



которых имеет конкретно-историческую специфику, обуславливая процесс духовности как высшего проявления бытия человека» [12, с. 74], обладает своей внутренней целостностью, непротиворечивостью и определённой (как и познание мира в понятиях).

Духовность, как общества, так и личности, по утверждению русского философа, богослова и учёного П. А. Флоренского, — это такое «сокровище..., что признаём мы объективным смыслом и оправданием нашей жизни» [13, с. 92].

В то же время, определяя характер культуры и искусства XX века, этот же мыслитель пронизательно заметил, что «здание культуры духовно опустело», а «история претерпевает величайшие сдвиги не под ударами многопудовых снарядов, а от иронической улыбки» [13, с. 84].

Отсутствие синтеза, соборности в духовном охвате реальности и отражающего её (или — уходящего от неё) искусства XX ст. приводит по мнению этого тонкого знатока культуры и ценителя искусства к тому, что личность «рассыпается, утверждая отвлечённое единство всей своей деятельности... Отвлечённые схемы... вытеснили из жизни личность, и ей приходится полузаконно ютиться где-то на задворках, работая на цивилизацию» [13, с. 82–83].

Такая «двойная бухгалтерия» (Флоренский) современного человека, отказавшегося от красоты и гармонии во имя удобства и пользы, неминуемо приведёт, по мнению мыслителя, к тому, что «большая часть этой цивилизации, коль скоро разрушена СИСТЕМА, само собою в небольшое число поколений забудется, или останется в виде пережитков, может быть, ритуального характера, но ни к чему не обязывающих» [13, с. 88].

В контексте эстетики постмодерна, к сожалению, система координат, подобная приведённой выше «матрице», невозможна ввиду «энтропии смысла» и «заката метанарраций» в художественном творчестве.

В то же время к обильно представленным этой эпохой инновациям, в частности к изобилию терминов, пока не ставших объектом эстетической эпистемологии, можно применить своего рода «вероятностную модель смыслов» (В. Налимов), позволяющих наглядно увидеть возможности построения постмодернистской эпистемологии. Опираясь на трансцендентально-герменевтическую классификацию К. Апея [14, с. 52–53] и дополнив её формально-логическими и философски-эпистемологическими конструкциями, получим модель трансцендентально-герменевтической лексики современного

постмодернизма в целом, включая, безусловно, как философский, так и собственно эстетический подходы к исследуемой в статье проблеме (см. табл.).

Трансцендентально-герменевтическая модель лексики постмодернизма				
Первичный иконический смысл	Вторичный (индикатор идентификации)	Третичный (символический)	Логический	Философски-эпистемологический
Переоткрытие времени	Антипсихологизм	Воскрешение субъекта	Бинаризм	Метафизика отсутствия
deja-vu	анти-Эдип	другой	дискурс	нарратив
генеалогия	ацентризм	лабиринт	логоцентризм	невозможность
коллаж	деконструкция	«машины желания»	шизоанализ	неодетерминизм
конструкция	закат метанарраций	принцип «мёртвой руки»	экспериментация	номадология
лего	логотомия	складка		принцип конселекции
пустой знак	постметафизическое мышление	слова-бумажники		
руины	постмодернистская увствительность	украденный объект		означивание
след	ризома	хаосмос		пастиш
смерть автора	симулякр			переоткрытие времени
смерть Бога	скриптор			постистория
смерть субъекта	событие			соблазн
событийность	тело			текстовый анализ
телесность	тело без органов			трансцендентальное означаемое
	чтение			
	эротика текста			

Не подвергая критике артефакты культуры и искусства постмодернизма и условно допуская полноту смыслов, приведённых в таблице, попытаемся создать вероятностную модель смыслов культуры и эстетики постмодернизма.

Опираясь на «распаковывание смыслов», которые предпочитают формально-логическому анализу современные герменевтики [14, с. 239–240], определим вероятностный интерес теоретиков постмодернизма к символическим (графа 3), денотатным (графа 1), концептуальным (графа 2), понятийным (графа 4) и эпистемологическим (графа 5) характеристикам реальности.

По количеству терминов около 25% семантических «маркеров» приходится на первую и последнюю графы таблицы, что, на наш взгляд, весьма показательно.

Первый — «иконический» пласт наиболее характерен для семантики архаических культур (Дж. Д. Фрезер, Э. Тайлор), а последняя графа характеризует претензии на динамически-философский «поток сознания», так или иначе ведущие к построению философского дискурса. Возможно, это отчасти эксплицирует ситуацию симуляции творческой деятельности в искусстве и эстетике XX ст. и убеждает в несостоятельности деэпистемологизации постмодернистской теории.

Почти треть (28,5%) терминов лексики постмодернизма эксплицирует «индикаторы идентификации», создавая в теории постмодерна сеть стереотипов, своего рода «клише», трафаретов культуры, внедряющихся на уровне искусства через суггестивно-информационные каналы восприятия публики, тем самым активно манипулируя её сознанием. Такое воздействие также формируется в первобытной культуре, но присутствует и в современной политике во всех видах PR. Опасность такого рода воздействия на сознание масс состоит в отсутствии ориентации на адекватное знание и паразитически-наркотическую зависимость от источника суггестивного воздействия. При этом, по утверждению психолога В. А. Бачинина, «происходит разрушение аксиологического пространства человеческого существования», а также «разрушение иерархического пространства смыслов, лишаящее человека способности понимать что-либо из того, что с ним на самом деле происходит» [15, с. 63].

Относительно слабый (18%) интерес к символизации в культуре и эстетике постмодерна и крайне слабая логизация (8%) его лексики указывает на рыхлость внутренних интенций и слабую смыслопорождающую динамику. Последняя чаще всего проявляется в бес-

предметности, а в ряде случаев даже в пристрастии к некроинсталляциям.

Итак, можно предположить, что в культуре и эстетике постмодернизма при декларации своеобразного а-гносиса и логического «коллапса», ведётся интенсивная (а часто и агрессивная) работа по созданию новой системы познания, аргументации, мифологии и символики, вынужденной компенсировать разрыв с традиционной логикой и эпистемологией, а также — с духовно-нравственными традициями.

По нашему мнению, такая «инновационная» картина мира не столько создаёт новые духовные нормы и эпистемологические смыслы, сколько имитирует интеллектуальную и творческую деятельность. Но познание и интерпретация мира на основе имитации не только не способно моделировать устойчивую реальность в искусстве и жизни, но и не содержит установки на аутентичность самой культуры и эстетики постмодерна, что вряд ли сможет обеспечить её теоретическую устойчивость и эмпирическую жизнеспособность.

Что в эстетическом познании XXI в. нам представляется наиболее «слабым местом»?

1. Слабо разработана аксиологическая составляющая в эстетическом познании фундаментальных характеристик и ценностей искусства.

2. В теории искусства и эстетике происходит перенос акцентов с объективных категорий эстетики, связанных с трансцендентным миром на субъективную реальность художника и его право «свободно самовыражаться», то есть — собственно «дегуманизация искусства» (Х. Ортега-и-Гассет).

3. Слабо исследованы канонические процессы религиозного искусства, формирующие духовные идеалы личности и общества.

Таким образом, духовные парадигмы в эстетическом познании позволяют личности заботиться о своём эмоционально-духовном тоне и обязывают её не закрываться от острых и конфликтных ситуаций в искусстве и жизни. Опираясь на общечеловеческие ценности, идеалы и духовные интенции сознания и поведения, искусство не будет в процессе глобализации унифицировать мир, а будет способствовать его разнообразию и процветанию.

1. *Налимов В. В.* На грани Третьего тысячелетия: Что осмыслили мы, приближаясь к XXI веку. — М., 1994.

2. *Гатальська С. М.* Філософія культури. — К., 2005.

3. Митина В. И. Духовность личности как философская проблема // Слов'янська культурна спадщина в світовому, загальноукраїнському та регіональному полікультурному просторі. — Миколаїв, 1997.
4. Культурология: Краткий тематич. словарь. — Ростов-на-Дону, 2001.
5. Осіпов А. О. Онтологія духовності. Кн. 1. — Миколаїв, 2008.
6. Исламгалиева С. К., Халин К. Е., Бабаян Т. В. Культурология. — М., 2005.
7. Яковлев Е. Г. Эстетика. — М., 2004.
8. Подольська Є. А. Кредитно-модульний курс з філософії: Філософія, логіка, етика, естетика, релігієзнавство. — К., 2006.
9. Аверинцев С. С. София-Логос: Словарь. — К., 2006.
10. Булгаков С. Н. Труп красоты // Булгаков С. Н. Соч.: В 2 т. — М., 1993. — Т. 2. — С. 527–546.
11. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978.
12. Осіпов А. О. Онтологія духовності. Кн. 2. — Миколаїв, 2008.
13. Флоренский П. А. Христианство и культура // Воронкова А. П. В поисках истины и красоты (Культурология П. А. Флоренского). — М., 1992.
14. Новейший философский словарь. — Изд. 3-е. — Мн, 2003.
15. Бачинин В. А. Психология: Энцикл. словарь. — СПб, 2005.

Аннотация. В статье исследуются духовные парадигмы в философско-эстетической эпистемологии, а также их роль в классической и постмодернистской эстетике, социальных и личностных интенциях.

Анотація. У статті досліджуються духовні парадигми в філософсько-естетичній епістемології, а також їх роль в класичній та постмодерністській естетиці, соціальних та особистісних інтенціях.

Summary. In this article author exploring spiritual paradigms in philosophic-aestetical epistemology, and their part in classical and postmodern aesthetic, social and personal intentions.