**Ромащенко А.А.**

**Место визуального в культуре классического философского мышления**

Как известно, философия со свойственной ей культурой мышления – это во многом практика, направленная на концептуализацию своего предмета вне визуальных оптик. Данная традиция обнаруживает свой исток еще с момента возникновения самой философии и качественно отличает собственно философию от иных возможных софий (например, софистики, эзотерики, теософий), релятивно ориентированных в основном на чувственность переживаемого опыта.

Однако, несмотря на это, философия часто обращается к проблеме видимого. Собственно первый шаг проблематизации видимого как философского конструкта начинается с демаркации истины и не-истины, проложенной на грани умопостигаемого не-видимого и чувственно переживаемого видимого у Пифагора, Парменида и Платона. Это общая традиция для классической философии: видимость – это область, в которой не может существовать истина, которая, в свою очередь, обитает только в опыте (умо)зрения. Пещера Платона являет собой тому яркое свидетельство. Однако стоит так же заметить, что образ платоновой пещеры становится в последующем развитии европейской культуры питательной почвой для возникновения большого количества сюжетов именно из области произведения искусства.

Своеобразным если не исключением, то дополнением, к этой традиции концептуализации видимого в философии становится платоново понимание природы математических объектов, которые, с одной стороны, умопостигаемы сами по себе (душа человека созерцает их в царстве идей), но с другой, – вполне себе наглядны (в качестве чувственного впечатления).

Последнее надо понимать правильно: более наглядны геометрические объекты в силу того, что они являются мерой и формой протяженности, которая свойственна в целом чувственно-воспринимаемым объектам. Менее наглядны арифметические объекты: они не содержат в себе видимую протяженность, однако, будучи идеей множественности, отсылают нас и ко множественности самой по себе, и ко множественности чувственно-воспринимаемых предметов: «... у Платона мы находим три вида чисел. 1) Числа, принадлежащие к чувственному миру – αριθμός αισθητός… Они не стабильны, но возникают и исчезают вместе с предметами. 2) Идеальные числа — αριθμός ειδητικός. Для каждого числа, например «три», существует идея этого числа: это не те «три», которые мы можем сосчитать, а «три само по себе» (нечто похожее мы видим, к примеру, в понятии «красивого», отсылающем нас не к множеству красивых вещей, но к самой «идее красоты»). Остается открытым вопрос, бесконечно ли множество идеальных чисел; по Аристотелю, Платон признавал идеальными только числа от одного до десяти. 3) Математические числа — αριθμός μαθηματικός. Они вечны и неизменны, как и идеальные числа, но их много. Например, есть много «троек», поэтому мы можем написать равенство «3 + 3 = 6», в котором присутствуют сразу две тройки»[[1]](#footnote-2). Пример первой группе арифметических объектов: «Каждое животное обладает уникальными качествами — например, лишь ему присущей величиной или цветом. Точно так же определенная группа животных имеет свои особые качества, например, быть "тремя". Подобно тому, как цвет животного исчезает в случае его смерти, возникают и исчезают и числа, характеризующие целые группы животных»[[2]](#footnote-3).

В целом проблематизация видимого в философии на этом шаге тесно связана с математикой, в которой выделяется арифметическая корреляция и геометрическая. Последняя нашла свое отчетливое выражение помимо всего прочего и в так называемых платоновых телах, создающих подоснову всего сущего.

Вторым шагом концептуализации видимого для философии становится развитие платоновых идей в неоплатонизме. Плотин в сочинении «О едином, созерцании и природе» выстраивает структурную и креативную иерархию творящей силы Души, Ума и Единого, где последнее иерархически находится вне общей системы, содержа в себе все идеи в потенциальном виде и собственно создавая все как Демиург. Ум, распадаясь на оппозицию верх/низ, занимает опосредующее положение между Единым и Душой, которая в смутном виде отражает в себе идеи. Если в Едином все эйдосы (виды) пребывают в нерасчлененном виде, то в Уме впервые появляется множественность, которая и является объектом созерцания Души. Душа, созерцая смутные образы идей, собственно и творит природу, которой, по сути, и отчасти сама и является. Приведем здесь слова Плотина о природе: «Поэтому если бы кто-нибудь спросил ее, чего ради она производит, то, пожелай она внять вопрошающему и ответить, она сказала бы так: “Тебе надо бы не спрашивать, а понимать, причем в безмолвии, как и я пребываю безмолвной и не имею обыкновения говорить. Но что понимать? А то, что ставшее есть мое зрелище, зрящей безмолвно, и что возникшее по природе есть результат созерцания и что мне – возникшей от такого же созерцания – свойственно обладать любозрительной природой. При этом мое созерцательное начало производит созерцаемый результат наподобие геометров, которые по ходу созерцания чертят: только я не черчу, хотя и созерцаю, а очертания тел появляются, будто падают с неба. Поэтому я пребываю в том же состоянии, что и моя мать, и вообще мои родители: они ведь тоже суть результат созерцания, причем родилась я при их полном бездействии: просто они суть превосходящие меня понятия, и я родилась потому, что они созерцали самих себя”»[[3]](#footnote-4). Тем самым акт креации сущего определяется Плотином через акт созерцания. Однако в данном случае надо всегда иметь в виду, что Единое, Ум и Душа у Плотина – это сущности, обитающие в сверхчувсвтенном мире, а посему акт созерцания, творящий природу, вполне себе (умо)зрителен.

Такая концептуализация видения в философии, при которой сохраняется место для акта смотрения, предопределила последующее развитие христианской философии на протяжении всего Средневековья, в которой взор (εἰ̃δεν) Бога на сотворенный им мир и охватывающий каждый предмет этого мира (в отличие от человеческого взора, для которого доступна всегда лишь часть предмета и мира), утверждает в то же самое время и благо, и красоту (καλὰ = κᾰλῶς):

καὶ εἰ̃δεν ὁ θεὸς τὰ πάντα ὅσα ἐποίησεν καὶ ἰδοὺ καλὰ λίαν καὶ ἐγένετο ἑσπέρα καὶ ἐγένετο πρωί ἡμέρα ἕκτη

И увидел Бог всё, что Он создал, и вот, хорошо весьма. И был вечер, и было утро: день шестой (Бытие 1:31)

Третьим шагом проблематизации визуального в философии становится (пере)открытие для философии произведения искусства, но уже не как негативного миметического опыта, а как потрясения, в котором чувственность в ее наглядности способствует раскрытию истины или по крайней мере становится этапом восхождения к истине. Начиная с романтизма и, скорее всего, по сегодняшний день произведение искусства как опыт чувственного впечатления беспокоит философию не только как объект философской рефлексии, но и как причина, расколовшая философию на до и после. Классическая метафизика стремится узреть в произведении искусства общее и универсальное, что может стать условием дальнейшего (уже выходящего за пределы чувственности) умозрения; пост(конттр)метафизические (деструктивные и деконструктивистские) тенденции в философии приводят сверхчувственный метафизический опыт к опыту искусства, выводя на первый план отражение общих и универсальных структур в частной человеческой практике (следствием чему становится утрата универсальности этими структурами).

В 2020 году отмечается 250-летие со дня рождения Г.В.Ф. Гегеля, чья философия расположена как бы на перепутье между классической метафизической программой поиска сверхчувственных, универсальных образцов, с одной стороны, и неклассической философии частного, – с другой. Сегодня гегелевская философия именно благодаря указанной особенности способна обрести новую актуальность не только как музейный историко-философский экспонат, а как сила, придающая потенцию для формирования нового философского видения. Обращая внимание на эту особенность гегелевской философии, можно так же заметить, что, формируя общую, абсолютную систему, Гегель нашел в ней место для проблематизации чувственного опыта, тесно связанного с актом видения, а именно, с произведением искусства.

Интерес Гегеля к искусству с историко-философской точки зрения является вполне логичным, поскольку, стараясь включить в систему абсолютного духа как можно больше этапов становления духа, он не мог оставить без внимания собственно произведение искусства как форму, внутри которой присутствует определенное выражение истины, а именно – определенный этап и способ самосознания. Иными словами, Гегель, оставаясь в лоне объективного идеализма, придает визуальному значение большее, чем в целом платоновсакая традиция того же объективного идеализма.

Гегель, как известно, выделяет в истории художественного произведения три этапа, являющиеся элементами диалектической гегелевской логики, в которой присутствуют: форма отчуждения, форма тождества и форма самосознания. Более того диалектика искусства для Гегеля – это прежде всего смена отношений между формой как способом передачи идеи и содержанием (собственно идеи).

Первым этапом в эволюции произведения искусства является символическое искусство, для которого свойственен процесс перехода идеи в чувственно-воспринимаемый объект (процесс отчуждения): «Первая форма искусства представляет собой в большей мере *лишь искание* воплощений в образной форме, чем способность дать истинное изображение, так как идея еще не нашла формы внутри самой себя и остается лишь усилием и стремлением к таковой. Мы можем назвать эту форму *символической* формой искусства»[[4]](#footnote-5). На этом этапе форма и содержание не имеют точек соприкосновения, они разобщены и наблюдается лишь символическое искание в чувственной форме некой идеи: «Находимые в природе предметы созерцания оставляются таковыми, каковы они суть, но вместе с тем в них вкладывается субстанциальная идея как их значение, так что они призваны теперь служить ее выражением и должны истолковываться так, будто в них присутствует сама идея. Для этого предметы действительности должны обладать в себе такой стороной, благодаря которой они могли бы выражать собою всеобщий смысл. Но так как полное соответствие пока еще невозможно, это соотнесение может касаться лишь абстрактной определенности; так, например, лев символизирует силу»[[5]](#footnote-6).

Искусство само по себе есть чувственная форма чего-либо. Однако в символическом искусстве, согласно Гегелю, материальные предметы имеют лишь формальную аллюзию на идею, истину; содержание идеи в символическом искусстве тем самым еще не в полной мере выражено.

Совпадение формы и содержания, согласно Гегелю, наблюдается в так называемом классическом искусстве: «Во второй форме искусства, которую мы будем называть классической, исчезает двоякий недостаток символического искусства. Символический образ несовершенен, потому что в нем идея входит в сознание лишь в абстрактной определенности или, иначе говоря, неопределенной. Вследствие этого соответствие между значением и образом остается здесь неудовлетворительным и чем-то абстрактным по своему характеру. В качестве устранения этого двойного недостатка классическая художественная форма представляет собой свободное адекватное воплощение идеи в образе, уже принадлежащем ей в соответствии с ее понятием. Поэтому идея может достигуть полного свободного соответствия со своим образом. Следовательно, лишь классическая форма создает завершенный идеал и дает нам возможность созерцать его как осуществленный»[[6]](#footnote-7). Образцы классического искусства представляют собой, согласно Гегелю, некое единство чувственной формы и содержания.

Частным случаем такого совпадения формы и содержания в классическом искусстве становится телесность. Тело человека, претерпевающее образное воплощение в чувственно-воспринимаемом искусстве, становится своеобразным маркером присутствия человеческой духовности: «В классическом искусстве оно (конкретное изображение телесности) дает нам полнейшее взаимное слияние духовного и чувственного бытия как их *соответствие* друг другу. Но в этом слиянии дух *не* представлен согласно своему *истинному понятию.* Ибо дух есть бесконечная субъективность идеи, которая носит абсолютно внутренний характер и не может свободно развернуться в качестве таковой до тех пор, пока телесное воплощение остается адекватной формой ее существования[[7]](#footnote-8). Таким образом, адекватным отображением духовности человека в ис-кусстве становится, по мнению Гегеля, тело. Иными словами, телесность представляет собой совпадение формы и содержания в классическом произведении искусства.

Рассудочная самотождественность классического произведения искусства порождает некую неудовлетворенность в том образе, который формирует данный вид искусства: «дух есть бесконечная субъективность идеи, которая носит абсолютно внутренний характер и не может свободно развернуться в качестве таковой до тех пор, пока телесное воплощение остается адекватной формой ее существования. Исходя из этого принципа, романтическая форма искусства снова отказывается от нераздельного единства классического искусства, так как она приобрела содержание, выходящее за пределы классической художественной формы и ее способа выражения»[[8]](#footnote-9).

Тем самым третий этап эволюции произведения искусства, названный Гегелем «романтический», снова обретает разобщенность формы и содержания, возвращаясь обратно к символической интерпретации истины. Однако романтизм, согласно Гегелю, не тождественен символизму, поскольку в романтическом произведении искусства истина обретает свое бытие посредством преодоления недоразвитой замкнутости природного материала: «на этой ступени предмет искусства составляет свободная конкретная духовность, которая в качестве духовности должна предстать в явлении внутреннему духовному оку. Искусство в соответствии с характером этого предмета не может работать для чувственного созерцания. Оно может работать только для внутренней душевной жизни, сливающейся со своим предметом как с собою, и для субъективной задушевности, для сердца, чувства, которое в качестве духовного чувства стремится к свободе внутри самого себя и ищет и достигает своего примирения лишь во внутренних глубинах духа. Этот внутренний мир составляет содержание романтического искусства, которое и должно изображать его в качестве такового и в видимости этой внутренней жизни. Мир души торжествует победу над внешним миром и являет эту победу в самом внешнем мире, вследствие чего чувственное явление обесценивается»[[9]](#footnote-10).

Слова Гегеля о том, что на романтической стадии развития искусства «чувственное явление обесценивается» гарантирует искусству как форме выражения идеи конец, то есть преодоление необходимости в визуальном воплощении приводит к преодолению самого искусства; оно само становится преодоленным. Такая позиция Гегеля вновь возвращает его к классическому метафизическому мышлению, поскольку «смерть искусства» – это в первую очередь торжество абстрактых, универсальных и сверхчувственных схем в противовес частному и субъективному.

Преодоление такого отношения к визуальному стал возможен лишь с преодолением самого классического метафизического мышления. А это стало возможно, в свою очередь, только с выработкой нового языка философии, вернее, с легитимацией и включением в философский обиход такого языка, который ранее был возможен только как язык вне-философских практик (поэзии, например).

Таким образом, культура философского мышления в ее классической ипостаси держит проблему видимого постоянно (с самого момента возникновения философии) в поле своего интереса. Такая заинтересованность выражена с нескольких позиций: во-первых, полное отрицание видимого как иллюзорного в традиции Платона. Платонова традиция, однако, осуществляет некое допущение для видимого в области математики. Во-вторых, перенос способности видеть с человека (который по существу истинно может видеть только умом) на Бога в средневековой традиции. Здесь божественное созерцание сотворенного им мира сопрягает на онтологическом уровне воедино благо мира и его же красоту. В-третьих, обострение проблематизации видимого в философии Гегеля, где визуальное становится этапом самосознания. В философии после Гегеля (и во многом благодаря ему) такая проблематизация приобретает еще большую актуальность в свете практик субъективации, осуществляемых в рамках трансформации понимания природы, целей и значения произведения искусства, с одной стороны и философии видимого, – с другой.

1. Зеннхауэр В. Платон и математика. - СПб.: Издательство РХГА, 2016. – С. 100. [↑](#footnote-ref-2)
2. Martin G. Piatons Lehre von der Zahl und ihre Darstellung durch Aristoteles // Zeitschrift für philosophische Forschung. Bd VII. 1953. Heft 2. S. 193. [↑](#footnote-ref-3)
3. Плотин. О природе, созерцании и едином // Космос и душа. Учения о вселенной и человеке в Античности и Средние века (исследования и переводы). М. : Прогресс-Традиция, 2005. – С. 501. [↑](#footnote-ref-4)
4. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. – М. : Искусство, 1968. – Т. 1. – С. 81-82. [↑](#footnote-ref-5)
5. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. С. 81-82. – С. 82. [↑](#footnote-ref-6)
6. Там же. С. 84. [↑](#footnote-ref-7)
7. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. С. 85. [↑](#footnote-ref-8)
8. Там же. С. 85. [↑](#footnote-ref-9)
9. Там же. С. 85. [↑](#footnote-ref-10)