

О.А. Канышева

ИСКУССТВО И НАУКА В КОНТЕКСТЕ СТОРГИЧЕСКОЙ ЛЮБВИ

О.А. Kanysheva

ART AND SCIENCE IN CONTESTS OF STORGIC LOVE

Изначальное родство науки и искусства заключается в том, что, будучи духовной деятельностью, они формируются любовью Сторге — интеллектуализированным чувством. Современное искусство сблизилось с наукой и обрело черты некрофилии, в то время как в эпоху Возрождения оно носило духовный смысл и отражало жизнь сознания в телесном воплощении. Причины такого феномена заключается в глобализации мира и трансформации «Я».

Ключевые слова: искусство, наука, любовь-сторге, душа, красота, трансформация, глобализация, некрофилия, риск, рефлексивность.

Source of art and science is love-storge. Modern art become scientific and has lines of necrophilia. But the art in Renaissance was spiritual and reflect consciousness through the body. Reasons of such phenomenon are found in globalization and transformation of ego.

Key words: art, science, love- storge, soul, beauty, transformation, globalization, necrophilia, risk, reflexive.

Связь науки и искусства выражается в духовной деятельности сторгической любви. Эта любовь обнаруживает себя в эпоху Возрождения, когда пробуждается такая творческая форма жизнедеятельности в Европе, как искусство, которое претендует на науку о природе, как пишет Леонардо да Винчи, в суждениях о науке и искусстве, до этого момента, искусство носило вербальный характер и не имело возможности объективации. Мы назовем сегодня это методом наблюдения, в то время как Леонардо да Винчи пишет, что «глаз, называемый окном души — это главный путь, которым общее чувство может в наибольшем богатстве и великолепии рассматривать бесконечные творения природы. А ухо является вторым, и оно облагораживается рассказами о тех вещах, которые видел глаз» [4, с. 15].

«Наука живопись» представляет творения природы с большей истинностью и достоверностью, чем слова или буквы, говорит Леонардо. Если слова есть творения людей, то живопись представляет творения природы. Науке живописи невозможно научить, чего не скажешь о математике или скульптуре. Она «не порождает детей, равных себе». Леонардо делает акцент на превосходстве живописи и перед философией, говоря о заблуждениях разума. В то время как живопись претендует на первую истину, которая на поверхности. Цвета и фигуры всех предметов созданы природой. Но при этом Леонардо указывает на тонкий философский взгляд, проникающий в качество предмета и его форм. Таким образом, единство живописи и философии очевидно. Можно сказать, что философия — служанка живописи у Леонардо. Так как природа произвела все видимые вещи, то живопись — внучка природы и родственница Бога.

Если астрология и геометрия трудятся над количеством, то живопись заботится о качестве — красоте творений природы и украшением мира. «Глаз как господин над чувствами препятствует путаным и лживым рассуждениям», — говорит Леонардо. «Если поэзия распространяется на философию морали, то живопись распространяется на философию природы. Если первая описывает деятельность сознания, то вторая рассматривает, проявляется ли сознание в движениях» [4, с. 17]. Глаз породил множество наук: астрологию, космографию, математические науки, архитектуру и перспективу, сельское хозяйство, мореходство и божественную живопись. «Он — окно человеческого тела, через него душа созерцает красоту мира и ею наслаждается, при его посредстве душа радуется в человеческой темнице, без него эта человеческая темница — пытка» [4, с. 26]. Слух — второе чувство после глаза и он породил музыку.

Итак, в заключении о работе Леонардо да Винчи «Суждения о науке и искусстве» можно закончить его словами, что «истинные науки — те, которые опыт заставил пройти сквозь ощущения и наложил молчание на языки спорщиков» [4, с. 127]. Наглядность живописи — истинность науки.

Живопись есть знаковая наука, которая выражает предмет гуманитарного знания — душу, являющуюся в движениях тела. Объективация души есть проблема современного знания. Леонардо говорит о количестве и качестве как двух спецификах знания: естествознания и гуманитарных наук. Живопись, скорее, выступает синтезом того и другого.

Любовь — сторге опирается на осмысление связи Бога и природы, которая выливается в форму пантеизма. Уважение как признание существования всего, что видит глаз, что есть природа, наделенная разумной силой, которая представляет предмет ценности. Глаз видит душу вещей, и в этом раскрывается магия природы. Бог рассыпается словно бисер на множество монад, которые светятся в материи, определяя ее качественную сторону. Доступность Бога через вещи есть предмет восхищения искусства. Природа обретает ценность во всем ее многообразии и соответствующее уважение и толерантность [3].

Существуют разные позиции науки и искусства. Сегодня мы говорим о бездушности науки и о духовности искусства, и соединении науки и искусства в научное искусство, которое порождает онаучивание искусства через его «обездушивание». Холод рациональности, проникая в искусство, уничтожая элементы присутствия субъективности, порождает симулякрное искусство или искусство без искусства, которое ни на что не намекает и ни к чему не отсылает. Учитывая сложную природу искусства, необходимо вспомнить слова Леонардо да Винчи о том, что живопись — «внучка природы и родственница Бога» Это говорит о синтезе знания, которое есть наука и философия одновременно, как если бы это была синергетика, которая пытается реставрировать это единство.

Европейская традиция приходит к деонтологизации искусства, когда оно рассматривается не в связи с природой, с бытием, а опирается на сугубо субъективные формы каприза воображения, существующего вопреки реальности. Парадокс, с одной стороны, мы говорим об уничтожении субъективности в искусстве, а с другой — мы говорим о капризе или бесхарактерности искусства. Одним словом, искусство перестает быть рефлексивным. Из искусства уходит дух любви — сторге, который

рассматривает всякую вещь или творение через призму все соединяющей любви, когда каждая вещь — лишь отражение другой. Зеркальность искусства, где зеркало выполняет символ той самой связи, которая воплощается в форму вещи, — сегодня отсутствует. Искусство оторвалось и от науки, которая делает своим предметом природу, а значит, деонтологизировалось.

Если развести науку и искусство и сделать их двумя независимыми областями, то можно наблюдать некоторую эволюцию двух форм знания о мире через символ и факт, которые каждое по-своему воплощает знание природы. Тогда можно сказать, что искусство оригинально, т.е. субъективно переживаемо и неподражаемо, в то время как наука объективна и делает предмет познания универсальным, т.е. лишенным оригинальности, через повторяемость, собираемость, так называемую закономерность проявления факта как нечто данного всем без исключения. Это есть производство факта и творчество оригинала: так можно сравнить науку и искусство. Бог, став видимым, порождает любовь — уважение, где последнее означает некоторую важность — ценность предмета.

Объективация тела и объективация души: это — то же самое, что *сказать и говорить*, так соотносятся искусство и наука: наука может говорить, но никогда не скажет; молчание же искусства говорит о многом. Сущность искусства — объективация души посредством тела, а сущность науки — объективация тела самого по себе. Совпадение в методе, который мы назовем объективацией означает тождественность науки и искусства, такую же, как Природа и Бог, где креативность — творение как способ познания мира. Познание есть любование — оценивание в диалоге я — ты, где я, воздействуя на ты, одновременно ощущает воздействие ты на я. Бытие я есть единство духа и природы, искусства и науки. Без науки я скатывается к субъективности и произволу, а без искусства я становится холодным через универсализацию и анонимность переживания, когда теряется чувственность как таковая.

Интеллектуальная любовь — сторге раскрывает сущность науки и искусства, которая выражается в свободе саморефлексии через создание уникального в искусстве и универсального в науке. Свобода переживается через самоограничение Я чувством в науке и миром субъективности в искусстве. Выход за границы означает объективацию чувственного и рационального в живописи или факте. Объективация есть право назвать когда-то чуждую вещь ты, которое предполагает родство природы через саму природу и благодаря ей. Природа объективируется как наукой, так и искусством. Единство природы обнаруживает закономерность любви через факт осознания «вечности любви», которая означает это родство в апофеозе чувственности. Любовь — сторге, с другой стороны есть апофеоз чувственности, как закономерности любви. Я становится ценностью как самого себя так и Другого, так как самоценность проецируется на Другое и все что попадает в поле зрения обретает статус значимости. Наука — ценность Я на фоне природы. Искусство — ценность Я через знаки души в телесности.

«История уродства» и «История красоты» Умберто Эко: Танатос и Эрос, Наука и Искусство: Мертвое и Живое. Тяготение к деструкции, глобалистике как неподконтрольности, симуляции привело современное искусство к декадансу форм через культивацию мертвого, материального, машинного, застойного, безОБРАЗного. Можно ли научное искусство современное назвать творчеством, если там нет духовности, как целостности ценностей, которые обычно выражаются в понятиях Истины, Добра,

Красоты и Любви?! Мир ценностей в Материи не существует, это прерогатива Духа. Нельзя отрицать духа в материи и материальности духа, но при этом необходимо учитывать тот феномен, что, как это ни парадоксально, ценности носят характер субъективности, а антиценности — характер объективности. Когда ты, как это в науке, никому не нужен, то ты выступаешь как индивид или просто объект для исследования. А если Я нужен искусству, то я нужен именно таким, какой я есть и никакой другой, т.е. никто и никогда не займет моего места или не заменит меня... «В самом деле, Красота воспринимается и как подражание природе согласно научно обоснованным правилам, и как созерцание сверхъестественной стадии совершенства, не подвластной глазу, ибо не имеющей полного воплощения в подлунном мире. Познание видимого мира становится средством познания сверхчувственной реальности, организованной в соответствии с логически последовательными правилами. Поэтому художник является одновременно — и это вовсе не выглядит противоречием — *творцом* нового и *подражателем* природе. Как ясно и четко утверждал Леонардо да Винчи, подражание — это, с одной стороны, исследование и воображение, которое сохраняет верность природе, поскольку воссоздает отдельные образы в их органической связи с природной стихией, а с другой — деятельность, требующая технического новаторства (как знаменитое леонардовское sfumato, придающее загадочность Красоте женских лиц), а не пассивное повторение форм» [8, с. 178].

Анализ современного Я — его история и теория есть история интимности, или саморефлексии Я в философии. «В действительности в условиях высокой современности проект рефлексивного и телесно воплощенного Я сам оказывается вопросом предельной заботы в смысле Тиллиха. Более того, как констатирует Тернер, идеи социологии религии Дюркгейма подсказывают нам, что Я стало священной ареной современной социальной мысли и практики», превратившись в своеобразную «светскую религию» современного Запада» [2, с. 87]. Напротив, проект телесно воплощенного Я в конце XX в. представляет собой массовое движение, рассчитанное на все современное общество в целом, что и позволяет Гидденсу в работе «Трансформация интимной жизни» утверждать, что подобные трансформации предполагают радикальную демократизацию социальных отношений в современном обществе. Современное Я трансформируется и предполагает по Э. Гидденсу следующее:

1. Конституирование Я в качестве рефлексивного проекта является составной частью рефлексивности современности. Это означает, что индивид должен найти свою (его или ее) идентичность среди стратегий и вариантов выбора, предлагаемых абстрактными системами.
2. Погоню за самоактуализацией, основанной на базовом доверии, которая в персонализированных контекстах может быть установлена лишь через «раскрытие» себя перед другим.
3. Формирование личных и эротических связей как «отношений», управляемых взаимным самораскрытием.
4. Забота о самоудовлетворении, которое является не просто нарциссической защитой от угрожающего внешнего мира, над которым у индивида мало власти, но также, отчасти, позитивным присвоением обстоятельств, в которых глобализованные влияния посягают на современную жизнь» [2, с. 261].

Это Я определяет современное искусство, которое максимально стремится к объективации «Я», а значит, гипертрофированной материализации, где глобальное поглощает интимное. Пришествие современности во все возрастающей степени разорвало пространство и время, установив отношения с отсутствующими другими, удаленными от любого взаимодействия лицом к лицу [2].

Рефлексивность современной социальной жизни заключается в том факте, что социальные практики постоянно исследуются и перестраиваются в свете растущей информации об этих самых практиках, что приводит к существенному изменению характера последних [2].

Однако увеличение рефлексивности современных обществ не ведет автоматически к улучшению наших знаний и тем самым — к более строгому контролю над окружающим социальным и природным миром [2, с. 31].

Максимальная объективация связана с неустойчивостью, неконтролируемостью мира, увеличения профиля риска. «Обобщая наблюдения Гидденса, Петр Штомпка выделяет 4 объективных фактора, которые формируют профиль риска высокой современности:

1. Универсализация риска, т.е. возможность глобальных бедствий, которые угрожают нам всем, независимо от класса, этнической принадлежности, отношения к власти и т.д. (например, ядерная война, экологическая катастрофа).
2. Глобализация риска, который приобретает необычайный размах, затрагивая большие массы людей (например, финансовые рынки, реагирующие на изменения политической ситуации в мировом масштабе; военные конфликты; повышение цен на нефть; соперничество корпораций и т.д.).
3. Институционализация риска, т.е. появление организаций, принимающих его в качестве принципа собственного действия (например, рынки инвестиций или биржи обмена, азартные игры, спорт, страхование).
4. Возникновение или усиление риска в результате непреднамеренного побочного эффекта либо эффекта бумеранга, человеческих действий (например, экологическая опасность как следствие индустриализации; преступность и правонарушения как продукт порочной социализации; новые «болезни» цивилизации», которые связаны с профессиями или стилем жизни, типичными для современного общества» [7, с. 117], а также с размыванием традиций, плюрализацией жизненных миров, сомнением в авторитетах.

Объективация Я связана с рефлексивным проектом тела, которое формируется под влиянием диетических, медицинских, спортивных и других практик. Тело есть интимный способ самоидентификации, который ведет к смене межличностных отношений. Глобализация, стерев традиции, породило новую форму телесной самоидентификации. Тело же сегодня — предмет науки более чем искусство. Три понятия Э. Гидденса: «пластическая сексуальность», «чистые отношения», «любовь-слияние» связаны с демократизацией пола, семьи, женщины. Ценностью выступают сами эмоции, личный выбор, отсутствие опоры на прошлое и определяется длительностью эмоциональной связи. Утрата смысла жизни, связанного с удалением от практики форм морального опыта, что угрожает комфорту личности.

Дух современности показывает феномен человеческой бесполезности, что отражается на современном научном искусстве, где не высвечиваются моральные, индивидуальные в эстетике вкуса, а человек превращается в мусор цивилизации. Эстетизация мусора и его биоразнообразие, где поллютер — юридическое или физическое лицо, загрязняющее окружающую среду — предприятие-загрязнитель окружающей среды.

Любовь — Сторге (рассудочное Я), не обнаруживая диалога с миром природы, саморазрушается и превращается в телесную форму чувственности. Дух, изъятый из природы и присвоенный Я, обрел власть над природой через принципы рассудка и язык математики и стал сам себе в тягость. Сциентизм — это тотальность рассудка, которому свойственно все разъединять, анализировать и т.д. Но рассудку вместе с тем труднее всего постичь жизнь, потому что он легче всего понимает абстрактное, мертвое, так как оно — наиболее простое [1, с. 40].

И. Кант пишет, что чувства без рассудка слепы, а рассудок без чувств бессодержателен. Разрыв чувственной и рассудочной деятельности есть онаученное искусство. Философы, с наибольшим упорством отстаивающие претензии науки на достоверность, например, Карл Поппер, признают, что, как выражается сам Поппер, «основания любой науки подобны зыбучим пескам». «В науке ничто не достоверно и ничего не может быть доказано, даже если усилия науки обеспечивают нам самую надежную информацию о мире, на которую мы только можем надеяться. В самой сердцевине мира строгой науки спонтанно движется современность» [2, с. 157]. Разрыв с чувственностью как эстетической формой освоения действительности, где эстетика — низшая гносеология, формализует современное искусство. Так можно сказать, что онаученное искусство есть искусство формализованное.

Кризис философского знания, когда она должна быть спутницей искусства, для которой предметом тайны остается природа. «Природа есть отчужденный (entfremdete) от себя дух, который в ней лишь *резвится*; он в ней вакхический бог, не обуздывающий самого себя; в природе единство понятия прячется» [1, с. 26]. Наука имеет дело с мертвым материалом. Чувственность современности технизирована и представляет нигилизм настроений, скрытый в повседневности. «Сексуальность становится техническим навыком, «любовной машиной», чувства оказываются как бы сплюснутыми и обыкновенно подменяются сентиментальностью, радость — это извечное выражение жизнелюбия — уступает место возбуждению, создаваемому «индустрией развлечений», а в качестве главных объектов любви и нежности начинают выступать машины и механизм» [6, с. 51]. Современный человек, живущий в городе, подвержен влиянию артефактов. «У него нет ни плана, ни цели в жизни, ибо все его действия следуют логике окружающей его техники — технологии» [6, с. 51]. Любовь к мертвому, к технической трубе, а не природному ландшафту, говорит о растущей некрофилии. «Многие явления, вызывающие сегодня протест, — наркомания, преступность, упадок культурной и духовной жизни, презрение к подлинным этическим ценностям — напрямую связаны с растущим влечением к разложению и смерти» [6, с. 53]. Нелюбовь к себе и любовь к другим порождает феномен некрофилии. «Поистине, лукавое я любви, ищущее своей пользы в пользу многих: это — не начало стада, а гибель его» [5, с. 53]. *О любви к себе как о проекте на будущее...* «Но кто хочет быть легким, быть птицей, тот должен любить себя самого: — так учу я» [5, с. 168]. «И поистине, это вовсе не заповедь на сегодня и

на завтра — научиться любить себя. Скорее, из всех искусств это самое тонкое, самое хитрое, последнее и самое терпеливое» [5, с. 168].

Литература

1. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. В 3-х тт. // Т. 2 Философия природы. — М.: Мысль, 1975.
Gegel G.V.F. Enciklopediya filosofskih nauk. V 3-h tt. // T. 2 Filosofiya prirodi. — M.: Misl, 1975.
2. Гидденс Э. Последствия современности. — М.: Праксис, 2011.
Giddens E. Posledstviya sovremennosti. — M.: Praxis, 2011.
3. Каньшева О.А. Г.В.Ф.Гегель об экологии духа. // Ученые записки РГГМУ, 2011, № 17.
Kanisheva O.A. G.V.F.Gegel ob ekologii duha. // Uchenie zapiski RGGMU, 2011, № 17.
4. Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. — СПб.: Азбука, 2010.
Leonardo da Vinci. Suzhdeniya o nauke i iskusstve. — SPb.: Azbuka, 2010.
5. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. — М.: «Интербук», 1990.
Nische F. Tak govoril Zaratustra. — M.: «Interbuk», 1990.
6. Фромм Э. Адольф Гитлер: клинический случай некрофилии. — М.: Прогресс, 1992.
Fromm E. Adolf Gitler: klinicheskii sluchai nekrofilii. — M.: Progress, 1992.
7. Штомпка П. Социология социальных изменений. — М.: Аспект-Пресс, 1966.
Shtompka P. Sociologiya socialnih izmenenii. — M.: Aspekt-Press, 1966.
8. Эко Умберто. История Красоты. — М.: Слово, 2007.
Eko Umberto. Istoriya Krasoti. — M.: Slovo, 2007.