

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ

Н. А. КОРМИН

ПОЗНАНИЕ
КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ
ЭСКИЗ



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
ГЛОБАЛ КОМ
МОСКВА
2017

УДК 16/18
ББК 87.22(8)
К 66

Рецензенты:

доктор философских наук В. В. Лазарев
кандидат философских наук В. А. Каюков

Кормин Н. А.

К 66 Познание как произведение: эстетический эскиз. — М.: Языки славянской культуры : Глобал Ком, 2017. — 144 с. — (Studia Philosophica).

ISBN 978-5-94457-272-1

Книга — дополненное и переработанное издание «Эстетической эпистемологии», опубликованной в 2015 году издательством Palmarium Academic Publishing (Saarbrücken) и Издательским домом «Академия» (Москва). В работе анализируются подходы к построению эстетической теории познания, проблематика соотношения эстетического и познавательного отношения к миру, рассматривается нестираемая данность эстетического в жизни познания, раскрывается, как эстетическое свойство познающего разума проявляется в кибернетике сознания и искусственно-интеллекта. В сферу исследования включается сюжет, способствующий пониманию того, как философия — эта методология души, с одной стороны, и искусство, с другой, ваяют истину, как художественно-философские формирования становятся произведенческими структурами, как эти культурные образования усиливают рельефную форму как того, что есть, так и дополненной реальности. Познание и эстетическое деяние, полагаемые в апоретике, утверждаются вместе, чтобы определить интеллектуальное произведение.

УДК 16/18
ББК 87.22(8)

ISBN 978-5-94457-272-1

© Н. А. Кормин, 2017
© Языки славянской культуры, 2017

Светлой памяти моей мамы
Галины Ивановны
посвящается

Содержание

Введение	7
§ 1. Подлинник познания	14
§ 2. Искусственный интеллект как эстетическое произведение.....	56
Заключение	136

Введение

Образ познания, в процессе которого мы внимаем тому, что есть, в современной философии существенно усложнился, произошла своего рода метанойя, перемена эпистемологического ума, появились новые направления его исследования (в отечественной философии это — анализ эпистем культуры, культурно-историческая гносеология, гносеология культуры, креативная онтология знания, эпистемология креативности, информационная эпистемология, фрактальная модель познания¹), позволяющие представить процессуальные и структурные аспекты познания не только в виде процедур предикации знания, построения аргументов, фигур речи, мыслительных ходов, в виде узлов сети, брошенной на мир существующего знания: мысль, понятие, суждение, умозаключение, текст, модель, рассуждение, наконец, в виде процессов трансформации знания, демонстрирующей, например, изменение условий написания сценариев информатизации современного общества. При столь существенных интеллектуальных и социальных сдвигах, которые происходят на наших глазах, «при таком всеобщем изменении природа знания не может оставаться неизменной. Знание может проходить по другим каналам и становится операциональным только при условии его перевода в некие количества информации. Следовательно, мы можем предвидеть, что все непереводимое в установленном знании будет отброшено, а направления новых исследований будут подчиняться условию переводимости возможных результатов на язык машин»². Но подобные рассуждения касаются способа функционирования и статуса знания, а не природы знания. Состояние познания всегда связано с ожиданием знания (включая и «знание в руках» (М. Мерло-Понти)) и времени (не случайно говорят о современниках,

¹ Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.; СПб., 1998. С. 17.

² Malraux André. Le miroir des limbes. P., 1976. P. 779; цит. по: Лиотар Ж.-Ф. За подписью Мальро. СПб., 2015. С. 461—462.

что их еще не рассудило время), их материка простираются до парадоксальности квантовых пределов, за которым следует принципиальное незнание, непознаваемое, и то и другое может окружать своеобразное художественное сияние: как писал Андре Мальро, «романские скульптуры хотели показать явленное им в откровении незнание, а Пикассо показывает непознаваемое, которому никакого откровения не суждено. Его единственное, навечно единственное, в данной области знание — это чувство непознаваемого. Не допускающего ни молитв, ни причастия, чувство подвижной пустоты вроде ветра. Это искусство границ человеческого, когти, всаженные в человека подобно тем, что хищные птицы оставляют в телах степных животных. Искусство нашей цивилизации, с усмешкой выражающее ее духовную пустоту, как романский стиль выражал полноту души»³. Все указанные явления и процессы составляет как бы репертуар познания, но операции с познавательными данными, дедуктивная галерея развития познания — одно, а то, что происходит в самом познании как некой трансцендентальной бесконечности, как долговременной памяти человечества, в его запоминающем устройстве, — другое. То есть это другое требует времени, оно должно собраться, как собирается гроза, давать атрибуцию по творческой постановке, отличной от грандиозного онтологического представления, появление которого не связано с созиданием порядка из хаоса — этого чисто гносеологического акта. Художественное сознание уже давно произвело различие наблюдающего ума и творческого ума, который возвышается над первым, но в процессе познания различия между тем и другим стираются. Познание представляет собой некую невидимую духовную субстанцию, «плененный в вещах дух» (Рильке), онтологическое состояние сознания, в котором знание замещается бытием (в промежутке между знанием и бытием Полю Валери слышалась могущественная и бесцельная музыка), и такой ракурс его изучения является тайной стороной познания по отношению к его явной стороне, и если такой ракурс поменялся, то, как следствие,

³ Беседы с Альфредом Шнитке. М., 2003. С. 112—113.

возникает своего рода репетиция познания. Скорее, это некая корректурная репетиция, на которой работа авторов и всего исследовательского ансамбля построена на выявлении особенностей разбираемого знаниевого произведения, его условий, совмещенных с предопределенной перцептивной эвентуальностью. Произведения познания, формирующие новое знание, — это некое одновременно совершающееся открытие разума и личности, своего рода кристаллизация познавательного процесса в его тексте, некие пункты его матричного пути, а это места крайне противоречивые, и постигнуть их весьма сложно. Описывая свое осознание конечности и бесконечности знания, Альфред Шнитке писал, что «опора на систематизированное знание с цитатами, именами, книгами, с долго выстраиваемым внутренним миром (ты как бы строишь в себе целое государство, целый мир) — для меня была бы ошибкой. Потому что человеческое сознание имеет одну особенность: чем больше из неосознанно известного человеком перетягивается в область осознанного известного, тем больше это осознанно познаваемое теряет некую незримую, неуловимую часть, которая как тень сопровождает мысль, когда она еще не откристаллизовалась. Само слово «кристаллизация» — уже в известном смысле ограничение этого бесконечного стороннего мира. А когда он кристаллизуется, от него вся шелуха отходит. Но вместе с этой шелухой отходит и бесконечное количество нераскрытых возможностей, и в этом — опасность кристаллизации. Знание, когда оно приходит к кристаллизации, очень многое теряет, приобретая. Потому что кристалл — это яркое, сверкающее и неуязвимое нечто. Но вместе с тем это — кристалл, а не живое что-то, неорганическое, изменчивое»⁴.

Соединение познания в его произведении представляет собой событие, напоминающее некое священнодействие разума, в котором участвует и эстетическое сознание. Но, казалось бы, о каком эстетическом наброске произведения познания может идти речь, если, как признавал уже Кант, эстетическая идея не может стать познанием? Что же, собственно, означает

⁴ Беседы с Альфредом Шнитке. М., 2003. С. 112—113.

этот запрет, не нарушается ли он в интеллектуальной практике? Ведь сам Кант считал, что «способность суждения становится пригодной к тому, чтобы быть принятой в систему чистых познавательных способностей»⁵.

Познавать — значит писать картину в сознании, и сам произведенческий опыт познания есть, в своей духовно-эстетической сущности, опыт «умной молитвы» сознания как сердцевины гносеологического и мировоззренческого делания, молитвы о мире как играющем ребенке, предполагающей определенное сосредоточение духа, особое состояние, когда внутренним усилием «ум сводится в сердце», это — некое духовное зерно познания, в котором происходит невидимая нам концентрация мыслей на познаваемом и которое прорастает утренней свежестью открытия, побуждая, подобно эстетической идее, ко многим раздумьям, «к столь длительным процессам мысли, что это никогда нельзя выразить определенным понятием, стало быть, эстетически расширяет само понятие до бесконечности»⁶. Эта идея, как говорил Кант, позволяет мысленно прибавить к «понятию много неизреченного, ощущение чего оживляет познавательные способности и связывает дух с языком как одной лишь буквой»⁷. В этом смысле благорасположение как дух в эстетическом значении сродни благодатности молитвы:

Есть сила благодатная
В созвучьи слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.

М. Ю. Лермонтов

Произведение познания, открываемое в душе поэта или ученого, так или иначе эстетически структурировано: его в известном смысле можно рассматривать как *l'oeuvre d'art*, как

⁵ Кант И. Сочинения на немецком и русском языке М., 2001. Т. 4. С. 937.

⁶ Там же. С. 429.

⁷ Там же. С. 33.

орган создания порядка. Эстетическое явление произведения — своего рода эпифания, которую в свое время описывал Андре Мальро, видевший в самом произведении предложение красоты. Кстати, надо признать, что на премьеру самого знаменитого спектакля нелегко попасть. Его режиссерский замысел включает в себя колорит познания, когнитивную игру с ее специфическими правилами в научных и ненаучных областях; размышляя об их соотношении, Т. Черниговская пишет: «самонадеянно считать, что все реальное — это только такое крепкое, как столы, стулья, тыквы, помидоры, а остальное — выдумки романтиков или сумасшедших, я бы тоже на такую позицию не вставала, потому что слишком мало мы знаем. Мое предложение: условиться о правилах внутри данной игры. Если договариваемся, что мы в рамках науки, то в науке есть свои правила, я не хочу сказать, что они лучше, чем правила искусства или шаманства. Не могу сказать, что одни правила хуже других, но в той комнате играют в такую игру»⁸. Режиссерский замысел включает в себя и установление отношения между самопорождением рассудка и продуктивным воображением, проведение извилистой линии пропорций между чувственностью и разумом, написание текста познания как создающей структуры, некую смысловую деятельность, при которой становится очевидным, как обретается знание изнутри, как вспыхивает согласие между выражением и мыслью, как понятие восполняется композицией той же игры, в ходе которой оно может исполнять, скажем, и некоторые басовые партии — ведь само понятие, по А. Шопенгауэру, и есть «основной бас разума». В таком театральном действии явлены не только экзистенциальные смыслы, связанные с получением знания, но и эстетическое упоение разума: предаваясь ему, можно испытать ощущение, сходное с тем, что, как сказано в «Жане Сантее», «открывало моему разуму нечто более глубокое, чем чистый дух наблюдения, показывая моему разуму реальность, находящуюся глубже, за внешностью, и таким образом доставляло мне определенное удовольствие,

⁸ Черниговская Т. Все сделано до того, как сознание включилось // Диалог искусств. 2012. № 5. С. 52—53.

потому что таким образом делало из разума, разглядывающего картины и не знающего себя, что-то *почти ирреальное*, грациозное и очаровательное». В приведенном отрывке речь идет о разглядывании произведения искусства, но аналогичные переживания могут возникнуть и при восприятии произведения познания, и здесь на первый план выдвигается вся эстетика прочтения подобных явлений, анализ трансцендентально-эстетических и этических предпосылок познания: «в проблеме трансцендентальности заложено основное: при «многодействительности» и «многовосприятии одной» надо *творить видимое*, т. е. чтобы увидеть действительность, надо творить, являть действительность (которая, конечно, не может одно-явиться), в отличие от механической этики, где нарушены размерности «большого времени» и деятельности»⁹. Если произведение искусства, как считается, — это возможность реинкарнации, то в произведении познания, внутри бесконечности которого всегда пребывает субъект познания, очевиден евангельский смысл причин, в силу которых мы вообще что-то знаем. В этой другой духовной реальности мы соизмеряем наши знания с тем, что сами постоянно создаем, реально или проективно, программно, сопоставляя при этом концептуальное описание создаваемого с процедурами, с помощью которых оно передается по правилам и порядкам, установленным герольдом при социальном дворе. Именно в этой другой реальности безусловные предпосылки творчества, на вершинах которого ощущается прикосновение абсолюта, создают духовные эквиваленты для условий истинности и условий реальности души, искусства и самого мира. Философскую аналитику этих предпосылок сегодня пытаются выстроить новые дисциплины — культурология, аналитическая антропология, философия культуры, философия творчества, но они только в начале долгого пути, на котором могут появиться аналоги того категориального аппарата, которым издавна оперирует эстетика — эта *astronomie passionée**, метафизически исследующая «столпы созидания»,

⁹ Мамардашвили М. К. Беседы о мышлении. М., С. 459.

* астрономия чувств (фр.).

выявляющая условия атрибуции целостности творчества, прежде всего художественного творчества; одновременно она является космологией чувства расположения к морали или того, что Кант называл благорасположением (*Wohlgefallen*), на котором основано эстетическое суждение. За неимением адекватного русского перевода этого термина его можно трактовать следующим образом: смысловые особенности «благорасположения» приближаются к значению термина «умиление» (кстати, его нередко использует и сам Кант), который может быть прочитан как обозначение того, что у этических пределов расположено, как выражение расположения, даваемого моральным сознанием, милосердием, милостью к людям и к миру. Это некое протопонимание, которое проявляется, если говорить об отечественной традиции, в сокровенном пред-образе сверхчувственной реальности, например, в произведении, где присутствует радостнотворное переживание, может быть, впервые найденного живописью совершенного соответствия духовности и реальности в русских пределах, запечатлены миг выступления русского мира из вечности и его прочерченность вечностью, — в картине А. К. Саврасова «Грачи прилетели»; в сущности, это — картина происхождения русского мира, которой мы по-настоящему видим его. Возможно, она — первый духовный отблеск мысли о нем.