

М.Н. Афасижев

Эстетика И. Канта как методология эмпирического исследования искусства (на примере музыки)

В статье анализируется обращение зарубежных ученых к трансцендентальной эстетике Канта как наиболее плодотворно и перспективно решающей проблему взаимодействия субъекта и объекта в теории познания и эстетике. В итоге было установлено, что позитивные результаты применения современной биологии к исследованию структуры и темпов в искусстве на примере музыки выявило роль биологических констант или, по Канту, «правил, которые природа дает искусству», а вместе с тем и произвола или свободы гения как уникального и оригинального творца искусства.

Ключевые слова: красота; мозг; музыка; психология; идеализм; эмпиризм.

В своей многовековой эволюции философия все более и более сближалась с наукой — математикой, эстетикой, психологией, биологией, физиологией, социологией, историей и т. д. И, начиная с Пифагора, постепенно из умозрительной, априорной она становилась методологией этих дисциплин, и не только оценочно обобщающей их достижения, но и проективно-конструктивной, тесно связанной с современными технологиями создания новейших видов искусства и глобальной сетью их тиражирования и распространения по всему миру.

Одним из характерных примеров сближения философской эстетики с биологией, психологией, историей и социологией является появление книги «Красота и мозг» [3], созданной международным коллективом из двадцати ученых (Германия, Италия, Канада, Швейцария и Япония), в которой представлены результаты экспериментальных исследований биологических основ различных видов искусства — поэзии, музыки, живописи, танцев различных народов мира. Богатейший и уникальный материал ее, к сожалению, оказался мало востребованным в нашей философской и искусствоведческой литературе.

В данной статье ограничимся лишь теми аспектами психологии и нейробиологии, которые во многом подтверждают основные положения эстетики и теории искусства И. Канта.

В первой главе книги «Философские теории прекрасного и научное исследование мозга» немецкий ученый Г. Пауль анализирует историю эстетики и выделяет в ней два основных направления — идеалистическое (Платон, Гегель и др.) и эмпирическое (Э. Бёрк и представители экспериментальной эстетики Г. Фехнер, Р. Арнхейм и др.). По его справедливому заключению, философы произведения искусства в основном рассматривали как выражение

идей вне их адекватного воплощения в реальности, а эмпирики — как независимые от сознания объекты. И если эстетики-идеалисты сознанию отводят пассивную роль при восприятии идей посредством искусства, то эмпирики основную функцию познания различных видов искусства связывают с их ощущением, отводя сознанию второстепенную роль.

И в том и другом случае в указанных эстетических теориях субъект и объект были разведены по своим предметным основаниям и их функциям.

Выходом из этого противоречия, по мнению Г. Пауля, было создание И. Кантом трансцендентальной философии. «Согласно трансцендентализму, — считает Пауль, — сознание есть начало активное и творческое. Оно делает человеческое знание, опыт и эстетическое суждение возможным. Это основополагающая идея трансцендентальной эпистемологии остается приемлемой до сих пор и служит основой доверия к эстетическим суждениям.

Кант предложил убедительное решение задолго до того, как в XX столетии развернулись идеологические споры о возможном влиянии наследственности и (или) среды на познание (и всякое научение вообще)» [3: с. 20].

И, заключая свой критический анализ различных эстетических теорий прошлого и настоящего, Г. Пауль приходит к следующему выводу: «Что касается более подробного описания отличительных свойств красоты и эстетических суждений, то наиболее убедительными представляются трансцендентальные подходы. Они же наилучшим образом обосновывают и возможность общезначимых эстетических суждений. А коль скоро так, то совершенно необходимо рассмотреть биологические гипотезы, которые могут иметь отношение к трансцендентализму, в том числе гипотезы относительно человеческого мозга» [3: с. 21].

Среди этих гипотез Г. Пауль выделяет следующие свойства мозга: они активны, отдают предпочтения новым стимулам, а не ставшим привычными, они синтетичны или образны, предсказательны, иерархичны, полушарно-ассиметричны, ритмичны, склонны к самовознаграждению, рефлексивны, социальны. И в итоге ученый восклицает: «Большой частью этих (или сходных) свойств наделял человеческое сознание еще Кант!» [3: с. 26].

Следует иметь в виду, что многие из новаторских прозрений Канта были результатом осуществления им «коперниканского переворота» в философии, который решал в прошлом неразрешимую проблему соотношения материального и идеального, которая в теории познания конкретизировалась как соотношение биологического и духовного, мозга и сознания. Этот переворот заключался в том, что вопреки предшествующим философским теориям, в которых субъект познания должен был «подчиняться» внешним по отношению к нему предметам познания — природным и культурным объектам, Кант считал, что, наоборот, они должны согласовываться с возможностями их восприятия и познания человеком.

Но при этом своеобразии и оригинальности решения «основного вопроса» философии Кантом заключается в том, что он впервые природу рассматривал

не только как внешнее человеку, но и как его внутреннее свойство, которое, с одной стороны, является независимой от сознания человека, а с другой — служит источником его субъективной творческой активности. Это наиболее конкретно очевидно на примере творчества в искусстве, которое эффективно и значимо осуществляется, по определению Канта, гением. По его определению, «гений — это талант (природное дарование), который дает искусству правило. Поскольку талант как прирожденная продуктивная способность художника сам принадлежит природе, то можно было бы сказать и так: гений — это природные задатки души, через которые природа дает искусству правило» [2: с. 322]. Так, в эстетике Канта установлены названные Г. Паулем свойства эстетической основы художественного творчества — природа и свобода, активность и ограничение, синтетичность и рефлексивность.

Кант подчеркивает, что эти задатки души гения те же, что и у простых смертных, а именно — воображение и рассудок, но соединяющиеся в процессе художественного творчества особым образом. Но каким? Это остается тайной и во времена Канта, и в наше время. Единственно, что установлено — для развития прирожденных задатков души необходимы соответствующие условия для таланта или гения в искусстве. Так, например, почти все гениальные музыканты рождались и формировались в семьях музыкантов (С. Бах и его дети, Моцарт, Бетховен и др.), а также в музыкальной среде — в процессе обучения и практики музицирования. И именно в музыке природные задатки более, чем в других видах искусства — поэзии и живописи — создают предпосылки для музыкантов, композиторов и исполнителей, а, например, в поэзии действуют иные законы творчества (у великих поэтов, как правило, дети не унаследуют таланты их родителей).

Посмотрим же, как функционируют указанные свойства модели мозга в процессах музыкального творчества и исполнительства, важнейшими характеристиками которых являются ритмы или темпы. Так, американский профессор музыки Массачусетского технологического института Д. Эпстайн в 4-й главе книги «Соотношения темпов в музыке: везде и всюду одни и те же?», в результате исследования творчества композиторов «венской» музыкальной школы Гайдна, Бетховена, Моцарта и других установил, что в их произведениях «соотношения темпов на удивление постоянны». Возникло предположение, что частота следования тактов в музыке различных композиторов определяется «часовым механизмом» нашей биологической системы и усваивается ею же. То есть имеется ли некое природное правило, по Канту, которое определяет основные ограничительные параметры в истоках творчества и действует на протяжении всей ее истории?

Для проверки этой гипотезы были выбраны семь первобытных культур, широко разбросанных по разным континентам: две — с островов Тихого океана, две — из Азии, две — из Африки и одна — из Южной Америки. В эксперименте участвовали бушмены из пустыни Калахари в Африке, народность Медлла из Папуа и племена Эйпо (оба с острова Новая Гвинея). На основе

полученных результатов было установлено, что в музыке указанных аборигенов была обнаружена «обязательность верных соотношений, независимо от ее эмоционального характера. Это может быть музыка для шествий, исполняемая для собственного удовольствия музыкантов, для различных церемоний, для многолюдных сборищ, а также игровая и даже «торговая» [3: с. 120].

И в результате был сделан следующий генеральный вывод. «Данные о соотношении темпов в музыке шести совершенно разных народов вполне согласуются с тем, что было найдено в классической музыке Запада. Настоящее исследование подводит под учение о темпе новое обоснование — представление о неких врожденных физиологических функциях или о кантбиологических рамках, которые в музыке проявляются как эстетическая константа» [3: с. 120].

Итак, положение Канта о том, что «природа дает искусству правило», данными исследованиями темпов в музыке разных народов, в общем, подтверждается.

Но, как известно, на практике различные части музыкальных произведений всех видов и жанров могут иметь различные темпы, которые между собой объединены в единое целое внутренней связью — «сквозным пульсом», выражающим идею и смысл данного музыкального произведения.

И это свойство музыки — сочетание в ее произведениях единства и разнообразия или разнообразия в единстве, присущее всем видам искусства, не противоречит, а развивает вышеприведенное положение Канта о природе человека как общей основе искусства. Но, далее, творчество — при создании конкретных произведений искусства — подчиняется разуму, свободно выражающему основные цели человеческой деятельности в мире. И философ заключает: «Искусством по праву следовало бы назвать только созидание через свободу, т. е. через произвол, который полагает в основу своей деятельности разум» [2: с. 318].

И эти высказывания Канта как бы фиксируют противоречивую сущность искусства, основа которого обусловлена природным дарованием его творца, но при этом ему же присущи и свободное волеизъявление, и реализация художественного созидания, целью которого является содействие усвоению в мире справедливости, добра и мира на земле.

Но, учитывая сложные взаимодействия между природным и социальным в человеке, Кант допускает и некоторые отступления от категорической необходимости соблюдения их принципов в жизни и искусстве. Так, учитывая характер современного ему феодального общества с его произволом властей и принудительным характером и однообразием различных форм ремесленного труда, он обосновывает возможность и даже необходимость временного отвлечения от них и развлечения посредством разного рода игр в жизни и в искусстве. В искусстве — в особенности, но со следующей оговоркой: «Судьба изящных искусств, если их так или иначе не связывают с моральными идеями, служит тогда только для развлечения, потребность в котором растет тем больше, чем больше пользуются им» [2: с. 344] (разрядка моя. — М. А). При чем растет в ущерб нравственному и культурному развитию человека.

Как видно, Кант предугадал некоторые тенденции развития европейского общества. Например, не только непомерное возрастание игровых форм в жизни и искусстве, но и приоритет формы в искусстве модернизма, погоня любой ценой за оригинальностью в быту, одежде и искусстве, падение нравственности и вообще почти полное забвение «категорического императива».

Возникает вопрос, как это положение о свободе творчества проявилось в музыке, несмотря на ее биологически обусловленные константы, выявленные в вышеприведенном экспериментальном исследовании музыки — и примитивных сообществ, и музыки Гайдна, Моцарта, Бетховена, и других. Ответ на этот вопрос дается профессором музыки Д. Эпстайном в параграфе 4-й главы «Критерии значимости отклонений от “правильных” соотношений темпов».

В нем утверждается, что если, безусловно, подчиняться биологическим константам в музыке и в других искусствах, то это неизбежно приведет к невозможности выразить разнообразие эмоций и идей в искусстве и литературе. Но это оказывается невозможным не только по этим субъективным соображениям, но и противоречит природным свойствам мозга. Подтверждение этому следует из исследований особенностей функционирования мозга учеными различных стран. Например, в 3-й главе книги профессор Школы искусств и гуманизма в Техасе Ф. Тернер и профессор Института медицинской психологии Э. Поппель утверждают следующее: «Переработка информации в нашем мозгу детерминирована, но вопреки “консервативным” наклонностям нервная система человека хорошо приспособлена для регистрации различий и склонна не замечать повторяющихся и ожидаемых раздражителей и гораздо энергичнее реагирует на новые и неожиданные. В пространстве она видит контрасты и линии раздела, во времени — видит движения и слышит изменения звука, а в пределах данной метрической системы поэзии возможны различные ее вариации. Все они как бы рассчитаны на то, чтобы преодолеть привыкание нашей слуховой системы к ожидаемому и привычному... Мозг не только орган познания... он еще и орган действия» [3: с. 76].

И, как оказывается, он не только служит человеку для решения его в общем утилитарных и прозаических задач по удовлетворению своих основных материальных и духовных потребностей, но и может включать в свою деятельность и самовознаграждение. То есть, реагируя и управляя выделением эндорфинов и энкофалинов — этих гормонов удовольствия, он вознаграждает себя за скучную, например, монотонную и однообразную деятельность, необходимую для адаптации к условиям внешней — природной и социальной — среды. Далее ученые делают следующий вывод: «Именно эта система самоощущения лежит в основании всего пласта конечных целей, идеалов и ценностей человека — таких, как истина, добро и красота» [3: с. 77].

В музыке нарушение ее биологически обусловленных констант, выявленных в вышеприведенном экспериментальном исследовании музыки примитивных сообществ и музыки Гайдна, Моцарта, Бетховена, и др., обосновано необходимостью выражения разнообразия личностных свойств музыкантов и социальных условий их творчества.

В названном параграфе Д. Эпстайна ставится следующий вопрос: «Если “правильное” соотношение темпов проистекает из нашего естества, то почему тогда в игре западных профессиональных музыкантов эти соотношения иной раз как будто не соблюдаются?» [3: с. 121]. Ученый выделяет два основных аргумента отклонений от биологических констант темпов в музыке.

Первый аргумент связан с заимствованными темпами, когда использован опыт прежних исполнений музыки и все основные их возможности уже испробованы предшествующими поколениями и не могут вызвать в музыкантах и слушателях ответное чувство, воодушевление, подъем, общее эстетическое впечатление от музыки. И это тоже соответствует положению Канта о необходимой оригинальности художественных произведений, способной возбуждать воображение и чувство людей.

Второй аргумент исходит из понятия умения и исполнения, когда «в нем нет единообразия, а красота, изящество, непринужденность зависят от личного мастерства музыканта и его большей или меньшей одаренности природой» [3: с. 122]. Таким образом, художественное качество исполнения музыки, как и всякого другого искусства, с одной стороны, зависит от природной одаренности музыканта, а с другой — от приобретенного обучением и опытом его личного мастерства.

Именно это утверждал и Кант в своей теории художественного творчества. Как видно, симбиоз философской эстетики и современной экспериментальной психологии приносит плодотворные плоды в изучении и теории искусства и эстетического восприятия художественных произведений. И не только музыки, но, как показано в книге «Красота и мозг», и других видов искусства — поэзии, художественной прозы, живописи, танцевального искусства всех времен и народов.

Вообще, как известно, Кант оказал не поддающееся учету влияние на многие направления классической эстетики — Ф. Шиллера, И.Г. Фихте, Ф.В. Шеллинга, романтиков — и неклассической — А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Б. Кроче, А. Бергсона, Ж.-П. Сартра, на теоретика французского сюрреализма А. Бретона и даже на представителя информационной эстетики, например А. Моля [1]. И это влияние, как показало экспериментальное исследование музыки и других видов искусства, до сих пор продолжается.

Литература

1. *Афасижев М.Н.* Иммануил Кант — предтеча теории и практики модернизма // Теория художественной культуры. Вып. 6. М.: ГИИ, 2001. С. 263–287.
2. *Кант И.* Соч.: в 6 т. / под ред. В.Ф. Асмуса. Т. 5. М.: Мысль, 1966. 564 с.
3. Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики: сб. статей: пер. с англ. / под ред. И. Ренчлера, Б. Херцбергера, Д. Эпстайна. М.: Мир, 1995. 334 с.

Literatura

1. *Afasizhev M.N.* Immanuel Kant — predtecha teorii i praktiki modernizma // Teoriya xudozhestvennoj kul'tury'. Vy'p. 6. M.: GII, 2001. S. 263–287.

2. *Kant I. Soch.:* v 6 t. / pod red. V.F. Asmusa. T. 5. M.: My'sl', 1966. 564 s.
3. *Krasota i mozg. Biologicheskie aspekty' e'stetiki: sb. statej: per. s angl. / pod red. I. Renchlera, B. Xerbergera, D. E'pstajna.* M.: Mir, 1995. 334 s.

M.N. Afasizhev

I. Kant's Aesthetics as the Methodology of Empirical Study of Art (on the Example of Music)

The article analyzes the appeal of foreign scientists to Kant's transcendental aesthetics as the most fruitful and promising solution of the problem of interaction between subject and object in the theory of knowledge and aesthetics. As a result, it was found that the positive results of the application of modern biology to the study of structure and tempo in art on the example of music revealed the role of biological constants or, according to Kant, "the rules that nature gives to art", and at the same time, "arbitrariness" or freedom of "genius" as a unique and original creator of art.

Keywords: beauty; brain; music; psychology; idealism; empiricism.