

Истоки родства социально-гуманитарных наук с философией и искусством в античности

В.В. Мархинин

В статье показывается, что социально-гуманитарное познание в том качестве, в каком оно даёт определённые основания считать его научным, выступает во внутреннем единстве с философией и искусством. На взгляд автора статьи, единство науки, философии и искусства является определением сути специфики социально-гуманитарных наук. При этом философия входит в состав социально-гуманитарных наук в форме метода восхождения от абстрактного к конкретному, представляющего собой модификацию философского диалектического метода. Искусство входит во внутреннее единство с философией и наукой в составе социально-гуманитарного познания в форме поэтического в широком смысле жанра искусства.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: социально-гуманитарные науки, наука, философия, искусство, поэзия, космос, Вселенная, прекрасное целое.

МАРХИНИН Василий Васильевич — доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии Сургутского государственного университета, г. Сургут.

markhinin@yandex.ru

Статья поступила в редакцию 11 апреля 2017 г.

Цитирование: *Мархинин В.В.* Истоки родства социально-гуманитарных наук с философией и искусством в античности // Вопросы философии. 2018. № 7. С. 177–186.

Тема специфики социально-гуманитарного познания и того особого значения, которое философия и искусство имеют для социально-гуманитарных наук, затрагивается в ряде философских учений XIX–XX вв.: в «философии жизни» (В. Дильтей), неокантизме (В. Виндельбанд и Г. Риккерт, М. Вебер), структурной антропологии (К. Леви-Строс), в философской герменевтике (Х.-Г. Гадамер) и др. Опираясь на опыт философских исследований особенностей научного социально-гуманитарного познания, можно утверждать, что они представляют собой синкретическое единство науки (в собственном смысле этого слова, т.е. в смысле, тождественном понятию науки в естествознании), философии и искусства [Мархинин 2013]. В данной статье мы рассмотрим проблему внутренней связи собственно научной составляющей социально-гуманитарного познания с философией и искусством.

Литературные жанры — самый близкий родственный социально-гуманитарному познанию род искусства. И эти жанры, и социально-гуманитарное научное познание, как в своё время философия, в отличие от естественнонаучного познания, происходят непосредственно из стихии обыденного мышления и естественного языка. Генетическая связь социально-гуманитарных наук, а также философии с художественной литературой не прерывается с течением времени; скорее, напротив, вновь и вновь обновляясь, вместе с обновлением обыденного мышления, естественного языка и данных видов познания, воспроизводится во времени в обогащающемся виде. Не случайно к настоящему моменту сложилось интеллектуальное течение, «открывающее», что различия между, с одной стороны, социально-гуманитарными науками и философией, а, с другой стороны, художественной литературой являются будто бы лишь условными. Конечно, нельзя согласиться с отождествлением социально-гуманитарной науки и художественной литературы, философии и художественной литературы, ибо они используют различные познавательные средства и методы

(см. критику упомянутой позиции: [Карр 2011, 160–179; Хабермас 2003, 194–222]). Но, очевидно, представление о том, что социально-гуманитарные науки и философия, с одной стороны, и литературные жанры искусства, с другой, различаются только внешне, потому и оказывается возможным, что между сторонами существует глубокая связь.

В естественнонаучном познании главную роль играют методы индукции и дедукции, представляющие частные аспекты философского диалектического метода. Специфика социально-гуманитарных наук состоит, в частности, в том, что в них методы индукции и дедукции подчиняются как генеральному такому методу, в котором в целом философский метод диалектики модифицируется для нужд научного познания. Вслед за К. Марксом мы полагаем, что этот модифицированный метод диалектики, значимый для всех социально-гуманитарных наук, есть метод восхождения от абстрактного к конкретному, называют его так или не называют использующие его исследователи (о методе восхождения от абстрактного к конкретному см.: [Маркс 1968, 36–45]). Поскольку метод восхождения — особая форма метода диалектики — является центральным методом научного социально-гуманитарного познания, постольку следует признать, что искусство в его литературно-художественных жанрах действительно находится во внутренней связи с этим познанием.

Теоретическая корректность высказанной мысли видна из нераздельности диалектического метода и искусства, что было открыто ещё Платоном, который завершил процесс формирования диалектического метода в античной философии и поистине впервые создал его во всей целостности. Согласно античным представлениям, искусство есть отображение прекрасного или подражание (в смысле др.-греч. *μιμησις*, *μίμησις* — подобие, воспроизведение, подражание) прекрасному, как оно явлено в окружающем, т.е. чувственно-доступном, человеческом и природном мире.

В соответствии с античной традицией Платон мыслит искусство, *τέχνη* как умение, искусность, мастерство, доведённые до совершенства, т.е. как то, что мы могли бы назвать способностью действовать технически, технологически совершенным образом. Потому и древнегреческое слово *τέχνη* в европейских языках было положено в основу слов *техника* (русс.), *technica* (лат.), *technics* (англ.), *Technik* (нем.), *technique* (фр.) и др. В древнегреческой культуре искусству, как мы его обычно понимаем, соответствовали так называемые *мусические искусства* (*мусический* от греч. *μουσικός* — высокая образованность; то, что идёт от Муз, божественных покровительниц искусств). Однако искусство-*тйχη* — это не только мусические искусства (позы, музыка, танец и др.), а вообще любые занятия, в том числе всякого рода ремёсла и земледелие, доведённые до такого совершенства, что их результатом становятся прекрасные вещи.

Скажем сразу, что искусством Платон считает также философию. Больше того, философия — это «высочайшее из искусств» (*Phaed.* 61 a; пер. А.Н. Егунова). Определение Платона вовсе не произвольное и не случайное. Оно укоренено в древнегреческой культурной традиции. Дело в том, что слово *τέχνη-искусство* в мифопоэтической и эпической традиции зачастую выступает как синоним слова *σοφία-мудрость*, вошедшего затем в состав слова *φιλοσοφία*. Эта синонимизация имеет место тогда, когда *τέχνη-искусство*, как и *σοφία-мудрость*, имеет божественную природу, т.е. в рамках философской рационализации — вселенскую размерность. Слово *φιλοσοφία* неявно подразумевает внутреннюю взаимосвязь *σοφία* и *τέχνη* как обозначения двух вариантов происхождения вселенского космоса: путём, соответственно, (само)порождения и сотворения и двух способов постижения космоса: посредством, соответственно, интуиции и понятийного мышления (о связи слов *σοφία* и *τέχνη* см.: [Топоров 1995, 67–93]; об изначальном смысле слова *φιλοσοφία* см.: [Мархинин 2011, 97–107; Мархинин 2012, 166–175]). Платон, определяя философию как искусство, притом высочайшее, по сути, эксплицирует изначальный смысл слова *φιλοσοφία* — *φιλοσοφία*.

Определение философии как искусства не мешает Платону в целом в учении о философии проводить и принципиальную границу между философией и искусством:

искусство отображает доступные чувственному восприятию «прекрасные тела», а философия постигает мир, лежащий за границами чувственной данности (см.: «Пир», «Федр» и др.). Конечно, говоря о философии как искусстве «высочайшем», Платон и в этом случае ставит её над другими искусствами, тем самым всё же отделяя её от искусства как совокупности всех других искусств. Очевидно, Платон имеет в виду, что в философии есть нечто существенно общее с искусством. По греческим представлениям, в первую очередь должен предполагаться умелый, искусный способ действий по отображению того предмета, которым занимается философия. И действительно, можно сказать, что Платон конкретизирует и/или уточняет свой тезис о философии как искусстве, когда квалифицирует в качестве искусства диалектику — философский метод познания (Phaedr. 266 d, 276 e). Диалектика, говорит образно Платон, подобна «...карнизу, венчающему все знания, и было бы неправильно ставить какое-либо иное знание выше неё: ведь она вершина их всех» (Resp. 534 e).

Диалектика есть метод постижения истины о мире. А истина, согласно учению Платона, в перспективе, запредельной чувственно данному миру, сливается с прекрасным как таковым (Symp. 210 a — 212 a) в единое, представляющее суть бытия [Лосев 2000, 279—287]. Невозможно выставить против этой мысли Платона какие-либо возражения. В общем, диалектический метод вполне оправданно определяется как искусство. Вполне оправданно и утверждение Платона, что это искусство «высочайшее». Постигание истины о мире и вместе с тем отображение красоты представляет восхождение от низшей ступени познания, познания мира чувственно данных вещей и отображения их красоты к высшей — к постижению мира, запредельного чувственной доступности и прекрасного как такового. Можно не соглашаться с Платоном в том, что бытие в его единстве и красоте имеет в качестве определяющего идеальное мировое начало — так, мы стоим на позиции, в соответствии с которой мировым началом является материя, — но бытие в своей сути есть единое бытие. И, как единое мировое бытие, оно неотъемлемо обладает свойством прекрасного, проявляющимся в телесном, чувственно данном мире. Потому этот видимый мир, называемый греками также небом, и является космосом — прекрасно устроенным миром.

Видимый телесный космос, считает Платон, — это самое совершенное и прекрасное тело (Tim. 30 d — 31a). Но прекрасен в подлинном окончательном смысле слова космос вселенский, воспринимаемый лишь умозрительно (Tim. 36 d — 38 b).

Диалектический метод есть метод познания вселенского космоса — мирового бытия в его единстве. Платон подчёркивает, что диалектик, прежде всего и главным образом, тот, кто способен «охватывать взглядом единое и множественное» (Phaedr. 266 b; см. также: Phaedr. 266 d—e; Theaet. 253 d — 254 d; и др.). Охватить одним «взглядом» (имеется в виду умственный взор, а не взгляд телесных очей) единое и многое, значит постичь целое, ибо единое соотносимо со многим лишь постольку, поскольку многое есть совокупность частей единого как целого (Theaet. 204 a — 206 b, 245; Parm. 137 c—d; и др.). Таким образом, предметом философии, постигаемым с помощью искусства диалектического мышления, является мир в целом как прекрасное вселенское целое.

Но, поскольку прекрасное мировое целое не дано и в принципе не может быть дано органам чувственного восприятия, постольку и диалектика как мышление не может опираться при его отображении на данные чувственного восприятия. Диалектика опирается на данные интуиции прекрасного мирового целого. Или, как говорит Платон в диалоге «Пир» (Symp. 210 — 212 d;), имеющем особое значение для понимания того, что есть интуиция мирового целого: «созерцать прекрасное», а именно — «прекрасное по природе», прекрасное «само по себе». Возвышаясь от любви к прекрасным телам и ступени их познания как вещей окружающего мира к собственно философствованию — любви к мудрости как постижению прекрасного по природе, познающая душа сначала проникается любовью к существующим учениям и занимается их изучением, а затем создаёт собственное учение о прекрасном по природе, т.е. о прекрасном мировом целом. Всё это познание совершается, конечно, посредством философского мышления, вооружённого диалектическим методом. Свидетельством

истинности учения является то, что, повернув «к открытому морю красоты» и «созерцая его в неуклонном стремлении к мудрости», душа познающего оказывается способной «рождать великолепные речи и мысли» (Symp. 210 d). Понятно, что это состояние, достигнутое с одержимостью совершаемыми попытками диалектического ума взойти к прекрасному, эта способность созерцать прекрасное по природе и озарение души созерцаемым прекрасным, благодаря чему познающая душа обретает огромную творческую продуктивность, есть состояние, обнаруживающее особую познавательную способность, которую позже стали называть интуицией (лат. *intuitio* — созерцание). Таким образом, диалектическое постижение вселенского космоса опосредуется интуицией мирового целого — единого бытия, снимающего в себе многое.

Все другие искусства, кроме диалектики, постигают прекрасное в вещах окружающего, поднебесного мира. Этот мир — видимый космос, тоже прекрасное целое. Вопрос в том, каким искусством (или искусствами) постигается видимый космос как целое. Для прояснения вопроса о том, какую роль в видении чувственно-телесного космоса как целого играет искусство, следует обратиться к искусствам, предметы которых лежат внутри этого космоса.

Искусства, отображающие красоту и подражающие красивым вещам в окружающем мире, различаются степенью способности выполнять своё эстетическое предназначение. Как показано в одной из убедительных интерпретаций платоновской классификации искусств [Винник 2005], существует восходящая иерархия их совершенства. Всякое искусство доставляет удовольствие от наслаждения красотой. Но среди всех искусств, доставляющих удовольствие, есть такие, которые не ставят специально цель отображения и подражания красоте. Подражательные (точнее было бы сказать, отображательно-подражательные) искусства и составляют более совершенную и, значит, более высокую группу искусств, чем просто искусства, доставляющие удовольствия. Среди отображательно-подражательных искусств выделяются мусические искусства, не имеющие утилитарного назначения, которые и составляют более высокую группу, чем просто отображательно-подражательные. Наконец, среди мусических искусств, а значит, и среди всех вообще искусств, отображающих окружающий мир, самым совершенным и высоким искусством является поэзия. Причём под поэзией Платон понимает не только лирику и эпос, но и драму — трагедию и комедию, и вообще, всякое словесно-художественное творчество. Сочинения самого Платона, его философские диалоги и письма, являются как раз замечательным примером особенно тесной близости в широком смысле поэзии и философии. Так что проводимая в нашем очерке позиция, согласно которой именно жанры словесно-художественного творчества наиболее непосредственно связывают искусство с научно-философским, т.е. социально-гуманитарным познанием, в общем, совпадает с платоновским представлением и опирается в первую очередь на платоновское представление о наибольшей близости поэтического, в широком смысле, искусства к философии, а именно к диалектике как самому высокому искусству вообще.

Наибольшая сравнительно с другими искусствами близость поэзии к философии проистекает из того, что в поэзии, как и в философии, основополагающую роль играет такая познавательная способность, как интуиция. Притом по своему содержанию это интуиция мирового целого, которую только философия и поэзия способны самостоятельно развернуть в дискурс — рационально артикулированную речь.

Специально тему значения интуиции в словесно-художественном творчестве Платон разрабатывает в раннем диалоге «Ион». Здесь обосновывается мысль, что способность поэтов непосредственно, т.е., как сейчас говорят, интуитивно, усматривать прекрасное является важнейшим признаком поэтического творчества. Состояние одержимости, неистовства, исступления, экстаза, вдохновения, в котором осуществляется интуиция, — это божественный дар, дар Муз (Ion 533 d — 535 a). Мы бы сказали — дар природы. Одаряя вдохновением, божество отнимает у поэта рассудок, чтобы поэт мог творить благодаря поистине божественному наитию, а не рассудочно приобретённой искусности. Наитие, а не рассудок и мастерство — источник знания об истинно прекрасном. Идея основополагающего значения в поэтическом творче-

стве бессознательно-интуитивного способа усмотрения прекрасного после раннего диалога «Ион» проводится Платоном и в диалогах зрелого периода творчества, особенно в «Федре». Так, в «Федре» он говорит о соотношении интуиции и рассудка, по сути, то же, что и в «Ионе»: «Кто же без неистовства, посланного Музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет изрядным поэтом, тот ещё далёк от совершенства: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых» (Phaedr. 245 a). Надо отметить, что мысль о необходимости вдохновения, божественного наития в поэтическом творчестве, в противоположность рассудку, не является исключительно платоновской. Совсем не является она и следствием философского идеализма Платона, ибо рационализированная теология была общим компонентом всей античной философии. Например, так же, как идеалист Платон, понимает этот вопрос и материалист Демокрит. В одном из демокритовских фрагментов говорится: «Без безумия не может быть ни один великий поэт» (Фр. 569, по Маков.) [Демокрит 1946, 325]. В продолжение сказано: «Всё, что поэт пишет с божественным вдохновением... то весьма прекрасно» (Фр. 570, по Маков.) [Демокрит 1946, 325] (см. об этом также: [Лосев 1990, 772]). Но диалог «Ион» примечателен ещё и тем, что в нём обозначается и разрешается коллизия между пониманием значения в постижении прекрасного, с одной стороны, вдохновения, наития, а с другой, рассудочно усвоенным и применяемым мастерством. Хотя божественное наитие действует «безрассудно», без чего невозможно истинно поэтическое творчество, тем не менее полноценная поэзия предполагает и основанную на рассудке и знании дела искусность. В противном случае удачными окажутся только случайные отдельные поэтические опыты. В диалоге приводится пример Тиннаха, не создавшего за всю свою творческую жизнь «...ничего достойного памяти, кроме одного лишь пеана, который все поют, — почти прекраснейшее из всех песнопений; как он сам говорит, то была просто “находка Музы”». Тут, по-моему, — продолжает Платон устами Сократа, героя диалога, — бог яснее всего показал нам, что мы не должны сомневаться, что не человеческие эти прекрасные творения и не людям они принадлежат; они — божественны и принадлежат богам, поэты же — не что иное, как толкователи воли богов, одержимые каждый тем богом, который им владеет. Чтобы доказать это, бог нарочно пропел прекраснейшую песнь устами слабейшего из поэтов» (Ion 534 e — 535 a). Поэтому, когда Платон в «Федре» утверждает, что поэтические творения здравомыслящих и искусных затмеваются творениями неистовых, то надо не только обращать внимание на то, что речь идёт о слабости поэтов, которые обходятся одним лишь искусством, т.е. одной лишь рассудочной искусностью, без вдохновения, но и иметь в виду, что настоящее искусство невозможно и без того, чтобы вдохновенные прозрения не облекались в осмысленную и искусную форму.

Мы исходим, имея в виду и позицию Платона, из того, что поэтическому искусству принадлежит интуиция прекрасного видимого мира как целого. Отобразив прекрасное и подражая прекрасному в вещах окружающего мира, поэзия берёт за образец интуитивно данное целое видимого космоса. Однако поэтическая интуиция видимого космоса оказывается возможной только потому, что она «вписывается» поэтическим чувством в содержание интуиции прекрасного мирового целого — вселенского космоса. Поэтому и поэтическое творчество, так же как философия, постигает истину о красоте вещей лишь принципиально проблематичным образом. Но, кроме того, что непосредственный предмет поэтического искусства — видимый космос и вещи окружающего мира — ставится в абсолютный горизонт, его отображение проблематизируется ещё тем, что он неустойчиво двойится, колеблясь между полюсами целого и части (или на порождающем уровне — между единством и множественностью). Видимый космос как целое выступает в качестве части по отношению к вселенскому космосу, а значит, не как целое. Как целое видимый космос выступает по отношению к вещам окружающего мира как своим частям, но они в себе — целые, а потому он не целое, а сам является частью окружающего мира. Эта неустойчивость видимого космоса как целого, его колебание между состоянием части и целого, в отличие от вселенского космоса, который есть целое и только целое, предопределяет

то, что поэтическая интуиция видимого космоса как целого создаёт основания для значительной неопределённости или — что-то же самое — многосмысленности, многозначности поэтических образов прекрасного в окружающем мире.

Интуиция космоса как прекрасного целого — видимого космоса, взятого в пределе космоса вселенского, — обычно является лишь неявным образцом, но не содержанием поэтического дискурса, ибо поэты чаще всего избирают темами своих творений прекрасные вещи внутри окружающего мира. Среди немногих примеров произведений, в которых в поэтической речи отображается космос как целое, возьмём один, может быть, особенно замечательный пример — описание Гомером в «Илиаде» кованого изображения космоса на щите Ахиллеса (XVIII, 478–609). Этот пример хорошо иллюстрирует и подтверждает сказанное нами о структуре поэтической интуиции космоса как целого. На щите представлены Земля, море, небо и Солнце, и «все прекрасные звёзды, какими венчается небо», т.е. весь видимый космос. Внутри видимого космоса, на Земле, изображены «грады» «ясноречивых народов», праздники и труды человеческие. И всё это, вопреки войне, несущей Злобу, Смуту, Смерть, светится красотой, излучаемой видимым космосом как целым, символизируемым замкнутостью изображения на щите кругом блестящего тройного обода. Круг — образ совершенства, самая совершенная, согласно античным представлениям, фигура и форма. Но круг также образ вечного движения. Между тем в окружающем мире всё смертно, нет ничего вечного, всё возникает и гибнет. И если видимый космос как целое способен обладать вечностью, то это, конечно, не благодаря тому, что он есть целое своих внутренних преходящих частей, а благодаря тому, что сам есть лишь часть, не целое, вечного вселенского космоса. Эта идея замкнутости-разомкнутости видимого космоса, его включенности во вселенский космос усиливается также тем, что под верхним ободом внутреннее изображение окружает изображение мифологической реки Океан, отсоединяющей, но и соединяющей видимый космос с космосом вселенским. Незримый телесными очами космос входит на картине щита, пересекая небесную границу, в космос видимый в образе богов Арея и Афины, совершающих благое дело помощи обороняющим город от разрушения и грабежа захватчиками. К тому же контекст, в котором даётся описание изображения на щите, вносит в сюжет рассказа о видимом космосе мотив неопределённости, неустойчивости, колеблемости его, этого космоса, статуса как прекрасного целого. Щит выкован богом Гефестом, уверенным, что щит оборонит Ахиллеса от смерти. Однако ведь Ахиллес, обитающий в земном мире, где всё смертно, и без щита бессмертен, ибо он полубог. Он бессмертен, но на его теле есть смертельно уязвимое место. И хотя Ахиллес обладает щитом — чудесной защитой от смерти, он всё-таки гибнет (сюжет гибели — за пределами «Илиады»).

Из предыдущего рассмотрения следует, что поэтическое искусство, руководствующееся интуицией прекрасного окружающего мира как целого — интуицией, содержание которой, в силу недостаточной определённости этого целого, может быть выражено и оправдано в своей сути только образными средствами, смыкается с философией или, точнее, с искусством диалектики с её категориально-понятийными познавательными средствами, поскольку поэтическая интуиция видимого космоса выступает в пределе частью содержания интуиции прекрасного вселенского космического целого.

Позже, во время создания диалога «Государство», Платон замечает существование коллизии в отношениях искусства и философии. «Искони, — говорится в «Государстве», — наблюдался какой-то разлад между философией и поэзией» (Resp. 607 b). Речь идёт о том, что, в отличие от философии, непреклонно верной благу, а значит, и добру, поэзия может отклоняться от исполнения своего этического и катарсического предназначения, впадая в аморализм. Выходит, что философия нравственна по определению, поэзия же в нравственном отношении может быть и хорошей и плохой. Оценка проекта цензуры искусства в платоновском идеальном государстве — это тема, требующая отдельного рассмотрения, для нас же важно, что осуждение Платоном плохой поэзии не отменяет его учение о поэзии как особом виде познания. В

полной силе остаются аргументы и выводы учения о поэзии, способной постигать истину прекрасного в вещах окружающего мира и о нём самом как прекрасном целом благодаря интуиции вселенского космоса, общей с философией.

Подытоживая рассмотрение соотношения философии и искусства, надо подчеркнуть, что это соотношение выступает вместе с тем и как их взаимоотношение. Искусство, непосредственно в лице поэтического в широком смысле искусства, т.е. как то, что называют изящной или художественной литературой, есть ступень постижения красоты — красоты вещей окружающего мира, без которой была бы невозможна философия, так как философия познаёт не просто единое бытие, снимающее в себе бесконечно многое, а бытие как прекрасное целое — вселенский космос. Философский диалектический метод есть понятийная подготовка интуиции вселенского космоса, определяющего существование видимого космоса, представляющего собой порождающий образец красоты для вещей окружающего мира.

Правда, поэтическое искусство своими художественными средствами и само достигает интуиции вселенского космоса. Самому же ему принадлежит и интуиция видимого космоса. Так что искусство в некотором роде самодостаточно в отображении красоты вещей окружающего мира и этого мира как прекрасного целого в горизонте интуиции вселенского целого. Недаром порой говорят даже о многих поэтических произведениях как о философских. Но это верно только в некоем условном, а не точном смысле. Если искусство есть «мышление в образах» или «мышление образами», то как собственно мышление, т.е. оперирование понятиями, оно протекает вне строя философских понятий, понятий-категорий, единственно адекватно соответствующих бесконечной размерности вселенной. Поэзия не способна быть рациональным дискурсом интуиции вселенского космоса. Благодаря диалектическому методу, который не только подготавливает интуицию вселенского космоса, но и понятийно-категориально обосновывает её содержание, развивается также понятийный план поэтического «мышления образами», без чего поэтический дискурс красоты вещей окружающего мира, вероятно, не отвечал бы нормам рациональности каждого данного исторического времени.

Итак, мы рассмотрели соотношение и взаимоотношение диалектического метода философии и искусства как особого вида познания. Это, как было замечено выше, необходимо для уяснения отношений метода восхождения от абстрактного к конкретному — генерального метода социально-гуманитарных наук и искусства.

Метод восхождения от абстрактного к конкретному, поскольку он представляет собой преобразование философского диалектического метода, взятого в целом, так же как и диалектический метод, есть искусство. Исследовательское движение посредством метода восхождения направляется интуицией мира как прекрасного целого, как вселенского космоса. Однако, в отличие от философского диалектического метода, предметом исследовательского дискурса, в случае научно-философского метода восхождения от абстрактного к конкретному, является не вселенский космос, а вещи окружающего мира, точнее, окружающего человеческого мира. Ценностный план предметной области метода восхождения составляет красота вещей окружающего человеческого мира. Предметная область метода восхождения, как видно, совпадает в существенной части с предметной областью искусства, постигающего прекрасное в вещах всего окружающего мира — человеческого и природного — и красоту самого этого мира как целого.

Вещи всего окружающего мира — это предметная область всей науки, и социально-гуманитарных, и естественных (включая технические) наук. Но естественные науки, изучающие вещи природного окружающего мира, не включают в свою предметную область план прекрасного в вещах природного мира. Известно, что красота является одним из критериев истинности научных теорий. Красота теории косвенным образом, конечно, отражает и красоту самих познаваемых вещей. Но в естественных науках красота вообще входит в предмет изучения именно лишь таким косвенным образом, в то время как в социально-гуманитарных науках она составляет значимое измерение предметной области.

Между тем естественные науки в лице физики как космологии и физики как квантовой теории познают, продвигаясь всё дальше, самые дальние пространственно-временные рубежи окружающего мира, обозначая тем самым общие для всей науки координаты её предметной области. В этом грандиозном и непостижимом не только для обыденного, но и для теоретического социально-гуманитарного рассудка, продвижении пространственно-временных координат той области мира, которая познаваема различно применяемым разумом и используется человеком, выражается уникальное среди других видов познания значение науки как таковой. А также тот факт, что естественные науки, прежде всего, в лице физики — это и есть собственно наука, наука по преимуществу.

Развивая высказанную выше мысль, скажем, что, однако, и теперь, когда после европейских эпох Возрождения и Нового времени собственно наука уже существует и когда именно она определяет границы окружающего мира, мир как целое, а значит, и прекрасное целое, видимый космос, остаётся непостижимым ничем кроме, как и в античности, поэтической интуиции. Как раз потому, что наука оказывается способной грандиозно раздвигать и определять рубежи окружающего мира за счёт отвлечения от задачи познания красоты вещей окружающего мира и тем более его постижения как прекрасного целого, которое как целое конституируется не вещами окружающего мира, а вселенским космосом.

Но социально-гуманитарные науки, не собственно науки, а специфический, синкретический вид научного познания, обязаны предполагать целое окружающего мира, так как исследуемый ими человеческий мир существует не иначе, чем в *отношении* к жизненно значимому для него окружающему природному миру. Естественные науки есть познавательный, а модификация естественных наук в виде наук технических — технологически-практический инструмент осуществления отношения человеческого мира к окружающему природному миру. То есть, в то время как естественные науки являются нормативным образцом научного познания для социально-гуманитарных познавательных дисциплин, в функциональном плане первые подчинены вторым. Следовательно, социально-гуманитарные науки, исследуя окружающий человеческий мир, который до сих пор в качестве непосредственного местообитания сосредоточен на Земле и лишь едва-едва выходит за её пределы, должны предполагать значение естественнонаучных знаний обо всём видимом космосе как для их использования на Земле, так и во всё большей степени для последующей экспансии человечества за пределы земного местообитания. Предполагать же *весь* окружающий мир, научные знания о котором становятся практически безбрежными и к тому же представляются в причудливо дифференцированных видах, социально-гуманитарные науки способны не иначе, чем в форме представлений об окружающем мире как *целом*, содержащихся в поэтической интуиции видимого космоса — окружающего мира как прекрасного целого.

В литературе высказывалась точка зрения, согласно которой предназначение искусства по отношению к науке состоит в том, чтобы обеспечивать доверие к научным суждениям, имеющим интуитивный характер. Эта роль искусства фундаментальна, ибо подлинно интуитивные суждения будто бы не имеют иных способов подтверждения — не опираются на доказательства и не допускают доказательств [Фейнберг 2004, 273]. Мы не можем согласиться с этой точкой зрения. Интуиция в философии и искусстве невозможна без предварительной проработки и последующего, после интуитивного озарения, обоснования её истинности соответственно либо с помощью диалектического метода, либо художественными средствами. Иначе для познания истинного положения дел не нужны были бы ни философия, ни искусство. В науке также интуиция должна быть адекватными этому виду познания средствами подготовлена и обоснована. Пока подготовленная должным образом интуиция существа предмета (законов или тенденций его функционирования и изменения) не обоснована также нормативным именно для науки образом, она всё ещё не имеет статуса истинного суждения о нём. Это будет «только» гипотеза. Искусство как таковое никоим образом не способно удостоверять истинность (достоверность, состоятельность) ин-

туитивных суждений в науке. Иначе и в научном познании истинного положения дел в окружающем мире (так же, как и в философском познании — положения дел во вселенском космосе) не было бы нужды, Достаточно было бы, добавим к сказанному ранее, познания лишь средствами искусства. Искусство может играть по отношению к науке «только» эвристическую роль, способствуя выдвижению «только» научных гипотез. В случае социально-гуманитарных наук общезначимую для всех этих наук эвристическую роль, как вытекает из нашего предыдущего рассмотрения, играет поэтическая интуиция окружающего мира как прекрасного целого, определяемая в пределе — повторим это — содержанием общей с философией интуицией вселенского космоса.

Неустойчивостью окружающего мира как целого, красота которого является образом для вещей окружающего мира, его положением, колеблющимся между ипостасями части и целого, его определённой в качестве прекрасного целого лишь в пределе вселенского космоса обуславливается то, что поэтическая интуиция и поэтический образ той или иной вещи окружающего мира отображают непосредственно не её наличное состояние, а представляют собой идеал: то, что становится в настоящем, чтобы состояться в будущем окружающего мира (или в бесконечно удалённом будущем вселенского космоса). «Искусство есть скорее организация нашего поведения на будущее, установка вперёд, требование, которое, может быть, никогда и не будет осуществлено, но которое заставляет нас стремиться поверх нашей жизни к тому, что лежит за ней» [Выготский 1986, 286]. О том, что поэтическое искусство есть предвосхищение прекрасного будущего отображаемого предмета в форме его идеала, особенно наглядно проявляется в существовании одного из древнейших жанров, литературной утопии (включающей, конечно, и антиутопию).

Поэтическая интуиция вещи окружающего человеческого мира (например, того или иного типа личности, сферы жизни, социального устройства), поскольку содержание этой интуиции выступает в качестве образа-идеала, соответствует размерности, а значит, отвечает и эвристическим запросам научно-философского метода социально-гуманитарного познания, метода восхождения от абстрактного к конкретному, который ведь, как мы видели, обязательно раскрывает футурологический план существования исследуемого предмета. Научное постижение вещи как целого и призвано определять конкретную меру воплощения, даваемого поэтической интуицией идеального образа вещи как целого в реальности настоящего, и меру реальных возможностей его воплощения в перспективе будущего.

В заключение надо подчеркнуть, что если социально-гуманитарные науки, сравнительно с естественными, не вполне науки, зато в неизмеримо большей степени, чем научное естествознание, являются, так сказать, философией и искусством. В общем же, социально-гуманитарное научное познание не менее почтенная деятельность, чем естествонаучное познание, поскольку первое не менее необходимо для благоустройства жизни человеческого рода, чем второе.

Ссылки — References in Russian

Винник 2005 — *Винник Н.В.* Система искусств у Платона // Материалы Шестой научной конференции преподавателей и студентов: 3–4 марта 2005. Новосибирск, 2005. С. 40–45.

Выготский 1986 — *Выготский Л.С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1986.

Карр 2011 — *Карр Д.* История, художественная литература и человеческое время // Философия и общество. Научно-теоретический журнал. 2011. № 1 (61). С. 160–179.

Лосев 1990 — *Лосев А.Ф.* Примеч. № 16 к диалогу «Ион» // Платон. Собр. соч. в 4 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 772.

Лосев 2000 — *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Софисты, Сократ, Платон. М.: АСТ, 2000.

Маркс 1968 — *Маркс К.* Экономические рукописи 1857–1859 годов // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., М.: Изд-во полит. лит-ры, 1968. Т. 46. Ч. 1.

Мархинин 2012 — *Мархинин В.В.* ФИЛОСОФИЯ: слово-концепт // Вопросы философии. 2012. № 1. С. 166–175.

Мархинин 2013 — *Мархинин В.В.* О специфике социально-гуманитарных наук. Опыт философии науки. М.: Логос, 2013.

Топоров 1995 — Топоров В.Н. Ещё раз о др.-гр. ΣΟΦΙΑ: происхождение слова и его внутренний смысл // Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. М.: Гнозис: Школа «Языки русской культуры», 1995. Т. 1. Приложение I. С. 67–93.

Фейнберг 2004 — Фейнберг Е.Л. Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке. Фрязино: Век 2, 2004.

Хабермас 2003 — Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. Пер. с нем. М.: Весь мир, 2003. С. 194–222.

Voprosy Filosofii. 2018. Vol. 7. P. 177–186

On the ancient origins of the relationship of social sciences and humanities with philosophy and art

Vasily V. Markhinin

The paper shows that social and humanitarian cognition taken as scientific one is inherently integrated into philosophy and art. According to the author's view, integrity of science, philosophy and art determines the essence of specific character of social sciences and humanities. Philosophy is an integral part of social sciences and humanities as a method of ascending from abstract to concrete which is a modification of philosophic dialectical method. Art together with philosophy and science forms social and humanitarian cognition as a poetic (in a broad sense) genre of art.

KEY WORDS: social sciences and humanities, science, philosophy, art, poetry, cosmos, universe, beautiful whole.

MARKHININ Vasily V. — DSc in Philosophy, Professor, Head of Philosophy Department, Surgut State University of KhMAO — Ugra.

markhinin@yandex.ru

Received at April, 11 2017.

Citation: Markhinin, Vasily V. (2018) “On the ancient origins of the relationship of social sciences and humanities with philosophy and art”, *Voprosy Filosofii*, Vol. 7 (2018), pp. 177–186.

DOI: 10.31857/S004287440000239-7

References

Carr, David (2011) ‘History, Fiction, and Human Time’, *Philosophy and Society Journal*, Vol. 1 (61), pp. 160–179 (Russian Translation 2011).

Feinberg, Yevgeny L. (2004) *Two Cultures. Intuition and Logic in Art and Science*, Vek 2, Fryazino (in Russian).

Habermas, Jürgen (1985) *Der Philosophische Diskurs der Moderne* (Zwölf Vorlesungen) Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (Russian Translation 2003).

Losev, Aleksey F. (1990) Commentary № 16 on Plato's Ion, *Plato's Collected Works in 4 Volumes*, Vol.1, Mysl', Moscow, p. 772 (in Russian).

Losev, Aleksey F. (2000) *History of Ancient Aesthetics. Sophists, Socrates, Plato*, AST, Moscow (in Russian).

Markhinin, Vasily V. (2011) ‘On the Issue of the Word φιλοσοφία in its Original Sense’, Hanna, Patricia (ed.), *An Anthology of Philosophical Studies*, Vol. 5, Athens Institute of Education and Research, Athens, pp. 97–107.

Markhinin, Vasily V. (2012) ‘ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ: Word-Concept’, *Voprosy Filosofii*, Vol. 1 (2012), pp. 166–175 (in Russian).

Markhinin, Vasily V. (2013) *On Specifics of Social Sciences and Humanities. Essay on Philosophics of Science*, Logos, Moscow (in Russian).

Marx, Karl (1968) ‘Grundrisse der Kritik den Politischen Ökonomie’, *MEW*, Bd. 42, pp. 19–875 (Russian Translation 1968).

Toporov, Vladimir N. (1995) ‘Once Again on the Ancient Greek ΣΟΦΙΑ: the Origin of the Word and its Inner Meaning’, *Holiness and Saints in the Russian Spiritual Culture*, Vol. 1, Appendix 1, Gnozis, Shkola “Yazyki Russkoy Kultury”, Moscow, pp. 67–93 (in Russian).

Vinnik, Nikolay V. (2005) ‘Plato's System of Arts’, *Proceedings of the 6th Science Conference for University Teachers and Students: 3–4 of March 2005*, Novosibirsk, pp. 40–45 (in Russian).

Vygotsky, Lev S. (1986) *Psychology of Art*, Iskustvo, Moscow (in Russian).