
О творчестве, пещерном искусстве и восприятии: ДОКСОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД*

© 2019 г. М. Розенгрэн

Uppsalsky universitet, Box 632, 751 26 Uppsala universitet, Uppsala, Sweden.

E-mail: mats.rosengren@littvet.uu.se

Поступила 01.06.2018

© 2019 г. (перевод) Д.Н. Воробьев

Чувашский государственный педагогический университет им. И.Я. Яковлева,
Чебоксары, 428000, ул. К. Маркса, д. 38.

E-mail: vorobjov.d@gmail.com

Представляя *доксологию* как постфеноменологический способ решения эпистемических и перцептивных проблем, автор обращается к истории открытия в конце XIX в. палеолитической наскальной живописи и к данным современных когнитивных наук. Восприятие и познание не являются отражением объективной реальности, это — особая творческая деятельность людей, обусловленная как биологическими, так и социокультурными факторами. Используя принципы Э. Кассирера, Л. Флека, П. Бурдьё и Ж. Деррида, автор дает очерк сложного переплетения биологических и социальных факторов в процессе восприятия, анализируя первые попытки осмысления так называемого «пещерного искусства», и пытается дать ответ на вопрос, как мы, люди, создаем новое знание, которое необходимо нам для жизни в мире (см. также [Розенгрэн 2012, 63–72]). Человеческое знание никогда не было и не будет эпистемическим (в платоновском смысле), так как у людей нет привилегированного доступа к реальности самой по себе. Защищая эту идею, автор дает доксологическую трактовку тезиса Протагора о *человекомерности* (см. также: [Розенгрэн 2014, 171–178]) и, по сути, говорит о необходимости отказаться от принципов метафизической теории познания. Он предлагает исходить из наблюдаемой ситуативности и изменчивости нашего знания.

Нижеследующий текст представляет собой сокращенный вариант статьи Rosengren, Mats “On Creation, Cave Art and Perception: a Doxological Approach”, *Thesis Eleven*, 2007, Vol. 90, Iss. 1, pp. 79–96. Перевод с английского Д.Н. Воробьева. Печатается с разрешения автора.

Ключевые слова: Э. Кассирер, К. Касториadis, доксология, эпистемология, палеолитическое искусство, пещерное искусство, восприятие, знание, творчество.

DOI: 10.31857/S004287440006036-4

Цитирование: *Розенгрэн М.* О творчестве, пещерном искусстве и восприятии: доксологический подход // Вопросы философии. 2019. № 8. С. 80–93.

* Перевод выполнен при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-011-00118.

On Creation, Cave Art and Perception: a Doxological Approach*

© 2019 г. Mats Rosengren

Uppsala universitet, Box 632, 751 26, Uppsala, Sweden.

E-mail: mats.rosengren@littvet.uu.se

Received 01.06.2018

Presenting *doxology* as a post-phenomenological way of approaching epistemic and perceptual questions, this article draws on the problematic of “cave art” and contemporary cognitive science. Perception and cognition are not reflections of objective reality; they are forms of creative productivity, specific for man and depending on both biological and sociocultural factors. Departing from some of the main ideas of E. Cassirer, L. Fleck, P. Bourdieu and J. Derrida, the author shows the complexities of the interweaving of biological and social factors in the perception process. Analyzing the first attempts at understanding paleolithic mural cave art, the author tries to answer the question of how man creates new knowledge needed for living in our human world (see also [Rosengren 2012, 63–72]). A central tenet is that human knowledge has never been and will never be epistemic (in the Platonic sense), since man does not have direct unmediated access to reality itself. Defending this idea, the author gives a doxological interpretation of Protagoras’ *homo-mensura thesis* (see also: [Rosengren 2014, 171–178]) and, in fact, speaks of the need to abandon the principles of traditional and, as it were, metaphysical theory of knowledge. Instead, he proposes to take a doxic point of departure and proceed from the observed situatedness and the variability of our knowledge.

The translation from English Mats Rosengren’s article “On Creation, Cave Art and Perception: a Doxological Approach” (*Thesis Eleven*, 2007, Vol. 90, Iss. 1, pp. 79–96) by Dmitry Vorobyov was published with the kind permission of the author.

Key words: E. Cassirer, C. Castoriadis, doxology, epistemology, paleolithic art, cave art, perception, knowledge, creativity.

DOI: 10.31857/S004287440006036-4

Citation: Rosengren, Mats (2019) “On Creation, Cave Art and Perception: a Doxological Approach”, *Voprosy Filosofii*, Vol. 8 (2019), pp. 80–93.

Общая наука о человеке, исследующая род Homo,
есть в первую очередь исследование условий
и форм человеческого творчества.
Castoriadis. La Montée de l'insignifiance

Через всю упомянутую в эпиграфе работу Корнелиус Касториадис настойчиво проводит мысль, что постановка «вопроса о новом» неизбежна как в науке, так и в повседневной жизни. Исследования последних пятидесяти лет в области эпистемологии, политической и социальной теории, а также гуманитарных наук в целом – с их акцентом на социальном конструировании фактов, производстве (а не накоплении или собирании) знаний, с выявлением внутренних и неизбежных связей между знанием, властью и нашим «слишком человеческим» стремлением к истине – подтвер-

* The translation into Russian was carried out with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research in the framework of the scientific project No. 18-011-00118.

ждает его правоту. Значительная часть современной науки многим представляется бессмысленной именно потому, что не предполагает какой-то подлинно человеческой способности создавать новые «вещи», или «формы».

Таким образом, у нас есть веские причины идти по стопам Касториадиса, руководствуясь мыслью о том, что люди сами творят факты, истину и собственные возможности. Мы сами, в космогоническом и онтологическом смыслах, творим наш мир, занимаясь (среди прочего) политикой, наукой, миром и войной. И к проблематике творчества нужно обращаться не только в случае литературы, поэзии или искусства, но и в случае такого (социального) занятия, как наука, имея в виду самую его сердцевину. Как творчество возникает? Чего оно может достичь? Существуют ли пределы наших творческих возможностей, и если да, то каковы они? Короче: как понимать творчество, которым все мы занимаемся? Вопросы в самом деле масштабные. Анализируя обстоятельства открытия в конце XIX в. палеолитической наскальной живописи – а также возникших вслед за тем проблем когнитивного и перцептивного порядка, – я продемонстрирую несколько возможных направлений поиска ответов на эти вопросы¹.

По последним оценкам, около 33000 лет тому назад в пещере, расположенной в регионе, ныне именуемом Ардеш (Франция), жили люди. Освещая тьму факелами, они наносили изображения на стены подземной галереи, которая в 1994 г. стала известна миру как пещера Шове. Здесь нашими предками были созданы картины и образы, в которых мы распознаем львов, лошадей, мамонтов и носорогов, а также отпечатки человеческих рук, отдельные или объединенные в группы. Цели этой творческой деятельности эпохи палеолита, если верить обширной литературе по археологии, навсегда останутся от нас скрыты (1). Таким образом, первые и в то же время весьма сложные символические формы, известные человечеству, до сих пор «не даются нам в руки». При том, что являются одними из самых осязаемых. Неудивительно, что они будоражат воображение ученых, порождая множество объяснений, интерпретаций и реинтерпретаций. Сочетание богатства материала и бедности контекста, способного содействовать расшифровке так называемых «наскальных фресок» палеолита, привело к появлению в прошлом столетии «попурри» из различных научных направлений.

Западная философия и «пещера» издавна идут рука об руку [Blumenberg 1988]. Едва возникнув, философия привлекла образ пещеры как метафору познавательной деятельности человека. Так и получилось, что со времен платоновского «Государства» главная цель западного человека – бежать от пещерных, «троглодитских», установок, освободить сознание от теней, а также смутных видений, поднимающихся из глубоких расщелин. Метафизика, такая, какой мы ее знаем, немислима без образа пещеры. Невозможна она также без образов *внутри* пещеры.

Взаимоотношения между этими тремя темами: творчество, пещерное искусство и философия – станут, я надеюсь, более ясными в ходе дальнейшего рассуждения. Однако, прежде чем решиться на «пещерную авантюру», позвольте мне сказать несколько слов о моей эпистемологической позиции.

Доксология: постфеноменологическая установка

Я предпочитаю, исходя из существующей эпистемологической ситуации, называть мой подход *доксологическим*, тем самым акцентируя внимание на том, что все знание является человеческим знанием и, следовательно, никогда не было эпистемическим (в платоновском смысле). Оно всегда и неминуемо является доксическим. Суть данного подхода я вижу в стремлении переосмыслить проблемы, связанные с «отношением к миру», в одной из постмодернистских перспектив, а именно постфеноменологической.

Протагор, вероятно, первым в западной философской традиции занял доксологическую позицию в отношении возможности познания и знания. Следуя ей, он отдал предпочтение человеческому несовершенству, ненадежному мнению и неизбежным переменам в противовес «платоновским» неподвижности и достоверности. Его знаме-

нитое высказывание о человеке как мере всех вещей – фрагмент о *человекомерности* – есть, возможно, наиболее радикальное выражение этой позиции. Чему мы можем научиться у Протагора, исходя из упомянутого фрагмента, так это тому, что не следует игнорировать «антропоморфность» знания. К примеру, наше знание всегда является воплощенным (как часть нашего биологического существования); оно сформулировано и/или хранится в некотором языке, институте или ритуале; применяется и используется одним или несколькими индивидами, всегда в тот или иной исторический момент, в довольно размытых, неопределенных рамках постоянно меняющейся и, однако, определенной социальной ситуации. Все эти факторы вместе детерминируют наше знание, делают его частью колеблющейся, постоянно меняющейся и многослойной доксы. У нас нет причин рассчитывать на обладание привилегированным доступом к так называемой универсальной человеческой природе. Докса открывает реальность не такой, какая она есть сама по себе, но такой, какой она представляется нам – существам, которыми мы являемся в конкретных условиях и телах. Я предпочитаю видеть в доксологии не учение о кажущемся или иллюзорном знании, но учение о знании ситуативном, изменчивом и пристрастном, то есть учение о том, как мы фактически создаем знание, в котором нуждаемся для жизни в нашей пещере, из которой нет выхода (2). Таким образом, не случайно я выбрал пещерное искусство для доксологического исследования многогранной природы человеческого творчества.

Пещерное искусство: возникновение археологической дисциплины

В 1880 г., когда испанский дворянин и археолог-любитель Марселлино де Саутуола решил обнаружить свое открытие, а именно обнаруженные им наскальные изображения в пещере Альтамира, он ввел в археологию новое понятие – «палеолитическое пещерное искусство», то есть «искусство», создававшееся на стенах, а иногда на полу пещеры (3). И, как и в случае с новаторским, выходящим за привычные рамки творением, восприятие этого «искусства» с трудом давалось ученым конца XIX века. Древность изображений, описанных де Саутуолой, была сразу же поставлена под сомнение. В результате горячих споров, развернувшихся на Антропологическом конгрессе в Лиссабоне 1880 г., один из ведущих французских ученых в этой области Эмиль Картальяк отправил Эдуарда Гарле изучить пещеру Альтамира. Выводы Гарле были однозначными: «Я полагаю, что увиденные мною прекрасные картины на своде пещеры являются совсем недавними. Вполне вероятно, они могли быть сделаны в интервале между двумя первыми посещениями этой пещеры г-ном Саутуолой, где-то между 1875 и 1879 годами» (4). Основанием для этих выводов послужили следующие наблюдения: «Вся копоть от дыма, поднимавшегося некогда над кострищем, исчезла... почему же тогда остались изображения? Поскольку дневной свет не проникает в место расположения картин, а создание изображений должно было занять определенное время, они могли быть сделаны только в эпоху использования искусственного освещения. Кроме того, краска легко снимается, она покрывает несколько сталактитов, а получение ее, как показывает исследование, требует подготовки... Но главное, в отличие от очень реалистично изображенной лани, первобытный бык, которого пытался изобразить художник, только частично отображает черты этого животного; следовательно, он никогда его не видел» (цит. по [Leroi-Gourhan 1992, 71]).

Этот отчет показывает, насколько пристрастным бывает научное мнение. Однако сомнительно, чтобы выдвинутые аргументы – вопреки их, на первый взгляд, соответствию здравому смыслу того времени – были единственной и даже реальной причиной отказа от выводов де Саутуолы. Чешский ученый Ян Базант утверждает, что, вероятно, признание существования в древности столь сложных, высокотехнических произведений расценивалось тогда подрывом теории эволюции, вследствие чего главная цель первого издания репродукций палеолитических картин состояла в том, чтобы показать, что они являются подделками [Bazant 2003].

Только в начале XX столетия – после нескольких очевидных и бесспорных находок палеолитического искусства: в пещере Ля Мут (1895 г.) и в пещерах Комбарель и Фон-де-Гом (обе открыты в 1901 г.) – было признано, что все подобные изображе-

ния действительно датируются периодом палеолита. В 1902 г. Эмиль Карталяк покаялся в своей ошибке относительно изображений пещеры Альтамира [Cartailhac 1902], что привело к посмертному признанию научных заслуг де Саутуолы, а новая дисциплина — исследование пещерного искусства — обрела свои основные черты в работах аббата Анри Брейля. С тех пор она является частью гуманитарных наук, развиваясь вместе с ними и воспроизводя большинство, если не все, их подходы и методы.

Я хотел бы остановиться на двух аспектах первоначального этапа изучения палеолитического пещерного искусства, которые нахожу наиболее интригующими: во-первых, на том факте, что само открытие де Саутуолы состоялось относительно поздно, если принять во внимание, что пещеры с изображениями были известны и посещались задолго до него; во-вторых, на том обстоятельстве, что выводы де Саутуолы с большим трудом принимались учеными того времени, хотя резные и графические изображения на переносимых палеолитических объектах были известны, по меньшей мере, с 1852 г., а официально признаны около 1860 г. [Roussot 1997, 17–19]. Объяснение, предложенное Базантом, убедительно, но лишь отчасти. Он совершенно прав, когда фокусируется на социальных аспектах создания научных фактов, но тем самым он оставляет без внимания ключевые вопросы нашего восприятия, а также разнообразные варианты его взаимодействия с социальными факторами (5).

Видя то, что можно увидеть

Здесь определенно имеет место проблема восприятия. Вопросу о подлинности рисунков и картин предшествует не только вопрос о том, *что* человек увидит в пещерах, но также вопрос о том, что он *может* увидеть, если до того он не имел никакого представления о пещерном искусстве. Английский историк Пол Бан говорит о том, что де Саутуола совершил «радикальный мыслительный скачок», когда «...заметил в 1879 г., что фигуры бизонов, изображенные на потолке пещеры Альтамира... очень похожи по стилю на переносные изображения палеолитического искусства» [Bahn 1998, 60]. Почему он говорит о «мыслительном скачке»? Неужели недостаточно было посмотреть чуть внимательнее?

Покрытые рисунками пещеры были обнаружены отнюдь не в середине или конце XIX в. Многие из них были известны, а в ряде случаев и неоднократно посещались, задолго до того. Например, изображения пещеры Нио, что в Пиренеях, определили как древние еще в 1602 г., и к началу XIX в. пещера, со всеми ее сталактитами и сталагмитами, была почти полностью разграблена [Clottes 1995, 41]. Что касается местных гидов, то, скорее всего, они замечали изображения в знаменитом ныне «Черном салоне» пещеры Нио, который они тогда называли «музеем», хотя вряд ли считали их доисторическими.

Аналогичную картину представляет история открытия Альтамиры. По преданию, изображения бизонов на стене пещеры обнаружил не де Саутуола — он был целиком сосредоточен на раскопках пола пещеры, — их обнаружила его маленькая дочь Мария, которая заметила рисунки и воскликнула: «Папа, смотри, это бык!» [Bahn 1998, 58]. Этого оказалось достаточно, чтобы ее отец увидел изображения и связал их с хорошо известными в то время переносными предметами палеолитического искусства.

При всей скудости представленного нами материала он позволяет понять, что даже натренированный глаз ученого с трудом воспринимает что-либо сверх того, что ожидает увидеть. Джон Клегг, говоря об австралийских доисторических наскальных изображениях, описал это так: «Не зная, чего ожидать, почти невозможно увидеть то, что есть. Необходимо определенное знакомство со стилем изображений, чтобы разглядеть их: зачастую гид должен указать на мелкие детали, прежде чем неподготовленный зритель сможет увидеть кенгуру. Но как только зрители “вгляделись”, поняли, что искать, они быстро становятся экспертами в обнаружении предметов, на которые им даже не указали. Процесс обучения “всматриванию” подразумевает... понимание того, какие условные обозначения используются» [Clegg 1991, 109–110] (6).

В истории открытия пещерного искусства ученые оказались подобны Клегговым неподготовленным зрителям, которым нужно учиться, чтобы «увидеть» изображения,

в то время как местные гиды или же дети, не подверженные прочно укоренившимся перцептивным установкам, способны воспринимать рисунки просто как рисунки. Почему так происходит? Помимо уже упомянутых объяснений социального и научного характера, мы можем привлечь некоторые соображения, высказанные в работах философа и когнитивиста Питера Йерденфорса. Говоря о так называемых «концептуальных пространствах» (conceptual spaces), Йерденфорс показывает, как мы применяем понятия в соответствии с «принципом наибольшего соответствия» (the principle of closest match). Маленькие дети, чьи концептуальные пространства еще не очень разнообразны, способны применять имеющиеся в их распоряжении понятия максимально эффективным образом: так, например, маленький ребенок, впервые увидевший лошадь, но уже знакомый с собакой, назовет лошадь собакой, и так будет до тех пор пока он не научится называть ее иначе. Но почему бы не называть лошадь «лампой» или «птичкой», или «папой», или каким-то другим словом, которое ребенок уже знает? Если я правильно понимаю аргумент Йерденфорса, это можно объяснить «принципом наибольшего соответствия»: например, в нашем случае наибольшее соответствие дает характеристика «четыреногий» или, возможно, «пушистый», в зависимости от того, как понятие собаки было «растолковано» ребенку с самого начала («Посмотри на собаку, ты видишь? У нее четыре ноги») и какие характеристики будут при этом преобладающими (7).

Похоже, что часть объяснения того, почему ученым не удалось увидеть в пещерах конкретные изображения столь легко, как это следовало ожидать, состоит в том, что они имели слишком тонко настроенное и слишком диверсифицированное концептуальное пространство относительно артефактов, чтобы иметь возможность установить связь между ним и представшими их взору объектами. Эти зрители просто не могли найти «наибольшего соответствия» тому, что они видели. Хотя они, несомненно, видели изображения, они не воспринимали их как значимые в отношении своих научных интересов. Этот случай несколько похож на литературный пример, приведенный Кэтрин З. Элгин и Нельсоном Гудменом в их работе, критикующей традиционную концепцию знания как «оправданного, истинного убеждения»: способность Шерлока Холмса улавливать и различать важные детали препятствует ему иметь набор требуемых знаний, в то время как неспособность улавливать и различать детали дает Ватсону прямой доступ к набору общепринятых знаний. Выходит, что «...гоняясь за эрудицией, развиваешь бестолковость» [Goodman, Elgin 1988, 136].

Допустимо предположить, что аналогичный механизм мог сработать и в случае «не-восприятия» изображений профессиональными археологами. Гиды, как и дочь де Саутуолы Мария, находятся, я думаю, в позиции, которую можно назвать ватсоновской. Их концептуальное пространство по отношению к искусству в целом, и палеолитическому искусству в частности, не так детально разработано, как у ученых, что и позволяет им находить соответствие, то есть видеть и воспринимать рисунки как рисунки, не больше и не меньше.

Это показывает, что в данном случае научная подготовка создает невыгодную позицию. Я бы сказал, что французское выражение *formation* (англ. *shaping*), обозначающее *образование*, хорошо описывает то, что происходит в пределах научной дисциплины: потенциальный исследователь оформляется («образуется») в полноценного ученого, не только приобретая необходимое знание или требуемую его дисциплиной методологическую компетентность, но также и приобретая намного менее очевидные и поэтому намного более неуловимые способы чувствовать и описывать мир, а также способы быть в этом мире (8).

Сказанное может в некоторой степени объяснить, почему ученые медлили с восприятием обнаруженных в пещерах изображений как палеолитических картин, но не дает ответа на вопрос, что они видели. Как мы знаем из их записок и отчетов, изображения они видели, и сейчас, по-видимому, сложилось устойчивое представление о том, что именно они рассмотрели: изображения лошадей, бизонов, зубров, оленей и так далее. Жан Клотт, один из ведущих современных французских ученых в этой области, идет еще дальше и пишет: «Даже те, кто никогда не посещал расписанную

пещеру и у кого нет интереса к наскальной живописи, сразу же смогут понять, что на фотографии — рисунки бизона или серны и это — репрезентация доисторическим художником животных, хотя бы приближительная и неточная» [Clottes 2001, 45].

Это очень спорное утверждение, и я вернусь к нему в конце статьи. Однако в настоящий момент давайте согласимся с Клоттом в том, что там, в пещерах, несомненно, есть нечто, что можно созерцать, воспринимать, интерпретировать, обсуждать и описывать. Вопрос только в том, что это, и что мы можем об этом знать.

Нулевая степень восприятия?

Когда Джон Клегг говорит о «всматривании» в качестве предварительного условия возможности воспринять насечки на поверхности скалы как изображение кенгуру, он, кажется, предполагает некую нулевую степень перцепции — линии на скале воспринимаются именно как линии на скале. Этот уровень перцепции мог бы стать основанием для каждой последующей интерпретации, своего рода герменевтической материнской горной породой любого понимания, объективным существованием как таковым, полностью независимым от современных человеческих интересов или конструкций. Но так ли это? Можем ли мы быть уверены, что существуют формы и образования «сами по себе» и что они таковы, какими мы их воспринимаем? Не буду сейчас давать детальный ответ на эти вопросы и попытаюсь изложить лишь ряд скептических соображений относительно мира «самого по себе» — мира, существующего независимо от нашего способа его конструирования. Многие современные когнитивисты признают, что мир, который мы знаем благодаря опыту, является конструкцией. Вот что, к примеру, пишет Йерденфорс: «Мозг полон механизмов, которые участвуют в обработке новой информации. В частности, есть много хорошо изученных примеров зрительного процесса. Так, когда мы смотрим на объект, мы воспринимаем его *контуры*. Но если мы исследуем, как лучи света воздействуют на сетчатку, мы не найдем ничего, что соответствует таким контурам, — они являются частью информации, которая *конструируется* в ходе зрительного восприятия... у нас есть много моделирующих программ, которые *дополняют* сигналы, предоставляемые нашими органами чувств. Такое дополнение создает *представления*, с которыми мышление работает, поэтому содержание нашего опыта состоит не только из того, что предоставляют наши сенсорные рецепторы, но также и того, что уже воспроизведено, т. е. *пред-ставлено* нашими моделирующими программами. Таким вот образом наполняемые представления я называю восприятиями. Другими словами, восприятия являются *конструкциями* того, что происходит вокруг нас» [Gärdenfors 2003, 31].

Поэтому, когда мы видим линии, пятна и точки на поверхности скалы, они являются конструкциями точно так же, как и изображения кенгуру. Различие, очевидно, состоит в том, что восприятие линий, точек и пятен обусловлено нашим биологическим строением, тогда как чтобы узнать в них кенгуру, нам необходимо освоить принятые способы репрезентации. Но это вряд ли дает нам право полагать, что пятна и точки существуют объективно, а кенгуру — лишь как интерпретация. Нет, и кенгуру, и точки являются интерпретациями (но чего?) или, иначе говоря, они имеют одинаковый онтологический статус, являются частями нашего человеческого мира. Чтобы сделать эту мысль немного более ясной, мы должны обратиться к проблеме текста и образов.

О текстах и образах

Споры о том, какой способ идентифицировать, понимать и интерпретировать смысл текстов и образов является наилучшим, были неотъемлемой частью западной философии с момента ее возникновения. Оглядываясь в прошлое, мы можем уверенно сказать, что любому, кто пытается решить проблему текста и образа, не избежать проблемы контекста (или ситуации, если использовать менее графематическое выражение). Контекст неизбежно влияет на наше понимание и способ идентификации текста и изображения. Тем не менее ни один контекст не может быть настолько насыщенным, чтобы дать окончательный ответ на вопрос о том, что *это* значит, или даже о том, что *это такое*. Как мы узнали благодаря работам Людвика Флека и дру-

гих, контексты, значения, а также приемы идентификации, постоянно меняются [Fleck 1981 (1935)]. Попытка остановить это изменение и исчерпать все возможные толкования обречена на провал, причем не из-за огромного количества вариантов, а потому, что такой всеохватный шаг никогда не может быть сделан. Что-то неизбежно проскальзывает сквозь сети. Всегда будет оставаться то, что бросит вызов любому «тоталитарным» амбициям объять необъятное. Изменения неизбежны, их не остановить. Происходя быстро или незаметно, исподволь, они подрывают любую попытку достичь определенности, то есть постоянства – будь то постоянство значения, идентичности или понимания [Derrida 1972].

Правда, действительность подобных рассуждений напрямую зависит от допущения, что все имеет смысл не в себе и для себя, но только по отношению к человеку, языку, истории, обществу. Причем в конкретном месте и времени. Деррида использует термин *différance* для обозначения постоянно происходящих неустранимых смещения и различания, которые на самом деле конституируют наш опыт и делают возможным смыслопорождение. Можно сказать, что мерой человека, даже до возникновения намерения измерить что-либо, является *différance*. Причем *différance* я предлагаю использовать в сочетании с *радикальным воображением* Касториадиса и *символическим запечатлением* Кассирера², – все три термина, выделяют разные аспекты того, что я считаю одним и тем же процессом [Rosengren 2007].

Мы не можем обойтись без контекстуализации. В некотором смысле, как однажды сказал Деррида, есть только контексты – или, доксологически выражаясь, *doxai* (доксы), мыслительные коллективы (*thought collectives*) и стили мышления. Никакие точки зрения, никакие мнения или заявления не производятся в пустоте, они всегда обусловлены тем, что было раньше. Мы создаем, производим и перепроизводим контексты, которые нам нужны в наших постоянных и, по-видимому, неизбежных попытках смыслопорождения (9). Я хотел бы остановиться на двух аспектах смыслопорождения. Первая моя ремарка касается важности контекста для опознания и понимания текстов; вторая – важности контекста для опознания и понимания образов.

Текст

Связывая фрагмент текста с контекстом (лингвистическим, историческим, социальным), мы можем составить мнение о его принадлежности (текст ли это?), его смысле (как слова, взятые отдельно и вместе, понимаются в тексте?), его стиле (ретро или новаторский?), его цели (текст ироничный или серьезный?), его содержании (аллегорическое или буквальное?) и т.д. Короче, контекст позволяет нам сформировать мнение о смысле текста. Вот очень простой, но, надеюсь, иллюстративный пример (10):

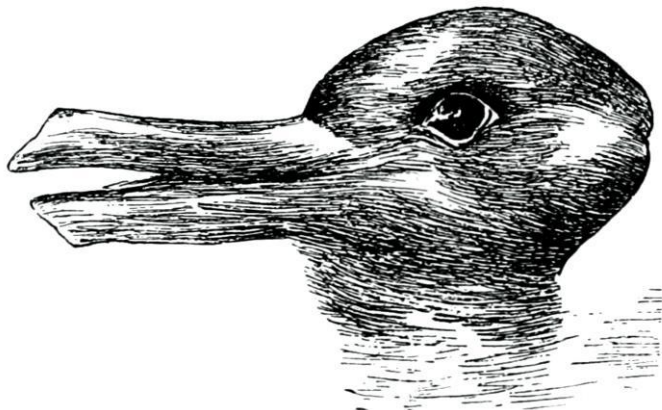
chat le chat to chat.

Одна и та же конфигурация или комбинация букв, одна и та же, если угодно, графема, может выступать в качестве двух разных текстов: французского, касающегося кошки, или же английского о болтовне. Как мы понимаем, когда слово «chat» нужно читать по-английски, а когда по-французски? Это вопрос принятия решения о том, к какому контексту относится «chat». В данном случае мы видим, что сигналом, достаточным для выбора контекста, могут служить небольшие слова «le» или «to».

Из этого примера можно вывести, по крайней мере, следующее: *текст всегда вписан в язык* (11). Графема “chat” не является текстом, и мы не можем ничего сказать о ее значении или использовании, пока она не будет идентифицирована, то есть опознана как вписанная в тот или иной язык. Однако за счет чего мы осуществляем эту процедуру? Для некоторых графем – таких, например, как *chat*, *cap*, *image* или *imagination* – нам нужны контекстные маркеры, чтобы мы могли передать их смысл. Другие – такие как *turnabout*, *fondé* или *öppna* – более или менее идентифицируются в своем значении людьми, способными распознавать языки, о которых идет речь (в данном случае – английский, французский и шведский) (12). И, конечно, чем сложнее графема, тем меньше будет возможных прочтений.

Образы

Что касается образов: разве тут все не по-другому? По крайней мере, если говорить об образах не слишком сложных — миметичных и/или «фигуративных»? Разве такие изображения уже не обладают собственным контекстом, и, следовательно, смыслом и интерпретацией? Я в этом не уверен. Давайте взглянем на простой и хорошо известный пример интерпретации изображения «утки-кролика», приведенный в свое время Л. Витгенштейном (*Philosophical Investigations*, II, 11) (13).



Как мы должны интерпретировать фигуру, представленную в нем? Это рисунок утки или кролика, или того и другого сразу? Как и с «chat» из предыдущего примера, мы не сможем ответить, пока не рассмотрим фигуру в каком-то контексте. В нашем случае контекст может быть вербальным — «Посмотри, здесь можно увидеть и утку, и кролика», — дающим ключ к тому, как эта фигура может быть рассмотрена. Но воспринимающий может сделать свой собственный концептуализирующий ход: он (она) смотрит на фигуру, сравнивает ее с фигурами, которые раньше видел(а), то есть «сканирует» свою зрительную/концептуальную память, находит в ней какое-то «соответствие», добавляет или вычитает необходимое при попытке спроецировать его на рисунок и удовлетворяется результатом. Обычно, эта деятельность по контекстуализации, адаптации и корректировке настолько быстра и беспроblemна, что проходит незаметно — фигура утки/кролика выявляется сразу же, и смысл фигуры (то, что она репрезентирует) кажется чем-то, что было скрыто в самой фигуре. Вот почему мы склонны не замечать свою собственную активность по конструированию того, что видим, и полагаем, что восприятие — это то, что происходит с нами, а не то, что мы делаем; мы склонны игнорировать активный характер восприятия/познания.

Тем не менее, как показал уже Эмпедокл, для восприятия нужно два рода света: свет солнца и свет разума [Svenbro 2004]. Будучи неспособны предоставить концептуальный контекст (по меньшей мере) для репрезентации кролика и утки, мы не сможем понять фигуру. Мы будем смотреть, но не видеть. Наши глаза будут регистрировать фотоны, отражающиеся от фигуры, но мы не сможем понять, что они нам несут, — они будут лишь «зрительным шумом». Таким образом, для того чтобы получить способность видеть нечто как нечто (а не просто регистрировать потоки фотонов), нам нужно определенным образом организовывать, оформлять наше зрительное восприятие. Как пишет Йерденфорс, контуры «...являются частью информации, которая *конструируется* в ходе зрительного восприятия» [Gärdenfors 2003, 31] (14).

Я не уверен в том, какой термин был бы здесь наиболее уместен, поскольку каждый из них уже подразумевает определенную теорию или представление о том, как происходит организация восприятия — а именно с этим я и не хочу спешить. В силу того, что наша эпистемическая ситуация, как в приведенном примере, так и в любом другом, неисправимо имманентна (мы всегда находимся в положении того, кто видит

в двояком свете — как в свете разума, так и в свете солнца; иначе мы даже не смогли бы распознать эпистемические проблемы, которые нас здесь занимают), мы должны очень внимательно относиться к словам и понимать, какие скрытые и явные выводы можно сделать из наших утверждений и слов. Например, когда я говорю о фотонах, я не имею в виду то, из чего состоит свет в Реальности в ее традиционном, метафизическом, не-доксологическом и общепринятом смысле. Я имею в виду следующее: понимание реальности определяется доминирующим стилем мышления, — а потому и доксой, частью которой я являюсь, — а в нем статус факта (в том значении «факта», которое мы находим у Флека) имеет утверждение, что свет состоит из фотонов (а возможно, даже более мелких и более неуловимых частиц и волн). Вот почему можно (как я только что сделал) приводить аргументы, не покидая доксологической позиции. Чтобы иметь шанс разглядеть в рисунке утку или кролика, нужно иметь понятия утки и кролика, в противном случае мы вообще не увидим утки-кролика. Однако так же, как нас можно научить читать, нас можно научить видеть и утку-кролика. Мы способны приобрести понятия, необходимые для того, чтобы увидеть в этой фигуре утку-кролика. И, как и в случае с текстом, чем более развернутой и детализированной становится фигура, тем меньше возможностей для ее истолкования нам представится. Стоит только снабдить кролика «телом», и мы уже не сможем видеть его как утку, а стоит добавить к рисунку контуры утки, и он не будет напоминать нам о кролике.

Однако есть еще кое-что, о чем следует сказать относительно базового уровня «точек и пятен», упоминавшегося ранее. До сих пор я не фокусировался на фигуре — на линиях, в которых мы так легко видим кролика или утку. Нужно ли особое представление о фигуре, прежде чем мы сможем увидеть фигуру в качестве фигуры той или иной вещи? Или эта способность видеть разные метки как фигуры вписана в наши тела — тела представителей вида *homo sapiens*? Судя по тому, что Йерденфорс пишет в процитированном выше фрагменте, а также тому, что говорят такие мыслители, как Кассирер, Касториадис и Деррида, могу предположить, что здесь мы имеем дело с наиболее базовым, или простым, следствием того, что Касториадис называет само-творением (*auto-creation*) человеческого мира, символическим *запечатлением*, присущим нам как людям (как сказал бы Кассирер) (15). Кажется, мы способны видеть в фигуре фигуру (понятно, не как «фигуру того или этого») без предварительного овладения понятием фигуры. Мы люди, судя по всему, создаем наш мир из форм, оттенков, запахов, касаний, цветов, задних фонов и передних планов: способность миропорождения не вызывает сомнений. Это ставит нас в неизбежно имманентную позицию — эпистемологически говоря, в мир, о котором мы можем говорить и который мы можем воспринимать, будучи людьми, но не в мир объективный, или реальный (в обычном смысле слова).

Несмотря на это, нам нужно научиться развивать и использовать на практике упомянутую способность. Будучи положена как универсальная, присущая всему виду, она никоим образом не гарантирует универсальности основания и общего понимания человеческого мира. Подобно тому как мы должны учиться декодировать визуальные представления, даже миметические и даже совсем простые, вроде «утки-кролика», мы должны учиться читать тексты: «Глаз всегда древнее своей работы, он одержим своим прошлым, старыми и новыми намеками ушей, носа, языка, пальцев, сердца и мозга... Он не столько отражает, сколько овладевает или создает; и то, чем он овладевает или что производит, он видит не голым, как предметы без признаков, но как вещи, пищу, людей, врагов, звезды или орудия. Ничто не является ему обнаженно или обнаженным» [Goodman 1976, 8].

Таким образом, тело, генетика и биологическое строение не гарантируют того, что все представители *homo sapiens* воспринимают мир одинаково. Такая гарантия предоставляется, когда это нужно, на следующем уровне, то есть на уровне указания, описания, обсуждения. Кроме того, сам базовый уровень точек и пятен является конструкцией символизирующего мышления, также как те же точки и пятна. Или, если говорить более грубо: эпистемические гарантии даются доксой, а не чем-то иным.

Продолжая Гудмена, я бы сказал, что мы видим изображения аналогично тому, как читаем тексты. И в случае текстов, и в случае изображений, нам нужно уметь отличать одну графему от другой, определять языковой (в самом широком смысле этого слова) контекст, позволяющий наделить смыслом то, что мы читаем и видим. Потому что тексты — повседневного языка, по крайней мере, — не похожи на то, «о чем они», тогда как так называемые миметические репрезентации должны быть похожи, что, однако, не меняет сути: сходство не есть нечто предзаданное, оно всегда создается в рамках определенной ситуации, стиля мышления и доксы.

Вместо заключения

Итак, вернемся, наконец, в пещеры: что значит «всмотреться» и что здесь можно увидеть и воспринять. Напомню приведенное выше высказывание Клотта о людях, которые никогда не посещали Шове, но все же «...сразу же смогут понять, что на фотографии — рисунки бизона или серны и это — репрезентация доисторическим художником животных, хотя бы приблизительная и неточная». Данное высказывание имеет смысл, если игнорировать замечания относительно нашей активной роли в конструировании видимого и воспринимаемого — в пещерах или где-либо еще, — как и саму деятельность, направленную на создание увиденного. Чтобы объяснить тот факт, что изображения пещерного искусства *четко* опознаются как картины пещерного искусства, Клотт справедливо указывает, что все мы («в нашей культуре») видели их воспроизведения в книгах и журналах, видели почтовые марки с зубрами из пещеры Ласко, различные логотипы, сделанные по мотивам доисторического искусства и т.д. Да, все верно. Однако далее он утверждает: «Эти несколько смутные воспоминания питают наше восприятие. Они позволяют нам создать категорию “доисторическое искусство”, куда мы инстинктивно помещаем данные фигуры. Природа изначально запрограммировала нас обращать внимание не на сходство, а, скорее, на отсутствие сходства, обращать внимание, скорее, на необычное, чем привычное. И если мы по-разному реагируем, столкнувшись с искусством ледникового периода, то это потому, что оно представляет собой поразительное единство» [Clottes 2001, 45–46] (Курсив мой. — М.Р.).

Я нахожу аргументы Клотта вполне характерными для установки, которую я назвал бы *миметическим проклятием* в исследованиях пещерного искусства в целом. Я имею в виду стойкое убеждение, что «видеть что-то» значит «отражать» — ни больше, ни меньше. Это убеждение питает только что приведенное рассуждение Клотта: каждый, кто видит наскальный рисунок, признает в нем изображение животного доисторическим художником; это происходит потому, что у нас (в нашей культуре) имеется такая категория восприятия, как первобытное искусство; мы инстинктивно относим все проявления пещерного искусства к этой категории; наконец, поскольку от природы мы стремимся фокусироваться на различиях, тот факт, что мы помещаем наскальные изображения в одну и ту же категорию, уже дает основание думать, что первобытное искусство имеет прочное внутреннее единство.

Аргументация Клотта не кажется мне убедительной, поскольку она представляет классический пример предвосхищения основания. Конечно, объекты, которые мы называем доисторическим искусством, будут демонстрировать сильное сходство с вещами, которые мы относим к доисторическому искусству — но это не обязательно является результатом подобия свойств самих объектов, так названных. Сходство может быть результатом акта категоризации, сходством созданным, а не отраженным. Вспомним про мысленный скачок де Саутуолы, который в конечном итоге позволил увидеть и воспринять рисунки в пещерах. Несмотря на это, Клотт — и в данном пункте его позиция типична для его дисциплины (16) — склонен думать об акте восприятия как о непосредственной, интуитивной и (в первую очередь) миметической реакции на объект и его свойства, он не испытывает каких-либо трудностей с преобразованием социально и культурно произведенного единства («доисторическое искусство») в естественное, объективное и, следовательно, универсально действующее и наблюдаемое сходство объектов. Структура его рассуждения насквозь платоническая.

Словно где-то в тени затаился Платон. Но это и не удивительно: мы, в конце концов, говорим об образах внутри пещеры.

Примечания

¹ В данной статье мое внимание сосредоточено на пещерах Франции и Испании, хотя, разумеется, палеолитическое искусство не является исключительно европейским явлением — «развитое» наскальное искусство найдено в Африке (Сахаре, Южная Африка и т. д.), Австралии, Борнео и т. д. (см., напр.: [Anatí 2003]).

² Это краткое изложение концепции, которую я разрабатывал последние несколько лет, в основном на шведском языке. См: [Rosengren 2002, Rosengren 2006], а также мои публикации на английском языке [Rosengren 2004, Rosengren 2007].

³ Я поместил термин «искусство» в кавычки для того, чтобы выразить свое сомнение в корректности использования этого термина по отношению к рисункам, найденным в пещерах палеолита. Для дальнейшего обсуждения см.: [Rosengren 2001].

⁴ Цитируется по тексту Введения Марка Гренана к книге Андре Леруа-Гурана [Leroi-Gourhan 1992, 71].

⁵ Подробное обсуждение социальных аспектов создания научных фактов см. в [Rosengren 2002], особенно гл. 2.

⁶ Несмотря на то, что его комментарии о восприятии довольно убедительны, я не разделяю общий подход Клегга (что проблема только в словаре), а также вывод из него.

⁷ Йерденфорс обсуждал этот пример на семинаре на философском факультете Уппсальского университета осенью 2003 года. См. также: [Gårdenfors 2000].

⁸ Я уже останавливался подробно на этой проблеме [Rosengren, 2002]. Для классического описания того, как формируются ученые, см.: [Fleck 1981 (1935)], общие аспекты формирования см.: [Bourdieu 1984; Bourdieu 1997].

⁹ Когда я утверждаю, что эти усилия неизбежны, я опираюсь одновременно на два подхода. Первый восходит к Эрнсту Кассиреру [Cassirer 2000, 41] и его понятию символической формы как реализации сознания, где «...дух существует только в силу того, что постоянно экстериоризирует себя» в различных символических формах; это означает, что нет сознания без смысла, он всегда уже есть. Другой подход, на который я опираюсь, — это когнитивная наука: наше тело и наши телесные органы, измеряющие наш мир задолго до того, как мы его осознаем, делают сегменты мира ощутимыми для нас, а следовательно, и значимыми. См., напр.: [Gårdenfors 2003; Deacon 1997].

¹⁰ В основу моих рассуждений о текстах и контекстах, а также в отношении этого примера, положены идеи Гудмена и Элгин [Goodman, Elgin 1988, 49–65].

¹¹ Конечно, существует множество способов дать определение текста. В данном контексте я следую определению Гудмена и Элгин.

¹² Насколько я знаю, графемы *turnabout*, *fondé* и *öppna* не функционируют как тексты (в понимании Гудмена, на которое я опираюсь здесь) в любом языке, но я, конечно, могу ошибаться. Тем не менее, даже если бы это было так, это не повредило бы моему аргументу, поскольку я не сторонник абсолютных и непроницаемых границ между языками, а, скорее, сторонник различий «используемых языков». Принадлежит слово какому-то языку — скажем, шведскому — или не принадлежит, это вопрос того, как люди склонны говорить и писать по-шведски: его не следует решать *in abstracto*. В лексике Флека, что считать языком, а что нет, определяется коллективным стилем мышления, а также, конечно, доминирующей в группе доксой по соответствующему вопросу. Возьмем один конкретный пример: слово «аргоаш» — это шведское слово или английское? На мой взгляд, само по себе оно не относится к конкретному языку — но, подобно слову «chat», как графема/фонема, оно может функционировать как в шведском, так и в английском языке, и в разных контекстах обретать разные свойства. Но так было не всегда: десять лет назад слово «аргоаш» определенно функционировало не как шведское слово, но, скорее, как английское, используемое в шведском контексте. А лет тридцать назад, я полагаю, оно вообще не использовалось в шведском языке.

¹³ Витгенштейн нашел это изображение в книге [Jastrow 1901].

¹⁴ Полное описание процесса восприятия см. в [Gårdenfors 2003], в гл. 2.

¹⁵ В связи с Касториадисом важно подчеркнуть, что он не объединяет воображаемое и символическое (см.: [Adams 2006], особенно гл. 4, где обсуждается соотношение воображаемого и символического у Касториадиса).

¹⁶ Конечно, есть исключения из этого правила. Например, см.: [Schefer 1999; Jouary 2001].

Перевод с английского Д.Н. Воробьева

¹ Эти вопросы более обстоятельно освещены в [Rosengren 2012].

² Символическое *запечатление* — к такому выделению я прибегнул чтобы попытаться воссоздать потерявшиеся оттенки смысла понятия Symbolische Präganz, связанные с зачатием и чреватостью. Кассирер пытается выразить этим понятием свойство имманентной структуры акта сенсорного восприятия. Сам акт восприятия, по Кассиреру, «символически нагружен»: символизация и «оформление» необходимы для восприятия и опыта. Präganz имеет множество коннотаций и оттенков смысла: «меткость», «выразительность», «четкость», «точность», — но Кассирер обращается и к латинскому значению praegnant — «беременная», «чреватый», «наполненный». Английский язык позволяет сохранить эти латинские отголоски в переводе кассиреровского выражения — symbolic pregnance (ср.: pregnancy — «беременность», «чреватость», «содержательность», «значительность»). Учитывая, что у Кассирера символизация есть метонимия жизни и мышления, а также способ самовоспроизводства духа в символических формах, то «чреватость» и «порождение» всплывают здесь неслучайно (подробнее см.: [Rosengren 2007]).

Primary Sources

- Bourdieu, Pierre (1984) *Homo Academicus*, Seuil, Paris.
Bourdieu, Pierre (1997) *Méditations pascaliennes*, Seuil, Paris.
Cartailhac, Emile (1902) 'Les cavernes ornées de dessins. La grotte d'Altamira, Espagne. "Mea culpa" d'un sceptique', *L'Anthropologie*, XIII, pp. 348–352.
Cassirer, Ernst (2000) *The Logic of the Cultural Sciences*, Yale University Press, New Haven.
Castoriadis, Cornelius (1996) *La Montée de l'insignifiance*, Seuil, Paris.
Derrida, Jacques (1972) "Signature, événement, contexte", in Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*. Minuit, Paris, pp. 365–393.
Jastrow, Joseph (1901) *Fact and Fable in Psychology*, Macmillan&Co, London.

Ссылки — References in Russian

- Розенгрэн 2012 — *Розенгрэн М.* К вопросу о доха: эпистемология "новой риторики" // Вопросы философии. 2012. № 6. С. 63–72.
Розенгрэн 2014 — *Розенгрэн М.* Тезис Протагора: доксологический подход // Вопросы философии. 2014. № 5. С. 171–178.

References

- Adams, Suzi (2006). *Castoriadis and the Circle of Physis and Nomos: A Critical Interpretation of his Philosophical Trajectory*, PhD Thesis, La Trobe University, Melbourne.
Anati, Emanuel (2003) *Aux origines de l'art*, Librairie Arthème Fayard, Paris.
Bahn, Paul G. (1998) *The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art*, Cambridge University Press, Cambridge.
Bazant, Jan (2003) *Art Paléolithique?* Unpublished paper presented at the seminar of François Lisarague (7 May 2003), Centre Louis Gernet, EHESS, Paris.
Blumenberg, Hans (1988) *Höhlenausgänge*, Suhrkamp, Frankfurt-am-M.
Clegg, John (1991) "Pictures and Pictures of", *Rock Art and Prehistory*, Paul Bahn and Andrée Rosenfeld (eds.) Oxbow, Oxford, pp. 109–111.
Clottes, Jean (1995) *Les cavernes de Niaux: Art préhistorique en Ariège*, Seuil, Paris.
Clottes, Jean (2001) *Les chamanes de la préhistoire: texte intégral, polémique et réponses*, La Maison des Roches Editeur, Paris.
Deacon, Terence (1997) *The Symbolic Species*, W.W. Norton & Company, New York.
Fleck, Ludwick (1981) *Genesis and Development of a Scientific Fact*, University of Chicago Press, Chicago.
Gärdenfors, Peter (2000) *Conceptual Spaces: The Geometry of Thought*, MIT Press, Cambridge, MA.
Gärdenfors, Peter (2003) *How Homo Became Sapiens: On the Evolution of Thinking*, Oxford University Press, Oxford.
Goodman, Nelson (1976) *Languages of Art*, Hackett, Indianapolis.
Goodman, Nelson, Elgin, Catherine Z. (1988) *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, Routledge, London.
Jouary, Jean-Paul (2001) *L'art Paléolithique. Réflexions philosophiques*, L'Harmattan, Paris.
Leroi-Gourhan, André (1992) *L'art pariétal: langage de la préhistoire*, Éditions Jérôme Millon, Grenoble.
Rosengren, Mats (2001) "Grottbilder", *Res Publica. Litterär och teoretisk tidskrift*, Vol. 53, pp. 104–114.
Rosengren, Mats (2002) *Doxologi — en essä om kunskap*, Rhetor förlag, Estorp.

- Rosengren, Mats (2004) “Rhetoric – A Theory of Knowledge? Sketch for a Doxological Development of Chaïm Perelman’s ‘New Rhetoric’”, *Chaïm Perelman: direito, retórica e teoria da argumentação*, Eduardo Chagas Oliveira (ed.), Universidade de Santana, Brasil, pp. 159–176.
- Rosengren, Mats (2005) “On Being Downstream”, *The Past’s Presence: Essays on the Historicity of Philosophical Thought*, Södertörns högskola, Stockholm, pp. 203–217.
- Rosengren, Mats (2006) *För en dödlig, som ni vet, är största faran säkerhet – doxologiska essäer*, Retorikförlaget, Estorp.
- Rosengren, Mats (2007) “Radical Imagination and Symbolic Pregnancy: A Castoriadis Cassirer Connection”, *Embodiment in Cognition and Culture*, John Michael Krois et al. (eds.) John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, pp. 261–271.
- Rosengren, Mats (2012) *Cave Art, Perception and Knowledge*, Palgrave Macmillan, London.
- Rosengren, Mats (2012) “On Doxa – the Epistemology of the New Rhetoric”, *Voprosy Filosofii*, Vol. 6 (2012), pp. 63–72 (in Russian).
- Rosengren, Mats (2014) “Protagoras Homo-Mensura Set: Doxological Perspective”, *Voprosy Filosofii*, Vol. 5 (2014), pp. 171–178 (in Russian).
- Roussot, Alain (1997) *L’art préhistorique*, Éditions Sud Ouest, Bordeaux.
- Schefer, Jean Louis (1999) *Questions d’art paléolithique*, P.O.L., Paris.
- Svenbro, Jesper (2004) “Voir en voyant. La perception visuelle chez Empédocle”, *Métis: Anthropologie des mondes grecs anciens*, Vol. 2, pp. 47–70.

Сведения об авторе

РОЗЕНГРЕН, Матс – профессор Кафедры риторики Уппсальского университета (Уппсала, Швеция).

Сведения о переводчике

ВОРОБЬЕВ Дмитрий Николаевич – кандидат философских наук, доцент Кафедры педагогики, психологии и философии Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева

Author’s information

Mats ROSENGREN – PhD in philosophy, professor of Rhetoric at the Department of Literature, Uppsala University.

Translator’s Information

VOROBYOV Dmitry N. – CSc in philosophy, assistant professor of the Department of pedagogy, psychology and philosophy of the Chuvash State Pedagogical University I.Ya. Yakovlev named.