

# Взаимодействие науки и искусства в условиях современной научно-технической революции

(Круглый стол «Вопросов философии»)

ОТ РЕДАКЦИИ.

В этом номере журнала редакция завершает публикацию материалов заочного Круглого стола по теме «Взаимодействие науки и искусства в условиях современной научно-технической революции». Начиная дискуссию, редакция исходила из того, что решение проблемы взаимодействия науки и искусства в условиях НТР — важнейшая задача развитого социалистического общества, она требует конкретных практических и теоретических разработок. Мы хотим напомнить читателям, что редакция предложила для дискуссии ряд тем, выявлявших необходимость комплексного, всестороннего подхода к данной проблематике (см. «Вопросы философии» № 6, 1975). Инициативу журнала поддержали многие видные ученые, писатели, деятели искусства, выступившие со своими статьями и заметками (см., например, №№ 8, 10, 1975; № 7, 1976); разработке этой темы был также посвящен очный Круглый стол, проведенный совместно с журналом «Вопросы литературы» (см. №№ 10, 12, 1976).

К сожалению, редакция не имеет возможности опубликовать все присланные материалы по этой тематике. В ближайших номерах журнала мы предполагаем подвести итоги обсуждения и дать обзор статей, выступлений и заметок, предназначавшихся их авторами для заочного Круглого стола и представляющих определенный интерес.

В. Ф. Тендряков (член Союза писателей СССР). Искусство и самопознание.

Думается, отнюдь не случайно Е. Л. Фейнберг, известный физик-теоретик, один из активных участников научной революции, обратился сейчас к исследованию искусства<sup>1</sup>. Революционно-новые взгляды в естествознании заставляют теперь пересматривать некоторые общепризнанные положения и в гуманитарных науках.

Общеизвестно, например, было: «То, что нельзя логически доказать — не наука». Интуитивное считалось неприемлемым в научном познании. Но сейчас ученые не могут согласиться с таким утверждением. Целостное интуитивное суждение, утверждает Е. Л. Фейнберг, является умозаключением более высокого типа, чем логическое.

Начиная таким образом свой разговор об искусстве и познании, ученый приходит к следующим выводам: «...Цель и назначение «искусства, как такого», состоит в том, чтобы обеспечить авторитет, убедительность интуитивного суждения, чтобы «убедить в недоказуемом»<sup>2</sup>.

Я полностью разделяю гносеологическую позицию Е. Л. Фейнберга, восстающего против «фетишизации логического мышления», признаю

<sup>1</sup> См. Е. Л. Фейнберг. Искусство и познание. «Вопросы философии», 1976, № 7.

<sup>2</sup> «Вопросы философии», 1976, № 7, стр. 101.

интуитивные суждения важным и неотъемлемым элементом научного познания, но не могу согласиться с тем, что «познание методами искусства противостоит логическому познанию истины». Я считаю, что как в науке недопустима «фетишизация логического мышления», так и в искусстве столь же ошибочно допускать подобную однобокость — фетишизировать интуитивное суждение.

«Высказать интуитивное суждение словами иногда можно очень просто. Просто, например, сказать: истинному влечению молодых сердец друг к другу не должны мешать соображения семейного престижа, фамильной вражды; проснувшаяся любовь должна стать выше всего этого. Такое сухое утверждение может быть правильным или неправильным. Можно пытаться доказывать его дискурсивно, но это безнадежная затея, столь же убедительные доводы могут быть приведены в опровержение этого суждения. Однако, когда создается «Ромео и Джульетта», когда эта трагедия исполняется подлинными художниками, догматическое интуитивное суждение благодаря внелогическим элементам искусства приобретает совершенно новую степень убедительности, оно становится, по существу, непреложным»<sup>3</sup>.

Итак, «Ромео и Джульетта» воздействует на зрителя «благодаря внелогическим элементам искусства». Это не значит, что Е. Л. Фейнберг совсем отвергает логическое в искусстве: «...Система законов, правил, по которым должно строиться художественное произведение, всегда есть и всегда образует свою стройную «логику»<sup>4</sup>.

Но откуда же тогда столь сильно воздействующие на зрителя «внелогические элементы» в «Ромео и Джульетте»? Е. Л. Фейнберг объясняет: «Высший художественный замысел — не подчиненная этой логике, порожденная вдохновением и потому интуитивная идея должна проявиться в сочетании с этой логикой и возобладать над ней»<sup>5</sup>. Довольнотаки смутное объяснение, но попытаемся его приложить к «Ромео и Джульетте».

«Высший художественный замысел» этой великой трагедии безнадежно выражать сухими статейными словами, но не подлежит сомнению, что его полностью, во всю силу выражает само произведение, построенное автором по определенной системе правил и законов — логически. Шекспир, создавая свою трагедию, не мог поступать произвольно, обязан был считаться с законами формальной логики. Например, ему нельзя было убить героя в первом действии и показать его во втором (повествующем о более поздних по времени событиях) живым и здравствующим — не логично, а значит, и недопустимо. Подобное произведение утратило бы для зрителя всякую силу убедительности, а уж о непреложности и разговора быть не может.

Как видим, свое произведение Шекспир строит по определенным правилам и законам логики. Но, наверное, нужно пойти дальше и признать, что чем лучше, точнее он использует их, тем совершенней становится его произведение, тем полней и глубже выражает оно «высший художественный замысел» автора. Получается, что «высший художественный замысел» все-таки «подчинен этой логике», а потому утверждать что он каким-то образом «должен возобладать над ней», оснований нет.

Да, могут возразить мне, логика в какой-то степени способствует убедительности художественного произведения, однако как часто логически безупречно-правильные произведения выглядят бледными и неубедительными. Значит, логикой дело не ограничивается, есть что-то помимо нее, внелогическое, что позволяет произведению «приобретать совершенно новую ступень убедительности», вплоть до непреложности.

<sup>3</sup> «Вопросы философии», 1976, № 7, стр. 100.

<sup>4</sup> Там же, стр. 105.

<sup>5</sup> Там же.

Разумеется, одной лишь способности строго придерживаться правил и законов логики мало для художника, впрочем, равно как и для ученого. В первую очередь надо иметь то, к чему применить эти логические законы — некий материал в виде исходных данных и целенаправленную идею, собственно, сам замысел, который еще не имеет права называться ни «художественным», ни «высшим», потому что он пока никак не выражен, ни во что не воплощен, своего рода вещь в себе. А этот материал — исходные данные для логического построения — может быть и ничтожно мелким, не представляющим существенного интереса для зрителя, но может быть и исключительно значительным, затрагивающим самые насущные стороны жизни того, к кому обращается художник.

Не трудно, например, логически безупречно построить сцену покупки порции мороженого. Исходный материал такого произведения столь незначителен, что уже не может вызвать к себе усиленного внимания, и как бы совершенно автор сцены ни использовал логический метод, доказать что-либо существенное он тут не способен. Можно ли говорить о силе убеждения такого произведения, когда убеждать-то, собственно, не в чем. И в совершенно ином положении окажется автор, который за исходные данные возьмет что-то несравненно значительное, скажем, трагическую любовь, противопоставленную вражде. Если даже автор эти значительные данные выстроит недостаточно логически безупречно, то все равно сама значительность исходного материала будет вызывать интерес, повысит восприимчивость зрителя, сыграет в пользу убедительности произведения.

Но и на одном исходном материале могут строиться совершенно различные логические суждения, отражающие разные уровни познания. Развитие науки, собственно, и представляет собой процесс, в котором одни логические суждения сменяются другими, более глубокими и совершенными в познавательном плане. Система движения небесных тел Птолемея отнюдь не лишена была своей внутренней логики. Коперник же применил к этим движениям принципиально иной ход логических суждений, опроверг логику Птолемея и поднялся на более высокий уровень познания.

В искусстве тоже происходит нечто подобное. В русской литературе до Пушкина существовали произведения с каноническим сюжетом, представляющим собой определенное логическое развитие: она его любит, затем отношения рушатся, она переживает это столь сильно, что или отрешается от всего житейского, обрекает себя на одиночество, на медленную смерть, или бросается в пруд и гибнет сразу. С точки зрения формальной логики тут особых погрешностей нет, вполне допустим и такой ход событий. И эти произведения для читателей того времени были по-своему убедительны — «Бедная Лиза» Карамзина вызывала обильные и, право же, самые искренние слезы. Но вот подобного сюжета коснулся гений Пушкина и... происходит, казалось бы, нелогичное — любящая Татьяна вместо того, чтобы бледнеть и чахнуть, бросаться в пруд, выходит замуж. Внелогично ли это? Да нет, более глубокая логика, открывающая куда более истинные человеческие отношения. И вот уже после «логики» Татьяны Лариной «логика» бедной Лизы теряет всякую убедительность, вместо светлых и искренних слез она уже вызывает скептические улыбки. Во взглядах читателя произошел некий переворот. Наверное, не будет большой ошибкой заявить, что в данном случае с помощью искусства совершилось познание на ином уровне, более высоком.

Шекспир — один из тех, кто постоянно открывал в доступном искусству логическом методе новые возможности, порой столь неожиданные и парадоксальные, что они казались нелогичными. И трагедия «Ромео и Джульетта» полна такой «нелогической логики». Молодые

люди враждебных кланов вместо вражды любят друг друга, и это «нелогичное» явление становится логическим основанием для умозаключения: раз они любят, преодолевая столь закоренелую, ничем не скрушимую вражду, то их любовь сильна беспредельно. Сам Шекспир этого умозаключения не делает, нужды в том нет — сама логика произведения властно убеждает в этом зрителя, до непреложности, как верно заметил Е. Л. Фейнберг.

А интуиция?.. Она играет тут примерно такую же важную роль, как и в науке. Художник к «неожиданным» поворотам в логических суждениях может приходить путем постепенных рациональных осмыслений, когда привычная цепь умозаключений приводит к принципиально новому, однако закономерному утверждению. Но он же, художник, может на это принципиально новое утверждение «наобрести», минуя длинный ряд логически выстроенных умозаключений, как бы совершив через них скачок к результату, интуитивно почувствовав его.

Пушкин в письме к Дельвигу, похоже, сам удивляется, что его Татьяна выходит замуж. Из этого можно сделать вывод — здесь открытие совершилось в виде «прозрения», чисто интуитивно. Но кто может сказать, каким путем, например, пришел Гоголь к ошеломляющей концовке своей «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». После игривого начала — «какие смушки у Ивана Ивановича!», — после нелепо-фельетонной ссоры вдруг убийственно тяжелое обобщающее утверждение: «Грустно жить на этом свете, господа!». Гоголя к нему могла подвести логика развития событий в произведении, но с таким же успехом он мог заранее интуитивно его предвидеть.

Как в науке, так и в искусстве любой процесс познания начинается с чисто интуитивных суждений. Не что иное, как интуитивные прозрения, заставили Эрстеда проявить повышенный интерес к стрелке компаса, случайно оказавшегося рядом с проводом, находящимся под током, — открытие, давшее начало теории электромагнитного поля. Художник в многообразной жизни улавливает нечто такое, в чем он интуитивно чувствует какие-то скрытые, ему самому до конца неясные возможности, которые затем (после критического осмысления, дискурсивного по существу) ложатся в основу будущего произведения. Так, например, случайно оброненная кем-то фраза о мужике, поехавшем искать счастливую страну, стала толчком для А. Твардовского к созданию его знаменитой «Страны Муравии». И можно не сомневаться, что этот «толчок» был не чем иным, как неким интуитивным прозрением тех богатых возможностей, которых и не подозревал тот, кто эту фразу бросил.

Художник не столь рационалистически строг, как ученый, можно предположить, что он чаще ученого доверяется интуиции, но это обстоятельство не дает права делать вывод, что в искусстве пользуются преимущественно интуитивным методом. И в нем, как и в науке, совокупность переплетающихся формально логических умозаключений и интуитивных суждений образует результативный метод познания. А потому неправомерно утверждение, что искусство «есть постижение интуитивных истин».

Так чем же, собственно, отличается познание через искусство от познания научного? Одно и то же познается, к одним и тем же истинам стремятся наука и искусство? Последнее сомнение может показаться по меньшей мере странным — истина есть истина, нельзя предположить, чтобы она для одного метода познания была такой, а для другого иной.

Лев Толстой на простом житейском случае дал, так сказать, схематический пример искусства: мальчик рассказывает другим о своей встрече с волком. Если мальчик просто сообщит слушателям о самом факте

встречи, то такую голую информацию никак нельзя назвать искусством. Сам Толстой считает, что мальчик тут должен передать слушателям («заразить») те чувства, какие он испытал при этой встрече, скажем, страх, и только тогда рассказ мальчика обретает свойства искусства.

Е. Л. Фейнберг, видимо, не разделяет взглядов Толстого на передачу — «заражение» — чувства как основополагающей функции искусства. Цель и назначение искусства он видит в том, чтобы «обеспечить авторитет, убедительность интуитивного суждения, чтобы убедить в недоказуемом». Обратим внимание на то, что ни писатель, ни физик простое информативное сообщение мальчика о встрече с волком за искусство не принимают. Для Толстого важно заразить других испытанным чувством, для Фейнберга — «убедить в недоказуемом». А в данном случае недоказуемым ни опытным, ни логическим путем является страх мальчика, значит, и Толстой и Фейнберг будут удовлетворены, если мальчик сумеет убедить в своем страхе других столь сильно, что они его почувствуют, оба за мальчиком признают некие возможности художника, в его рассказе — элементы искусства.

Но что мальчик должен сообщить своим слушателям, чтобы убедить их в своем страхе? Просто взять да «заразить» тем, что он испытал при столкновении с волком, навряд ли возможно. Какие-то чисто физиологические проявления страха — отлила кровь от лица, перебои сердца, холодный пот и т. д. и т. п. — мальчик даже сам для себя не в состоянии повторить. Единственная реальная возможность вызвать ощущение страха у других — сообщить его причину. И мальчик как бы моделирует эту причину, подробно рассказывает о покойном, навевающем беззаботность лесе, о неожиданном появлении волка, о его движениях, расстоянии до него... Казалось бы, чем точнее (ближе к истинному положению) мальчик передаст эту причину, тем убедительней будет его рассказ, тем сильней он «заразит» слушателей пережитым страхом. А так ли это? Рассмотрим, точно ли мальчик передает, например, расстояние.

Навряд ли мальчик столкнулся с волком нос к носу, скорей всего он увидел зверя на почтительном отдалении, предположим, в 50 метрах от себя. Находясь в лесу, в одиночестве, чувствуя свою беззащитность, этого вполне достаточно, чтобы испытать острый страх. Но для слушателей, находящихся не в лесу, а в тесной компании, не чувствующих себя беззащитными, такое расстояние может показаться весьма безопасным.

И вот тут-то начинаются маленькие странности, которые часто остаются незамеченными исследователями искусства. Если мальчик станет придерживаться истинного расстояния — 50 метров! — он рискует не передать своего страха другим. Его рассказ окажется недостаточно убедителен для слушателей, его искусство будет познавательно незначительным. Но если мальчик отступит от истины, вместо расстояния в 50 метров он сообщит, что видел волка всего в пяти метрах, то его рассказ уже куда сильней подействует на слушателей, сразу обретет убедительность.

В данном-то случае убедительность, а значит, и познавательность в искусстве добыты ценой отступления от истины. Получается нечто парадоксальное: неистинные посылки помогают познанию.

В науке такого быть не может. Научное познание развалится, если оно станет опираться на факты и положения, не соответствующие истинным. И научные суждения, основанные на интуиции, тоже предполагают наличие истинности, иначе интуиция становится ложной, ведет не к познанию, а к заблуждениям.

В искусстве же мы постоянно сталкиваемся с тенденцией преувеличения по сравнению с существующей действительностью, то есть с не-

ким искажением объективной истины. Мальчик преувеличивает близость волка, Шекспир трагической историей Ромео и Джульетты преувеличивает самоценность любви — лучше умереть, чем не любить. Если нашелся такой ученый, который бы на привлечении достаточного фактического материала о влюбленных, столкнувшихся с непреодолимыми препятствиями, составил статистическое обобщение, то можно не сомневаться — это обобщение оказалось бы не в пользу Шекспира. Случай с Ромео и Джульеттой по такой статистике выглядел бы крайне исключительным, вовсе не характерным для жизни, некий казус, по которому нельзя составить представления об истинном поведении влюбленных. Обычно влюбленные все-таки предпочитают не умирать, а сохранить себя. Но именно этим-то отклонением от житейской характерности, от наибольшей истинности поведения к маловероятности великий драматург и убеждает столь властно своих зрителей.

Приведу другой пример — разговор с Матиссом, который сообщает И. Эренбург в книге «Люди, годы, жизнь».

«Во время последнего сеанса он много говорил об искусстве. Позвал молодую женщину, Л. С. Делекторскую, которая помогла ему в работе над картинами: «Принесите слона». Я увидел негритянскую скульптуру, очень выразительную, — скульптор вырезал из дерева разъяренного слона. «Вам это нравится?» — спросил Матисс. Я ответил: «Очень». — «И вам ничего не мешает?» — «Нет». — «Мне тоже. Но вот приехал европеец, миссионер, и начал учить негра: «Почему у слона подняты вверх бивни? Хобот слон может поднять, а бивни — зубы, они не двигаются». Негр послушался...» Матисс снова позвонил: «Лидия, принесите, пожалуйста, другого слона». Лукаво посмеиваясь, он показал мне статуэтку, похожую на те, что продаются в универмагах Европы: «Бивни на месте, но искусство кончилось».

«Искусство... есть постижение интуитивных истин», — пишет Е. Л. Фейнберг. Мы недавно усомнились в предпочтительности интуитивности перед дискурсивностью в искусстве, теперь нас уже не может не насторожить употребленное здесь понятие «истина». Каких истин? Оказывается, то, что истинно в искусстве, вовсе не истинно в науке. И не случайно в русском языке весьма редко употребляется по отношению к искусству строгое слово «истина», в нем есть менее строгий синоним — «правда». Мы куда чаще говорим о «правде искусства», чем об «истинности искусства», интуитивно чувствуя — лишний пример торжества интуиции! — что последнее выражение грешит против точности, не вполне соответствует существу. Наука понятием «правда» не пользуется: слишком размытое. И не случайно видный ученый Е. Л. Фейнберг на протяжении всей статьи этого слова не упомянул: для него оно подозрительно, да и не в привычку.

Но впору выразить недоумение — какая же правда, когда она не соответствует действительности — до волка-то на самом деле было 50 метров, а не 5, и бивни слона относительно слоновьего черепа, увы, все-таки не двигаются... Правда, фактически не отличающаяся от лжи! Не странно ли?

Странно для тех, которые, находясь в уравновешенном состоянии, отстраненно и бесстрастно пытаются оценить поведение мальчика. Мальчик же в момент встречи с волком не был ни уравновешен и ни бесстрастен, напротив, — возбужден и испуган.

Мы не всегда одинаково воспринимаем окружающий нас мир. Мы способны переживать упадок сил и прилив сил, вялость и бодрость, раздражение и восторженность, и каждый раз, в зависимости от нашего настроения и самочувствия, окружающее предстает для нас в несколько ином виде. Скажем, облачная погода за окном может вызвать и успокоение и угнетенность в зависимости от нашего внутреннего состояния. Нельзя рассматривать человека как некую стабильную систему. Мы

постоянно меняемся, меняется при этом наше восприятие окружающего мира.

До пня мальчик мог определить расстояние, более или менее соответствующее действительному. Но волк вывел мальчика из спокойного состояния, и его способность к восприятию, естественно, обострилась. И, конечно же, такой угрожающий объект, как волк, концентрирующий на себе внимание, заставляющий забыть обо всем, кажется куда ближе, чем безразличный пень. Мальчик просто не способен рассудочно-трезво оценить расстояние.

В уравновешенном состоянии он за такое же время успел бы разглядеть не так уж много, но коль сейчас его внимание сконцентрировано на одном, а чувства возбуждены, то мальчик за какую-нибудь секунду успевает увидеть столько, сколько не успел бы за несколько минут спокойствия. Секунды стали вместительными, если расстояние для мальчика сократилось, то время растянулось. Изменяется пространство, изменяется время, у охваченного страхом мальчика все иное по сравнению с абстрактным наблюдателем. И тот и другой как бы находятся, выражаясь языком физики, «в разных системах отсчета».

А мальчик-то сообщает слушателям не чужие, а с вои впечатления, причем делает это с добросовестной точностью. Говорить тут, что он лжет, нельзя. Напротив, если бы он сообщал не то, что он видел и чувствовал, тогда бы он лгал. Ложным, не соответствующим восприятию мальчика, было бы и объективно истинное расстояние до волка. Мальчик сообщает правду. Правду, но не истину, которой могла бы удовлетвориться наука.

У слонов бивни не подымаются, это противоестественно, но не для человека, наблюдающего слоновью ярость и находящегося в непосредственной опасности. Слон в неистовстве — растопырены уши, вскинут хобот, раскрыта пасть — все в движении, все искажено, и неподвижные в покойном состоянии бивни, самая опасная часть тела, с точки зрения наблюдателя, пораженного яростью животного, противоестественны, и показать их неподвижными — значит поступиться перед правдой.

Правда искусства тоже действительность, но вовсе не объективная, а пропущенная через субъект, несущая на себе печать субъективного восприятия, больше того — субъективной деятельности.

Видение мира субъектом не может быть простой копией. Как часто самая значительная часть окружения остается вне внимания субъекта. Мальчик находился в лесу, а именно лес-то он меньше всего и замечал, его интересовали ягоды и грибы, детали явно незначительные в плане объективной характеристики окружения.

Мальчик достоверен, но не в отношении самого мира, а своих впечатлений о нем — так видел, так чувствовал. И если даже предположить, что мальчику в темном лесу померещилось нечто несусветно фантастическое — черт или болотная кикимора, — то и тогда он не погрешит против достоверности: именно такое почудилось, это, а не что-либо другое он воспринял.

Мы с одинаковым доверием читаем о приключениях Гулливера в стране лилипутов и повествование о жизни Робинзона Крузо, прекрасно отдавая себе отчет, что событий, описанных в первом случае, быть не могло, а во втором — могло, даже некогда нечто подобное бывало. И та и другая истории для нас лишь весьма своеобразное восприятие мира людьми с исключительно богатым воображением. В искусстве важна не истинность фактов, а истинность чувств.

Вот тут-то мы можем сделать обобщающий вывод: наукой познается объективный мир, искусством — восприятие человеком этого мира.

Наука имеет дело только с одним реально существующим миром, стремится создать его единую целостную картину, единое представление.

Искусство имеет дело с миром, пропущенным через субъект, им субъективно преобразованным, а потому оно, искусство, создает множественные картины мира (сколь множественно число воспринимающих субъектов). И эти картины, никогда не соответствующие полностью одна другой, тем не менее способны по-своему верно отражать действительность.

Множество несовпадающих картин мира, допустимость множества одновременно справедливых суждений — да тут, казалось бы, теряются всякие познавательные критерии, что именно достоверно, а что ложно, уже не разберешь. Не бессмысленно ли вообще говорить о каком-либо познании через искусство? Но почему тогда в нем такая необходимость? Почему такое доверие к художникам?

Чтоб полнее понять значение искусства, мне думается, стоит бросить самый беглый взгляд на его истоки.

Еще до появления не только человека, но задолго до появления приматов животным было уже свойственно с субъективной пристрастностью воспринимать окружающее, реагировать на него в том или ином виде — скалиться и рычать в гневе, удирать опрометью в страхе, издавать крики тревоги, выражать звуками и телодвижениями удовольствие. Те животные, которые не умели выразить свое субъективное отношение и не воспринимали его в других, оказывались недостаточно приспособленными в борьбе за существование. Не распознать сигнала тревоги, поданного другим, не разгадать агрессивные намерения, не определить проявления чужого страха — значит постоянно допускать роковые ошибки. Естественный отбор безжалостноправлялся с такими особями.

Наши далекие предки до того, как обрести речь, наверняка эмоционально общались, выражая свое состояние и воспринимая его. Но и тогда, когда речь появилась, не все ею могло быть выражено. Первобытный охотник приносил с охоты не только мясо убитого бизона, но и целую гамму острых, ярких впечатлений. Жалкий лексический запас языка не мог выразить всей сложности воспринятого, у охотника оставался один способ сообщить свои впечатления одноплеменникам — имитировать охоту, изображая то себя, то загнанного им зверя.

Разумеется, возникновение искусства — процесс чрезвычайно сложный и длительный, тесно связанный с развитием сознания. Схематический пример с охотником ни в коем случае нельзя рассматривать как конкретный акт зарождения искусства — просто некая воображаемая иллюстрация для наглядности, не более того. Но ничто так полно не объясняет появление искусства, а значит, и необходимость его, как естественная потребность общения живых существ на определенном уровне их развития.

Можно догадываться, что особенно сильно эта потребность проявлялась у общественных животных, какими и были отдаленные предшественники людей. Получается, истоки искусства лежат где-то в глубокой дочеловеческой древности. В каком-то смысле речь как таковая порождена предыскусством, явилаася его боковой ветвью.

И сейчас нам при нашем высоком уровне развития важно не только знать реальный мир, нас окружающий, но и как этот мир воспринимает каждый из нас, как каждый на него реагирует, как в нем ориентируется, а исходя из этого, понимать — каково наше индивидуальное поведение. Любой из нас просто не может существовать, если не станет вглядываться в другого человека, с которым его сталкивает жизнь. От мироощущения других, от их субъективного восприятия и поведения зависит наше личное восприятие, определяются наша индивидуальная ориентация в жизни, наши самостоятельные поступки. Не имея

сведений от других, мы не в состоянии для себя уяснить, кто мы такие сами, насколько верны наши взгляды и наши жизненные позиции, к чему мы способны. Все это познается только в сравнении. В полной изолированности человек немыслим. Поэтому познание субъективной сущности других людей, по сути дела, является познанием самого себя — своего места в жизни, своих возможностей, своего значения в обществе, наконец.

«Мне это нравится, мне кажется это красивым». Умозрительно возможно представить некое научное доказательство — почему данная личность, группа лиц, целая нация считает что-то красивым. Пусть для этого придется привлечь практически неисчислимое количество факторов — индивидуально-психологических, физиологических, исторических, социальных, национальных и пр. и пр., — однако чисто теоретически не существует запрета, указывающего на принципиальную невозможность такого доказательства. Но доказать, почему тот или иной предмет кому-то кажется красивым, еще не значит доказать, что он красив сам по себе.

Мир как объект не несет в себе оценочных свойств. Оценочные понятия (хорош — плох, красив — безобразен) возникают лишь в процессе восприятия мира субъектом, являются производными его пристрастного отношения. Науке чужд субъективизм, противопоказано пристрастное отношение; чтобы доказать — это красиво, — ей пришлось бы изменить объективному подходу, то есть, собственно, перестать быть наукой как таковой.

Мне нравится, для меня красиво — таково мое личное восприятие. Но это вовсе не значит, что я не могу убедить других в том, что мое восприятие истинно, а не ложно. Из своего личного чувственного опыта, из прошлых субъективных восприятий я постараюсь найти посылки, которые бы были не чужды, а, напротив, как-то знакомы тому, кого я убеждаю. Эти посылки я выстраиваю в определенную систему, образую из них логические суждения — доказываю! Положение «это красиво» для меня вовсе не является недоказуемым. А то, что мои доказательства в основе своей субъективны, а не объективны, вовсе не лишает их убедительности.

Искусство в отличие от науки познает не сам мир, а человеческое восприятие мира. Что принципиально невозможно для ученого, является вполне посильной задачей для автора художественного произведения — потому только, что он использует чисто субъективные факторы: «Мне стан твой понравился тонкий и тихий задумчивый взгляд...» Завитки волос на склоненной шее, разрез глаз или даже такой случайный фактор, как губы, запачканные вишневым вареньем, — все свидетельствует в пользу красоты. Степень убедительности художника зависит от того же, от чего это зависит и ученого — от достоверности приведенных факторов (но тут достоверности в субъективном плане), от непротиворечивости логического умозаключения на их основе.

Меня могут упрекнуть, что я, говоря об искусстве, привожу в пример главным образом художественную литературу, где дискурсивный элемент наиболее ощутим, где часто способ доказательств бывает близок к научному. Достаточно вспомнить, что в романах Л. Толстого целые главы имеют чисто философский характер. Но так ли дело обстоит в других видах искусств, где убеждение совершается без помощи слова, несущего мысль, а через цвет, линию, звук, ритм?

Живописец, поставивший своей целью убедить зрителя — этот натюрморт красив, — никогда просто не переносит цвета с натуры на холст, а всегда сталкивается с некоей взаимосвязанностью, взаимозависимостью цветовых частей. Цветовые отношения не создаются по произволу художника, они представляют своеобразную, независимую от него логику, причем в достаточной степени строгую, нарушение которой при-

водит к несовместимости, потере целостности, к дисгармонии. Чаще эту цветовую логику художник ищет эмпирическим путем, методом проб и ошибок: положил цветовой мазок, поглядел — согласуется ли с теми, что уже положены прежде на холст, — не согласуется, «не попал», ищи дальше. И тут живописец не перебирает все возможные сочетания (их число бесконечно!), а, пользуясь интуицией, сразу находит варианты, близкие к решению. В этом художник ничем не отличается от шахматиста, останавливающего свой выбор на наиболее перспективных ходах, от ученого, чувствующего правильное решение задачи.

Но мы знаем: сколько художников, столько и видений мира, каждый в нем находит свое, которое может служить исходным моментом для логического развития. А раз исходные положения разные, то и ход логических построений тоже будет разный. Десятки живописцев в изостудии пишут один натюрморт, но среди десятков работ, изображающих одно и то же, никогда не окажется и двух, хотя бы приблизительно похожих, — все разные. Каждый из художников берет за отправную точку что-то свое, а уж дальше его цветовая и изобразительная логика развивается своим путем, отличающимся от тех, каким следуют его товарищи. Они взяли иную отправную точку, и это определило неповторимый характер их своеобразных, с точки зрения ученого, доказательств.

Как видите, в искусстве даже логика несет в себе индивидуальные черты. По сути, сколько художников, столько и логических путей в искусстве. Невольно охватывает сомнение: не видимость ли это логики, не отсутствие ли ее?

Но нет. Логические посылки разные — субъективные, а сам-то логический метод объективен, он имеет одни для всех законы, нарушать их в искусстве так же недозволительно, как и в науке. И того более — законы логики в искусстве и в науке в принципе одни и те же.

Ученый, подходя к исследованию предмета, обязан учитывать все его стороны и связи с другими предметами, рассматривать его в развитии. То же самое должен делать и художник, выражая свое восприятие предмета. Если он не станет учитывать все его стороны («все» тут относительно как для ученого, так и для художника), если возьмет его вне связи с другими предметами, вне развития, вне движения, то произведение такого художника окажется малосодержательным, неглубоким, одноплановым, станет грешить статичностью, что, в свою очередь, вместо интереса вызовет безразличие, данное произведение будет лишено убедительности, а его принадлежность к искусству можно ставить под сомнение.

В науке законы логики «совпадают по содержанию с общими законами объективной реальности». В искусстве эти совпадения не прямые, а субъективно преобразованные. Фантастические образы сказок, как бы разительно ни отличались они от реальности, тем не менее являются результатом субъективных преобразований объективно существующего мира. Алогичное поведение, скажем, щедринских глуповцев, ловящих солнечный свет сетями, тесно связано, более того, порождено «реалистической» логикой.

Общие диалектические законы развития основополагающи не только для науки. Темные, насыщенные внутренним драматизмом холсты Рембрандта и светло-успокоительные холсты Вермеера Дельфтского — разное выражение единства двух противоположных борющихся начал, света и тени. А вспомним снова гоголевскую «Повесть об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче...», где количественное накопление беспечно иронических мотивов приводит к новому неожиданному качеству: «Грустно жить на этом свете, господа!»

То, что в искусстве логический метод имеет весьма странную — с позиций науки — специфику, еще не дает оснований ставить под сомнение

нение само его существование. Свою специфику логика имеет в математике — относительно химии и даже в квантовой механике — относительно физики классической.

Вооруженное своей специфической логикой, искусство наделено возможностью доказывать то, что недоказуемо наукой. «Убеждать в недоказуемом» — с позиций науки, да. Но кому придет в голову доказывать теорему Пифагора «химическим путем»? С научными объективистскими мерками подходить к искусству столь же нелепо, как измерять время тоннами и килограммами, а массу часами и сутками.

Общепризнанно — познание методом науки более точно, следовательно, и более достоверно. Одно то, что наука не доверяет органам чувств, а технически вооружает их, многократно усиливая человеческую восприимчивость, говорит в пользу точности научного познания. Искусство к таким ухищрениям не прибегает. Не значит ли, что его метод несравненно более приблизителен, кустарно несовершенен?

Однако и технически оснащенная наука постоянно вынуждена мириться с приблизительностью. К какой области науки ни обратись, всюду на границе открытого и неведомого наталкиваешься на расплывчатые догадки, на допущения, на противоречивость мнений и трактовок. Эта приблизительность вполне закономерна, она вызвана бессилием науки перед непреодолимой в данный момент, в данном месте сложностью познаваемого мира.

Но вспомним, что искусство-то занимается познанием куда более сложного, чем наука, — не просто мертвой или живой природы, а одухотворенной! Только поэтому можно предположить, что в искусстве, вполне возможно, чаще встречается «приблизительность». Она опять же вызвана человеческим бессилием художника все перед той же необъятной сложностью, а не его пренебрежением к достоверности. Художник к ней стремится в такой же степени, как и ученый.

Художник, как и любой субъект, воспринимает мир лично: полезно — вредно, нравится — не нравится, радует — огорчает, то есть испытывает при этом соответствующие чувства, позитивные или негативные, слабые или сильные. И если художник передает кому-то свое восприятие предмета, то неизбежно вместе с ним он передает и причину, вызывавшую у него, художника, определенные чувства. Суметь передать причину так, чтобы она у другого вызвала сходное чувство, — значит добиться убедительности с помощью искусства!

Но Е. Л. Фейнберг считает, что «при анализе процесса познания наряду с противопоставлением «интеллектуальное — чувственное» существует и иное противопоставление: «формально-логическое — интуитивное». Оно представляется нам более важным хотя бы потому, что сведение искусства к чисто чувственному постижению оставляет в пренебрежении роль интеллектуальных факторов в едином эстетическом восприятии»<sup>6</sup>.

Как ни осторожно выражена автором несовместимость «чувственных постижений» и «интеллектуальных факторов», но даже и в такой форме она мне кажется крайне ошибочной.

На данном этапе развития человечества самое, так сказать, бесспорное из интеллектуальных факторов — научные достижения, научная мысль — быть может, чаще всего становится поводом для возникновения самых сильных чувств, в самых широких масштабах — торжества и удивления, гордости и страха.

Можно, наверное, противопоставлять «интеллектуальное — чувственное», но это противопоставление не должно рассматриваться как некое взаимоисключение: или — или! Чувственное способно быть толчком к интеллектуальным свершениям, интеллектуальное — вызывать

<sup>6</sup> «Вопросы философии», 1976, № 7, стр. 94.

самые разнообразные по окраске и силе чувства. И этот процесс отнюдь не случайный и не периодический, а постоянно действующий внутри каждой личности, коль она способна хоть как-то мыслить и чувствовать. То и другое не взаимоисключающее, а единое целое, по отдельности друг от друга для человека не существует.

Искусство просто не может быть не интеллектуальным. Даже самые непрезентабельные, не относящиеся к высокому искусству произведения несут в себе немудрящие мыслишки в расчете вызвать ими определенные эмоции. Я не говорю уж о творениях гениальных. Герои Достоевского — Раскольников, Алеша Карамазов, князь Мышкин и др.— эмоционально воздействуют на мир, главным образом тем, что несут в себе большой заряд интеллектуального. Убери из этих образов их идей, их осмысление жизни, их дискурсивные суждения — они сразу же станут бесцветны, неубедительны именно в плане искусства.

Но тот же самый интеллектуальный элемент, свойственный героям Достоевского, можно преподнести и так, что, оставаясь познавательным, он не будет вызывать каких-либо определенных чувств, а уж сильных тем более. Возникнет тогда не произведение искусства, а нечто из епархии науки. Я не имею возможности в этой статье затрагивать отдельную большую тему — о специфике формы в искусстве, о тех процессах, когда, как и в каком виде информационное превращается в чувственное. Вынужден ограничиться лишь заявлением: искусство немыслимо без передачи чувств, больше того — цель и назначение искусства я вижу в способности возбуждать сильные чувства и через это убеждать, даже и в том иногда, что является достижениями науки.

А из этого видно, что искусство и наука не есть что-то изолированное, независимое друг от друга, между ними существует куда более тесная связь, чем принято думать. Наука несет в искусство новое интеллектуальное содержание и тем самым расширяет сферу чувственного, а значит, и сферу влияния искусства. В свою очередь, искусство помогает воспринимать научные достижения, делает их духовным достоянием личности. Так два вида познания — наука и искусство — сливаются в единый всечеловеческий процесс постижения окружающего нас мира.

**Ф. А. Новиков** (архитектор, лауреат Государственных премий РСФСР и СССР). **Архитектура = (наука + техника) × искусство.**

На мой взгляд, В. Розов верно подметил, что «наиболее сильное влияние научно-технической революции на современное искусство сказалось в том, что оно (искусство) ударило в рационализм»<sup>7</sup>. Разумеется, что у каждой сферы творческой деятельности свои связи с НТР, свой уровень зависимости от НТР. И в этом смысле архитектура в решительно ином положении, нежели драматургия или литература вообще.

Архитектура — явление синтетическое, порождаемое комплексом составляющих, в числе которых активно взаимодействуют наука, техника и искусство. Взаимодействуют по-разному. Что же касается сегодняшнего дня, то здесь основой взаимодействия служит именно этот самый рационализм. Однако рассмотрим данную проблему более обстоятельно.

Во все времена архитектурная мысль опиралась на технические средства созидания и вместе с тем сама побуждала развитие строительной техники. В этом постоянном взаимодействии профессиональная задача зодчего всегда состояла в поиске художественной формы, адекватной технической сущности постройки, способной выразить работу технической системы сооружения. Однако каждое техническое новшество выступало первоначально в открытом виде, лишенном художественного

<sup>7</sup> «Вопросы философии», 1975, № 8.