

Вирощені в тепличній атмосфері бюрократичного чиновництва, люди часто розгублюються в атмосфері масового мітингу. Різниця між публікою і натовпом мало кому відома. Всім нам потрібен гарний соціально-політичний лікбез, скорочувати і спрощувати гуманітарні дисципліни нерозумно і навіть недалекоглядно, бо ніякого зиску в тому суспільство не матиме.

Джерела та література:

1. Законодавство України про освіту : за станом на 10 березня 2002 р. : зб. законів / Верховна Рада України. – К. : Парлам. вид-во, 2002. – 159 с. – (Бібліотека офіційних видань).
2. Андрушкевич Ф. Головні аспекти впливу глобалізації на розвиток освітніх процесів / Ф. Андрушкевич // Вища освіта України. – 2010. – № 3. – С. 64-69.
3. Андрущенко В. П. Сучасна соціальна філософія : курс лекцій / В. П. Андрущенко, М. І. Михальченко. – К. : Генеца, 1996. – 368 с.
4. Белл Д. Епоха розобченности : размышления о мире XXI века / Д. Белл, В. Иноземцев. – М. : Центр исследований постиндустриального общества, 2007. – 304 с.
5. Дзвінчук Д. Освіта в історико-філософському вимірі: тенденції розвитку та управління : монографія / Д. Дзвінчук. – К. : ЗАТ «Нічлава», 2006. – 378 с.
6. Зуєв В. Криза освіти: український контекст / В. Зуєв, В. Зуєва // Вища освіта України. – 2010. – № 2. – С. 7-13.
7. Іщенко Т. Без права на помилку / Т. Іщенко, М. Хоменко // Вища школа. – 2010. – № 11. – С. 47-56
8. Панчук Н. Політична готовність студентів : чинники зростання та стримування / Н. Панчук // Вища освіта України. – 2010. – № 2. – С. 80-84.
9. Словник іншомовних слів : 23000 слів та термінологічних словосполучень / уклад.: Л. О. Пустовіт та ін. – К. : Довіра, 2000. – 1018 с.
10. Філософський енциклопедичний словник / ред.: В. І. Шинкарук та ін. – К. : Абрис, 2002. – 742 с.

Зиннурова Л.И.

УДК 7.016001

ИСКУССТВО, НАУКА: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ И ПРОТИВОСТОЯНИЕ

В духовной жизни общества искусству, религии и науке принадлежат главные роли. Будучи связаны узами духовности, на каждом качественно-новом этапе общественного развития эти составляющие общественное сознание феномены обрастают связями, вступают в новые отношения.

Наша современность отличается усилением влияния и распространения этих трех важнейших духовных ингредиентов, и конечно же, все более отчетливо проявляется динамизм связей между ними как в количественном, так и в качественном аспектах.

При всей практически одинаковой значимости искусства, религии и науки для современного человечества, все-таки приоритет за наукой. Мы живем в условиях все убыстряющейся научно-технической и сопряженной с ней технологической революции во всех их конкретных проявлениях, мы – наследники и заложники Просвещения и Рационализма, несмотря на то, что основы и того и другого изрядно расшатаны и поколеблены усилиями иррационалистов, интуитивистов, сторонниками "философии жизни", да и самой жизнью. Несмотря на огромную подрывную работу против рационализма, он свои позиции не только сохраним, но временами и упрочил, правда, на более высоком уровне, и основную роль в этом сыграла наука, которая содержит в себе рациональность и как основание, и как средство, и как форму выражения. Более того, наука самым решительным образом повлияла на религию, и на искусство. Проблема взаимосвязи науки и религии очень деликатная и сложная; она требует особого и обстоятельного рассмотрения, которое не предусмотрено в предлагаемой работе.

А вот состояние взаимосвязи и взаимовлияния науки и искусства будет предметом анализа, не претендующего на исчерпывающую полноту и глубину, а скорее акцентирующего внимание на нем.

Некогда науки и искусства состояли в одном ряду духовно-творческой деятельности, не только принципиально не отличаясь друг от друга, но порою не различимые по нацеленности, по способам реализации, по роли в общественном развитии. Они были удивительно совместимыми и взаимно дополняли друг друга в творчестве вообще, в познании и преобразовании мира, в деле раскрытия творческого потенциала человека. Их родство и близость до неразличимости основывались на общности происхождения: они родились из синкретической, нерасчлененной деятельности людей на ранних этапах человеческой истории; их сплотила и объединила, связала между собой родственными узами первая форма духовного преобразования и мировоззрения – мифология. Другими словами, и в практике своего осуществления, и в плане отражения этой практики в общественном сознании науки и искусства просто обречены на общность и единение.

Но по мере разрастания объема науки и искусства, конкретизации и определения сфер их действия, которые все с большим трудом вмещались в поле деятельности человека как единое, неумолимо намечалось и осуществлялось их разделение. Неизбежна была дифференциация, коснувшаяся всех сфер человеческого бытия: и труда, и быта, и, разумеется, духовной жизни. Разделение дифференциация и

связанная с ними специализация были объявлены главными условиями и причинами, основанием общественного прогресса.

Пути искусства и науки начинают расходиться, обособление их наиболее отчетливо просматривается, обнаруживается в Новое время. При всем том, что сильны традиции, сказывается инерционность в духовно-творческом процессе, все более властно заявляет о себе тенденция размежевания наук и искусств, дошедшая до противостояния. С одной стороны – ученые: физики, математики, механики, тонкие и вдумчивые, рациональные испытатели природы, естествоиспытатели, избравшие себе уделом точность, максимальную объективность, отстраненность от субъективного и личностного, расчленяющие реальность и стремящиеся ее преобразовать, с другой – художники, которые тоже постигают природу, мир, но не расчленяя его, не противопоставляя его человеку, а, напротив, растворяясь в нем, выдвигая на первый план свое субъективное и личностное восприятие, максимально используя свое мироощущение, делая его призмой и магическим кристаллом, сквозь который они созерцают мир, вовсе не жаждущие превратить реальность в полигон преобразований, а ищущие единство, целостность, естественность, жизненность, с тем, чтобы воссоздать это в своих творениях.

Но ученые и художники в массе разделены и профессионально размежевались, а искусство и наука четко разделились, что закрепилось и практически, и организационно-формально, институционально. Искусство ушло из системы и организации научного и технического образования, наука заняла довольно скромное место в системе и организации художественно-творческого образования. Наука институировалась в академиях, художники создали свои творческие союзы. Серьезным подкреплением для разделения на "физиков" и "лириков" стало открытие асимметрии, полушарий головного мозга, заключающейся в преобладании одного из них в художественной или рационально-логической ориентации людей и, соответственно, в направленности их деятельности.

Но все-таки, самой существенной причиной размежевания научного и художественного является институализация науки с XVI в., основательно поддержанная обществом и государством. "Физика" и "лирика", как наука и искусство, подразумевали естествознание и художественное творчество. Триумфальное шествие естествознания, особенно точного – механика, физика, астрономия, математика, потом химия, биология, начинается в XVI веке и достигает кульминации в XX в. На подступах к ней, в XIX веке, опьяненные успехами рационалистического познания мира, ученые и частично философы утверждают диктат точных наук, в основе которого непогрешимость истин естествознания, вырастающих из эксперимента, оснащенного математическими расчетами и измерением, и подкрепленного опять-таки экспериментом или, в крайнем случае, безусловно принятыми безукоризненными теориями, к которым редуцировалось новое знание. Наукой стали считать только позитивное, рационально обоснованное и выстроенное знание, которое поддавалось переводу на математический язык. Вспомним пророческое заявление И. Канта: наука, только тогда достигает совершенства, когда ей удастся пользоваться языком математики. Все, что не попадало под такое понимание науки, выносилось за пределы науки, и могло быть объявлено спекулятивным знанием или не имеющим к научному знанию никакого отношения. Если таким образом из системы подлинной науки изгоняли философию, у которой существовали давние, прочные, традиционные связи с математикой, физикой, механикой, астрономией (пифагореизм, Платон, Декарт, Лейбниц), то никаких шансов удержаться на уровне науки не было у наук социальных, гуманитарных, исторических. Диктат позитивных наук породил стремление уподобляться стилю и форме естествознания, что не принесло ощутимых результатов, а лишь продемонстрировало комплекс неполноценности другого рода знания в сопоставлении с тем, что было признано подлинно научным. Не избежала этого комплекса даже философия, которая растерялась перед этим милитаристским натиском новой науки и забыла, что она, философия, праматерь научного знания, его *alma mater*. Что же можно было ожидать от искусства, которое оказалось полной противоположностью новой науке, и поэтому было вытеснено из общей духовно-творческой познавательной сферы и заняло особую нишу.

В 1859 году наука окончательно переместилась в центр интеллектуальной жизни западного общества вместе с публикацией дарвиновского "Происхождения видов".

Индустриализация поставила науку во главу общественного развития: от науки стали ожидать ответов на самые фундаментальные вопросы, а воплощение науки в технику, эффективно изменяющую материальную жизнь общества, сформировало устойчивый взгляд на технику и науку как средство улучшения жизни вообще. Правительства индустриальных стран обратили внимание на необходимость введения в образовательные программы естественнонаучных предметов, впоследствии вытеснивших художественно-гуманитарные дисциплины из образования, по крайней мере, естественно-технического профиля. Капиталистическая индустриализация всегда была ориентирована на эффективное преобразование внешнего мира, и это вытравило, уничтожило, упразднило даже попытки усовершенствования человека как духовно-нравственного существа, что всегда осуществлялось и может быть осуществимо единственно искусством и гуманитарно-социальным корпусом научного знания. Познать и преобразовать человека не вписывалось в объективированно-рационалистическую программу капиталистического развития, опиравшегося на естествознание и технику.

Неудивительно, что по мере достижения пика капиталистических трансформаций угасает классическое искусство, лишенное социальной поддержки как лидера в социальном развитии, и все более разьедаемое духом расчета, объективистского рационализма, коммерциализации. На империалистической стадии европейского общества искусство начинает вырождаться, расслаиваться; оно уступает свое лидерство науке и технике, оно неудачно пытается подыгрывать новому лидеру или слабо критикует его.

Падение престижа всего "нерационального", недооценка художественно-гуманитарного не замедлили сказаться на характере социума и его качестве. В новом социуме XX века человеку стало неуютно, зябко, одиноко и страшно, и это неумолимо потребовало обратить науку к человеку, что стимулировало активизацию социально-гуманитарного комплекса знаний, и что поставило под сомнение самоуверенность позитивного естественнонаучного знания.

Позитивная "наука стала совершенно беспринципной, – констатирует П. Слотердаик. – Существуют такие области исследования, ... в которых недопустимо относиться к "фактам" только с научной "объективностью"; напротив, они требуют от ученого большего, чем просто собирать данные, производить статистические подсчеты и формулировать теоремы. Есть предметы исследования, по отношению к которым не может быть никакой научной беспристрастности – только "пристрастные" и заинтересованные формы исследования. Яснее всего это обнаруживается в сфере социальных и гуманитарных наук ... наивное допущение позитивистов в том, что они могут вторгнуться со своими средствами в любую область исследования и тем самым подвергнуть любую реальность безразличию холодного исследования – это цинизм", а в этом цинизме "заключена холодная и сознательная жестокость, с которой косвенно и бесстрастно защищаются существующие социальные системы от индивидов, искалеченных ими, страдающих и сострадающих и небезразличных" [5, с. 450-451]. Столь пространную цитату вполне позволительно и уместно привести, потому что мысли, в ней содержащиеся, высказаны философом, выросшим в обществе безразличия и цинизма, но не желающим с ним мириться. От сегодняшних мыслей зависит завтрашняя жизнь на площадях, говорил Х. Ортега-и-Гассет. "Трансформации в промышленности и политике ... зависят от идей, от моральных и эстетических предпочтений современности. В свою очередь, идеология, вкусы, мораль представляет собой лишь последствия и спецификации радикального чувства жизни, ощущения экзистенцией самой себя в недифференцированной целостности", – писал Х. Ортега-и-Гассет еще в первой половине XX века [4, с.4]. Выражают мироощущение эпохи неординарные личности, наделенные выдающимся интеллектом и в силу этого обязанные встать в число ведущих, определяющих направление и ход общественного движения, правда, при условии, если у них есть чувство ответственности и нравственные чувства. Когда ход времени просто выносит на поверхность некачественных лидеров, то это оборачивается бедами и издержками, как это и происходит в настоящее время. Бездушные, холодно-резвые, расчетливые рационалисты, технократы, которых именно вынесло наверх, до сих пор не смогли, да и вряд ли смогут вывести заблудившееся человеческое племя к свету.

Если позитивистски-рационалистические беспристрастные и объективистские подходы не работают в тех областях знания, которые занялись, наконец, человеком и обществом, то для ученых социально-антропологического направления и склада оставался единственно приемлемым подход художественно-психологический, что, собственно, и реализовалось в антропологической философии XX века. Экзистенциализм проторил себе дорогу литературно-драматургически: писатель и драматург Ж.-П. Сартр, писатель А. Камю, поэт Г. Марсель. Эссеистский стиль и форму предпочитает Х. Ортега-и-Гассет. Вместе с тем, величайшие художники XX века ищут в философии экзистенциализма, в психоанализе опоры для своего творчества: это и А. Бретон, и С. Дали, и М. Антониони, и В. Кандинский, и А. Шенберг.

Налицо совершенно очевидное "воссоединение" социально-гуманитарной науки и искусства (живописи, кинематографа, литературы, поэзии, драматургии), паритет социально-научного и художественного творчества. В науке XX века произошло еще оно разделение. Вызванное к жизни и все более востребованное социально-гуманитарное знание, увеличиваясь в объеме, образовало антропологическую и социальную компоненту науки, которая если и не вполне уравнивала чаши весов, то очень близко подошла к сопоставимому с естественнонаучным знанием положению. Социология во всех своих разновидностях, антропология социальная, психология, история, политология – вот далеко не полный перечень социально-гуманитарных наук, которые заняли достойное место в общей системе наук, и с развитием которых начали связывать будущее человечества.

Пауль Тиллих заявил, что или XXI век будет веком гуманитарных наук, или его не будет вообще. По прошествии почти одиннадцати лет XXI века можно судить о том, насколько пророческими оказались эти слова. Гуманитарные науки, безусловно, утвердили себя. Но пока еще далеко до того, чтобы с их помощью решались, причем положительно, глобальные проблемы, вставшие перед человечеством. Естествознание своих темпов не сбавило и своей территории гуманитаристике не уступило. Более того, впечатляющие достижения естествознания, сулящие еще большую власть над миром, природой, человеком, еще больший комфорт, удовольствия, богатство и прибыли, не ослабили упований на всемогущество его, а, следовательно, продолжилось и подкрепилось очень сильное влияние естествознания на общество, на мировоззрение и мироощущение. Преобладающими в обществе продолжает оставаться естественная наука и реализующая ее техника. Современную эпоху характеризуют как технотронную, техногенную; мощь и богатство стран определяется технологиями и количеством информации преимущественно естественно-технического плана.

Рыночная экономика, опутывающая мир, конечно же, не пренебрегает и достижениями гуманитаристики, но лишь в том ее аспекте, который усиливает воздействие на человека и общество, исправно функционирующих в рыночном механизме, действующих точно и бесперебойно. Уже немало сказано и написано о том, что в современном обществе элементам рыночного механизма – людям и человеческим общностям – не следует быть духовно развитыми, творческими, нравственными, совестливыми, честными и сострадательными. Поэтому в рыночном обществе складываются такие системы образования, которые сводят к минимуму гуманитарную его часть, а воспитание, нацеленное на формирование всесторонне развитой личности, т.е. подлинного человека, о котором грезил со времен

античности, извращается, сводится к минимуму, изымается вообще. Даже в куцем, предельно сокращенном объеме социально-гуманитарных дисциплин умудрились техницизировать и бездарно рационализировать его содержание настолько, что исчез сам дух гуманитарного. Так, психология стала технологичной и направлена на манипуляцию с человеческой психикой; примерно так же сориентирована политология, в которой главные усилия направлены на изготовление политтехнологий. Не обошла эта участь и социологию, сосредоточенную на получении желательных результатов опять-таки для успешного манипулирования человеческими массами. Даже философия частично превратилась в беспристрастный анализ языка.

Изначально задумываемые и развиваемые социально-гуманитарные науки должны были бы стать средством бесконечного развития и совершенствования человека и человечности. Но этого не произошло по двум причинам: капиталистическо-рыночному обществу не нужны личности вообще, тем более гармонические личности, а естественнонаучное знание, дающее и питающее мощь этого общества и всемерно культивируемое им, не в состоянии по самой своей природе усовершенствовать человека как личность. Естественнонаучное знание давно стало силой, что предвидел еще Ф. Бэкон в XVI веке, но, к сожалению, оно стало страшной, разрушительной силой, в силу своей нравственной индифферентности, духовной глухоты и слепоты, оторвавшееся от воспитания, о чем давно предупреждал Аль-Фараби. Позитивное, рациональное естествознание серьезно изуродовало социально-гуманитарное знание, что во многом не позволило пока еще хотя бы встать на правильную линию общественного развития. Нельзя сказать, что ситуация безнадежна, так как на повестку дня поставлен вопрос в научном сообществе о необходимости этики науки и ученого, возникают интересные и многообещающие новые области знания, такие как биоэтика, в которой значительное место занимает воспитательный элемент. Но пока все эти обнадеживающие тенденции не станут определяющими, магистральными, ожидать изменения кризисной ситуации не приходится.

"Социальная инженерия", упрочивающая свои позиции, и больше поддерживается, и больше впечатляет современное общество.

Ученых и технократов "волнует предсказуемость и точность, и они смотрят на мысли людей, на которые оказывают влияние эмоции, предрассудки и неуверенность, с мрачным недоверием. Они хотят наложить параметры инженерии и промышленной эффективности на отношения людей и относятся к обществу как машине, а к людям – как к ее винтикам, подчиненным механическим правилам", – полагает Дж. Франкл [6, с.166].

Поляризация науки и искусства была, безусловно, во многом, если не во всем, ущербным явлением, особенно по отношению к человеку. Абсолютизация рационального, интеллектуального приводит к перекоосу в содержании личности человека. Человек – существо, в равной мере и рациональное, и чувственное; его расчетливость смягчается эмоциональностью, а эмоциональность урезонируется логичностью умственной. Если гармония чувственного и рационального нарушается, то личность, полноценная в человеческом измерении, превращается в нечто, слабо похожее на человека.

Ч. Дарвин на склоне лет в своей автобиографии писал, что как только он после 30 лет перестал получать удовольствие от музыки, поэзии, изобразительного искусства, поскольку исчез интерес к искусству, его разум превратился в машину по производству закономерностей. По его словам, утрата интереса к искусству – это утрата счастья, от которой страдает и сам интеллект, и уж несомненно моральная, нравственная сторона личности, поскольку ослабляется эмоциональная сторона человеческой природы.

"Наука Нового времени веками изгоняла из себя, выбраковывала все то, что не соответствовало изначальному, априорному требованию объективирующе отстраняться и духовно господствовать над объектом – изгоняла интуицию, вчувствование, дух, чувственность, эстетику, эротику", – замечает по этому поводу П. Слотердаjk [5, с.231].

С другой стороны, всепроникающее и все пронизывающее вторжение естествознания в мир, природу, человека приносило такие результаты, такие несъедобные плоды, которые и любить невозможно, в которые вчувствоваться сложно, и эстетизировать затруднительно. Смыкание этих двух тенденций ставит правомерный вопрос: а может ли современный ученый любить то, что он исследует и открывает? Любовь в своих экстремальных проявлениях содержит страсть: вспомним банальное, но не утратившее смысла утверждение "ничто великое не создается без страсти". И если страсти в сотворении нет, если открытие совершается по механически-рациональному бесстрастному алгоритму, то, может быть, оно не только не великое, но и ущербное?

Сущностью человеческих отношений, а, значит, и человеческой жизни, является любовь. "Нет отношений более человеческих, чем отношения между матерью и ребенком, между любящими друг друга мужчиной и женщиной" – замечательно точно писал Х. Ортега-и-Гасет [4, с. 428]. Ответы любви есть на всем в человеческой жизни, в том числе, и в науке. Теория – страстное, сочувственное созерцание, как считал Платон и его современники. Любовь как фило-фило, "пристрастие", "вкус к", "удовольствие от", терминологически включена в название некоторых наук – философия, филология. В науке настоящие ученые, а не научные работники, с чувством любви относятся к предмету и объекту своих изысканий, потому что великим людям присущи эстетические чувства.

Но с утверждением рациональности до степени господства дух любви выветривается из научной сферы, тем более что этот дух обладает эфемерным характером и не обоснован строго, теоретически. Рационализм, по меткому замечанию Х. Ортега-и-Гасета, одна из форм рационального ханжества. Именно

в силу ханжества сохраняется формально-словесная связь с любовью и чувственностью, но реально неумолимо происходит их вытеснение.

Пожалуй, вот это охлаждение чувств, эротики как страстного сочувственного созерцания (теоретической эротики), а затем и упразднение чувственно-эротического из науки, из познания вообще, еще дальше разводит искусство и науку. Нет необходимости убеждать кого-либо в том, что в искусстве чувственно-эротический аспект предельно значим и велик. В психоаналитических исследованиях художественного творчества он даже был гипертрофирован: степень художественной одаренности, эвристичности связываясь с силой проявления эротичности творческой личности. И, наоборот, урезонить чувственность, эротичность предлагалось посредством сублимирования их, переключения, перебрасывания в русло научно-рационального творчества. Бесспорно, мыслить очень важно для существа, называемого чаще всего "homo sapiens". Но, как правильно заметил Х. Ортега-и-Гассет, "мы живем не чтобы мыслить, а мыслим, чтобы жить" [4, с. 245]. Поэтому возводить мышление в культ, выдавливать из человека чувственно-эмоциональное, пристрастное, значит ограничивать и обеднять самое жизнь, превращая средство в цель, лишая тем самым человека самого настоящего и важного, извращая смысл его существования.

"Сама наука, сделавшая возможным прогресс нашей цивилизации, превращает ученого ... в первобытного человека, в варвара наших дней", – утверждал Х. Ортега-и-Гассет [4, с. 136]. Действительно, наука – средство, с помощью которого осуществился научно-технический прогресс, но в то же время наука с её рационализмом и механистическим бездушием обедняет ученого, суживает его личность. Происходит это и вследствие специализации в науке. Специалист – это "не ученый и не учуч: он – неграмотный ученый" [4, с. 139]. Это не относится к величайшим ученым, сохранившим свою любовь к природе и доверяющим своим чувствам как путеводной звезде в своих научных поисках. Эйнштейн никогда не уставал повторять, что для того, чтобы сделать настоящее открытие, человек должен обладать любовью к истине и ценить её эстетические качества.

Великий математик Клебш говорил о стимулирующей силе "радости созерцания формы", которая характеризует истинного геометра.

В.И. Вернадский считал, что "в истории естествознания любовь к природе, чувство природы играли и играют огромную роль. В каждой работе, всегда есть огромный эстетический момент, без которого она превращается в сухую схоластику", "натуралист-наблюдатель эту эстетичную сторону находит в том общении с красотой Космоса, какое он испытывает при работе в поле, вдали от скоплений человечества, вне своего муравейника; гуманист – в воссоздании прошлого, былого; астроном – в созерцании неба; математик – в стройных идеальных построениях разума" [2, с. 308].

При этом ученый должен обладать четким представлением о добре и зле, чувством достоинства, гуманизмом, высокоразвитым чувством долга, убежден В.И. Вернадский. Только при интегральном подходе к изучению мира науки сможет вернуть себе свое звание части культуры. Ныне она, воплощаясь в технике и технологии, разрушает культуру, взрывает её изнутри и дегуманизирует человека. В самом деле, наука отделяет и изолирует человека от жизни, т.к. её содержание – это абстрактные понятия, очень далекие от окружающей действительности, схемы, символы. Естественные науки создают все, что угодно, но только не идиллическое представление о природе. Чтобы не сойти с ума от этой нежизненности, человек обращается к искусству, которое также оперирует системой знаков, символов, абстракций, но выразительных и ярких, позволяющих представить человеку мир, как осуществляющийся, т.е. живой бесконечно многообразный. Жизнь – это спонтанное и незаинтересованное свободное излияние жизненной энергии, свободное и спонтанное осуществление энергии человека, что постоянно подчеркивал Х. Ортега-и-Гассет, и с чем трудно не согласиться. Так что, если отправляться от ценности и самоценности жизни, то именно искусство, и только оно способно отрезвить человека от угара и легкомысленной самоуверенности научного рационализма и повернуть его лицом к жизни. Кстати, и сама любовь стала объектом пристального внимания дотошных ученых. Что только не предлагается жрецами от науки в качестве ее сущности, рационального основания: и мощный зов пола, позволяющий безошибочно определить свою "половину", и специфический запах, и гормональная перестройка. В итоге любовь безжалостно лишается своего романтического ореола, и человеку предлагаются строго рассчитанные и научно обоснованные приемы, гарантирующие любовь: от феромонов, афродизиаков до тактики и стратегии "любовного поведения". Наука не щадит ничего и никого, и не останавливается ни перед чем, стремясь дойти до самой сути, и под её натиском разрушается романтика, высокие идеалы, нравственные преграды, моральные устои. Из человеческой жизни уходит, улетучивается флер романтически-идиллический, возвышенно-благородный, чувственно-изысканный. Но наука не только все подавляющим фактом своего присутствия "убивала" жизненность. Она искажала и искусство как способ воссоздания жизни.

"Новые концепции физики подорвали естественное восприятие реальности", – отметил Дж. Франкл, [7, с. 175]. Подобно тому, как для физиков мир, природа распалась на атомы, субстанция исчезла, так и для художников "реальность разлагалась на атомы, векторы, траектории, линии напряжения и нагрузки. Форма в смысле твердой субстанции исчезла, разложилась на элементарные частицы", – писал В. Кандинский [цитируется по 4, с. 176-177].

Новую модель для искусства художники видели в анонимной красоте технологических структур. Мы живем в мире созданных учеными машин, микроволнового излучения, элементарных частиц, квантовой механики, относительной физики, геной инженерии, нанотехнологий, компьютерной техники. Дж. Франкл говорит о трех основных формах ответа искусства на новую концепцию Вселенной:

"1 – художник отражает научные теории и подражает образной системе современной физики;

2 – он протестует против нового мира физики и технологии, считая человека его жертвой;

3 – он выражает процесс регрессии, дезинтеграции культуры и человеческой личности. Он одновременно жертва и вершитель этой регрессии" [7, с.177].

Влияние физики на искусство запечатлелось в абстракционизме, кубизме, футуризме, конструктивизме.

Зародившийся в XX веке психоанализ воплотился в сюрреализме. Д. Кирико, Х. Миро, М. Эрнст, И. Танги, С. Дали и М. Рэй создавали полотна, которым была свойственна образная система детей и шизофреников.

"Сюрреализм и абстракционизм, в целом определяющие современное искусство, создали новую динамику, взрыв цвета и ощущения, позволив художнику выражать свое "Я" так глубоко, как ни одна художественная школа прошлого. Аналогичные явления происходили не только в живописи, но также и в музыке и архитектуре, в литературе и драматургии, повлияв на отношения и поведение людей. Повсеместно старые границы разрушались, традиции разрушались, традиции отвергались, и модернизм стал синонимом полной свободы в поведении, речи и мышлении: скрытое предстояло выпустить наружу", – резюмирует Дж. Франкл [7, с. 179]. Им же была отмечена поразительная и показательная аналогия в движущих мотивах создателя абстракционизма в живописи В. Кандинского и творца атональной, основанной на 12-тоновой системе звуков, музыки А. Шёнберга.

Творцы модернизма не подозревали о страшных последствиях выпущенного на волю четвертого измерения человеческой психики – бессознательного, его разрушительного воздействия на искусство и мир человека, как не предвидели последствий своих открытий в области субатомной – ядерной физики ее основатели.

А. Шёнберг писал В. Кандинскому, с которым был дружен, что искусство принадлежит бессознательному, что только бессознательное творчество создает истинное искусство, а не сознательное заигрывание с математикой или геометрией с золотой серединой: Кандинский также убежден в том, что новая гармония находится в антигеометричных, антилогичных формах, а не в старой традиции геометрии.

Атональность в музыке, возрастание влияния "научных" концепций, дезинтеграция мелодий, подражание звукам машин и механизмов, компьютерная музыка – вот следствия давления науки на искусство. Открытие и использование первичных сил природы и энергии бессознательного привело не к расширению и обогащению образа человека, а напротив, потере его идентичности [7, с. 180], были "обнаружены образы дезинтеграции и диссонанса, доведенные до степени, которую основатели модернизма не могли себе и представить" [7, с. 180-181]. Потом явился экспрессионизм, предчувствовавший регламентацию и холодную механизацию жизни, навязываемые государством и массовым производством. Но "мир, который больше не считал человека своим центром и смыслом в делах как природы, так и общества, нашел свое отражение в искусстве, из которого исчез человек... Все художественные школы, преобладавшие на протяжении первых сорока лет XX века, более или менее пришли к одним и тем же образом пустоты и хаотической раздробленности" [7, с. 183].

После второй мировой войны обобщающим все направления живописи стал термин "абстрактный экспрессионизм", девизом которого стало "освобождение от всех правил, порядка и формализма" [7, с. 183].

"Современные художники показывают, какими ничтожными мы стали", – с горечью говорит Дж. Франкл. Как следствие, прогрессирование распада и деструктивности, дезинтегрированная агрессия, процесс регрессии идет дальше, сумасшествие становится нормой. Художники выражают это в телах, разорванных на части, скелетах, кусках кожи и кишках, в экскрементах, дерзко вырывающихся наружу, черепах со скалящимися зубами, впивающимися в тело когтями, разорванной на части и окровавленной плоти, скелетах, истощенных телах, автопортретах со странными агрессивными черепами, омарах с клешнями, сливающимися с фигурами людей, огромных зубастых влагиалищах. В итоге "антропоморфные изображения мира оказались уничтоженными современными научными теориями и исчезли из образного языка искусства", – справедливо отмечает Дж. Франкл [7, с. 176], а в среде искусства вдруг оказались граффити, что называется "втершееся" в благородную компанию, а также перформанс и инсталляция.

Место предметов, которые испокон веков занимало искусство, – люди и их страсти, заняли совсем другие, имеющие к человеку опосредованное отношение и уж никак не связанные со страстями.

Современное позитивное естествознание не только упразднило духовно-эмоциональное в познании, но и усилило его беспринципно-бесстрастную и бесстыдную жажду знать и представлять все, причем в абсолютно доскональном варианте. Это не могло не сказаться на искусстве и вызвало к жизни уродливую его форму – спесимен-арт.

Основатель спесимен-арта – художник Вико Аккончи. Его главное "произведение" – "Ложе спермы". В современной литературе о спесимен-арте самый информативный источник – книга Дж. Нейсбита "Высокие технологии и глубокая гуманность". Вот что мы узнаем из этой книги.

"Художники и ученые – чувствительные антенны общества, канарейки в шахтах. Они принимают первые сигналы новых веяний, разведывают незнакомую территорию, берут на себя риск и, что характерно, вдохновляют на подвиги друг друга ...

Предчувствие культурного переворота, связанных с разработкой ДНК-технологий, уже становится очевидным в работах художников и ученых" [3, с. 263].

Новое движение в искусстве – «спесимен-арт», "искусство анализа образцов", визуальных образов в интернете, научных музеях.

"Спесимен-арт заимствует сюжеты из научных теорий, технологий и методов научной визуализации или подвергает их художественной критике. Этот вид искусства напоминает нам о нашей человечности с помощью изображения форм и видимых свойств человеческого организма – клеток, тканей, органов, конечностей и целого тела. Это искусство прославляет нашу принадлежность к человеческому роду, визуализируя человеческий организм во всей его сексуальности, несовершенстве, духовности и телесности" – делится своими соображениями Д. Нейсбит [3, с. 264].

Техника спесимен-арта основана на реальных образчиках человеческого тела. Деятели спесимен-арта опираются на фотографии, голограммы, видеозаписи, компакт-диски, "картинки" в интернете. Иногда это элементы человеческого тела в скульптуре, магнитно-резонансные автопортреты, ДНК-овые автопортреты, патологоанатомические препараты.

Художники исследуют тело как биологический образчик. Творцы этого направления убеждены в том, что изобразительное искусство нашего времени будет черпать вдохновение в научных лабораториях.

Художники спесимен-арта, движимые идеей о том, что обычный или даже аномальный секс – это и наша человеческая природа и естественный способ сотворения человека, широко представляют секс, изображая совокупляющиеся скелеты, гениталии, скандальные и шокирующие сюжеты: оперированные транссексуалы, экстремальный пирсинг, совокупляющиеся мертвые животные, страстно целующиеся сырые курицы, положенные на раскаленный противень, самовлюбленно целующий сам себя труп, рассеченный надвое, и другие, мастерски, заметим, талантливо изображенные в скульптуре, рисунке, художественной фотографии. Эти изображения нередко экспонируют в тесном соседстве с известными и нормальными произведениями классического искусства, уравнивая тем самым свои творения с признанными как художественные ценности произведениями.

Реакция посетителей, публики на все это неоднозначна. Это и километровые очереди к выставочным залам, свидетельствующие о чрезвычайном любопытстве, и стошнившая в буквальном смысле Синди Кроуфорд на выставке художника Д.-П. Уиткинса; недоумение, письма протеста в адрес организаторов подобных "вернисажей", прямые угрозы взорвать помещение выставок.

Творцы-художники защищаются, утверждая, что они изобретают новые способы документировать то, что всегда было у людей. Визуализация нашего телесного устройства, оказывается, имеет еще один аспект. "Чем больше мы исследуем человеческий организм визуально, тем больше подталкивают нас результаты этого исследования к сравнению человеческого тела с вселенной. Новые фотографические изображения внутреннего микрокосма и внешней вселенной выглядят замечательно похожими, что позволяет предположить, что бесконечность распространяется внутрь так же, как она распространяется наружу, как она распространяется вовне», – сообщает Дж. Нейсбит [3, с. 214]. Художники используют высокие технологии – рентгенографию, магнитно-резонансную томографию, компьютерную томографию, позитронно-эмиссионную томографию и "выдают" совершенно уникальные работы.

По мере усовершенствования технологий и появления новых, возникают новые возможности увидеть то, что прежде было невозможно. Для медицины это бесценное достижение для расширения наших знаний о себе, а вот насколько оно нужно в искусстве?

"Многие художники спесимен-арта принялись тщательно исследовать новый визуальный мир, некоторые по политическим мотивам, некоторые из-за чуда, открывшегося их глазам и вдохновившего их на поиск", – замечает Дж. Нейсбит [3, с.274].

Для других художников их работы – популяризация науки с помощью убедительных образов, прославление науки или спор с наукой по основополагающим вопросам.

Ученые усматривают эстетичность визуализированных объектов, утверждая, что на чисто эстетическом уровне прекрасны клетки, одноклеточные организмы и т.п., а художники "используют" это в своем творчестве. Многие художники используют средства молекулярной биологии, очень похожие на абстрактное искусство, чтобы создавать свои произведения. Включились художники спесимен-арта в борьбу со СПИДом: они, сотрудничая с учеными, использовали изображение двух клеток с помощью сканирующего электронного микроскопа с увеличением в 4000 раз, одна из которых была здоровая, а вторая – инфицированная ВИЧ; окрашивая их в разные цвета (здоровую в черно-белый, а инфицированную – в синий цвет), они хотели сказать, что здоровый человек от больного отличается лишь измененной структурой клеток, и что нужно найти способ получения здоровых клеток.

"В то время как генетики стараются усовершенствовать тело человека, некоторые представители спесимен-арта гуманизируют его несовершенство", – сообщает Дж. Нейсбит [3, с. 298]. "В их мире странных причудливых ошибок природы оспариваются классификации нормы и дефективности, красивого и безобразного, реального и идеального, при этом явно и скрыто высказываются сомнения в пригодности приложения этих категорий к человеческим существам" [3, с.296-297].

Может быть, это возникшая в XX веке теория относительности и приобретший огромную роль принцип относительности в науке таким странным образом "преломился" в искусстве спесимен-арта: относительность критериев и оценок красоты и безобразия, нормы и аномалии. Но остается открытым вопрос: для чего это нужно в искусстве? В особенности, если вспомнить, что искусство – это воспроизведение, сотворение и прославление прекрасного как одного из духовных, задающих смысл жизни человека, устремлений. Для ломки старых классических барьеров между красотой и безобразием художники спесимен-арта используют "искусство телесных жидкостей", т.е. жидкость и секреты (кровь, мочу, сперму, молоко) собственного организма как средства художественного выражения – такие же, но их

мнению, как краски, или глина. Сами художники хотят при этом реабилитировать телесные жидкости и перестать считать их "грязными".

Вот как это комментирует Дж. Нейсбит: "Произведения, созданные из жидкости тела, лишены лиц и тел. Наша человечность не зависит от очевидных различий или видимой разницы, но больше от тех черт, которые мы делим между собой поровну. Универсальный ток крови, молока, мочи, рек, приливов. Одно тело, одна вселенная" [3, с. 310-311.]. Звучит весьма патетически, но вряд таких усилий стоит вообще-то и без того понятное людям единство мира.

Затронули творцы спесимен-арта и проблему смерти. Поскольку она неизбежна и необходима, то нужно выявить духовный подтекст смерти, чтобы постичь опыт жизни. Смерть нужно не только мужественно принять, но и полюбить так же, как мы любим жизнь. "Не нужно отдавать смерть на откуп технологиям, пытаюсь избежать ее, и терять, таким образом, душу, дух и привязанность ко всем проявлениям жизни" [3, с. 312]. Для этого, например, в формалине демонстрируются трупы животных, которые предварительно долго и кропотливо очищают, инъецируют специальными препаратами, чтобы не разложились. Мотив этих художников: люди могут и должны смотреть в лицо смерти. Разъяренные посетители таких вернисажей и ругаются, и возмущаются, и иногда даже портят экспонаты, выливая в емкости, их содержащие, бутылку чернил.

Используются и сюжеты из человеческой жизни: самоубийства, которые снимаются на видеофильмы, а потом снимаются трупы самоубийц. Любопытно мнение критики относительно таких работ: "Неоспоримо великолепные фотографии", "Эстетически выдержанный, разумный и добрый взгляд" и т.п. И это опять-таки для того, чтобы преодолеть "нездоровое" отношение к смерти.

Вспоминается в связи с этим роман английского писателя И.Во "Незабвенная", герой которого массируя трупы в морге по желанию родственников, придает смерти эстетическое очарование, возвращая окоченевшим трупам мимику, позы. Но И.Во это сатирически интерпретирует. Не нужно торговаться с высокими технологиями, полагают адепты спесимен-арта, продавая душу в обмен на долгую и здоровую жизнь.

Одну из причин появления спесимен-арта В. Беньямин видит во все углубляющемся процессе взаимопроникновения искусства и технологий: искусство технологизируется, а технология эстетизируется [1, с. 75-56]. По его мнению, общество нуждается в художественном осмыслении достижений науки и технологии, в языках искусства. В спесимен-арте находит свое выражение признание художественной ценности совершенной технической формы.

Но более близкое знакомство со спесимен-артом чаще всего приводит к выводу: это весьма неуклюжая попытка восстановить утраченное единство науки, техники, искусства.

Представляется, что можно назвать еще одну причину, которая состоит в том, что в искусстве несоразмерно выпячивается познавательная функция, что, может быть, вызвано неким комплексом неполноценности у художников, тяжело переживающих большой интерес публики ко всякого рода научным и техническим выставкам, живо и впечатляюще информирующих людей о новых технологиях.

Художники ничтоже сумняшеся пускаются во всевозможные авантюры, не желая уступать ученым, науке в популярности.

Казалось бы, прописная истина, что абсолютная вседозволенность недопустима. Но не без влияния науки, вторгающейся во все и вся, современное искусство считает возможным делать предметом своего "художественного" интереса и преобразования абсолютно все. Предметом искусства всегда были и будут человек и его чувства, страсти. Но это не означает, что человека можно поставить в любую позу, поместить его в любое состояние, бесстыдно подсматривать или даже глазеть на любые его проявления, акцентировать внимание преимущественно на дурных страстях и аффектах, на интимных подробностях его жизни. Художник должен быть в достаточной степени деликатен и брезглив, чтобы передать этот, безусловно, необходимый настрой своему зрителю, слушателю.

Искусство никогда не позиционировало себе как неугомонного и назойливого искателя голы истины и всеобъемлющей правды. В нравственно-здоровой среде художников-творцов сформировались принципы и стремления другого характера: искусство нам дано, чтобы не умереть и не сойти с ума от истины, чаще страшной, нежели приятной и радующей. "Тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман", – сказал великий поэт. Нравственно-здоровые ученые, ужаснувшись открывшейся им истины, находили в себе силы, мужество, и мудрость не давать ходу такой истине, скрыть ее до поры до времени, хотя бы до тех пор, пока человечество не повзрослеет и в состоянии будет достойно и правильно ею распорядится, и понимая, что далеко не все может быть обнародовано.

К сожалению, современные ученые чаще *enfant terrible* в подобных ситуациях, они не обременяют себя нравственными обязательствами, угрызениями совести, ответственностью перед миром и человечеством и обваливают на неподготовленную человеческую массу весь тяжкий груз добытых истин, к тому же не всегда додуманных, поспешно оформленных, "сырых". Они слишком торопятся, потому что время – деньги, потому что главное – успех любой ценой.

Идея устранения различий между всем и вся – полами и расами, красотой и безобразием, нормой и аномалией, жизнью и смертью, идеальным и обыденным весьма спорна. В обезразличенном мире скучно и неинтересно будет жить. Лишенные различий объекты, их качества утратят жизненный нерв напряженности, порождающий самое жизнь, развитие. Человек потеряет стремление к преодолению, усовершенствованию которое заложено в самой его природе.

Наука может себе позволить отвлечься от различий и искать единство, универсальность, единообразие. Для искусства это совершенно недопустимая перспектива. Оно должно воспроизвести качественное

бесконечное многообразие и акцентировать в нем человеческое, гуманистическое, нравственное. Более того, весьма любопытной представляется мысль Х. Ортеги-и-Гассета, который писал: "Недалеко то время, когда общество при помощи искусства будет организовано так, как оно и должно быть организовано, - разделено на выделяющихся личностей и обычных людей, и в этом спасительном разделении будут разрешены все беды Европы. Хаотичное бесформенное единство, в котором мы жили последние полтора столетия, не может больше продолжаться; в основе современной действительности лежит глубокая несправедливость – ошибочно постулируемое равенство людей" [4, с. 503]. Весьма актуальной и обнадеживающей представляется всё чаще звучащая мысль о том, что крайне необходимо связь научно-художественных интерпретаций с этикой, этой недостающей нам сейчас "внутренней оптикой", которая позволит нам критически взглянуть на самих себя.

Менее популярной является мысль о том, что в жизни человека должно быть место тайне, которая волнует, интригует, разнообразит жизнь, вносит в нее восхитительную загадочность. Наука стремилась всегда раскрыть все тайны, разгадать все загадки, и в этом своем стремлении никаких ограничений не признавала, что сказалось и на искусстве, которое, начиная с XX века подобно науке, безжалостно срывало все покровы, обнажая тайное и сокровенное, обедняя человеческую жизнь, лишая ее святости и благоговейного отношения к себе самой.

Если для науки выявление сокровенного может быть оправдано необходимостью поставить выявленное на достижение благополучия людей и общества, то для искусства важно не благополучие как материальное достижение, а благо в его духовно-нравственном воплощении, которое предполагает незавершенность, недосказанность, и в котором не может быть насыщения и пресыщения, а, следовательно, должно иметь место таинственное, недосказанное. Тайное, таинственное, загадочное вызывает совершенно особое отношение, в котором немалое место занимает святость, почитание, уважение, трепетное волнение. Нельзя уравнивать жизнь и смерть – они различно важны, не должен человек одинаково относиться к ним. Не нужно человеку доскональное, точное, обширное знание о самых больших загадках бытия: рождения, жизни, смерти. Не нужно человеку заранее знать, что и как будет, потому что это знание обесценит и обесцветит его жизнь, лишая ее волнующей непредсказуемости, тайны, загадочности. Неожиданность предпочтительнее рассчитанной действительности, так как человек не жалуется скуке, размеренности, убивающей жизнь. Поэтому его манит таинственность и загадочность, и именно о них печется искусство, когда не падает до уровня быта, повседневности, практицизма, расчета.

Искусство сдает свои позиции, и возможно оно отомрет в его прежнем качестве и понимании. Возможен ли конец искусства и науки? Относительно науки вопрос решается достаточно четко: науку ничто не остановит, пока живо человечество. Что касается искусства, то возможны варианты. Один из них связан с тем, что человеку свойственно стремление к самовыражению, к высказыванию. "Но предмет искусства является также экстернализованным образом художника, бессознательным пониманием его собственного "я", спроецированным на холст или камень, зеркалом Нарцисса, актом самоузнавания, утверждением восприятия личности мира, а также суждений и ценностей человека", – резонно замечает Дж. Франкл [6, с. 174]. "Искусство было и остается главным культом культур, внешним выражением внутренней работы воображения человека, его желаний и страхов, мечтаний и кошмаров, и этот воображаемый мир находит свое проявление в материальной форме", – считает Дж. Франкл, добавляя весомый аргумент в пользу соображения о вечности искусства в человеческом мире.

Другой вариант относительно будущего искусства представлен Ф. Фукуямой, который прогнозирует "конец искусства, которое может считаться социально полезным", и потому художественная деятельность может сползти в пустой формализм японских искусств (бонсай, икебана, чайная церемония) [7, с.479-480]. Искусство, перерастая себя, вырождается в "сверхискусство" т. е. в нечто другое, кстати, весьма непривлекательное, считал А. А. Зиновьев. Но это вырождение вызвано вырождением человека его превращением в "сверхчеловека". Может быть, все дело в том, что человек должен вернуться к себе, обрести человеческое, найти потерянную идентичность не без помощи искусства, но искусства высокого, настоящего, ничему не уподобляющемуся?

Источники и литература:

1. Беньямин В. Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / В. Беньямин. – М. : Медиум, 1966. – 250 с.
2. Вернадский В. И. Труды по истории науки в России / В. И. Вернадский. – М. : Наука, 1988. – 408 с.
3. Нейсбит Дж. Высокая технология, глубокая гуманность / Дж. Нейсбит. – М. : АСТ; Транзиткнига, 2005. – 381 [3] с.
4. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Радуга, 1991. – 639 с.
5. Слотердайк П. Критика цинического разума / П. Слотердайк. – М. : АСТ Москва, 2008. – 802 с.
6. Франкл Дж. Цивилизация : утопия и трагедия / Дж. Франкл. – М. : АСТ; Астрель, 2007. – 254 [2] с.
7. Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек / Ф. Фукуяма. – М. : АСТ; АСТ Москва; Хранитель, 2007. – 588 [4] с.