



УДК [001+7]”19”

Козьякова М. И.

НАУКА И ИСКУССТВО XX ВЕКА: МЕЖДУ ЛОГОСОМ И МИФОМ

Аннотация. В статье рассматривается проблематика науки и искусства XX века в контексте новых технологий. В настоящее время, в эпоху так называемой культуры постмодерна технологический прогресс трансформировал не только общество, но и неклассическую науку и искусство. Ряд тенденций ведет к их конвергенции, меняет взаимные границы в пространстве между логосом и мифом. Таким образом, научное искусство, став результатом взаимодействия сложных и разнообразных явлений, может рассматриваться как феномен синтеза науки и искусства.

Ключевые слова: наука, искусство, постмодерн, постнеклассическая наука и искусство, научное искусство, логос и миф

Наука и искусство, две сферы деятельности, две «субвселенные» (А. Шютц) всегда являлись «мотором» культурного развития, неизменно иницируя творческую активность человека. Некогда объединенные культурным синкретизмом ранних исторических эпох, они обрели впоследствии собственную модальность и особые формы институционализации. Накапливая опыт самостоятельного существования, сближались и расходясь, определенным образом взаимодействуя, они оказывали друг на друга влияние, соответствующее историческому контексту эпохи. Единой оставалась лишь характеристика, неизменно определявшая субстанциональность художественной и научной референции — интенциональность творческого усилия, моделирующего искусственную реальность.

Ситуация автономного «плавания» по определенному, изначально известному фарватеру в корне изменилась с началом XX века — искусство стало выходить за пределы своих классических форм, осваивая новые пласты реальности, не входившие ранее в сферу художественного

творчества. Данный вектор развития ознаменовался полным разрывом с классикой, с предшествующими традициями, стал индикатором глубинных преобразовательных процессов. Впоследствии кризисные трансформации были осмыслены как свидетельство смены культурного цикла, начало перехода от культуры чувственного типа к культуре преимущественно идеационного типа (теория П.Сорокина). Продолжительность его была, однако, необычайно велика: «по сути, речь идет о переходной эпохе, которая, как это выясняется на рубеже XX–XXI вв., растягивается на целое столетие» [1]. Как отмечают исследователи, «весь прошедший век был ознаменован невиданными по силе и уровню концентрации художественными экспериментами, попытками расширения существующих институциональных границ... С новыми изобразительными средствами художники привнесли в искусство новые контексты и сформулировали новые задачи» [2].

В науке также совершаются революционные открытия, повлекшие за собой коренной переворот в традиционной картине мира, давшие новый вектор для развития научного знания. В первую очередь это были теория относительности А.Эйнштейна и квантовая теория. Открытие дискретного изучения, квантов, исследование явлений радиации, положившее начало квантовой механике и изучению микроэлементов, связаны с именами М.Планка, Э.Резерфорда, В.Гейзенберга, Н.Бора (в том числе принцип неопределенности В.Гейзенберга и принцип дополнительности Н.Бора). Революционными являлись и научные прорывы в биологии, где в результате исследования клетки было обнаружено существование генов, а позднее открыт генетический код — универсальный «язык» живых организмов, определяющий явления наследования, варибельности и мутаций.

Для характеристики культурной атмосферы эпохи важны достижения гуманитарных наук, которые имели широкий общественный резонанс. К ним, в первую очередь, относятся психоанализ З.Фрейда, аналитическая философия К.Г.Юнга, формулируемый ими концепт бессознательного, а также чрезвычайно популярное в то время бергсонизм: с ним в интеллектуальный обиход вошли идеи жизненного порыва и творческой эволюции, реки жизни и памяти. Также свой вклад внесла не входящая в поток культурного мейнстрима, но тесно связанная с искусством гештальтпсихология, занимавшаяся исследованиями проблем психологии искусства, механизмов восприятия, понимания и мышления.

Распространившись в широких интеллектуальных кругах, новейшие концепции пространства и времени, материи и энергии инициировали интерес к новой метафизической проблематике, к широким обобщениям и интерпретациям в культурологической и художественной практике. «Конструирование» реальности, эксперимент и изобретательность становятся одной из доминирующих характеристик разнообразной художественной деятельности — «непосредственное изобретение творчества» (К. Малевич) ставится в повестку дня. Так, фовизм и кубизм, футуризм, позднее дадаизм, сюрреализм ознаменовали собой разрушение традиционной антропоцентрической модели мира, утвердившийся с эпохи Возрождения.

Открывая иные горизонты, пытаюсь проникнуть в запредельное пространство, в некую трансцендентность, где дематериализуется привычная предметно-вещественная среда, художники совершали подлинную революцию в сфере искусства. Как и всякая революция, она ниспровергала предшественников (пощадили практически только импрессионистов), отметала предшествующий опыт, законы и традиции, правила и практики художественного ремесла.

Поиск новых закономерностей, отказ от реалистической картины мира, от чувственного восприятия, переход к иной, символической системе мироздания — все тенденции, пронизывающие искусство XX века, с особой наглядностью воплотились в творческих исканиях русского авангарда. Конечно, утверждение, что «сформулированный Эйнштейном принцип относительности был самостоятельно открыт художниками XX века, изображавшими мир в динамической смене точек зрения, в изменчивом, неправильном (искривленном !) пространстве — времени» [3], является не бесспорным. Акцент на «самостоятельности» открытия нуждается в дополнительном анализе. Тем не менее, в данной ситуации имеются многочисленные факты прямого обращения художников–авангардистов к научной работе.

Так, в России изучение искусства с привлечением достижений физики, химии, биологии, психологии было задачей созданных в начале 1920-х гг. в Петрограде исследовательских отделов, преобразованных позднее в Государственный институт художественной культуры. Исследовательские отделы в разное время возглавлялись М.Матюшиным, К.Малевичем, В.Татлиным и др. Так, М.Матюшин создает теорию органической культуры, применяет в своих исследованиях методологию и процедуры физических, химических, биологических наук. Он ищет законы взаимодействия цвета, формы, звука и времени, уделяет особое внимание биологической оптике. Используя теорию Г.Гельмгольца, он и его ученики изучают физиологию слуха и зрения, ассоциативную психологию (теория Э.Геринга).

Имя К. Малевича неизменно связывают с супрематизмом и знаменитым «Черным квадратом». Но он также являлся автором теоретических работ по искусству, по психологии восприятия. Идеи конструирования, проектирования, изобретательности, выдвинутые В.Татлиным, во многом определили развитие отечественного дизайна, поставив его в ряд основателей этой сферы художественной деятельности. Его решения органичны, эффективны и функциональны, и в то же время художественны (он по праву считается одним из основателей такого вида изобразительного искусства, как предметная инсталляция).

Под влиянием физических открытий в области радиационного излучения создает свою теорию лучизма М.Ларионов. Лучи, их разноцветная феерия, символизирующая лучистую энергию природы, становятся в его живописи универсальным способом передачи изображения. В. Кандинский соотносил задачи искусства с пробуждением духовности. Исследуя синестезию, объединяя цвет, музыку и движение, изучая рецептивные закономерности, он стал в известной степени провозвестником многих идей гештальтпсихологии. Среди интереснейших фигур русского

авангарда — П.Филонов, автор теории аналитического искусства. Мир образов, запечатленный на его полотнах, отразил в себе и новые идеи физической атомистики, и биологическую клеточную теорию: изображения на его полотнах воспринимались как живая материя в ее естественном росте и развитии.

Эксперименты художников, их теоретические разработки, произведения, воплощающие научные концепты, представляют собой синестезию научного и художественного творчества, дают образцы ранних форм «научного искусства». Отдельные примеры — частные случаи, некие «вкрапления» в ткань дискурса, описывающего историю искусства — можно обнаружить и в более ранние периоды, заглянув в исторические анналы. Репрезентативен в этом аспекте классический образец ренессансного универсализма — Леонардо да Винчи: художник, ученый, инженер, изобретатель. Может быть, к примерам данного рода следует отнести «метафизическую школу» английского барокко, поэта Джона Донна, чьи стихи помещают в учебники истории как риторический троп, символизирующий барочную рефлексию. Во всяком случае, нужно отметить, что в настоящей статье упоминаются «встречи», происходящие на «поле» искусства, состоящие почти исключительно из обращения художников к научно-исследовательской работе. Обратный тренд наблюдается довольно редко — конечно, если иметь в виду те ситуации, когда ученый выходит на профессиональный художественный уровень.

Интересно, что, при всей близости творческих контентов науки и искусства, они не являются смежными областями (теория «двух культур» Ч.П.Сноу). Не потому ли так затруднен обмен кадрами, процессы понимания, их творческий диалог, даже в условиях постмодернистского дрейфа, при всех нивелирующих характеристиках современного постнеклассического этапа развития? Необходимо подчеркнуть, что в данном случае речь не идет об искусствоведении и эстетике, хотя, говоря о синтезе науки и искусства, как правило, подразумевают именно эту сферу.

Правда, отсутствие общей «территории» можно зафиксировать и здесь: «игра» ведется на поле науки, так как и искусствоведение, и эстетика по своему онтологическому статусу являются науками, полагающими искусство в качестве сферы исследования, объекта, подлежащего изучению.

Начало XXI века — время становления, утверждения информационного общества. Его рождение связано с переходом к новым средствам коммуникации, базирующимся на электронной технике. Эволюционный путь от Гуттенберга до Интернета, видимо, не пролегает по прямому маршруту, и стрела времени во многих случаях удаляет нас от истоков только темпорально. Историческое же движение предполагает повторы и возвраты, ремейки и парафразы. Как и столетие назад, снова утрачивается стабильность, нарушается целостность традиционного линейного типа развития. На его место приходят другие, более сложные траектории, иные корреляции порядка и хаоса.

Революционность изменений дополняется скоростью протекания процессов, их эмерджентностью, радикальностью происходящих.

Повторяющийся в настоящее время сценарий масштабных перемен вновь заставляет специалистов говорить о кризисном, переходном характере культуры: «То, что происходит на рубеже XX–XXI веков, по сути дела, является зеркальным отражением происходящего на рубеже XIX–XX веков» [4]. Конечно, в современных условиях кризисное развитие определяется уже другими факторами. Главным образом оно связано с тем «великим разрывом» (Ф.Фукуяма), «третьей волной» (Э.Тоффлер), которые были вызваны переходом к информационному обществу. Однако, как и в начале века, разрыв в цивилизационной парадигме влечет за собой глубокие трансформации в различных сферах жизнедеятельности: экономике, информатике, технологиях, науках и искусствах. И все они имеют «выходы» на сферу повседневного, которая адаптирует новое, приспособлявая его к структурам повседневного бытия, изменяя окружающую среду, образ жизни, картину мира.

Темпы социокультурной динамики настолько возрастают, что мир становится «ускользающим» (Э.Гидденс). Словно в ответ на эти процессы, как и в начале прошлого века, возникает тенденция к соединению научной и художественной деятельности, институализированное теперь как определенное направление в искусстве. Мощное взаимное притяжение науки и искусства, составлявшее долговременный тренд на протяжении всего столетия, увенчалось появлением феномена, получившего по праву название научного искусства. «Встреча» оказалась плодотворной: новое направление активно развивается, выходя на рубежи XXI в. — об этом свидетельствуют, в частности, публикации в прессе, исследования специалистов, музейные экспозиции, а также активное участие sci-art-художников в разнообразных биеннале современного искусства — Сингапурской, Венецианской, Ливерпульской и др.

Особую роль в функционировании современного искусства, в том числе научного, играют информационные структуры — пресса, телевидение, Интернет. Развитие массмедиа создает новые возможности по формированию массовой аудитории, они же определяют и особенности восприятия. Установки и приоритеты различных масс-медийных структур взаимодействуют друг с другом, сталкиваются и резонируют, создавая в итоге фрагментарность, дискретность информационного дискурса. Механизм его производства не позволяет составить целостное впечатление об объективной реальности, но лишь дробит и искажает ее.

Массовый потребитель информационной продукции получает портрет мозаичного, пестрого, лишённого жестких закономерностей мира. Развитие массовой прессы, как отмечает М.Маклюэн, служит ключом к художественно понимаемому миру симультанности: «Ведь популярная пресса не предлагает ни индивидуального взгляда, ни точки зрения, а предлагает лишь мозаику позиций коллективного сознания...». Повседневность активизирует характерный для современности способ

«инклюзивного, или одновременного, восприятия всего множества фактов», при котором отсутствует отчетливо выраженная точка зрения или линейная последовательность [5].

В современных условиях устраняется принцип оппозиционности, нивелируются разграничительные барьеры. Стирается, во многих случаях исчезает граница между искусством и бытовой сферой: кич обретает права гражданства; с другой стороны, происходит эстетизация повседневности, возрастает роль декоративных и прикладных видов искусства, в том числе дизайна, рекламы, моды и др. Эта сфера становится в настоящее время объектом разнообразных инновационных процедур, в том числе основанных на экспериментальных и теоретических художественных изысканиях. Но главным лидером, открывающим и использующим возможности научного искусства, является, бесспорно, Интернет. Строго говоря, любое искусство, создаваемое с помощью цифровых (компьютерных) технологий, уже может быть признано научным. «Проблема использования цифровых (компьютерных) технологий в искусстве является современным прочтением одной из интригующих тем XX века, связанной с взаимоотношением искусства и науки, искусства и техники» [6].

Одновременно развивается практика интерактивности, обеспечивающая соучастие реципиента в самом творческом акте. Хеппенинг и перформанс на место дезинтегрированного художественного образа ставят научный эксперимент, превращая его в некий зрелищный акт. Приметой глобального дискурса, знаком времени становится виртуальное искусство, виртуализация в целом. Широкое распространение в информационной сфере, а также в сфере дизайна, моды, рекламы получает принцип художественной апроприации (присвоений). Заимствуются популярные образы и стили, идеи и техники. В эпоху «технической воспроизводимости» (В.Беньямин) заимствование рассматривается как травестийная игра, реализующая принцип контекстуальности.

Распространение новых технологий коренным образом меняет среду обитания человека, его поведенческие стереотипы, особенно в том, что касается создания нового виртуального пространства. И все же тенденция логоцентризма, ведущая к нарастающей формализации в восприятии оцифрованного мира, не абсолютна. Парадоксальным образом современная среда, начиненная сложнейшими электронными системами, провоцирует отказ от тотального логоцентризма и рациональности, возврат неких исторических рудиментов, присущих далекому прошлому, в том числе касающихся чувственных восприятий, образа мышления и деятельности.

Предшествующий этап имел своим основанием буквы, грамотность, книгопечатание, то есть визуализацию. Как писал М.Маклюэн, для западного человека «рациональность и видимость долго были взаимозаменяемыми терминами, но мы не живем более в преимущественно видимом мире... Мы переместились вновь обратно в акустическое пространство. Мы начали вновь испытывать первобытные чувства, племенные эмоции, от которых нас отдалили несколько веков грамотности» [7].

Радикальный отказ от прошлого, от его патриархальных структур, традиций, концептуальных построений, о чем свидетельствует прогрессистская идеология, соседствует с его не менее радикальной рецепцией. Об этом же говорит искусство двадцатого века: многообразное, эклектичное, контрастное. Оно и сверхсовременно, и архаично: лучше и тоньше чувствуя дух своего времени, художники нарушают логику преемственности, вновь обращаясь к стилистике давно ушедших эпох: античности, средневековья, традиционных и первобытных культур. Отчетливо проявившаяся тенденция архаизации формирует интерес к начальным периодам, к истокам европейской цивилизации, с неизбежностью влечет за собой обращение к феномену мифа.

Рождается новая мифология. Двадцатый век продемонстрировал обширное собрание идеологической, политической и научной мифологизации. Чрезвычайное значение в судьбе прошедшего столетия имели политические мифологемы. Об этом писал А.Лосев [8]; это отмечает К.Леви-Стросс: «Ничто не напоминает так мифологию, как политическая идеология» [9]. Последняя создает определенное поле, в котором трансформируется реальность. Идеи революционного переустройства общества или строительства коммунизма, Великого Вождя или Великой Революции действительно овладевали умами масс, являли собой жизненные реалии. И в настоящее время продуцирование мифов является неотъемлемой чертой массовой культуры. Процесс современного мифообразования рассматривается в работе Р.Барта «Мифологии»: «Миф ничего не скрывает и ничего не демонстрирует — он деформирует; его тактика — не правда и не ложь, а отклонение» [10]. Главный принцип новейшего искусственного мира, созданного средствами массовой информации — превращение истории в природу.

Что же такое миф? Где и в чем содержится онтологическое родство между современной постиндустриальной цивилизацией и древними «примитивными» культурами? Время меняло представление о сущности, роли и функциях мифа. Конечно, в первую очередь он исторически ассоциировался с ранними этапами цивилизации, с эпохой бесписьменной культуры. Миф — своеобразное «начало», «колыбель» (В.Мелетинский), из которого впоследствии разовьются различные формы культурной деятельности человека. В первобытном мире миф, мифология представляют собой главный способ понимания и объяснения мира: онтология выступает здесь как онтогенез, а логика причинно-следственных связей уступает место событийному дискурсу. Миф знаменует собой синкретизм первобытной культуры, нечеткость и неотрефлексированность мышления, его избирательный детерминизм.

Наука, однако, постепенно отказывалась от упрощенного взгляда на мифологию как на примитивную философию дикаря: исследования культур традиционных обществ, предпринятые в двадцатом веке, позволили уравнивать в правах так называемое «мифологическое» с современным западным типом мышления. Так, классик структурной антропологии К.Леви-Строс на большом этнографическом материале выявил логические возможности, алгоритмы и процессуальные характеристики этого феномена (бриколаж, ментальные ограничители, решетки кодов и др.). Его

теоретические выводы, тем не менее, не исключают концепцию Л.Леви-Брюля, по которой мифологическое мышление основывается на пралогических, иррациональных формах, на партиципации, где главным является ассоциативность, образность мышления, тесно связанная с аффективностью сознания, эмоциональным откликом.

Практический, утилитарный характер мифологии подчеркивается функционализмом (Б.Малиновским). Она выполняет сложную функцию по поддержанию племенной культуры. Миф, разнообразные мифологемы составляют духовное «тело» религии. В различных религиозных системах присутствуют те или иные мифологические инварианты — некие обобщенные, надындивидуальные представления, аккумулирующие коллективный опыт («коллективные представления» по терминологии Л.Леви-Брюля). И в религии и в аутентичном первобытном мифе интериоризируется особое, сакральное знание, в отличие от профанного, мирского.

Традиция научного изучения мифологии включает в себя разнообразный классический материал этнологии и антропологии, семиотики и психологии. В этом ряду одно из важных мест принадлежит аналитической психологии К.Г.Юнга. Рассматривая психику как итог эволюции, он приходит к выводу, что, помимо сознательного, рационального начала в ней имеется иррациональное, бессознательное: человек обладает врожденными программами восприятия и мышления, так же как и поведенческих актов — инстинктов, то есть общих бессознательных реакций на среду обитания. «Коллективное бессознательное — нечто вроде осадка опыта и, одновременно, образ мира как некая его априорность...» [11]. Юнг сравнивает его с матрицей, с подводной частью айсберга — самая большая часть его скрыта в глубине, она невидима, и, тем не менее, она существует.

Название «коллективное» маркирует нечто общее, присутствующее в каждом человеке независимо от цвета кожи, пола, национальности и т.п. Это слой психики, где человек един с миром, испытывая ту общность и единение, которые переживаются им в младенчестве (как и в младенчестве человеческой цивилизации). Миф — выражение универсально человеческого, что передается от поколения к поколению, и потому «мифология есть коллективная, а не индивидуальная психика» [12], — утверждает аналитическая психология. Коллективное бессознательное охватывает сферу иррационального, которую не удастся постичь разумом, но которая чрезвычайно важна для человека. Примеры нашей связи с этим «тонким миром» многообразны: религиозные эмоции, сны, медитация, гипноз, творческое воображение, мир мифов, легенд и волшебных сказок и т.п.

Миф — это вербализация коллективного бессознательного. Он возвращается к нам снова и снова. Возвращается как аллегория, сказка, как философия и искусство, литература и идеология. Периоды демифологизации чередуются с периодами ремифологизации — бьется невидимый пульс культуры. Вытесненные, исчезнувшие с культурного горизонта, мифы уходят в тень, продолжая существовать в имплицитной форме. Затем маятник начинает движение в другую

сторону, и они вновь оказываются на солнечной стороне. В такое время мифология обретает второе дыхание: все мифологическое актуализируется, включается в культурный контекст, выдвигается в центр энергетического поля культуры. Сами мифы рефлектируются, трансформируются, получают новое и неожиданное звучание.

Говоря о метафизических основах существования человека, К. Юнг выделяет одно из важнейших его условий — необходимость поддержания психического равновесия. Стремление к его достижению осуществляется инстинктивно, то есть иррационально. Эта иррациональная интенция реализуется в практике таких областей человеческой деятельности, как религиозная и мифологическая; «...люди с древнейших времен заботились о том, чтобы всякое решение с непредсказуемыми последствиями имело подстраховку подходящими под это мифами, религиозными по своей природе. Всегда и повсюду имелись ритуалы “входа и выхода”, которые для невежд психологии — просветителей — были магией и предрассудком» [13].

Иррациональное составляет важнейшую сторону жизнедеятельности человека, оно наличествует всегда, представляя собой реальность бытия. Современный человек, однако, все дальше уходит от этой реальности. Новая, созданная человеком искусственная среда во все возрастающей степени заменяет подлинную реальность, отчуждает человека от базиса его инстинктов. Но по закону, который Юнг называл энантиодромией [14], все переходит в свою противоположность. Чем более вытесняется бессознательно-иррациональное, тем сильнее оно становится — если на протяжении ряда поколений нечто жизненно-необходимое систематически ограничивается или подавляется, то в этой сфере нарастает болезненное напряжение, чреватое возможными катаклизмами. Чем более полным и мощным становится вытеснение, тем более примитивный и архаический уровень бессознательного оказывается задействован в обществе, — именно эту зависимость, в частности, продемонстрировал Юнг, рассматривая нацизм как массовую одержимость.

Антиномия природы и человека, чувства и разума, раскол человеческой личности, ставший результатом утраты единства, разрыва и впоследствии конфликта между сознательным и бессознательным — все это лежит в сердцевине явления, которое определено в настоящее время как модерн. Он олицетворяет собой символ современного постиндустриального общества, его глубинной трансформации, его всеохватывающего кризиса. Кризиса, который был диагностирован многими мыслителями, принадлежавшими к различным философским течениям — «философии жизни», аналитической психологии, феноменологии и др. Это тот самый «Закат Европы» О.Шпенглера, который прозвучал грозным предостережением задолго до окончания двадцатого века. Практически все они указывали на эпоху Просвещения как на подрывника, заложившего смертельный фугас под здание европейской цивилизации. Именно этот период открывает трехсотлетний этап культуры Нового времени, получивший название модерна. Завершающийся, но все еще «незавершенный проект», по выражению Ю.Хабермаса. «Корни

европейского кризиса, — утверждает Э.Гуссерль, — следует искать в сбившемся с пути рационализме» [15].

Представляется, что начало проекту модерна было положено много раньше эпохи Просвещения. Панлогизм, дихотомия западного типа мышления, абсолютизация антропоцентризма и фетишизация деятельности, характерные для современной культуры, берут свое начало отнюдь не в эпохе Просвещения. Еще античность заложила первые камни в фундамент западной культуры — античная философская традиция устанавливала причинно-следственные связи, выявляла абстракции, формировала жесткие, безальтернативные оппозиции: материальное — идеальное, объект — субъект, разум — эмоции и т.д. Начало и конец, последовательность движения, причинность — краеугольные камни логоцентризма, формальной логики, одержавшей историческую победу. И, тем не менее, рационализм античности гармоничен. Природа еще не находилась в жесткой оппозиции к человеку, и идея «человек есть мера всех вещей» еще не стала знаменем в деле ее завоевания и покорения.

Культуру западной цивилизации на протяжении многих столетий формировала христианская традиция и вместе с ней культивировался дуализм Света и Тьмы, Бога и Дьявола, Рая и Ада. Свою лепту внесли средневековая схоластика, протестантская догматика, философский когнитивизм. Но главным вектором, определившим магистральный путь развития западного универсума, стала, конечно же, просвещенческая парадигма, в которой доминирует идея прогресса человеческого общества, основанного на принципах разума, а сам человек является творцом и демиургом, созидаящим собственный мир. Именно на этом базисе происходит становление техногенной культуры модерна — культуры, в которой техника, соединенная с наукой, осознается как единственная и фундаментальная основа цивилизации. «Реформация, Просвещение и индустриальная революция все вместе стали причиной непрерывно увеличивающегося разрыва между сознательным и бессознательным существованием западного человека», — констатирует В.Одайник [16].

В XIX веке доминирует идеология технического оптимизма. Она питается быстрым промышленным развитием, инновациями, демонстрирующими возрастающие технические возможности, повышением уровня жизни. Прогрессистская идеология обретает свои наиболее выраженные формы на американском континенте, хотя для Европы характерны те же тенденции. «Наука и машина совместно трудились над созданием новой цивилизации, верховными жрецами которой были технический специалист и промышленник» [17].

Все дальше и дальше уходил человек Запада от природы и от собственного естества, идя по пути, ведущим в никуда — пути войны с природой, длившимся «от Гераклита до Хиросимы» (М.Серр). Двадцатый век сделал это очевидным. Это показали не только революции, две мировые войны, существование тоталитарных систем. Это продемонстрировали те реалии, которые еще в начале столетия олицетворяли возможные надежды, такие, как развитие науки,

прогресс техники, развертывание средств массовой коммуникации, распространение массовой культуры. И, как реакция на нарастающий кризис — происходящее на протяжении всего столетия переосмысление ценностных ориентаций, в том числе критериев объективности, истины, эффективности, прогресса. Зарождается антисциентизм, ставящий под вопрос интеллектуальные методы познания, выражающий негативное отношение к рационализму классической науки, в том числе философии, которая «двигалась по ложному пути со времен Сократа и Платона» [18]. Критикуя классику, новые теории апеллировали к философскому иррационализму и интуитивизму, возвращали права мифу, поэзии, сказке.

Конец столетия — эпоха «пост»: постмодернизм и постистория разворачиваются в постиндустриальном пространстве. В философии, культурологии, современность все больше и больше трактуется как период постмодерна. С ним ассоциируется образ «усталой», «энтропийной» культуры, ожидание конца, настроения разочарования и пессимизма. Если вначале постмодернистский дискурс принадлежал почти полностью к философско-литературоведческой сфере, то в течение короткого времени он вовлекает в сферу своего влияния различные отрасли гуманитарного знания. Его язык и категориальный аппарат, концепции и методики распространяются на культурологию и историю, этику и социологию. Это постмодернистская «деконструкция» и «интертекстуальность», метаязыковые игры и дискурсивность, «нонселекция» и «поэтическое мышление».

Рубеж веков все больше рефлектирует себя в терминах постмодерна. Последний «стал претендовать как на выражение общей теории современного искусства вообще, так и особой “постмодернистской чувствительности” — специфического менталитета. В результате постмодернизм стал осмысляться как выражение “духа времени” во всех сферах человеческой деятельности: искусстве, социологии, философии, науке, экономике, политике и проч.» [19]. Отказ от рационализма и детерминизма, евро- и этноцентризма, как и всякой центрированности в принципе, пессимизм в отношении технического и социального прогресса характерны для ситуации постмодерна. И в то же время искусственная реальность, созданная новейшими технологиями, ее моделирование и трансформация, эстетическое экспериментирование составляют важнейший модус постмодернистской практики. Развитие, идущее в прошлом от мифа к логосу, казалось, обратилось вспять.

Постмодернизм в науке элиминирует тотальный логоцентризм классики: разочарованность в универсальной научной истине, в системе институционально легитимированного знания инициирует переход от неклассической к постнеклассической картине мира. Диалог человека с природой должен строиться на принципиально новых основаниях, учитывающих этические, экологические, гуманитарные аспекты. Механистическая причинность, одномерность сознания, линейный эволюционизм исчерпали себя в исторической перспективе. Они требуют замены, жизненно необходимой для будущего развития: «Научиться мыслить по-новому, чтобы сохранить жизнь на нашей планете» — так сформулировано в манифесте Пагуошского движения.

Современная наука трансформируется. Достижения квантовой физики и информатики, термодинамики, биологии и генетики стали катализаторами этих процессов. На место эволюционного детерминизма приходят все более тонкие связи дискретного характера, представления о самоорганизующихся системах, анизотропности времени, нестационарности пространственной структуры Вселенной и др. Многомерность и многовариантность научных сценариев, неопределенность, парадоксальность и неverifiedруемость результатов научного поиска характерна для поворота в современных исследованиях. Идеи «все во всем» формируют новое понимание природы и человека. Естествознание снова обращает свой взгляд к философским проблемам, ищет иные пути и подходы. Показательно в этой связи обращение к таким областям, как психология или же восточная религиозная философия, как совершенно определенно формулирует эту потребность датский физик Нильс Бор: «В поисках параллели к вытекающему из атомной теории уроку об ограниченной применимости обычных идеализаций мы должны обратиться к совсем другим областям науки, например, к психологии или даже к особому рода философским проблемам; это те проблемы, с которыми столкнулись такие мыслители, как Будда и Лао-Цзы, когда пытались согласовать наше положение как зрителей и как действующих лиц в великом храме существования» [20]. Нильс Бор, открывший принцип дополнительности, берет своей эмблемой изображение Великого Предела.

Запад все больше поворачивается к Востоку, а его современная рефлексия напоминает алогизм восточной религиозной философии. Так, традицией древней китайской культуры задан единый жизнеобразующий принцип: инь — ян, Великий Предел (тайцзы). В соответствии с ним мир состоит из двух начал, он двуедин, амбивалентен. Единство целого обусловлено взаимодополняемостью сторон. Начала не противостоят друг другу, но взаимоположены, взаимосвязаны. Более того, они пронизывают друг друга, как свет и тьма, жар и холод, покой и движение. Как говорится в даосском трактате Чжуанцзы, «в жизни существует зарождение, в смерти существует возвращение» [21]. Их данность обеспечивает постоянство, равновесие. Где-то больше инь, где-то больше ян. Великий Предел играет роль абсолюта, регулирующего жизнь и движение во Вселенной: сначала движение идет в одну, потом в другую сторону. Начала инь и ян равноправны, и потому пульсация, ритм — абсолютный закон вселенной. Они взаимоуравновешены: «один раз инь, один раз ян и есть Путь (Дао). Следуя этому, идут к добру».

Мир изначально совершенен, гармоничен, активность человека по радикальному преобразованию природы исключена, как исключены и попытки ее «завоевания», «покорения». Надо лишь, по даосскому идеалу, уподобиться природе, следовать ей в большом и малом. Об этом же говорится и в буддийском учении: «Истина и Будда всегда с тобой»; лишь человеческие страсти, людское невежество мешают осознать эту гармонию. Суть как буддийского, так и даосского пути — в достижении непротиворечивости существования. Важен принцип недеяния — увэй — действия, отвечающего естественному ритму.

Конфронтационная дуальность мира изначально отсутствовала в религиозных и философских системах Востока. Наоборот, широкое распространение получили взгляды, что все противоположности — суть нашего неведения, все различия — относительны. Мышление поэтому формировалось как изначально целостное, образное, толерантное. Нет остановки, но есть движение. Каждый миг неповторим, и ничто не повторяется в вечном потоке перемен. Естественно, все это связано было с идеей Пути: «Дао туманно и неопределенно. Однако в его неопределенности и туманности содержатся образы. В его туманности и неопределенности содержатся вещи. В его глубине и неясности содержится жизненная сила. Эта жизненная сила и есть Истина» [22].

Выход из тупика логоцентристского проекта, заложенного в эпоху античности, приводит к поиску Иного. Иное — в непохожести на анализирующий, разделяющий и поляризирующий Логос, в естественности и непротиворечивости мысли и деяния (или недеяния). Иное — не тактильная, линейно-логическая коммуникация, а субтильная, подобная эху, резонансу, отклику. Иное — образно-ассоциативное мышление, связанное с мифологией. Это означает признать собственную человеческую природу и вернуть права своему бессознательному — глубочайшему и древнейшему уровню человеческой психики. Это внутренний, никогда не пересыхающий источник мудрости и творческого начала, открывающий двери иному подходу к жизни: принимать мир таким, каким он есть, вернуть природе тайну, красоту и божественность. Именно об этом говорят нам пришедшие из глубины веков мифы, говорят древним языком, который мы, возможно, научимся когда-нибудь понимать.

ПРИМЕЧАНИЯ

- [1] Эстетика и теория искусства XX века. М., 2005. С. 23.
- [2] Уилсон, С. Искусство и наука как культурные действия // Логос [Электронный ресурс]. 2006. № 4 (55). С. 122. URL: <http://www.ruthenia.ru/logos/number/55/09.pdf> (дата обращения: 16.03.2013).
- [3] Батракова, С. / Мир искусств. Альманах. М., 1997. С. 96.
- [4] Хренов, Н. А. Образы «Великого разрыва»: кино в контексте смены культурных циклов. М., 2008. С. 528.
- [5] Маклюэн, М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры. Киев, 2003. С. 183.
- [6] Мигунов, А. С., Ерохин, С. В. Алгоритмическая эстетика. СПб., 2010. С. 22.

- [7] Маклюэн, М. Средство само есть содержание // Информационное общество. М., 2004. С 344-345.
- [8] Лосев, А. Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
- [9] Леви-Стросс, К. Структурная антропология. М., 1983. С. 186.
- [10] Барт, Р. Мифологии. М., 2008. С. 289.
- [11] Юнг, К. Г. Структура психики и архетипы. М., 2007. С. 222.
- [12] Там же. С 221.
- [13] Юнг, К. Г. Настоящее и будущее // Аналитическая психология: прошлое и настоящее. М., 1995. С. 125.
- [14] Энантиодромия — бег навстречу, идея энантиодромии принадлежит Гераклиту.
- [15] Гуссерль, Э. Кризис европейского человечества и философия // Культурология. XX век: Антология. М., 1995. С. 317.
- [16] Одайник, В. Массовая душа и массовый человек // Аналитическая психология: прошлое и настоящее. М., 1995. С. 243.
- [17] Паррингтон, В. А. Основные течения американской мысли. М., 1963. Т. 3. С. 38.
- [18] Джемс, У. Вселенная с плюралистической точки зрения. М., 1911. С. 161.
- [19] Ильин, И.П. Постструктурализм. М., 1996. С. 202.
- [20] Бор, Н. Атомная физика и человеческое познание. М., 1961. С. 35.
- [21] Лаоцзы. Обрести себя в Дао. М., 2000. С. 290.
- [22] Там же. С. 153.

©Козьякова М. И., 2013.

Статья поступила в редакцию 25 января 2013 г.

Козьякова Мария Ивановна,

доктор философских наук, кандидат экономических наук,
профессор кафедры философии и культурологии,

Высшее театральное училище (институт) им. М. С. Щепкина (Москва),
e-mail: markoz@yandex.ru

UDC [001+7]"19"

Kozjakova M.

**20TH CENTURY SCIENCE AND ARTS:
BETWEEN LOGOS AND MYTH**

Abstract. The article addresses problematic of science and art in the 20th century within the context of new technologies development. To-day, in the epoch of the so-called 'postmodern culture' technology transforms both society and non-classical science and art. A number of contemporary trends underpin a process of their convergence and change the borders within the space lying between logos and myth. These interactions resulted in the so called 'science art' that can be viewed as a phenomenon representing synthesis between science and the arts.

Key words: science, arts, postmodern culture, non-classical science and art, science art, logos and myth

Kozjakova Maria Ivanovna,

Dr in Philosophy, PhD in Economics,
Professor of the Department for Philosophy and Culturology,
Schepkin Higher Theatre School (Institute) (Moscow),
e-mail: markoz@yandex.ru