



ПРОФЕТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ИСКУССТВА В РАКУРСЕ ФУНКЦИОНАЛЬНОГО ПОДХОДА*

И.А. АСЕЕВА

Смысл обращения к категории будущего, выраженной средствами художественного творчества, заключается в возможности использовать такой познавательный потенциал, который не был реализован ни в одном из иных известных способов предвосхищения. Попытки предсказания в литературе или предвидения в изобразительном искусстве оригинальны и принципиально отличимы от научных прогнозов, философских рассуждений, религиозного предопределения и других разнообразных форм мысленного предвосхищения будущего. Представляется интересным не только проследить специфику предвосхищения в искусстве и выявить значимые функции этого способа «заглядывания» вперед, но и обозначить место искусства в едином процессе познания будущего, которое оно занимает благодаря реализации этих функций. При всем своеобразии, различные способы предвосхищения, от магических ритуалов до научных теорий, стремятся к осуществлению одной цели — к постижению перспектив и управлению ситуацией, исходя из полученной информации.

Познание будущего как еще не реализовавшегося бытия может быть осуществлено лишь путем создания идеальных конструкций несуществующих в действительности явлений. Выбор метода создания этих моделей зависит от конкретной цели, которую ставит перед собой субъект предвосхищения. Задача научного прогнозирования, например, состоит в получении достоверной информации о возможности или неизбежности появления в будущем достаточно вероятных событий, тенденции которых уже явно определились и поддаются рациональному осмыслению.

Будущее привлекает внимание философа в ситуации серьезного социального кризиса. Мыслитель с особой пронизательностью улавливает разрушительные интенции бытия значительно раньше своих современников. Поэтому результаты философской рефлексии выражаются, в одних случаях, в страстных пророческих при-

* Статья подготовлена в рамках проекта РГНФ «Прогностические практики в современной философии науки: междисциплинарный аспект», грант № 09-03-00205а

зывают одуматься, остановиться на гибельном пути, в других, — в описании утопических проектов желательного, идеального общества.

Художественные модели будущего строятся не только на основе понимания реальных возможностей дальнейшего развития, а на целом спектре абстрактных направлений, используя синергетические идеи многовариантности социальной динамики и взаимообусловленности многих явлений. Синергетический подход помогает понять природу поэтического творчества. В данном случае как систему можно рассматривать и весь объем информации, зафиксированный сознанием человека, и коммуникативные связи в обществе, и культуру, в сфере которой пребывает каждый человек. Взаимодействие этих открытых систем способствует анализу фактов и формированию мировоззренческих установок, соответственно которым поэт создает свои произведения. Творчество, вероятно, планируется субъектом, программируется, и обдуманно, и скрытым образом, а креативность подчас делает спонтанный выбор из широкого спектра возможностей. Центральным звеном этого неограниченного творческого потенциала является способность к целеустремленному схватыванию и проникновению в суть бесчисленных связей между предметами и явлениями и трансформация этих связей в образы. Этот механизм поэтического мышления описал В.С. Ротенберг¹. Он доказывает, что предвидение в поэзии, изумляющее поразительными и точными озарениями (например, знаменитые строки А. Белого «Мир взорвался в опытах Кюри / Атомной лопнувшей бомбой», написанные в 1919 г.), связано с особенностями функционирования правого полушария мозга. Объектом информационной обработки являются связи между предметами и явлениями материального и идеального мира. Если левополушарное мышление выбирает только немногие, некоторые, «наиболее сильные статистически или особенно существенные для конкретного анализа» отношения (а научный прогноз, как показывает в своей статье исследователь, является результатом именно такой стратегии мышления), то с помощью правополушарного мышления «формируется многозначный контекст, благодаря симультанному схватыванию всего неисчислимого множества связей». Думается, предвосхищение в искусстве строится при взаимодействии логического, левополушарного, мышления, позволяющего выделить наиболее вероятное разворачивание событий, и образного, правополушарного, благодаря которому синтезируется явное и неявное знание. В результате рациональное содержание прогностической информации облекается в яркую, объемную художественную форму. Картина, представленная художником, выглядит очень правдоподобно, возникает ощущение реалистичности изображаемого, а конкретные детали будущих событий придают ей еще большую убедительность. Произведение искусства, поэтому, вызывает живую эмо-

циональную реакцию, стимулирует мышление и заставляет искать необходимый выход из критической ситуации.

Образы будущего в искусстве включают в себя и познавательные моменты, поскольку детерминируются реальными общественными потребностями, и ценностно-ориентирующие; в то же время они допускают неожиданные, шокирующие варианты развития событий. Более того, как указывает А.А. Пермяков, художественные модели будущего не направлены на мысленное решение определенной проблемы, как научный прогноз, план или проект, а целенаправленно конструируют такую виртуальную ситуацию, в которой в подробностях проигрывается один из вариантов развития событий, часто самый катастрофический². Как любил говорить классик фантастики Рей Бредбери, «мы не предсказываем будущее, мы его предотвращаем!». Искусство, таким образом, выполняет предостерегающую функцию предвосхищения, предупреждающую о том, что может произойти, если обстоятельства сложатся определенным образом.

В произведении художника время может поменять свой вектор. Чтобы добиться большей правдивости изображаемого, автор как бы играет пространственно-временными перспективами, перемещая будущее, еще не случившееся, в прошлое, насыщая его «живой кровью». Это осуществимо благодаря эвристическим возможностям «художественного хронотопа», где происходит «пересечение рядов и слияние примет», где «время сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым, пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории»³. Такую инверсию прошлого и будущего М.М. Бахтин объясняет необходимостью более реалистичного и доказательного рассуждения об идеале, совершенстве, гармонии и других идеально-вневременных формах бытия. Сознание художника не привязано к объективным процессам реальности и их временной координате, оно полноправно в имманентном ему времени. Фактически, Бахтин различает объективное осознание времени и внутреннее время сознания, где допустимы различные временные искажения, способствующие раскрытию авторского замысла. Именно эта способность произвольно «творить», конструировать будущее и есть необходимое условие для творчества, в частности, для создания художественных моделей предвосхищения. Автор нередко мыслится как демиург, создающий собственный мир с помощью эстетического сознания, под углом зрения своих интересов и ценностей.

В искусстве, таким образом, высвобождается мощный прогностический потенциал, позволяющий успешно выполнять целый ряд значимых функций. Прежде всего, оно открывает новые ракурсы видения мира. Такую функцию искусства можно обозначить как эвристическую. В отличие от фрагментарного научного знания, «эс-

тетическое сознание как бы “свертывает” многообразную информацию, позволяя ухватить доступные непосредственному восприятию качества объекта суммарно, синкретически⁴. В эстетике получила широкое распространение концепция, связывающая гносеологическое своеобразие искусства с особым способом «мышления в образах». Образ целостен, многозначен, интуитивен. Он порождает различные смысловые ассоциации, которые своеобразно актуализируются субъектом, в зависимости от его жизненного опыта и развитости воображения. Согласно теории «образного мышления», искусство представляет окружающий мир в его непосредственно чувственном облике, отмечая яркие события, фиксируя необычные впечатления. Вместе с тем, в образах искусства за внешними очертаниями «как бы “просвечивает” внутреннее существо изображаемого», и тем самым, образы оказываются «средством передачи какой-то общей идеи»⁵. Подобная трактовка встречается в философско-эстетической школе Э. Кассирера – С. Лангера⁶, которая понимает искусство как закрепление в общественно значимых чувственных символах важных устойчивых элементов индивидуального психического опыта, т.е. как сообщение этому опыту определенной обобщенности. Аналогичный смысл имеет концепция «обобщенной чувственности» Р. Бэйе⁷, или введенный Р. Арнхеймом термин «визуальное понятие»⁸. Вспомним теорию А. Баумгартена, который предложил использовать термин «эстетика» для обозначения «науки о чувственном знании» – низшей теории познания, взаимодействующей с логикой. Имеется в виду, что искусство через особое вчувствование в предмет дополняет логическое познание. Ассоциативность искусства позволяет опереться на субъективный опыт, добиться ощущения личностной значимости некой информации, подкрепляя рациональные рассуждения эмоциональной насыщенностью.

Более того, Г.В.Ф. Гегель считал искусство единственным средством донести до сознания «абстрактное, неясное внутри себя»⁹, выразить в знаках или изображениях бурю чувств и переживаний, волнующих воображение художника. Искусство, таким образом, выступает своеобразным видом коммуникации, позволяя автору не только лучше понимать самого себя, но и общаться с аудиторией. В этом смысле всякое произведение играет роль сообщения, написанного на языке художественной культуры, с помощью слов, образных средств, звуков и т.д. Язык искусства способствует символически-образному постижению объектов, недоступных непосредственному наблюдению – сложного мира человеческой психики и интересубъективных коммуникаций. Бесконечная глубина символа наполняет художественное произведение разнообразными смыслами, совмещая, или, по крайней мере, освещая и уровень рационального понимания, и скрытый иррациональный контекст субъективных мотивов, переживаний, желаний.

Многие исследователи характеризуют искусство как личностное отражение действительности¹⁰. С этой точки зрения, искусство является таким способом отражения действительности, субъектом которого на всех стадиях является целостный человек, обладающий единым мышлением, и чувственно-образным, и понятийным. Через свое произведение автор высказывает личные пристрастия, эмоциональные переживания, интуитивные предположения, философские размышления, нравственные критерии. Они воплощают в себе всю полноту внутреннего мира художника, хотя и не всегда являются прямой проекцией авторского «Я». Личностный характер искусства вовсе не означает субъективизма, замкнутости в кругу собственных переживаний. Точно, ярко переданная в произведении мысль автора, затрагивает воображение зрителя и способствует лучшему оформлению его собственных идей, высвечивает ранее упущенное из виду. Возникающая при этом эмоциональная реакция является своеобразным «индикатором осознанности»¹¹, понимания проблем, переданных автором.

Искусство, видимо, обладает способностью через индивидуальное восприятие автора выражать некие архетипические символы эстетического сознания человечества, и через него оказывать непосредственное влияние на формирование или распознавание образа зрителем, слушателем. С.Б. Семенова, исследовательница творчества художника В.Т. Черноволенко, приводит высказывания посетителей его выставки. В книге отзывов геолог-геофизик Ю.Е. Кустов, глядя на картину «В ином измерении», написал: «Здесь вдруг понимаешь, что существо мира, его строение и его жизнь могут быть познаны не путем длительного профессионального научного познания, а как-то иначе и сразу, целиком»¹². Обдумывая назначение искусства, В.В. Кандинский видел цели творчества в том, чтобы «вызывать радостную способность переживать духовную сущность в материальных и абстрактных вещах»¹³, т. е. служить особым органом, трансформирующим глубоко спрятанные смыслы бытия в доступные для осмысления визуальные образы. Однако серьезная проблема возникает при переводе зашифрованного, эзотерического языка искусства на язык уже освоенных понятий. Ведь образы искусства еще требуется разгадать, десимволизировать, преодолевая принципиальную нередуцируемость образа.

Попытка выявления скрытых смыслов, заложенных художником интуитивно, неосознанно, осуществляется с помощью таких рациональных познавательных средств, как здравый смысл и логика. Думается, определение религии как «рационализации иррационального», данное М. Вебером, можно распространить и на отношение искусства и способов рационального познания. Искусство в этом взаимодействии отражает, визуализирует образы, а философия и наука расшифровывают их, позволяют осмыслить и оце-

нить. В результате такой взаимодополнительности рождается феномен познания через искусство.

«Художник – это тот, кто роковым образом, даже независимо от себя, по самой природе своей, видит не только первый план мира, но и то, что скрыто за ним, ту неизвестную даль, которая для обыкновенного взора заслонена действительностью наивной; тот, наконец, кто слушает мировой оркестр и вторит ему, не фальшивя», – так понимает предназначение искусства А.А. Блок¹⁴. Через сплетение философских смыслов, сложно распознаваемых символов, тайных знаков искусство образует реальность, онтологически воспринимаемую как более богатую, более свободную, чем обыденный мир. И художник, как опытный проводник, демонстрирует зрителю неожиданные повороты бытия, социальные «пропасти», необозримые перспективы будущего. Так, например, Н.К. Рерих в 1913 г. пишет «Меч мужества», когда на Первую мировую войну не было и намека, а в марте 1914 г., когда не прозвучал еще Сараевский выстрел, перед взором художника возникают «Три короны». Три короля клянутся на мечах, а над ними по облачному небу улетают три царственных венца¹⁵. Из истории нам известны венценосцы, потерявшие свои короны в ходе Первой мировой войны.

Ценностная направленность искусства позволяет решать, по сути, философские проблемы глубинных оснований бытия, проникать в скрытые духовные сущности через каналы художественных форм. Близость, даже взаимообогащение в сочетании философии и искусства отмечали многие мыслители. В.В. Зеньковский, например, не сомневался, что «философские построения ... многое определяют в художественном творчестве, а ... художественные интуиции почти всегда бывают полны философского содержания»¹⁶. Прежде всего, это касается гармоничного единства мысли и чувства, когда в особом состоянии вдохновенного осознания художник приближается к порогу «двойного бытия», когда ему становится доступно обычно «запредельное» и «невыразимое». Он умеет читать тайные знаки сущности мира, постигать их смысл и выражать языком искусства, добиваясь поразительного ощущения пророческого откровения, как будто через его творчество «прорекает» свою сущность сам мир. В.С. Соловьев написал в работе о Ф.И. Пютчеве: «Художественному чувству непосредственно открывается в форме ощутительной красоты то же совершенное содержание бытия, которое философией добывается как истина мышления, а нравственной деятельности дает о себе знать как безусловное требование совести и долга»¹⁷. Искусство, таким образом, усиливает познавательные возможности разума за счет способности художественного образа охватывать мир в целостности, во всем его многообразии.

Далее, искусство удовлетворяет потребность в своеобразном информационно-познавательном исследовании дальнейшего хода событий. Прогностика, используя научные методы познания, строится на рациональной основе и применяет логические расчеты. Поэтическое предвосхищение, в отличие от научного, включается в иррациональный поиск, охватывающий более широкую, неосознаваемую картину мира. Вместе с тем, понятно, что художественное произведение, в частности, литература, должна подчиняться общим правилам семиотики — теории знаковых систем и выполнять стилистические, синтаксические и другие требования. В противном случае, она будет непостижима и неинтересна читателю. С другой стороны, наука наряду с рациональными понятиями часто использует символическую терминологию, чтобы представить объекты, которые мы не можем определить или полностью осмыслить. Методы научного познания — абстрагирование или идеализация — не что иное, как использование на практике возможностей образного мышления.

Однако видение художника преобразовывает уже имеющиеся символы знаковых систем, наделяет их новым или дополнительным содержанием, но может создавать и принципиально новые образы, которые, казалось бы, не вытекают из логически построенной цепочки рассуждений. Возможности использования поэтических средств изображения реальности побуждают автора строить предположения, опираясь на неявное знание. А.М. Коршунов в работе «Теория отражения и эвристическая роль знаков» указывает, что символ может нести в себе знаки изменений будущего, их латентные проявления, еще не осознаваемые людьми, «выступать в качестве «интуитивного» предвосхищающего образа новых веяний, событий»¹⁸. Часто такие художественные предвосхищения касаются серьезных, социально-значимых проблем. Так, например, за десять лет до Чернобыльской катастрофы поэт Л. Мартынов в стихотворении «Граница»¹⁹ сумел выразить острое ощущение опасности, связанное с использованием «мирного» атома:

Ты
Не почитай
Себя стоящим
Только здесь вот, в сущем,
В настоящем,
А вообрази себя идущим
По границе прошлого с грядущим.

Главное же —
Атомный реактор!
Вот что нужно осторожно, с тактом
Переправить не во вред контактам
За границу прошлого с грядущим.

Как уже отмечалось, поэтическая рефлексия схватывает наиболее яркие и многозначные впечатления, художественный образ наделяется концентрированным по содержанию смыслом. В указанном сборнике Л. Мартынова есть стихотворение с глубоким философским смыслом²⁰, родившееся из размышлений о современном состоянии науки и его соответствия аксиологическим установкам.

Что делается
В механике,
И в химии,
И в биологии —
Об этом знают лишь избранныки,
Но, в общем, пользуются многие:
Излечиваются хворости,
Впустую сила мышц не тратится...
Но где-то на пределах скорости,
Где бешена частиц сумятица,
Ворочается зверь искусственный;
Ворчит, себе добычи ищет он,
Зверь механический, бесчувственный,
Детально вымерен и высчитан.
Чтоб не пожрал он ваши домики
Со всеми вашими надеждами,
Остерегайтесь быть невеждами
В политике
И в экономике!

В художественном творчестве встречаются поэтические озарения, угадывающие гораздо более отдаленное будущее. В 1872 г., в век технооптимизма, В.С. Соловьев высказывает настроения, противоречащие распространенным восторгам, с точки зрения большинства общества, консервативные, устаревшие:

Природа с красоты своей
Покрова снять не позволяет,
И ты машинами не вынудишь у ней,
Чего твой дух не угадает²¹.

Если наука ставит перед собой конкретные прогностические цели, которые реализуются и тем самым исчерпываются на определенном этапе, то искусство способно расширить сферу предвосхищения. Человеку требуется знать, как изменится объективный мир в результате его преобразовательной деятельности, но также определить свое внутреннее отношение к новым возможностям. Прогностические цели человека направлены не только вовне, но и на самого себя, позволяя выразить так называемые абстрактные цели, идеалы, которые играют роль общих духовных ориентиров, устанавливающих смысл и содер-

жание жизни. Детально описывая различные варианты будущего, искусство позволяет субъекту лучше сориентироваться, сформулировать критически-ценностное отношение к этим изменениям, и, таким образом, мысленно подготовиться к будущему. А.Л. Пермяков обращает внимание, что научная фантастика, например, посредством создания художественных моделей будущего не снимает объективную неопределенность реального будущего, а выступает способом субъективного «раскрепощения» человека по отношению к этой неопределенности, средством духовной гармонизации его взаимоотношений с динамично меняющимся миром. Одной из серьезных проблем, которую ставят на своих страницах писатели-фантасты, является проблема коллективной и личной ответственности людей за будущее. В ряде произведений («Совсем как человек» Кобо Абэ, «И грянул гром» Р. Бредбери, «Хищные вещи века», «Попытка к бегству», «Второе нашествие марсиан» А. и Б. Стругацких, «Солярис» А. Тарковского, «Странник и время» Г. Гора и др.) будущее исследуется в мысленных художественных экспериментах.

Активная позиция искусства по отношению к миру и человеку позволяет выделить его аксиологическую функцию. Художники в своих произведениях часто уходят от объективного описания наличного, действительного бытия и сосредоточивают свое внимание на других критериях познания будущего — эстетической ценности и нравственной предпочтительности. Искусство постигает мир, преломляясь в личности автора или его героя, склонного к постоянной рефлексии, к поиску смысла жизни и своего предназначения в мире. Отсюда — постоянная проблема соотношения реальности и идеала, должного и сущего, попытки построения концепции другого бытия, инобытия, где можно сместиться в другую временную плоскость и «проиграть» желаемый сценарий развития событий. Не случайно искусство в разных жанрах, будь то фантастика, поэзия или живопись, становится способом выражения нравственных ориентиров художника.

В итоге искусство становится мощным и незаменимым средством формирования мировоззрения человека, в частности, его прогностической направленности. Возможности художественного познания позволяют автору облекать в зримые картины свои идеалы и опасения, делиться личными переживаниями и предчувствиями. Искусство проникает в сферы, рациональному познанию не доступные. Оно представляет собой особую реальность, некий мир, где стирается грань между реальностью и фантазией, где будущее развитие событий можно «увидеть» в деталях, пережить. Читатель, зритель через приобщение к художественному произведению получает шанс заглянуть в будущее, оценить его вероятность, ценность, опасность или предпочтительность, и, таким образом, скорректировать свои рациональные усилия в этом направлении.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: *Ротенберг В.С.* Внутренняя речь и механизм поэтического мышления // *Философские науки*. 1991. № 6; *Ротенберг В.С.* Мышление // *Диалектика познания*. — Л., 1988.
- ² См.: *Пермяков А.А.* Методологические проблемы мысленного опережающего отражения действительности (на материале искусства): Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. — Свердловск, 1980. — С. 13.
- ³ *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // *Литературно-критические статьи*. — М., 1986. — С. 121 — 122.
- ⁴ *Андреев А.Л.* Место искусства в познании мира. — М., 1980. — С. 87.
- ⁵ Там же. — С. 106.
- ⁶ См.: *Басин Е.Я.* Семантическая функция искусства. — М., 1973. Гл. 2, 4.
- ⁷ *Пазий Л.В.* Проблема опыта и объекта в эстетической концепции Раймонда Бэйе // *Вестник МГУ. Серия философия*. 1977. №4. — С. 88 — 89.
- ⁸ См.: *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. — М., 1974.
- ⁹ *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. В 4 т. Т. 4. — М., 1973. — С. 425.
- ¹⁰ См.: *Громов Е.С.* Художественное творчество. — М., 1970; *Рунин Б.* Логика науки и логика искусства // *Содружество наук и тайны творчества*. — М., 1968; *Раппопорт С.Х.* Искусство и эмоции. — М., 1972.
- ¹¹ См.: *Налчаджян А.А.* Некоторые психологические и философские проблемы интуитивного познания. — М., 1972.
- ¹² Цит. по: *Новикова Т.М.* Искусство философии и философия искусства // *Философия, ее смысл и предназначение: Учебное пособие*. — М., 2006. — С. 67 — 68.
- ¹³ *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. — М., 1991. — С. 17 — 18.
- ¹⁴ *Блок А.А.* Об искусстве. — М., 1980. — С. 123 — 124.
- ¹⁵ См.: *Хейдок А.* Пророки // *Утренняя Звезда. Альманах международного центра Рерихов*. 1993. № 1. — С. 70 — 77.
- ¹⁶ *Зеньковский В.В.* Философские мотивы русской поэзии // *Вестник РСХД*. 1959. № 52. — С. 25.
- ¹⁷ *Соловьев В.С. Ф.И. Тютчев* // *Соловьев В.С.* Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. — М., 1990. — С. 287.
- ¹⁸ *Коршунов А.М.* Теория отражения и эвристическая роль знаков / *А.М. Коршунов, В.В. Мантатов*. — М., 1974. — С. 48.
- ¹⁹ *Мартынов Л.Н.* Во-первых, во-вторых и в-третьих. Стихи разных лет. — М., 1972. — С. 171 — 172.
- ²⁰ Там же. — С. 164.
- ²¹ Цит. по: *Крук И.Т.* Русская литература XX века. Дооктябрьский период. Хрестоматия. — Л., 1991. — С. 274.