

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ПРОБЛЕМА ИСТИНЫ В ФИЛОСОФИИ И НАУКЕ

*Сборник Всероссийского семинара молодых ученых
им. П.В. Копнина*

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
2008

ИСТИНА В ИСКУССТВЕ. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАВДА**Э.В. БУРМАКИН**

Проблема истины в искусстве и художественной правды многосторонняя и многослойная. Попытаемся назвать те задачи, которые представляются наиболее важными и без решения которых невозможно само раскрытие намеченной проблемы. Необходимо: 1) определить предмет искусства; 2) раскрыть возможности искусства в адекватном отражении объекта – «в-себе-и-для-себя-бытии»; 3) установить значение искусства в определении ценности объекта, познание его в «в-бытии-для-нас»; 4) обнаружить меру истинности самого произведения искусства (в соответствии с методологией Платона измерить вещь по отношению к идее вещи, установить соответствие вещи её назначению, её сущности).

Что касается предмета искусства, то можно с большой долей уверенности сказать, что попытки сформулировать его дефиницию оказались несостоятельными. Все предлагавшиеся определения (человек, эстетическое отношение человека к миру, духовный мир человека и т.п.) оказывались либо слишком абстрактно общими, либо конкретно узкими. Следовало бы вспомнить Гегеля, который, вслед за Лессингом, ставил вопрос о предмете искусства и решал его строго диалектически, обнаруживая тот факт, что предмет искусства един и в то же время различен, он тот же и не тот же, что существуют собственные предметы отдельных искусств. Общим источником для всех видов и жанров искусства является объективный мир, но каждое искусство обращается к определенному уровню объекта, к интересующим его граням и сторонам. Таким образом, через предмет искусства отражается весь мир («капля росы») и это обстоятельство следует признать подтверждением познавательной силы искусства.

Понимая предмет искусства по-гегелевски, диалектически, следует, очевидно, отказаться от попыток навязывания искусству некоей завершённой дефиниции его предмета. В этом случае могут быть полезными размышления Н. Чернышевского о содержании искусства, которые, с некоторым свободным допуском, могут быть применены к пониманию предмета искусства, и тогда он будет определяться, как всё интересное для человека как человека, т.е. представителя рода людского, а не специалиста профессионала, что требуется в строгом научном познании. В таком случае искусство может включать в своё содержание и поиски научной истины, через отражение работы учёных, через рассказ об их дорогах к истине, через осознание и драматизма, и возвышенного торжества человеческого духа, интеллекта, которые сопровождают научное творчество как любое другое именно творчество.

Известный отечественный писатель Даниил Данин предложил использовать термин «кентавристика» для произведений, в которых содержится рассказ о науке и людях науки; он и сам занимался работой над такого рода литературными произведениями и считал, что к этому направлению можно отнести некоторые произведения Д. Гранина.

Однако требуется выявить познавательные возможности самого искусства, его место в общемировом поиске истины. Здесь, иной раз, открываются факты экзотические. Так, советский учёный Б. Кузнецов доказывал, что в «Божественной коме-

дии» есть предчувствие закона, сформулированного Ньютоном, а строй мыслей Достоевского повлиял на Эйнштейна, работавшего над завершением своей теории.

Есть и более точные конкретные примеры познавательной силы искусства, почерпнутые, чаще всего, из произведений научной фантастики (к примеру, описание гена, голографии, будущей нейтронной бомбы, предвидение биологической несовместимости пересаженных органов, открытие месторождения алмазов в Якутии и т.п.).

Конечно, чаще всего познавательные возможности искусства проявляются при раскрытии сущности социальных явлений, и в этом случае искусство действительно не только может быть, но и является важнейшим источником социального и гуманитарного знания. Практически нет такого, сколько-нибудь серьёзного мыслителя, который бы не обращался к искусству при анализе явлений общественной и духовной жизни.

Лев Толстой считал, что главное для искусства – сказать правду о душе человека. Конечно, духовный мир является важнейшим элементом предмета искусства. Художник в меру своего таланта и мастерства способен проникнуть в такие глубины человеческого внутреннего мира, которые недоступны научному, скажем, психологическому, знанию. Вот что писал Ф. Достоевский о Пушкине: «Он, барич, Пугачёва угадал и в пугачёвскую душу проник, да ещё тогда, когда никто ни во что не проникал. Он, аристократ, Белкина в своей душе заключал. Он художественной силой от своей среды отрешился и с точки народного духа её в Онегине великим судом судил. Ведь это пророк и провозвестник» [1, с. 69].

Как замечал известный психолог Л. Выготский, искусство делает достоянием общества самые интимные стороны человеческого духовного мира. Искусство есть средство самопознания человека (об этом писал Ортега-и-Гассет) и, одновременно, раскрывая глубинные возможности человеческого интеллекта, оно становится средством воспитания. Подобных задач не ставит и не достигает познание в науке.

Это одно из свидетельств того, что истина в искусстве не тождественна истине в науке. И дело тут не только в том, что искусство, будучи способным познать сущность явления, не формулирует законов и не фиксирует полученное знание в формулах.

Наиболее существенное отличие познания истины в искусстве от познания в науке указал ещё Гегель: «Форма чувственного созерцания свойственна искусству. Именно искусство доводит до сознания истину в виде чувственного образа, и притом такого чувственного образа, который в самом своём явлении имеет высший, более глубокий смысл и значение. Искусство, однако, не стремится постичь посредством этого чувственного воплощения понятие как такое, понятие в его всеобщности, ибо как раз единство этого понятия с индивидуальным явлением и составляет сущность прекрасного и его художественного воспроизведения» [2, с. 105].

В практической деятельности человеку необходимо знание не только сущности объекта, но и то, как эта сущность проявляется, за какими явлениями она может скрываться и через них проявляться. Эту, ещё раз заметим, практическую потребность удовлетворяет искусство, раскрывая сущность вместе с сопутствующим ей явлением. А тот факт, что «искусство доводит до сознания истину в виде чувственного образа», объясняет способность художественного образа постигать истину прямо, без выстраивания цепи доказательств.

А вот очень важное добавление Канта: «Эстетические суждения вкуса... синтетические суждения, так как они выходят за пределы понятия и даже созерцания объекта и присоединяют к нему как предикат нечто такое, что уже отнюдь не познание, – именно чувство удовольствия (или неудовольствия)» [3, с. 301].

Значит, раскрывая процесс постижения истины искусством, необходимо учитывать, что познание в искусстве неизбежно присоединяет, включает в себя нечто, «что уже отнюдь не познание».

В непосредственной связи с вопросом об истине в искусстве находится проблема художественной правды. Со времён размышлений об искусстве как мимезисе было ясно, что подражание жизни вовсе не означает её абсолютное воспроизведение в художественном произведении. Чтобы достигнуть представления о сущности изображаемого, необходимо преодолеть внешнюю оболочку явления, тогда неизбежно реальность модифицируется, предстаёт в изменённом виде в сравнении со своим природным бытием. Однако познавательные возможности искусства таковы, что художественный образ отображённой в искусстве реальности оказывается подчас жизнеспособней самой реальности, более того, он способен содержать предвидение о дальнейшем генезисе жизни. Достигается правда в искусстве с помощью использования всего богатства многочисленных приёмов художественного видения мира. Текст (в герменевтическом смысле) искусства – это «маркированный» текст, отличающийся от «школьного», что и обнаруживается при стилистическом анализе художественных текстов. Образная природа искусства не допускает прямого, дословного воспроизведения действительности, а когда такое случается, например, в современных «мыльных» телесериалах, в кинематографе, в гламурной беллетристике, то такая подделка под художественное произведение оказывается совершенно пустой с точки зрения познавательных возможностей: герои говорят, произносят монологи, как в жизни, но такое их прямое перемещение из реальности в художественный текст убивает саму художественность. А сверх того подобного рода произведения не достигают того, что уже не является познанием, о чём говорил Кант, они не доставляют удовольствия, а неудовольствие вызвано их эстетической несостоятельностью.

В то же время существуют документальные жанры, где достигается наибольшее сближение с жизнью, но и в этом случае автор производит художественно-эстетический отбор тех реальных, подлинных черт действительности, которые наиболее выразительно представляют сущность вместе с сопровождающим её явлением. В киноискусстве затем производится монтаж снятых кадров, и этот чисто технический приём приводит к возникновению новых смыслов, раскрывающих неожиданные стороны содержания, выстраивая архитектуру.

В отечественной литературе были прекрасные примеры так называемых проблемных очерков, являвшихся вполне полноценными произведениями художественной литературы. Особых успехов в те, далёкие теперь уж, годы достигли очеркисты, рассказывавшие о положении дел в сельском хозяйстве: В. Овечкин, Е. Дорош, С. Залыгин, В. Тендряков и др. Тогда возник спор о том, допускает ли документальный жанр очерка писательский вымысел и домысел. Согласились, что допускает, без этих способов художественного письма не может быть создан художественный образ, позволяющий познать истину. Очевидно, можно лишь сожалеть, что такого рода литература потеряла свою популярность, публикуется очень редко; ей на смену пришла открытая публицистика. Но зато, пожалуй, общим для всего мирового искусства стало использование документальных жанров на телевидении и в кино. И здесь есть значительные успехи. Недавно в Екатеринбурге проходил XVIII фестиваль документального кино «Россия», открывший новые имена и новые произведения этого жанра, например фильм С. Мирошниченко «Рождённые в СССР. 21 год» или фильм В. Эйснера «Другая жизнь», признанные истинно художественными произведениями, выполненными в пределах документального жанра.

Итак, художественная правда не снимок с реальной действительности; она, как не раз отмечалось исследователями, содержит в себе меньше признаков самой действительности, но в то же время даёт больше информации о ней. Художественная

правда не останавливается на ступени познания объекта «в-себе-и-для-себя-бытии», она далее устанавливает ценность объекта, познаёт его «в-бытии-для-нас».

До самого последнего времени считалось, что любое прибавление научного знания, любое открытие в науке и технике есть несомненное благо. Однако XX век показал, сколь часто научные, технические достижения и открытия использовались против человека, не только принося бедствия, страдания и смерть миллионам, но и подвергая сомнению важнейшие постулаты гуманизма, снижая ценность человеческой жизни, провоцируя экологические проблемы. Теперь стало очевидным, что истина не может быть признана таковой вне осознания её ценности для человека, для целей существования и развития человечества. Любое научное открытие должно пройти некую эстетическую экспертизу, поскольку эстетическое включает в себя такое антропоморфное содержание, которое способно, не развёртывая цепи дискурсивных доказательств, определить ценность нового. В своё время подобную экспертизу проводили в своих произведениях, активно обсуждавшихся самой широкой общественностью, В. Каверин, Д. Гранин, В. Дудинцев, Д. Данин; да вот и в своё время очень популярный фильм «Девять дней одного года» – из того же ряда.

Таким образом, истина в искусстве не ограничивается только знанием о сущности объекта, она показывает формы его существования, его движение и его ценность. Не следует ли сказать, что истина в искусстве предоставляет такую модель, к достижению которой и стремится человек, пытаясь постичь смысл собственного существования? Такая истина недоступна научному знанию, которое действительно есть одно лишь знание, такая истина – это прерогатива искусства, религии и в определённых отношениях философии. Но именно такой истины и пытается достичь человек, бесконечно к ней приближаясь и не достигая её.

Однако вовсе не всякому искусству доступна эта подлинная истина; она открывается лишь истинному искусству, то есть такому, какое соответствует своей собственной мере, своей идее и сущности. Между тем со времени преодоления правил и канонов классицизма границы искусства стали энергично прорываться и размываться. Век XX особенно энергично занимался этой разрушительной работой, в результате множество даже и не очень хитроумных конструкций, которые вовсе не отвечают сущностным характеристикам художественных произведений, всё-таки объявляются искусством, якобы представляющим образцы его сегодняшнего облика. Для искусства провозглашались теоретические исходные: автор абсолютно свободен, автор умер, искусство самодостаточно и не имеет никаких долгов перед обществом, не должно выполнять никаких социальных функций, к искусству не применимы понятия «идеал», «ценность», критерием оценки является субъективный вкус, о котором, как известно, не спорят, и т.п. Это определило появление именуемых искусством сооружений в живописи, скульптуре, литературе, театре, кино, которые либо вовсе не являются искусством, либо имеют к нему весьма отдалённое отношение.

К сожалению, примеров из отечественной практики множество. Невозможно признать истинным искусством многие работы, демонстрировавшиеся на недавних московских выставках изобразительных жанров, или скандальную живопись, провавшуюся в залы Третьяковской галереи. Примерами не истинного искусства могут служить некоторые книжки Владимира Сорокина и Виктора Ерофеева. Дело не только в том, что эти сочинения обращаются к наиболее отвратительным явлениям и сторонам реальности, они изображают их прямо, с фотографической точностью, натуралистически, минуя художественный образ, являющийся формой мышления в искусстве, сердцевинной художественной правды.

А вот пример томский: получившая широкую известность скульптура Л. Усова, изображающая некую неуклюжую фигуру в пальто, шляпе, с зонтиком за спиной, но с босыми, не по-человечески огромными ступнями. На постаменте значится, что

это «Антон Павлович Чехов глазами пьяного мужика, лежащего в канаве и не читавшего «Каштанку»! Само название скульптуры – уже претензия на эпатаж. Обратимся лишь к одному моменту, связанному с пониманием этой скульптуры. Официально и во всех СМИ эту фигуру называют памятником А.П. Чехову. Памятник – один из ответственных жанров скульптуры, несущий большую смысловую нагрузку. Председатель Союза писателей России В.Н. Ганичев, выступая на IX Всемирном русском народном собрании, привёл высказывание митрополита Московского Филарета: «Памятник есть безмолвный проповедник, который в некотором отношении может быть превосходнее говорящего, потому что не прекращает порученной ему проповеди, и, таким образом, она доходит до целого народа и до многих последовательных родов» [4, с. 33]. Достаточно приложить эту мысль к скульптуре, выдаваемой за памятник великому русскому писателю, как станет очевидной неистинность этого произведения, любому российскому школьнику известно значение творчества А.П. Чехова, его место в отечественной и мировой литературе, что и должен увековечить любой памятник. Скульптура Л. Усова не памятник, это ничем не оправданная и ничем разумным не объяснимая карикатура.

Подобные произведения опираются на приводившиеся уже теоретические положения, провозглашающие свободу автора, его независимость от общества, его право собственного видения мира и т.д. Но удивительно, эти конструкции вполне успешно вписываются в требования «рыночной» культуры, спекулируя скандальностью, опираясь на неразвитые вкусы толпы, они прекрасно уживаются в современном социуме, принося своим авторам ощутимый доход, что и требует рынок. Нетрудно догадаться, что подобное творчество создаётся вполне сознательно с конкретными утилитарными, меркантильными целями.

У науки нет специальной научной критики, истинность полученных знаний подтверждается и проверяется на практике, в эксперименте, а для искусства же существует специальная художественная критика, которая и должна определить меру истинности художественного произведения. Сегодня задачи критики чрезвычайно усложнились, повысилась ее ответственность. Думается, что критика может быть более успешной, если она будет начинать с решения тех четырёх задач, которые были сформулированы в начале этого сообщения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: В 10 т. М., 1956. Т. 4.
2. *Гегель Г.* Сочинения. М., 1938. Т. XII.
3. *Кант И.* Сочинения: В 6 т. М., 1966. Т. 5.
4. *IX Всемирный русский народный собор:* Стенограмма. М., 2006.