

ХУДОЖНИК И ЗНАТОК

А. А. Вайнштейн

В искусстве этот мотив не редкость. Еще у Брейгеля можно встретить изображение столь трудно совместимых и, в то же время, столь необходимых друг другу человеческих типов: один с кистью в руках, сосредоточенный, погруженный в творчество, и другой — заглядывающий со спины с восторженно-всезнающим выраженьем на лице. Однако перед нами не только эффектный диалог характеров, но и проявление того неизбежного внутреннего конфликта, который разыгрывается в каждом из нас, хотя мы и не всегда о том догадываемся. По сути, настоящий, равноправный диалог между художником и знатоком исключен. Либо искусство обезоруживает интеллект, приводя его в замешательство, либо там, где включается рациональный анализ, исчезает искусство. Одно из проявлений этого разлада в том, что люди искусства почти никогда не обсуждают собственные произведения, не становятся в положение «знатока» в отношении себя самих — и не от боязни спугнуть музу, а от какого-то выстраданного понимания неуместности позиции наблюдателя, — не только в момент самого творчества, но и в момент любого художественного переживания.

Известный историк живописи Макс Фридендер в книге «Об искусстве и знаточестве» писал: «Мыслители, как правило, слепы к искусству, творческие люди, как правило, немые» (1). Рахманинов краснел от околмузыкальных разговоров. Кандинский, хоть и разрабатывал теорию живописи и верил в возможность авторского анализа, но сам предпочел увернуться от него, перенеся «эру анализа» в отдаленное будущее. Больше всего, однако, трагится слов вокруг того, что сотворено в *слове*, хотя по общим законам искусства литература не более «переводима» на язык слов, чем, к примеру, музыка. О своем детском восприятии поэзии Цветаева (в «Моем Пушкине») пишет: «Когда мать не спрашивала — я отлично понимала, то есть и понимать не думала, а просто видела. Но, к счастью, мать не всегда спрашивала, и некоторые стихи оставались понятными. В стихах, как и в чувствах, только вопрос порождает непонятность, выводя явление из его состояния данности».

Но разве с нашим взрослением что-то меняется? Признаемся, что, и повзрослев, мы так же нередко теряемся, перестаем «видеть», как только на «холодную голову» беремся рассуждать о тех же стихах, хотя и отказаться от подобного соблазна почему-то трудно. И вот мы анализируем и ведем споры, причем вокруг самых неоспоримых достижений мировой классики: по поводу так называемой фабульной загадки шекспировского «Гамлета», источника света в «Ночном дозоре» Рембрандта или «Сладкой жизни» Феллини.

В самом деле, произведения искусства живут какой-то двойной жизнью: той, что умопостигаема, и другой — «странной», входящей в конфликт с реальным миром и неподвластной никакой «нормальной» логике. Может быть, дело в тех деликатных и глубоко личных струнах, которые затрагивает искусство, и поэтому холодная логика здесь вообще неуместна? Однако речь не о банальном — «рассудок ослабляет чувство», или «творчество неподконтрольно логике», — а как раз о совершенно противоположном. Художественный опыт убеждает, что чувство, связанное с состоянием творчества, потому сильнее доводов разума, что оно сопряжено с особой логикой и системой доказательства, которые, в силу своей безусловной природы, превосходят по способности убеждать дискурсивную логику. Если так, то логика искусства действительно не может не войти в противоречие с логикой аристотелевской, из-за чего позиция «знатока» — особенно когда речь идет о постижении самих основ творчества — неизбежно становится уязвимой, а любой спор неразрешимым. Но можно ли тогда определить, что такое логика искусства, если она в конфликте с нашими познавательными способностями?

Думается, не только можно, но и следует выйти на нее как раз «конфликтным» путем — далее всего уводящим от аналитического метода, который неизбежно расслаивает произведение искусства: на форму, содержание, структуру, семантику и проч., хотя в начальном замысле художника, да и в самом бытии произведения искусства эти «подуровни» совершенно неотделимы друг от друга. Потеря изначальной цельности — такова, видимо, цена, которую мы платим за методичное исследование искусства.

И все же, имеет ли смысл говорить о какой-то специфической логике искусства?

Заметим, что *логика* в применении к искусству не есть термин, заимствованный из арсенала философии, а само живое впечатление, внушаемое нам произведениями высокого уровня. Действительно, от сказки «Колобок» или симфонии Моцарта остается ощущение доказанности не меньше, чем от теоремы Пифагора. Когда говорят: «внутренняя необходимость» (Кандинский — о живописи), «художник мыслит с кистью в руках» (Матисс), «Какая сила доказательства!» (Мандельштам о Бахе) — здесь нет никакой иносказательности. Каждый, кто отдавался с головой во власть искусства, мог убедиться: мысль художника иной раз наделена такой доказательной силой, что захватывает дух от неотвратимости результата. Но где скрыт тот интегральный «механизм», который отвечает за то, что Толстой называл общим «сцеплением», подчиняющим себе все составные части, все уровни: и формальное, и содержательное?

1

Зададимся сначала вопросом: почему нам все же не всегда достаточно того внутреннего насыщения, которое вызывает в нас выдающееся произведение? Почему у нас возникают разного рода «почему»? Наше общение с искусством сопряжено не только с радостными и гармоническими чувствами. Накоплен и богатый негативный опыт, связанный с тем, что, убеждая и насыщая нас в одном, искусство не менее озадачивает и истощает в другом. То наш интеллект впадает в полемическое буйство по поводу нового романа или фильма, то совершенно немеет перед обаянием простой мелодии, не имея возможности определить грань, отделяющую прекрасное от «так себе».

Похоже, что причина разлада, действительно, скрыта в самом способе проживания художественного события. То, что *потом* достается интеллекту, при всей своей важности, имеет по-видимому, отношение лишь к контексту, к интерпретации. Само произведение странным образом от анализа ускользает. Собственно, вопросы и не возникают, пока в нас бодрствует художник. Но лишь прекращается непосредственное воздействие муз, как они начинают гнаться за нами, и вот тогда-то в нас просыпается «знаток» и вместе с ним какое-то особое беспокойство и чувство дискомфорта, входящее в странное противоречие с только что полученным гармоническим впечатлением.

Весьма поучительна история со знаменитым фильмом Феллини «Сладкая жизнь». Дом и семья пастора Штейнера для героя фильма Марчелло — это единственный образец достойных человеческих отношений. И вдруг шокирующая весть: пастор покончил с собой, убив к тому же и своих детей. «Знатоки»-кинокритики ломали голову: зачем, почему? Не было, разумеется, недостатка в экстравагантных теориях. А в одном интервью Феллини признался, что первоначально этот эпизод в сценарии вообще отсутствовал. Он понадобился в процессе работы над картиной, чтобы внести яркое драматическое напряжение, внезапно «оглушив» героя (и зрителя): «Это должен быть совершенно непонятный и ничем не объяснимый случай, который вызвал бы у всех вопрос „почему“». Великий мастер словно преподавал всем урок: когда языком искусства ставятся некие вопросы, то не для того, чтобы найти на них «разумный» ответ, поскольку вопросы — совершенно иной природы, нежели язык, на котором мы способны их обсуждать.

И все же нельзя устоять от «проклятых» вопросов: почему Гамлет медлит, Медея убивает своих детей, Онегин — Ленского, а Герасим топит бедную Муму? Но, как и со Штейнером, вне магии самого искусства их поступки кажутся нам совершенно противоестественными.

венными. Можно привести множество примеров — и всюду это несоответствие между живым впечатлением как основой всеобщего признания и несходством мнений, возникшим «вслед» и по поводу того, что «на самом деле» хотел сказать автор. Впрочем, настоящего «знатока» это только раззадоривает. И он привычно ищет опору в более надежном, в рациональном — в форме, тем более что искусство и здесь не дает покоя и тоже постоянно заманивает нас, только уже не своей загадочностью, а, наоборот, с виду довольно доступными особенностями своего строения: повторяющиеся элементы, разного рода ритмические фигуры, модули, группы симметрии, опять же частоты и соотношения. Измеряй, просчитывай, моделируй! Но, как правило, стоит разобрать «по косточкам» стихотворение большого поэта, как потом уже не сыщешь признаков высокого мастерства — ни в смысловом строе, ни в форме.

И вот красноречивая ситуация: образовалось два полюса — два исследовательских направления. Один полюс обживают те, кто сосредоточен на так называемой содержательной стороне искусства, и здесь, естественно, основная работа идет с вербальными образами или изображением; на другом — исследования в области формы, и здесь наибольшие успехи достигнуты в таких «структурированных» видах искусства, как музыка и поэзия. Но, заметим, достижения на том и на другом направлении трудно пересекаются. Например, мощные идеи психоанализа совершенно не работают в музыке. И наоборот, попытки отыскать особую структуру прозы по аналогии с формами музыки или поэзии оставляют, по общему признанию, массу вопросов.

Итак, логика в самой основе искусства и при этом алогизм в отношении жизненного плана, доказательная сила развития, и невозможность ничего сказать доказательно по этому поводу. Выходит, о произведении искусства невозможно судить столь же убедительно, сколь убедительно действует на нас оно само — и в этом вся загадка.

Как повелось еще от Канта, суждения вкуса не могут быть логически обоснованы. Допустим, но откуда все-таки эта неотвязная потребность выводить искусство на очную ставку с интеллектом? И почему такое повышенное внимание к искусству со стороны точных наук?

Кроме негативного опыта, есть, думается, и другая причина — своеобразная ревность интеллекта. Мы чувствуем, что любое художественное произведение прячет в себе тайну, глубоко нас притягивающую: мы догадываемся, что искусство — не только область интуиции и «правополушарной» деятельности, но что оно демонстрирует способность к созданию высшего типа единства, владея, возможно, какой-то более сильной, по сравнению с точными науками, логикой и системой доказательства. Но тогда, естественно, точными методами и нельзя определить эту способность, и значит, мы вынуждены двигаться лишь «вдоль» предмета, не затрагивая сути самого творчества, откуда и ревностная опека со стороны интеллекта — и самой науки, которая осознает, что искусство чуть ли не оспаривает у нее ведущую роль в познании.

Хотелось бы показать, что у искусства есть для этого все основания. Нужно лишь найти источник того чувства, которое внушает нам любое состоявшееся произведение искусства — впечатление внутренней необходимости и доказанности.

2

Понять, однако, художественную «логику сцеплений» с позиций логики аристотелевской, действительно, невозможно. Взять хотя бы логическую операцию, связывающую суждения отношением «если... то...» (импликация). Если в искусстве подобного рода суждение и допустимо, то лишь для так называемых *ближних связей* — к примеру, в секвенциях или кадансах в музыке, или в классическом стихе в созвучных рифмованных окончаниях: *если* «розы», *то* уж точно «морозы» или «угрозы». Что же касается макроуровня, то подобного рода необходимого следования одного из другого мы не отыщем — ни на уровне структуры, ни в самом содержании.

В самом деле, *если* Татьяна Ларина предстала на балу светской дамой, *то* она, понятно, не могла, увидев Онегина, откровенно выдать свои чувства. Здесь точная мотивировка, непосредственно *следующая* из положения героини в данный момент. Нечто похожее на импликацию. Но в более широком охвате было бы наивно считать, что слова: «*Но я другому отдана; / Я буду век ему верна*» — подлинное основание ее отказа Онегину. То есть в глобальном плане «сцепление», определяемое, как обычно водится, «чертами характера» — не единственное, что держит. Заметим, если в начале пушкинского романа Татьяна объясняется Евгению в любви и получает вежливую отповедь, то в коде всё наоборот, и если там Татьяна пишет письмо Евгению, то здесь зеркальный вариант: к ней пишет он. Во всем этом угадывается особая логика, способная связывать на далеком расстоянии, но, как видно, это уже не импликация, а что-то другое, более сильное и способное даже подчинять себе смысловой план. Ведь получается, что Татьяна отвергает домогательства Онегина не только из верности супружескому долгу, а еще и потому, что этого требует некие «странные» законы гармонии, проявляющие себя на макроуровне, и при том столь агрессивно, что они фактически влияют на судьбу героев. И возникает ощущение, что содержательное подчиняется какому-то чисто формальному закону — некой особой логике. Что за этим стоит, может, и впрямь — то, что в искусстве называется формой?

Но, похоже, структурное начало, с которым часто ассоциируется форма, тоже не способно обеспечить необходимое общее «сцепление». Об этом говорит хотя бы то, что структуралисты, обращаясь к поэтическому тексту, в поисках «генерального принципа организации художественной структуры» (Ю. Лотман) фактически вынуждены переносить на целое те закономерности, которые выделены на элементарном уровне. С поэзией это еще проходит. Но определение интегрирующего начала в прозе и поэмах, где в массивном тексте структурность менее выражена, по-прежнему проблематично.

Е. Эткинд: «исследователи, например, только-только подходят к установлению понятия ритма в прозе — известно, что он существует, но неизвестно, что он собой представляет. Для прозы мы обладаем загадочным, почти мистическим „шестым“ чувством» (2).

Казалось бы, именно структура и вездесущая симметрия осуществляют те *дальние связи*, которые упираются в самые крайние точки: начало — конец, лево — право, экспозиция — кода, тема — ее зеркальное отражение. Можно и в самом деле найти массу примеров, когда, пытаясь выделить конструктивное начало, приводят варианты разного рода ритмических каркасов, арочных, кольцевых, спиралевидных схем, якобы открывающих нам тайну целого. Бесспорно, наличие симметрии в общей композиции, как и в отдельных элементах, абсолютно необходимо, но симметрия экстенсивна, она не способна к самолокализации: повторить групповую операцию или настроить тех же «арок» можно сколько угодно. Главное — где остановиться, поставить точку?

Забегая вперед, скажем, что *целое* искусства не только в композиционных ритмах, контрастных сопоставлениях, но как раз в том, что подчиняет себе экспансию ритма — в итоге, преодолевает симметрию. Возможно, и искомую логику целого — будем именовать ее *логосом творчества* — следует искать в том, что является альтернативой симметрии и тем самым альтернативой «логики вещей» и самой логики науки.

Итак, похоже, что целостная логика искусства действительно не может держаться на одних смысловых связях, поскольку она проявляет себя как намного более сильное, подчиняющее себе семантику структурное начало; в то же время не опирается логика и на чисто формальные законы — так как, в отличие от них, она глубоко содержательна — эмоционально окрашена. Но если ни структура, ни содержание сами по себе не обладают достаточными средствами, чтобы нерасторжимо крепить *целое*, то что тогда?

Решающим здесь становится самый простой вопрос: что общего между всеми этими многочисленными категориями: «формой», «содержанием» и проч.? Стоит им задаться, как ничего другого не останется, кроме тривиального ответа: общее в художественном произведении — это, разумеется, чувство, эмоциональный строй. Но тогда и логика в искусстве

не должна быть абстрактной, то есть отвлеченной от творческого волнения. Значит, чувство и логика вполне совместимы? Очевидно, *непонимание*, о котором говорит Цветаева, как раз и вызвано потерей (из-за «уясняющих» вопросов матери) эмоционального контакта с целым, каким-то образом сопрягающим в себе логику и чувство. Потому-то вместе с разрушением эмоционального строя терялся и логос, и ощущение необходимых связей. Стало быть, если говорить о логике в искусстве, то как о логике особой — *конкретной*, переживаемой, являющейся инструментом не отвлеченного мышления, а наоборот, способом непосредственного выведения мысли, в которой формальное, семантическое и эмоциональное неотделимы друг от друга. Что может заключать в себе подобное единство?

3

Говоря о различии творческой логики и логики рациональной, заметим: если для науки наиболее важные моменты — интуитивная догадка, гипотеза и потом уже оценка истинности или ложности, в зависимости от результата доказательства, которое при этом может носить и достаточно рутинный характер (а часто и вообще опускаться), — то в искусстве само развитие, разрабатывание исходной идеи непременно является самоценным началом. В искусстве развитие захватывает всегда, информационное напряжение постоянно растет; в теории же захватывает исходная мысль, а путь к доказательству часто представляет интерес лишь для самых дотошных. Причем вариантов доказательства может быть несколько, тогда как в искусстве тема и ее разработка, или, как принято говорить в музыкальной науке, *тезис и доказательство*, имеют лишь единственный способ «решения». К тому же то, что созревает в интуиции ученого, реализуется потом в рациональной фазе доказательства, тогда как логическая операция в искусстве так и остается интуитивным, трудно понимаемым процессом *самодоказывания*. Но что тогда доказываются и в чем особенность логики искусства?

Искусство, как и наука, упорядочивает наш опыт — приводит его к *единству*: наука отыскивает законы; искусство тоже опирается на некую «внутреннюю необходимость». Однако решается задача абсолютно по-разному. Наука ищет единое во множестве явлений, тогда как искусство раскрывает многое в едином, которое абсолютно завершено раз и навсегда — совершенно, хотя при этом всякий раз требует нового воспроизведения, каждое из которых — событие неповторимое. Ведь для искусства не бывает ничего одинакового, даже в повторе: равной величины такты в музыкальной теме, каменные блоки в кладке собора всегда индивидуально окрашены, поскольку *распределены* относительно целого. В науке же ничего не бывает «раз и навсегда», она постоянно в развитии. Но для нее важно всё наиболее повторяемое в явлениях, она «пуповиной» связана с *множеством*: отсюда симметрия, индукция, вероятность, операция с кванторами, классами, объемами понятий. Далее, наука, будучи ориентирована на общие свойства, в поисках закономерности абстрагируется от своеобразия каждого явления, от всего «несущественного». То есть мыслительная операция имеет насквозь условный — *отвлеченный* от наглядности чувства характер, потому для удостоверения истинности той или иной идеи во всем (кроме исходных понятий и аксиом) требуется мощная работа логического аппарата — теоретическое обоснование. По сравнению с иным теоретическим построением «устройство» простого музыкального мотива может показаться сущим пустяком. Но, как известно, попытка рационального осмысления того, что делает многие такие мотивы неотразимыми, выросла в сложнейшую научную проблему, соизмеримую, стало быть, со сложностью этого явления. И вот мы, оказываемся, способны схватить столь «трудно постижимый» мотив мгновенно, и достаточно лишь возникшей потребности в его воспроизведении, чтобы удостоверить его художественную *истинность* — доказанную здесь не дискурсивным путем, а в самом процессе проживания музыкального события.

Но, пожалуй, самое показательное проявление особенности логик в науке и искусстве — в решении *проблемы сложности*. Как для рыбы — вода, для птицы — воздух, так

сложность для нас — имманентная среда обитания. Мы возделываем ее и культивируем, добывая жизненные блага. Наша чудовищная по сложности цивилизация тому пример. Было бы странно, если бы природа, кроме инстинктов, не снабдила нас более подходящими для этого инструментами. Разумеется, нам дан разум как средство упорядочения опыта. Однако сложность для теоретического разума представляет собой проблему парадоксального характера: ведь развитие, или повышение уровня порядка и устойчивости (гомеостаза), есть увеличение сложности, которое, однако, неизбежно должно приводить к росту неопределенности и хаосу (энтропии) — значит, как раз к снижению устойчивости. Судя по всему, природа и искусство каким-то образом справляются с этой проблемой, поскольку в процессе развития организмы и формы все более усложняются — совершенствуются структурно и эстетически. Возможно, способ овладения сложностью — самое существенное, в чем проявляется специфическая функция науки и искусства.

Наука систематизирует опыт, снижая параметры сложности — аппроксимируя, обобщая, огрубляя, редуцируя к более простому, опуская частности. А. Бергсон: «Как и обыденное познание, наука сохраняет лишь одну сторону вещей: повторение. Если целое оригинально, наука устраивается таким образом, чтобы анализировать те его элементы, которые почти воспроизводят прошлое... От нее ускользает все нередуцируемое и необратимое в последовательных моментах истории» (3).

Что касается искусства, то оно парадоксальным образом создает *гармонический порядок через увеличение сложности*, каковым всегда и является развитие, к тому же непременно выявляется индивидуальное и несущественное с точки зрения общих законов, что, казалось бы, есть усиление неопределенности и того же множительного начала. Однако, как раз наоборот, целое реализует себя именно через повышение порядка сложности. Но что самое поразительное, художник для достижения совершенного результата вводит в ткань произведения случайный, стохастический элемент, связанный с несчетной (неисчислимой) природой — по сути, с *бесконечностью*. В самом деле, такую стратегию можно объяснить, только признав, что по отношению к частям *целое* (гештальт) существует изначально, — то есть не складывается из множества элементов, а, по мысли Бергсона, именно выделяет их из себя в процессе диссоциации, будучи неисчерпаемым по своим возможностям — изначально *бесконечным*. Целое сложно — но не значит, что *сложено*. Бесконечность в этом смысле не зависит от множества и проблемы счетности, наоборот, ее актуализация связана с «распаковыванием» целого, которое, пока оно не тронут кистью художника, еще находится в состоянии «ожидания», как лист белой бумаги, потенциально скрывающий в себе всё многообразие рисунков или мотивов. (В китайской живописи не закрашенный лист белой бумаги символизировал бесконечность.) Искусство же актуализирует бесконечность, заставляет ее раскрыться, вступить с нами в диалог, при условии, что мы бесконечность потревожим, заставим откликаться на то, что «задели» ее несчетную природу, проведя пусть единственную на бумаге линию — но с тем чувством свободы и богатством оттенков, которое присуще древним китайским художникам или Матиссу.

Словом, процесс актуализации целого в искусстве связан прямой зависимостью со степенью выявленной сложности. Как выразился дирижер Ансерме, сложность «симфонического» масштаба «имеет большую насыщенность бытия», чем относительно более простое построение. Итак, познание законов искусства предполагает *непосредственное знание актуальной бесконечности*, но мы тем самым неизбежно сталкиваемся и с проблемой трудной постижимости таких законов.

4

Действительно, в исследованиях искусства мы постоянно встречаем употребление некой «вежливой» формы с присловьем «внутренний»: *внутренняя необходимость, внутренняя логика, внутреннее единство*. Что за этим стоит? Очевидно, такое же *внутреннее* понимание того, что напрямую, без присловья, эти понятия к искусству не приложимы. В самом

деле, какая может быть *необходимость* в прямом, классическом понимании этого слова, подразумевающим жесткую причинно-следственную связь, если искусство сплошь пронизано спонтанностью, если непредсказуемость фактуры мазка, или патины на бронзе, неожиданность джазовой импровизации, внезапность актерского решения, а зачастую и сама случайность являются всегдашними союзником гармонии?

Еще труднее с понятием *единство*, с этой, возможно, самой удивительной из всех философских категорий, поскольку, будучи двигателем (как не сказать *внутренним*) нашей познавательной деятельности, она сама, естественно, не поддается строгому определению, а наоборот, загнанная в логические тиски, «взрывается», распадаясь на группу понятий. Обратимся к этимологическому корню *един* (*один*), с помощью которого можно «вытянуть»: *единицу как первый член натурального ряда, единицу как целое число, единицу как числовую ось, единственное как наименее вероятное, но и единообразное как наиболее вероятное, единицу как элемент непустого счетного множества $|1,0|$ или как элемент несчетного множества — точку*. Нетрудно видеть, что здесь сошлись (*воедино*) базовые категории математики, в своей основе связанные с такими предельными, бинарно связанными категориями, как *дискретное и континуум, множественность и цельность, актуально и потенциально бесконечное, наиболее вероятное и случайное*. Но тогда какую форму предпочесть в качестве модели *единого*? А если объединить всё вместе, то каким образом? Ведь «зазоры» между ними — область сосредоточения таких «вечных» проблем, как, к примеру, «континуум гипотеза». Удивительно, что, вышедшие из одного корня, эти понятия оказались столь несовместимы. Возможно, нет ничего другого, столь далекого от единства, как сама категория единства. (Достаточно обратиться к Плотину, Лейбницу, Лао-Цзы, чтобы убедиться, сколь неисчерпаемо сложно спрессованное до *монады* это понятие.)

Что же тогда *единство* для искусства? Как ни странно, но логика художественного мышления требует именно того, что в науке невыполнимо: соединить выше приведенную разрозненную картину «единиц» в то цельное, что мы в итоге, очевидно, и называем гармонией. Но какова связь со столь специфическими понятиями науки?

Как можно видеть, в искусстве тоже есть свои универсальные первообразы — аксиомы, то, что встречается во всех видах искусства: *повторяемость элементов, единая мера и шкала отношений, единство материала, абсолютная завершенность целого*, и т. д. Теперь сравним с аксиомами математики, и мы обнаружим не только много общего, но и найдем многим из основных понятий науки эквивалент среди аксиом искусства.

А именно: *итерации* соответствует в искусстве повторяемость элементов, пошаговое движение; элементарному *непустому множеству $|1,0|$* — элементарный двудольный такт; *натуральному ряду* — порядок, распределение по шкале равных величин, интервалов; *четно-нечетному разбиению ряда* — пульсация ритма; *группе* соответствует ритмическая группа или то, что мы связываем с вариационностью; *единица как числовая ось $|0,1|$* — это единое целое или сумма всех гармоник в спектре частот; *единица как общая мера* — модуль, такт; *бесконечность* — как иррациональность, выраженная числовым пределом, точкой «схода», либо *точкой* на числовой оси (золотое сечение); *умножению, математической прогрессии* можно сопоставить возрастание двоичных тактов в иерархии музыкальных «квадратов», поэтических строф; *континууму* — единство материала, «сплошность» и т. д.

Но вот что оказывается. Если в математике можно отдельно рассматривать свойства того же натурального ряда или группы, или действительных чисел, в искусстве *каждый интуитивный первоэлемент (универсалия) являет себя обязательно на фоне других*, неразделимо с ними, в общей связке. В такую «монаду» можно войти с любой стороны, один компонент возбуждает ответную реакцию всего целого. Если взять последовательность одинаковых долей — простой музыкальный метр, он потянет за собой группировку по тактам, распределение по «квадратам», потребность в ритме, тональной опоре и тематической выраженности. А ритм работы на уборке винограда или вращение крыльев ветряной мельницы способны родить красочную живописную композицию. Универсалии искусства проявляют

себя только целокупно. Вот, очевидно, почему наука, располагая во многом общей с искусством аксиоматикой, не может моделировать творчество, разве что исследовать его фрагменты: она не в состоянии актуально объединить без противоречий (разве что вероятностно, как, к примеру, в гауссовом распределении) то, что любая детская песенка соединяет играючи — все выражения *единицы*. Требование совершенного *единства* в искусстве оказывается выполнимо. Там, где у науки между основными понятиями проблемные «зазоры», у искусства — полнота и самоочевидно понимаемая всеобщая взаимосвязь.

5

Более того, искусство ради совершенной полноты и гармонии как раз требует противоречий, ищет их и культивирует. Если научное мышление развивается в направлении их снятия, причем уже в самом основании — в правилах вывода и посылках, то искусство, наоборот, на всех уровнях пронизано конфликтной динамикой, и сама искомая гармония обретается только ценой крайней поляризации всех оппозиций. Конечно же, еще Гераклит говорил о гармонии: «враждующее соединяется». Но проблема в том, что источник конфликта лежит не только в сюжетной плоскости, а прежде всего, — в самом логосе, а он почему-то требует такого наращивания контрастной динамики, которая приобретает катастрофический характер в сюжетной линии. Если приглядеться, то за всеми «Монтекки и Капулетти» всегда и независимо от сюжета скрывается механизм раскачивания оппозиций, откровенно проявляющийся в музыке и поэзии как прогрессия двоичных структур, «система конфликтов» (Эткинд) или «система параллелизмов» (Лотман).

Повторим вопрос: с какой стати на судьбы героев должны влиять некие обстоятельства чисто структурного характера? Более того, почему мы, в согласии с этой «насильственной» морфологией, постоянно сами вождедем роковой развязки — эстетически принимая сторону рока, хотя «по-человечески» желали бы другого исхода? Наконец, какое отношение к чувству красоты имеет взвинчивание страстей до катастрофического накала, и что дает всем этим с виду формальным законам такую власть над нашими чувствами и привычными образами? Да и почему, в принципе, им позволено ломать человеческую природу — порой до неузнаваемости, и в результате — до полного ее «упразднения» в авангардном искусстве?

Если делать упор только на симметрии: метроритм, цикличность, контрастные сопоставления, перебор вариантов — на это действительно трудно ответить. Но если видеть здесь лишь промежуточную фазу преобразования, в которой участвуют все компоненты *единого* и которая, как уже говорилось, должна преодолеваться на пути к гармонии целого, то преимущество логоса искусства перед «логикой вещей» и жизненным планом (содержанием) станет вполне очевидным. И вот почему.

А) Объединенные в логосе универсалии искусства, проецируясь в целостную основу нашего Я, словно «заряжаются» бесконечностью и становятся тем самым связаны и с нашей глубинной экзистенцией. Это и наделяет логос способностью с особой силой воздействовать на «конечные» смыслы и придавать любым значениям на уровне содержания ту предельную степень, благодаря которой в некоей точке смыслового «схода» происходит преодоление всех оппозиций.

Б) По сравнению с содержанием, которое обращено к нашему воображению и к жизненному опыту, логос — фактор прямого, актуального, непосредственного действия; то есть универсалии и их взаимодействие — наиболее экспрессивная область искусства, действующая в обход ассоциаций, прямо и даже на разрыв повествовательной логики. Таков стихотворный размер, ломающий фразу. Таковы контрастные сопоставления, как бы ни захватывали нас гимнические строки о Петербурге или картины наводнения в «Медном Всаднике». Однако все же гораздо экспрессивнее сам перепад между этими эпизодами, разрывающими то, что накопилось в воображении: между «Люблю тебя, Петра творенье» — и тут же вслед «Была ужасная пора».

Но тогда еще сильнее — в смысле экзистентного отклика и эмоционального накала — должна быть в логосе та объединяющая сила, которая на пути к гармонии целого способна преодолеть всю эту конструктивную «машинерию», раскачивающую оппозиции.

Остановимся на этом подробнее.

6

Еще раз отметим: все соблазны анализировать искусство, все беспокойства «знатоков» по поводу чувства *внутренней необходимости* возникают уже вне состояния творческого волнения, в отсутствие которого все необходимые связи как раз и распадаются. Тогда при-слолье «внутреннее» — не просто заклинание, а означает нашу догадку, что логика искусства напрямую связана с вдохновением, скрыта в самом творческом акте и действительно является феноменом, определяемым нашей субъективной природой. Стало быть, искать ее следует не только в самих произведениях в виде текста, красочного полотна или звукочастотных отношений, но и в нас самих; мы привносим ее своей *творческой интенцией* — в момент направленности нашего внимания (формо-смысло-образующего) на материал. Такая творческая интенция — инструмент, которым в той или иной степени владеет каждый.

Вот под ногами пожелтевший лист клена. Вполне тривиальный случай: мириады подобных листов год за годом падают по осени с деревьев. Но возьмем фотоаппарат и обособим этот лист рамкой видоискателя, и мы обнаружим, что обрели новую точку зрения — и всё, что только что виделось несущественным и случайным — окраска листа, особенности формы, угол освещения — теперь становится главным. Все компоненты вступают во взаимодействие друг с другом. Поле рамки активно, оно словно реторта, в которой происходит реакция между всеми «элементами», вдруг обретшими эстетическую значимость. И так же точно именно особая направленность внимания на текст — заведомая установка на поэзию — иной раз оказывается единственным условием, позволяющим отличить верлибр (свободный стих) от прозы, граница между которыми нередко совершенно размыта. Выходит, мы от природы наделены каким-то особым инструментом для подобных преобразований: *внутренней установкой на целое*.

К примеру, существуют музыкальные темы (периоды повторного строения), состоящие из двух одинаковых и самих по себе совершенно законченных мелодий. Вопреки справедливому мнению о том, что в искусстве одинаковое разделяет, а несхожее объединяет, мы оказываемся способны два идентичных отрывка воспринимать как общее построение более высокого порядка. Но можем — при желании! — слышать эти звучащие одна за другой мелодии как совершенно обособленные периоды. Данное свойство сознания в теории музыки специально не рассматривается. Между тем речь идет не об игре воображения или известном эксперименте: переключении с «профиля» на «вазу» на уровне представления, — а об особой *внутренней установке на целое*.

Удивительный пример — детские «считалки», где, понятно, в самом «сюжете», построенном на игре слов, нет никаких признаков смысловой законченности. Тем не менее, в игровом исполнении ощущение цельности всегда присутствует благодаря тому, что по наитию устанавливается «рамка» целого, и происходит «реакция» — начинает работать такой мощный интегрирующий фактор, как интонация. Вот пример очаровательной нелепицы, но настолько неотразимой в своей цельности, что из поколения в поколение она все еще воспроизводится детьми:

Вышел месяц из тумана, **Вынул** ножик из кармана,

Буду резать, буду **БИТЬ**, Все равн**О** тебе вод**ИТЬ**!

(Величина букв соответствует высоте и напряжению в интонации.)

Этот интуитивный способ организации текста в целом характерен для детского скандирования. Здесь распределение динамики и звуковысотности носит явно не случайный характер, но какую закономерность можно было бы выделить?

Обратимся к предельно простой задаче «на целостность»: просчитать от 1 до 8 таким образом, чтобы интонационно обозначить цифру 8 как завершающую. Интуиция подскажет такое решение:

1–2–3–4–5–6–7–8. Реже: 1–2–3–4–5–6–7–8. Но уж никак не: 1–2–3–4–5–6–7–8.

Как можно видеть, основные изменения в динамике — «перепад» 5–6 — происходят в районе 3-й четверти, но отношение 5/8 (по длине периода) и его зеркальный вариант 3/8 позволяют думать, что здесь без ряда Фибоначчи не обошлось. (Заметим, 3-й вариант с динамическим изменением в зоне $\frac{1}{2}$ явно не удовлетворителен!) Прюделав ту же операцию в интервале 1–16, то есть в сдвоенном периоде, мы находим подобную же динамику, только уже, соответственно, в промежутке 9–12, то есть в зоне, где и в самом деле можно заподозрить действие *золотой пропорции*, которая, выходит, берет на себя ключевую функцию управления целым. Тогда становится ясно, что целостность образуется благодаря тому, что рационально упорядоченный метроритм на более высоком уровне преодолевается иррациональной динамикой. Нелинейность — необходимое условие целостности: вот вывод, к которому нас подводит и детская «считалка», и золотое сечение. Но главное в том, что *нелинейное преобразование* — не только математическая реалья, а, как выясняется, и операция, присущая нашей художественной интуиции. Значит, поскольку нелинейность, выполняющая интегральную функцию, задается особой внутренней установкой (интенцией), то, похоже, искомые целостные качества *необходимость и единство* действительно обусловлены субъективной природой. Чтобы в этом убедиться, нужно теперь понять, каким образом фактор золотого сечения тоже оказался связан с нашей когнитивной активностью.

7

В отличие от науки, где истинность формально-логическая и содержательная могут не совпадать, в искусстве чисто формальное и смысловое нерасторжимо связаны, между ними всегда существует определенный изоморфизм. К примеру, если в строфе противопоставлены строки с женской и мужской рифмой, то этому будет отвечать и образный ряд: «То как зверь она завоет, / То заплачет как дитя». Или, если рама картины дает нам «лево — право», «верх — низ», то по краям можно развести оппозиции: «ангел — черт», «праведники — грешники», а раму еще с двух сторон «подпереть» скалой и деревом, чтобы крепче «держала». И это кажется само собой понятным, слишком уж здесь наглядна связь простого ритма и образа, почему и создается впечатление, будто все эти типы симметрии — та самая крепь, которая всё держит, и будто аксиомы искусства вполне «выводятся» из практики — из объектного мира.

И вот, оспаривая эту традиционную точку зрения, золотое сечение демонстрирует удивительное свойство, которое трудно обнаружить, анализируя отдельные примеры, отчего оно и осталось без внимания. Но стоит сравнить между собой множество самых несходных по теме и жанру произведений по той семантике, которая притягивается к точке золотого сечения, как выясняется, что здесь есть свои особые предпочтения. А именно, обнаруживается, что смысловая доминанта этой точки связана со значениями *предельности, пограничности, перехода в трансцендентное, в другое измерение, в бесконечное*. Казалось бы, что общего между этими категориями? Но как раз набором таких качеств характеризуется точка золотого сечения, лежащая на «границе» дискретного множества и континуума. Оттого мы и обнаруживаем в окрестности точки так называемые образы *медиаторы*, символы *перехода*: дверного проема, окна, пролета моста, — или фермату (паузу произвольной длины — тот же «мост», только во времени), точку предельного накала (для смыслового ряда данного сюжета). В стихотворениях малого формата с классически «плотной» структурой это про-

является особенно ярко: вот предельная поляризация — «И славы блеск, и мрак изгнания» (Пушкин); предельный черно-белый контраст — «Дневным сиянием объятый, / Один беззвездный вижу мрак...» (Ходасевич); или тоже предельные «точечные» символы — «Он был всего лишь точкой. И точкой была звезда» (Бродский), «Лишь паутины тонкий волос / Блестит на праздной борозде» (Тютчев); или, наоборот, бесконечность в ширь — «Ни говорить ни о чем, ни думать. Душа возносится в бесконечной любви» (Артур Рембо).

Может показаться, что такой разброс качеств оставляет слишком много места для произвольных оценок. Но, во-первых, примеров достаточно, чтобы не считать сказанное простым совпадением, (у Пушкина — это сплошь и рядом) и, во-вторых, все они легко согласуются друг с другом как характеристики феномена золотой пропорции: предельность, бесконечность, переход, точка на континууме. Значит, с уверенностью можно говорить и о некоем *смысловом аттракторе*, который притягивает к себе совершенно определенные — притом, именно экзистентные значения, связанные с переживанием предельного, пограничного состояния — на «пороге» трансцендентного.

Нельзя теперь не задаться вопросом: каким образом художники не просто пользовались золотой пропорцией как композиционным инструментом, но и часто интуитивно улавливали и передавали в образах ее математическую специфику — ведь из наблюдения за природными явлениями или из биофизики нашего организма никак напрямую не следует та особая семантика, на формулирование которой понадобились целые века упорных размышлений и философской рефлексии?

Ответ напрашивается следующий: феномен золотого сечения связан не только с умопостигаемыми свойствами вещей, но является и нашей внутренней и, возможно, прирожденной способностью упорядочивать сложные явления. Но тогда и все «сопутствующие» представления: *бесконечность, предельность, точка на границе континуума* — также обусловлены нашей внутренней природой. В принципе можно расширить эти выводы и предположить, что в интуиции любая универсалия искусства (*метр, ритм, целое, пульсация, вариационность, контраст*) — восходят к важнейшим, базовым состояниям сознания. Значит, заведомо до того, как начнет разрабатываться конкретное художественное содержание со своим психологическим наполнением, уже на уровне «аксиом» закладывается некая экспрессивная и семантическая основа, благодаря тому, что эти универсалии соотносятся с категориями *целого, бесконечного, свободы*, приобретая тем самым особую — экзистентную — окраску.

Итак, наука может отвлечься от содержания, хотя бы в момент исчисления (не зависящего от истинности или ложности посылок). В искусстве же нет ничего, что не было бы содержательно — экспрессивно окрашено: не только тема, мотив, материал, но и сама аксиоматика и, наконец, сама логика художественного мышления — логос.

Универсалии поэтому можно назвать *экзистемами*, поскольку каждая из них, проецируясь в наше Я, получает свою особую экзистенциальную функцию. В самом деле, если внутренне мы «настроимся на поэзию», то можем найти даже в простом, размеренном движении *метра*, пусть отбиваемом ударами метронома, оттенок неотступной роковой силы — ведь любой многократно повторяемый цикл, обладающий, как и подобает симметрии, неукротимой экспансией, увлекает ее в «дурную» — *потенциальную* — бесконечность, вызывая безотчетное чувство тревоги и неся угрозу нашей *актуальной* целостности. Очевидно, для человека всегда, по крайней мере в Европе, это было настолько важно, что еще издавна преломилось в культурной традиции в виде обрядов очищения — тех же дионисийских мистерий, устраивавшихся с тем, чтобы, наконец, «круга избегнуть» — ибо круг воспринимался как проклятие свыше.

Но подобная связь с экзистенциальным говорит неизбежно и о том, что мы наблюдаем здесь состояние аксиоматики еще в «реликтовой», общей для искусства и науки форме — *до процесса абстрагирования*, поскольку первичные понятия и образы еще целостно связаны друг с другом, тогда как логика (математика) впоследствии уже отвлекается от всего со-

держательного, при этом, как видно, теряя и самоочевидное, «первозданное» единство (непротиворечивость). Тогда, возможно, наука и искусство генетически восходят к общей базе, только если в науке мы видим устойчивую связь с объективными свойствами вещей, но при этом противоречивость, то в логосе искусства — какую-то таинственную связь с нашей субъективной природой, но зато абсолютное «внутреннее» единство. А если признать, что состояние единства предшествует разобщению, тогда истоки единства и первооснову научной логики, действительно, следует, не боясь впасть в кантианство, искать в нас самих. Значит, то разведение формального и содержательного, которое столь необходимо для точных наук, и в самом деле есть уже более поздняя работа абстракции.

Герман Вейль: «Искусство содержит в неявном виде наиболее древнюю часть известной нам высшей математики (...) итогом раздробления исходной цельности в акте восприятия является именно то, что в акте осознания порождает цельность следующего уровня — математическую структуру...» (4).

Тогда напрашивается следующий вывод: *искусство, которое ближе к «исходной цельности», чем математика, содержит и более сильную — самоочевидную логику*. Причем это логика, которую мы способны переживать — постигать эмоционально. Допустим, логическим ячейкам можно уподобить простейшие музыкальные такты, чья последовательность с наглядной силой демонстрирует как операцию умножения, так и отождествления множеств. Или до того, как, к примеру, число 2 было отвлечено от конкретных «2 камней», «2 яблок», оно уже мощно пульсировало в двоичных ритмах, объединялось в бинарные структуры. Конечно, этого еще не достаточно. Но перед тем как ближе подойти к логической операции искусства, подытожим. Универсалии искусства (первообразы, экзистемы):

а) *независимы* — не выводимы, не редуцируемы, не сводимы ни к чему, что мы наблюдаем в мире, контролируемом интеллектом и наукой;

б) *взаимосвязаны и объединены в интуиции*, в отличие от сходных аксиом логики и математики, по отношению к которым аксиомы искусства, возможно, являются первоосновой — своеобразными «заготовками»;

в) относятся не только к сфере формального, не просто структурируют искусство, но *являются и эмоциональной базой, и смысловой аксиоматикой искусства*, которая в момент интенции заряжает образы сверхзначениями, поднимает их до символа;

г) *способны воздействовать на нас только актуально*, в момент творческого волнения, в противном случае, «на холодную голову», художественное содержание неизбежно выхолощивается, а общие необходимые связи — сама логика — рассыпаются.

8

Наконец, главный вопрос: что же тогда в искусстве является логической операцией доказательства? Выше говорилось, что логику искусства, общее «сцепление» следует искать в направлении преодоления симметрии, на пути к целому, бесконечно превосходящему любую сложность. Но, как можно было видеть, части и целое в искусстве связаны между собой нелинейной динамикой. Тогда основная логическая операция искусства состоит в последовательном приведении всех частей от элементарного уровня, через активизацию иррационального начала, к интегральному целому. С точки зрения математики это трудно осуществимо: каким-то образом «пройти» весь путь преобразования от элементарного множества $|1,0|$ до *единицы* — числовой оси $|0,1|$, пересекая «зоны» и натурального ряда, и действительных чисел и проблемного «промежуточного множества», и т. д. Но для искусства «переход» такого рода — от простого такта к целому — совершенно естествен, раз монада целого не агрегируется из частей, а наоборот, будучи онтологически первичнее, выделяет их из себя, делится на эти периоды, такты, элементы и проч. Но раз целое и части «скрепляет» нелинейная динамика, тогда основная логическая операция искусства должна состоять в некоем способе *раскрытия бесконечности* в ткани произведения. Каким образом?

Для художника «раскрыть бесконечность» — значит дать прорасти свободе, преодолев сопротивление материала и традиции, и привести развитие к тому структурному пределу, который требует высшего напряжения творческих сил — предельной изобретательности, что и воспринимается нами как точка перелома, наиболее экспрессивная и вариационно насыщенная — наиболее свободоемкая. Но такая прогрессия свободы невычислима и непредсказуема, и все решения здесь связаны с состоянием внезапного озарения, выходом на неожиданные комбинации и иррациональные соотношения в композиции, в гармонии. Поэтому здесь и можно говорить об активизации актуальной бесконечности. Это прослеживается не только в крупных «полотнах», но в большей степени даже в таких миниатюрах, как восьмистишие Пушкина «Я вас любил...», где мы находим в кульминации (как раз в зоне золотого сечения) вариации: «...безмолвно, безнадежно, / то робостью, то ревностью томим...». Такая комбинаторика, будучи выражением высшей свободы художника (в предельно жесткой структуре классического стихосложения), — момент торжества индивидуального начала над безличной симметрией и сложившимися в языке стереотипами.

В этом смысле понимание произведения искусства обусловлено не столько его семиотической природой, сколько *катарсической*, связанной, как и в древних мистериях, с заклинанием и преодолением в момент особого эмоционального подъема циклической одержимости («зацикленности»). Таинство индивидуации — творческое озарение, в результате которого рождается абсолютно новое и не воспроизводимое авторское решение — та цена «искупления», которая и позволяет высвободиться из «порочного круга», из-под власти анонимного метроритма.

Итак, логический вектор в искусстве выстроен так же, как и эмоциональный, — от алгоритмического к невычислимому. Логос искусства — это, таким образом, не только логистика двоичных отношений, оппозиций и проч., но и то, что их подчиняет единому целому путем введения в художественную ткань случайных событий.

Г. Орлов: «Интуитивно давно осознано, что своеобразие и ценность индивидуального стиля определяется не столько общими среднеарифметическими нормами, сколько единичными нарушениями нормы, непредвиденными флуктуациями — то есть как раз тем, что для теории информации является случайностью!» (5).

Значит, свобода означает не только раскрытие фантазии художника, но она есть еще и условие внутренней крепости его произведений — ключевой элемент логики.

Теперь сделаем важный вывод. Если распределение смысловой символики морфологически отвечает структуре, то мы вправе предположить следующее: *подобно тому, как на уровне структуры нелинейный фактор стягивает вокруг себя целое, так и в содержании — та смысловая ось, которая «держит» целое, не может быть соизмерима с рациональными идеями*; то есть на всех уровнях — не только в форме, но и в семантике — основой общего «сцепления» и ключевым условием снятия оппозиций является иррациональная составляющая.

Говоря о поэтической логике (в отличие от рациональной) одного из стихотворений Фета, где в начале речь об общем, мировом, а в конце о «косом проборе» на детской головке, Эткинд пишет: «Эта „другая логика“ в том, что главным оказывается не рационально-главное, а случайная деталь, ставшая субъективно-главной для лирического Я и заслонившая для него объективный мир. Стихотворение Фета задумано и построено как парадокс: с одной стороны весь мир, с другой — пробор» (2, с. 57).

Парадоксальным, однако, можно назвать логический принцип всего искусства. Художественная необходимость, построенная на преобразовании в направлении случайного события, по сути требует выхода из «нормальной» логики — из всего, что построено на уподоблении и регулярности. Искусство, стало быть, переворачивает наше сознание, ставя ценность преходящего и случайного выше закономерного, а парадокс делая признаком полноты знания. Вот почему в искусстве под реальным, вполне нам понятным планом мы обнаруживаем действие неких подспудных сил, которые вступают в противоборство с при-

вычным нам миром, сокрушая его устойчивые связи (симметрию) и подчиняя их логосу целого. И когда мы рассуждаем об этом по законам «взрослого» мира, то, как и Цветаева в детстве, не только перестаем понимать поэзию, но, напрочь выпадая из эмоциональной сферы искусства, теряем опору и в его имманентной логике, подменяя ее логикой заёмной, построенной совершенно на иных принципах.

Наиболее распространенный вид подмены — вера в психологический детерминизм, в «раскрываемость характеров», словно автору дано докопаться до неких глубинных законов, способных мотивировать даже самые шокирующие поступки героев. На самом деле нет такого поступка, которого в романе или фильме не мог бы совершить герой — дай ему только время. (Собирался же Пушкин отправить Онегина на баррикады!) Для человеческой природы нет ничего в психологическом плане неосуществимого. Потому так и захватывает бездна возможностей, таящихся в закромах нашего сознания и ждущих провокации художника, наделенного какой-то особой экстремальной логикой. Но художник обычно нас морочит (и себя, прежде всего) иллюзией психологической обусловленности, ловя нас в паутину квази-причинных связей, якобы определяющих поступки героев. На самом же деле на линию поведения воздействуют еще и «странные» законы гармонии, особенно проявляющие себя в масштабе целого. Поэтому чем достовернее прописана логика поведения в эпизодах, тем коварнее шокирующий алогизм общей картины.

То, что работает в ближнем плане, на целое уже не распространяется, жизнеподобие рвется более сильным в отношении необходимых связей логосом — сама жизнь ведь не дает нам примеров подобных связей (отошлем к сочинениям Юма, Канта). Ей она предпочитает привычное, циклическое: зима — лето, любовь — ненависть, круговорот воды в природе, налаженный быт. Но как раз стереотип, «симметричная составляющая» в сюжете приносится обычно в жертву. Тот же Ленский — характерное воплощение романтика, трогательного до банальности («Так он писал *темно и вяло...*»). Пушкин не исключает, что его «Обыкновенный ждал удел». Не это ли и предопределило его судьбу? Ленский типичен — и потому должен «уступить» более сложному, более индивидуальному началу — главному герою, Онегину. Зато потом, как только ресурс сложности себя исчерпывает, свои права возвращает себе циклическое и «нормативное»: верность долгу, традиции, природе. Потому в финале общественные устои окажутся сильнее взаимного влечения героев — Онегина и Татьяны. В искусстве так всегда: в завершающей фазе симметрия «отыгрывается», торжествует надличностное — хор в греческой трагедии, норвежское войско в «Гамлете», патриархальный быт в романах Толстого. Всё это напоминает нам о том, что «жизнь продолжается», но зато возвещает конец самого произведения искусства.

Итак, признание за искусством права не только на творческую вольность, но и на особую логику позволяет «реабилитировать» многих авторов и их героев, склонных к жестоким играм, и снять ложную нагрузку с «психологического аспекта», излишний нажим на который превращает мир художественных образов в заповедник аномалий.

«Вина» таких героев, как Онегин, не только личностная, но и обусловленная его «логической» функцией в романе. Потому и двойственное чувство: по логосу искусства «жертвоприношение» Ленского абсолютно неизбежно, по «логике» жизни — разумеется, нелепо, пусть правдоподобно, но не является столь неотвратимым, как в самом романе. Зато логос творчества, ценой победы абсурда в реальном, способен открыть нам источник того «метафизического томления», которое превращает искусство в откровение — когда вызвучивается «реликтовый» слой нашего сознания, возможно, «помнящий» еще о днях Творения и заявляющий о себе в сюжетных разломах — там, где «логика вещей» бессильна перед напором экзистенции и творческой свободы.

Добавим лишь, что императив «нелинейной» семантики вовсе не означает приоритета алогизма и произвола в искусстве, наоборот: поскольку структурность является базой для «прорастания» иррациональных событий, в классической стройности таится гораздо больше *непостижимого*, чем в декадентском тумане. Недаром такие гении олимпийской ясно-

сти, как Гёте и Пушкин, говорили о невыразимом в поэзии, о том, что в «пересказе» на обыденном языке неизбежно предстает как суцая бессмыслица.

9

Итак «художник» и «знаток» — две противоположно устроенные логические системы. Рациональная логика «отвлекается» от чувственного опыта, логика искусства, наоборот, возможна только как форма переживания. С помощью логики науки познаются общие законы, с помощью логики искусства, наоборот, мы постигаем ценность каждого индивидуального явления. Если вектор науки — от хаоса к порядку, то вектор искусства еще дальше — от порядка к гармонии целого через свободу, которая представленная непредсказуемым (случайным) событием, становится союзником красоты — главным *аргументом* художественной истинности.

Однако несходство логик науки и искусства настолько радикально, что заставляет подозревать, что они не просто антагонисты, но и каким-то образом родственно связаны друг с другом. Действительно, по сути *логика науки есть обращение, негативный оттиск логики искусства*: если классическую логику развернуть в «обратную сторону», мы получим *креативную логику искусства как логику актуального*, поскольку такой «переворот» логического вектора возможен лишь непосредственно в момент переживания, то есть — в направлении субъекта. Но тогда безусловная логика должна быть самоочевидна и каждому знакома от рождения?

Так и есть. Еще раз подчеркнем, что, в отличие от науки, где законы описывают наиболее вероятные состояния, логос искусства — движение в сторону события наименее вероятного — единственного и уникального. Но такова именно *игра* — не в лапту или футбол, а та врожденная способность, которую мы в себе знаем как страсть к игре. В отличие от *теории игр*, трактующей «оптимальную стратегию» как способ повысить предсказуемость «противника», ограничивая свободу его маневра, игровой стимул, наоборот, инициирует собственную непредсказуемость, которая в итоге становится решающим «аргументом» победы. Игра постоянно усложняет, ужесточает условия для проявления творческой свободы, повышая таким образом ее ценность. Игра тем самым *самоценна*, ибо всегда, независимо от ее разновидности, экспрессивна, захватывает как информационный поток, увлекающий в неизвестное. Игровой инстинкт — как раз то самое в нас, что постоянно подстегивает наш интерес ко все растущей сложности окружающего мира.

Само «устройство» игры, по видимому, и есть то эмоционально и логически общее — тот логос, который и создает искомое интегральное «сцепление» и который можно отыскать во всех видах искусства. Наш интерес к произведению искусства поэтому намного дольше, нежели время, необходимое для знакомства с сюжетом: в искусстве всегда присутствует игровое начало, свои «американские горки», действие которых, с одной стороны, достаточно прямо и грубо, а с другой — именно в них таится такое богатство экзистентных красок, которое способно самую «обыденную» тему («Люблю грозу в начале мая...») поднять до уровня художественного содержания.

О глубокой природе игры можно судить по ее месту в культуре. Впрочем, по мнению Хейзинги, «игра старше культуры», значит, и старше науки. То, что в игре сама суть азарта — соревнование случая и порядка, — сказалось позже и в науке, но в «остывшей» форме — как, к примеру, проблема соотношения счетного и несчетного множеств. При этом правилами, «лимитирующими» врожденную игру-страсть, служат уже не придуманные «условия игры», а тоже правила — но априорные, которыми, видимо, и является сумма универсалий (вошедших *позже* в основание математики), тогда как в роли случая выступает все богатство наших переживаний и воображения. Такова игровая «пружина» искусства, действие которой ни понять до конца, ни сполна отразить в каком-нибудь «протоколе» игры — будь то нотный или стихотворный текст — невозможно. Мы знаем, что наделены от природы неким игровым «алгоритмом» выхода из любого алгоритма, но, в то же время, не

можем даже четко сформулировать, что значит *играть*, — и это говорит как раз о важности игрового инстинкта, успешное владение которым, слава богу, не зависит от его рационального осмысления.

Итак, есть все основания предположить, что и логика науки, и логос искусства представляют собой противоположным образом функционирующую, но при этом единую систему доказательного развития мысли. Отсюда и ревностная потребность науки, постоянно обращаясь к искусству, уяснять себе свою природу, но отсюда и трудности — в попытке поймать собственный хвост. Логика и логос — единый, но заточенный с разных сторон обоюдоострый инструмент, отчего эти способности не могут проявлять себя одновременно: либо художник, либо знаток.

Гёте однажды сравнил поэзию с игрой в карты! Посмотрим: размешивается колода (хаос), раздаётся игрокам, которые попеременно (правила), соперничая (противоречие), делают ход (свободный выбор), выигрывает тот (пик удовольствия, гармония), кому больше везет и кто менее предсказуем (талант). Хаос — порядок — противоречие — свободный выбор, талант и гармония — действительно, таково противонаправленное энтропии движение, таково прогрессия сложности и стратегия жизни, роднящая природу с произведениями искусства.

В своей книге «Время, хаос, квант» Пригожин и Стенгерс пишут об Анри Бергсоне, будто тот безуспешно пытался на основе нашей творческой способности создать метод, альтернативный научному. Но создавать такой метод, похоже, и не нужно: это та же классическая логика, только повернутая «задом наперед» — такова именно *логика актуального*, данная нам в игровом инстинкте. Значит, чтобы вспомнить, что такое логика науки, нужно повернуть ту же карточную игру вспять: талант и удовольствие (интуитивное озарение) — свободный выбор (игра воображения) — противоречия (главное препятствие) — правила (доказательство, упорядочение знания) — наконец, хаос. Наука нынче смело заглянула в бездну хаоса, пытаясь вступить с ним в диалог. Быть может, это даст ей ключ и к пониманию свободы, той самой, без которой невозможен порядок высшего уровня — гармония.

Остается надеяться, что настоящие рассуждения являются не только очередной «попыткой ревности», но и актом самодисциплины Знатка, смиренно и на почтительном расстоянии наблюдающего за работой Художника.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фридендер М. Об искусстве и знаточестве. СПб.: А. Наследников, 2001, с. 106.
2. Эткин Е. Материя стиха. СПб.: «Гуманитарный союз», 1998, с. 84.
3. Бергсон А. Творческая эволюция. М.: Канон-пресс, 1998, с. 62.
4. Вейль Г. Симметрия. М.: Наука, 1968, с. 126.
5. Орлов Г. Семантика музыки // Проблемы музыкальной науки, № 2. М.: Сов. Композитор, 1973, с. 447.