

Как физики съели лириков с потрохами и не подавились

Существует легенда о двух типах познания. В ней фигурируют два образа познающего. Один из них ученый (т. е. на-ученный всяким премудростям) персонаж, который, сообразуясь с точным знанием, умеет разгонять элементарные частицы до небывалых скоростей и находить в земле полезные ископаемые. Другой тип – художник, которому позволена всякая придурь. Он может, ничего не доказывая, по наитию, разглядеть в собственной утонченной душе или окружающем ужасном мире всякие невероятные вещи и сообщить окружающим, что он так видит. Легенда также гласит, что объединить два образа в одном человеке нельзя (хотя раньше вроде бы можно было) и что последним таким субъектом, который совмещал и то и другое, был Леонардо да Винчи.

Такое представление в некотором смысле считает знание добром, которое должно приносить пользу. В принципе все равно, как это добро получено, с помощью ли логических рассуждений и точных измерений, или просто найдено по случаю. Однако предполагается, что два метода не должны пересекаться. Конечно, ученому тоже может быть свойственна придурь, а художник может вполне складно и логично объяснить свой интуитивный порыв, но идут они разными дорогами.

На протяжении истории легенда принимала различные формы. В 1960-е годы были очень распространены споры так называемых физиков с так называемыми лириками. Они приглашали друг друга в свои пространства (научные синхрофазотронные институты и художественные левомосковские выставки), демонстрировали друг другу достижения, а потом спорили до хрипоты. Потом эти сражения стали вялыми, а скоро и вовсе прекратились. С тех пор каждая из сторон относится к другой с большим презрением.

В наши дни у этой легенды появился новый аспект. Между наукой и искусством налачился товарный обмен. Художники стали проявлять интерес к новым технологиям, которые помогают им гораздо лучше разглядеть то, что они интуитивно видят. Ученые тоже пользуются продуктами

искусства, например, дизайном для упаковки результатов своих исследований. Но взаимодействие не сводится к обмену готовыми продуктами, как из супермаркета, наука и искусство пытаются проникнуть друг в друга и навести порядок в сопредельной вотчине. Как когда-то физики показывали лирикам фотографии ускоренных частиц и говорили, что это не хуже ваших абстрактных картин, так и сегодня древняя гносеологическая легенда обогащается представлением о том, что стоит объединить два типа познания, как мы тут же познаем что-то новое. Более того, союз двух позиций якобы будет необычайно плодотворным и можно будет каким-то образом совместить несовместимое.

С точки зрения аксиологии, той части философии, которая занята добром, пользой и ценным, есть два ключевых понятия, каждое из которых отвечает за свой тип познания, это красота и истина. Но откуда взялась эта дихотомия? Почему типов познания только два, а, например, не три? Попробуем высказать (и защищать) точку зрения, что никаких двух типов не существует, вернее, существует только один, а именно рациональный, логический. И что художник это такой же ученый, вернее инженер, только отличающийся патологическим поведением. И что ничего удивительного нет в том, что новые технологии позволяют инженерам человеческих душ выращивать себе дополнительные уши на ягодицах или где-нибудь еще. И что всему инженерному искусству (а другого и нет) именно там, на ягодицах (или в них) и место.

Но куда же делись художники, не испорченные инженерным подходом? И были ли они вообще когда-нибудь? И будут ли еще? Для того, чтобы попытаться ответить на эти вопросы, а также обосновать наше утверждение, обратимся к тому моменту, когда был изобретен термин «эстетика», отвечающий за одно из ключевых понятий, а именно красоту. Придумал его Александр Баумгартен, представитель немецкой классической философии.

Термин этот следовало бы назвать бастардом философии, настолько нелепым было его рождение. Считается, что он долго существовал в латентной форме, но не имел своего имени, и появилось оно только в конце 18-го века. В своей диссертации «Философские размышления о некоторых вопросах, касающихся поэтического произведения» Баумгартен образовал слово «эстетика» от греческого *aisthetikos* — «чувственно воспринимаемое». Цель была весьма благородная — дать возможность «философам не без громадной пользы проникать также в те искусства, которыми могут быть усовершенствованы низшие познавательные способности, заостряться и применияться более благоприятным образом на благо мира». Баумгартен находился вполне в русле рационалистических представлений своего учителя Вольфа (ученика Лейбница). Поэтому эстетика была призвана как новый инструмент разума, расширяющий его познавательные способности, позволяющий ему рассудочно проникать в области, которые были недоступны логике.

Итак, изначально эстетика — наука о чувственном познании. Оно у Баумгартена «низшее», это младший и с-ума-шедший собрат логического

и рассудочного познания. Старший снисходительно относится к младшему и может его спасти и научить уму-разуму. Правда Баумгартен признает, что чувственное всегда предшествует логическому, таким образом, оно хотя и низшее, но все-таки первое. Но впоследствии разум должен обязательно подтвердить, объяснить, верифицировать чувственное. В результате у Баумгартена термины, описывающие рассудочную деятельность, распространяются на «низшее» познание и появляются «чувственная пронизательность», «острота чувств», «чувственная память», «чувственное суждение».

Последний термин – прямой предшественник кантовского суждения вкуса. Вообще эстетика после Баумгартена стала развиваться весьма стремительно (первыми авторами были Кант и Гегель). Причем развивалась она как вперед, так и назад во времени. Считается, что до 18-века она присутствует имплицитно, например, можно говорить об античной эстетике. В наши дни этот термин можно понимать в трех разных значениях: эстетика – наука о чувственном познании, область философии, занимающаяся категорией прекрасного, а также философия искусства. Последнее присутствует и у Баумгартена; напомним, что он хотел помочь философам «проникать в искусства», но он был, конечно, занят в основном гносеологическими проблемами. Красота (или прекрасное) стала совершенно особой эстетической категорией у более поздних авторов, но корни этого можно также найти у Баумгартена, поскольку его эстетика исследует совершенство чувственного познания. Красота в определенном смысле и есть качество чувственного восприятия.

Однако особой необходимости выделять самостоятельную философскую дисциплину для мира чувственного не было. В гносеологии уже давно существовали течения, утверждавшие примат сенсительного. Известен спор рационализма с одной стороны и сенсуализма (или эмпиризма) с другой. Причем оба направления имели корни в классической греческой философии. Рационализм исходил от пифагорейцев с их приоритетом рационально-логических начал, интересом к числовой и структурной сущности вещей, а также от Платона и Сократа, которые полагали, что мир, воспринимаемый посредством чувств, не есть истинно существующий. Для рационализма характерны установка на разумность и естественную упорядоченность мира, наличие в нем внутренней логики и гармонии, а также убеждение в способности разума постичь мир и устроить его на разумных началах. Как гносеологическая концепция рационализм провозгласил разум главным источником познания. Декарт, Спиноза, Лейбниц считали, что опыт и чувства не дают безусловно достоверного (т. е. объективного, всеобщего и необходимого) знания. Только разум – основа знания и критерий его истинности.

Источником сенсуализма можно считать милетскую школу досократиков, с присущим ей акцентом на чувственное восприятие материально-вещественного мира. В более поздней античной философии оформилось противопоставление чувственного и рационального познания. Те-

зис античного сенсуализма, восходящий к стоикам, nihil est in intellectu quod non sit us in sensu, был многократно повторен позднее в различных вариациях. «Нет ни одного понятия в человеческом уме, которое не было бы порождено первоначально, целиком или частично, в органах ощущений», — говорит Гоббс. Ламарк утверждал: «все, что составляет содержание нашего сознания, возникает благодаря ощущениям». Он также подчеркивал недоверие к спекуляциям разума, — «все, что порождается умом, но не связано с каким-либо воспринятым через ощущение предметом, бесспорно, является химерой». Вера в то, что ощущения обмануть не могут, и разум никак не трансформирует их в процессе осознания, сыграла свою дурную службу во множестве позитивистских теорий. Эта вера являлась (и до сих пор является) составной частью главной позитивистской иллюзии, — чувственный опыт, как абсолютно точный инструмент познания, к которому добавлена логика, вместе якобы продуцируют истину.

В сенсуализме познание вообще исчерпывающе сводилось к чувственному опыту. Результаты такого опыта якобы обладали онтологическим статусом. Причем уже у Протагора и Секста Эмпирика чувства говорят не только о причине воспринимаемых объектов, но и состоянии воспринимающего субъекта (звучит очень современно и напоминает саморефлексивные практики в искусстве и философии). Такие онтологические установки были позднее неоднократно поддержаны, — «существовать значит быть воспринимаемым» (Беркли), «существовать значит быть воспринимающим» (Дидро). 20-й век также внес свою лепту, например «сенсibiliи» — структурные единицы бытия Рассела.

Эстетика в момент своего появления в большой степени дублировала весь тот круг проблем, который уже долгое время существовал между рационализмом и сенсуализмом. Но тем закономернее эстетика сразу же (у Канта и Гегеля) оттолкнулась от уже известного противостояния разум — чувства и занялась другой, но все-таки имеющей прямое отношение к чувственному, проблематикой. Прекрасное есть в первом приближении оценка качества ощущения. Эстетика заинтересовалась той практикой, в которой категория прекрасного стоит на первом месте. Правда, идея о том, что искусство занимается только красотой, принадлежит самой эстетике и совсем не очевидно, что так было всегда. С другой стороны, искусство тоже в какой-то степени имеет отношение к противостоянию рационализма и сенсуализма, оно всегда стремилось к синтетическому методу, в котором объединяются разум и чувства.

В свете отношений двух философских течений эстетика предстает формой рационализма, пытающейся сделать сенсуализм своей младшей частью. Это даже не синтетизм, пытающийся объединить разум и чувства, но именно рационалистическое теоретизирование по поводу чувственного познания и его качества — красоты. При этом эстетика всегда пытается мимикрировать под нечто внелогическое, — даже в названии нет стандартного логоса, хотя можно было бы придумать термин «эстетология».

Главное во всех этих оппозициях (как и в синкретических объединениях) — их общий источник, который также находится в античной философии. Греки жили в Космосе, в котором Красота, Добро и Истина сливались в единое Благо. Даже как-то трудно поверить, что когда-то чувственное и логическое представляли собой неразрывное целое. Теперь мы, искушенные, знаем, что эти понятия всего лишь являются предметами интересов разных областей знания (эстетики, этики и логики).

А. Ф. Лосев отмечает, что «эстетическое, этическое и умственно развитое в целом не различаются у пифагорейцев», но в то же время говорит, что они вполне «отличали прекрасное от полезного», и «старались никогда ничего не делать ради удовольствия, так как эта цель бывает большею частью постыдной и пагубной». Современная аксиология называет такое мышление синкретическим и таким образом считает его в определенной степени наивным. Даже для Сократа, Платона и Аристотеля, впервые поставивших многие проблемы онтологии, гносеологии, эстетики и этики, характерна неразрывная связь всех изобретенных ими категорий. Вопрос Платона «что есть прекрасное?» был задан одновременно о добром, благом и истинном.

Религиозное сознание Средних веков в определенной степени продолжало традицию синкретического мышления. Бог выражает собой триединство истины, добра и красоты. Отсюда превратившийся в метафору синоним прекрасного — божественное. Кстати, следствием этого в наши дни стало нечто похожее на позитивистское изгнание «метафизики» из науки, а именно постструктуралистское изгнание метафоры из языка (Деррида). С этой точки зрения красота — пережиток религиозного сознания.

Вполне сознательное разделение Красоты, Добра и Истины было зафиксировано уже в эпоху Просвещения, когда разыгрывались активные сражения рационализма и сенсуализма. Момент окончательного раздела трех категорий так и хочется отождествить с ветхозаветным грехопадением. Первые люди узнают о том, что добро бывает со знаком минус, и за это платят суровую цену, скажем по-современному, им устраивают монетизацию льгот: работать теперь надо будет в поте лица, рожать в муках, дети убьют друг друга, и всегда будет актуальным квартирный вопрос. Но древо познания красоты и безобразного в библейском сюжете никак не фигурирует. Это, в общем-то, понятно, умение различать добро и зло подразумевает некую долю ответственности, вполне можно назначить какой-то штраф или налог. А в познании эфемерной красоты трудно совершить преступление. Библейским персонажам не было пока необходимости привлекать красоту как оценочный инструмент чувственного постижения. Да и в современном мире судьи, прокуроры и адвокаты выполняют гораздо более важную социальную функцию, чем художники. И вообще, изгнание красоты из рая архаики прошло как-то незаметно, во всяком случае, оно не сопровождалось грандиозной пеней. На стойчивый вопрос Платона о прекрасном только через два тысячелетия

ответил Кант своим понятием эстетического суждения вкуса. И тот факт, что это было именно суждение, еще раз подчеркивает важность рационально мыслящего судьи в любом споре.

Приблизительно в те же времена красота была призвана спасти мир (т. е. то, во что превратился Космос). И, следовательно, в тот момент она находилась либо где-то далеко за его пределами (была изгнана?), либо являлась его парализованной и бесполезной частью, хотя когда-то Красота, по сути, и являлась Космосом. Развод Истины и Красоты в конце концов был официально зарегистрирован судом (суждением) философии. Если обычно плод появляется в результате союза, то в данном случае он родился в результате развода, и этим младенцем было искусство.

Принято считать, что дать точное определение искусства невозможно. Оно также не может быть определено, как не может быть назван по имени бог иудеев. Дело в том, что отнесение искусства к определенной области познания сильно сузит его возможности. Почему, собственно, оно относится только к области чувственного? Это вовсе не очевидно. Оно также может быть практикой, в которой логика занимает существенное место (явно или неявно), или практикой с логикой наоборот, то есть с элементами безумия или принципом сломанной машины. Невозможность определения связана с тем, что как только мы попытаемся точно обозначить искусство, так неминуемо появится противоречие, связанное с рационалистическим характером эстетики (и вообще европейской мысли). Искусство считается такой практикой, в которой позволена внелогическая деятельность, но которая будет обязательно подвергнута рациональной интерпретации (и это тоже не определение, а фиксация особенности отношения эстетики к искусству). Поэтому если уж искусство кому-то/чему-то принадлежит, то не народу, а рационалистической философии.

Но если сегодня есть только такое рационалистическое искусство, то в патриархальный период нераздельных Красоты, Добра и Истины искусство существовало лишь в форме ремесла. Античное искусство предельно пассивно, оно буквально совершается богами, поэт занят только аранжировкой. Эйдосы Платона есть весьма практичные схемы, позволяющие воссоздать реальные вещи. Можно сказать, что это некие качественные чертежи или, лучше сказать, компьютерные файлы с подробным описанием того, как и в какой последовательности производить операции по реализации предметов. Соответственно и художник для Платона — в лучшем случае оператор такого процесса и, если он вносит субъективный фактор, то результатом является некачественная вещь и профанация идеи. Нет никакого смысла менять методы и приемы аранжировки, «Платон восторгается абсолютной регламентацией каждого художественного приема у египтян и со вздохом зависти констатирует, что у них вот уже 10 000 лет произведения живописи и валяния совершенно не меняются в своем художественном стиле» (Лосев). Отношение Платона к искусству хорошо известно, как и то, что столярное мастерство он ставил гораздо выше последнего.

Лосев говорит, что неутомимая жажда новизны, характеризующая западных художников и философов, чужда античному духу, при этом имеется в виду, что сам он принадлежит к особой «общественно-экономической формации», в которой эстетические проблемы решаются совершенно другим способом, отличным и от античного, и от западного. Советская эстетика, как часть идеологического продукта, гордилась своей «правильностью», но на деле оказывалась эклектикой разнородных философских «интуиций». Кстати, Лосев говорит, что античная эстетика не отделена от политики (т. е. форм общественной жизни). Пусть эти термины в современности имеют другое значение, но все же заметим, что в советской идеологии эстетика также была не отделена от политики. Античная культура требовала от раба телесного подчинения, а советская — тотального — и телесного, и психологического.

Возможно, советская эстетика была совершенно особым образованием, который следует забыть как ошибочный. Но с другой стороны, в ней в предельно экстраполированном виде замечательно проявляются все негативные качества вообще эстетики как науки. Основным таким качеством является предельная рациональность. Именно в этом заключается причина трансформации искусства в рассудочную практику. Источник же этих процессов в уже описанном разделении способов познания и утверждении примата рационального.

В том факте, что эстетика и искусство непосредственно связаны друг с другом и что они определяются друг через друга (философия искусства и эстетическое освоение мира), ничего странного нет, — это взаимные теория и практика. Однако эстетика родилась как рациональное теоретизирование и попыталась экстраполировать это рации в прошлое, находя у античных и средневековых авторов свои корни. Корни есть, спорить не будем, однако и появление эстетики как рациональной философии, занимающейся эфемерными чувствами именно в эпоху торжества разума, совершенно не случайно. Искусство в европейском понимании (как говорил Лосев, буржуазно-индивидуалистическом), есть форма рациональной практики. Советское искусство в виде социалистического реализма есть квинтэссенция эстетического рационализма. Но и постсоветское искусство в любых своих проявлениях, современное, актуальное, традиционное, относится к той же европейской линии. Совершенно неважно, декларирует ли оно само свою рациональность или поет дифирамбы вдохновению, интуиции, творческому порыву и потусторонней мистике, оно всегда остается сугубо рациональным.

Один из современных авторов, попытавшийся решить проблему взаимоотношения рациональности и эстетики — Джозеф Кошут. Основная его идея заключается в том, что философия неспособна более выполнять функцию познания и основная причина этого — старый спор рационализма и сенсуализма, зашедший в окончательный тупик. Эту функцию теперь призвано выполнять искусство, но не всякое, а именно концептуальное.

В представлении Кошута искусство для выполнения своей новой мессианской роли должно быть соответственно приготовлено. Оно должно быть лишено двух главных особенностей своего классического предшественника. Первую из них автор называет «морфология». Под этим термином понимается очевидный для классики, но до сих пор критически не обсуждавшийся принцип обязательного воплощения идей художника в материале, — «физическая оболочка должна быть разрушена, ибо искусство — это сила идеи, а не материала». (Отметим, что этот тезис прямо противоречит полезности новых технологий для искусства, поскольку эти новые инструменты являются уже суперморфологией, морфологией в квадрате).

Вторая особенность — это также некритически установленная связь искусства и эстетики как учения о красоте. Претензия автора заключается в следующем, — поскольку эстетика призвана «заниматься мнениями о восприятии мира вообще», то совершенно необходимо возникают критерии качества восприятия (красота, вкус), соответственно, классическая философия была призвана обсуждать классическое искусство: «В прошлом одним из ответвлений функции искусства была ценность последнего в качестве украшения (декорации). Поэтому любая разновидность философии, имевшая дело с “красотой” (а, следовательно, и со вкусом), неминуемо была вынуждена обсуждать и искусство. Из такой “привычки” возникло представление о наличии концептуальной связи искусства и эстетики, что не соответствует истине».

По мнению Кошута, концептуальное искусство не подвластно более философии, наоборот, оно гораздо лучше умеет поставить и решить когнитивные и методологические задачи. Зафиксировав несостоятельность философии как инструмента познания, концептуальное искусство декларирует свое право на синтетическую деятельность одновременно и в интеллектуальной области, и в чувственной.

В принципе, можно утверждать, что интенция Кошута ставит искусство в положение, прямо противоположное тому, какое ему уделит когда-то Платон, обвиняя в несостоятельности. Ему буквально отводится роль творца в универсуме эйдосов. Но в нашем контексте нас интересует вопрос, — можно ли считать, что концептуальное искусство преодолело противостояние рационализма и сенсуализма и вышло на совершенно иной уровень познания? Выясняется, что хоронить рационализм еще преждевременно. Во-первых, Кошут в своих построениях отталкивается от идей логического позитивизма (в частности, Канта и Витгенштейна). Во-вторых, концептуализм, по сути, является рационалистической практикой, в которой разум выполняет сразу две роли, — и свою собственную, и роль чувства. Таким образом, противоречие между способами познания решается простым запретом одного из них.

Вылечил ли Кошут искусство (и философию) от болезни? Скорее наоборот, проблем только прибавилось. Поскольку тезис о необходимости критерия качества чувственного восприятия был вообще отвергнут, ра-

зум в искусстве сыграл роль хищника в курятнике, который убивает все живое, даже то, что не может съесть.

Противоречие между логическим и чувственным познанием, известное еще со времен античности, развивалось с большей или меньшей интенсивностью на протяжении истории до тех пор, пока в наши дни постмодернизм не перевел его в совершенно другую плоскость. Оказалось, что нельзя больше верить ни разуму, ни чувствам. Наши ощущения — такие же химеры, как и рациональные суждения. При этом позитивистская философия и наука никак не пострадали, — там, где декларировано методологическое бесконфликтное содружество ощущений и логики, ничего экстраординарного случиться не может. Зато в искусстве, которое для Гегеля было способом верификации разумом чувственного, произошли огромные изменения. Предшествующая модернистская эпоха начала эти изменения тем, что был изгнан мимесис Платона и Аристотеля как основной метод искусства. Подобие образа своему референту перестало быть актуальным. Постмодернизм подверг сомнению существование самого референта и перенес интерес на саму референцию. Семиотика, наука о соотношении знака и объекта реального мира, становится главным инструментом постмодернистских философов и художников. Знаки не репрезентируют реальность, но в их постоянном мельтешении есть что-то завораживающее. Бодрийар считает это злом, и тем не менее многократно описанную разными авторами пресловутую проблему референции можно охарактеризовать как кантовское «всеобщее любование» хороводом симулякров.

Постмодернистская эстетика в корне отличается от классической. Раньше субъект имел право вынести суждение вкуса по поводу любой действительности, но в постмодернизме существование как субъекта, так и реальности подвергнуто довольно сильному сомнению, поэтому эстетика целиком уместается в проблеме референции и репрезентации. Это привело к тому, что из поля интересов искусства чувственное исчезло вообще, а его место заняла «инженерная» проблема, — как именно функционирует семиотический механизм.

Искусство с благодарностью восприняло высказывания теоретиков. Если его традиционная форма занималась рефлексивным анализом чувственного переживания, то актуальная получила возможность превратиться в совершенно новый инструмент познания. Вместо кистей и красок художнику потребовался скальпель хирурга. Иногда в переносном смысле, как инструмент для вскрытия социальных проблем, а иногда в буквальном, — для членовредительства во время радикальных перформансов.

Ролан Барт, отказываясь от своего же мнения, однажды сказал, что миф развенчать невозможно, поскольку любое изобретенное против него оружие тот обращает в свою пользу, мифологизирует его. Но, несмотря на это, нет такого теоретика или практика, который не попробовал бы развенчать некий миф. Необычайно популярная тема — спо-

способность актуального искусства проникать в такие области, которые неподвластны традиционному. Искусство якобы умеет занимать позицию внешнюю по отношению к мифу, деконструировать его. Это привело к положению, напоминающему известный фильм Тарковского («Сталкер»), источником для сюжета которого послужила не менее известная повесть Стругацких («Пикник на обочине»). Художник представляет собой фигуру сталкера, якобы способного проникнуть в зону мифа. Он словно обещает зрителю, заблудившемуся в зоне мифа, вывести его на свободу. В этом случае он походит на сталкера Тарковского, для которого зона — область неизвестного и неструктурированного, для героев характерна растерянность и обреченность, а разговор идет о невозможности исполнения желания, которое даже и сформулировать трудно. Но, как правило, все гораздо проще и художник похож на сталкера Стругацких, который, предварительно съев русский «боржч», деловито тащит «хабар» из зоны, — «ведьмин студень», «сучьи погремущки», «полные пустышки». Актуальный художник — тот, кто знает тайную лазейку в пространство симулированного, может оттуда что-то вытащить и выставить (от слова «выставка») на всеобщее обозрение. Этот термин опять возвращает нас к теме проникновения в область мифа, — путешественник (Миклухо-Маклай) отправился к папуасам, которые живут по непонятным законам, научил их уму-разуму, потом вернулся в цивилизованную столицу и в этнографическом музее устроил выставку, — орудия труда, костюмы, и даже один живой абориген. Точно также и наука для актуального искусства является зоной, в которой можно найти кучу всякого технологичного добра и использовать его для «выставления», либо применить как отмычки для проникновения в другие зоны.

Однако отметим, что наша критика актуального искусства совершенно не означает декларации возврата к традиции. Неоконсерватизм — еще более порочная позиция, которая способна только усугубить проблемы. А традиционное миметическое искусство сегодня — всего лишь наивная попытка следовать архаичным концепциям, не имеющим никакого отношения к современной жизни. В то же время, те особенности актуального искусства, которые выгодно отличают его от традиционного, например, способность к саморефлексии, оказываются сугубо рациональными инструментами. В науке давно известен аналогичный тезис о невозможности чистого опыта, наблюдатель своим наблюдением всегда изменяет условия.

Так может ли вообще быть найдена форма творчества, адекватная современной ситуации? Может быть не надо вообще употреблять такой термин, как художник, а назвать его, наконец, заслуженно — инженер с придурью? Ответ на этот вопрос выходит за пределы нашего высказывания. Мы попытались лишь обозначить проблему отношения науки и искусства в гносеологическом и эстетическом смыслах. Результат плачевный. По-видимому, ни о каком продуктивном сотрудничестве в концептуальном плане речи быть не может, разве что прибавится товаров

в глобальном супермаркете потребления (что, правда, тоже результат, тем более финансовый).

Пока же остается признать, что физики окончательно съели лириков. Рационализм, отделившийся от других методов познания, уничтожил эти другие за ненадобностью. Вернуться в античный Космос с его гармонией Красоты, Добра и Истины невозможно. Либо рационализм победил навсегда, тогда искусство возможно лишь в форме деятельности, мимикрирующей под внерациональное (отметим, что эта мимикрия не имеет никакого отношения к мимесису), либо искусство все-таки найдет адекватную форму деятельности, достаточно самостоятельную, чтобы находиться вне пределов рационалистической философии. Но этот путь совершенно точно не связан с использованием новых технологий для усиления артистических интуиций, нелогических решений и прочей придури.