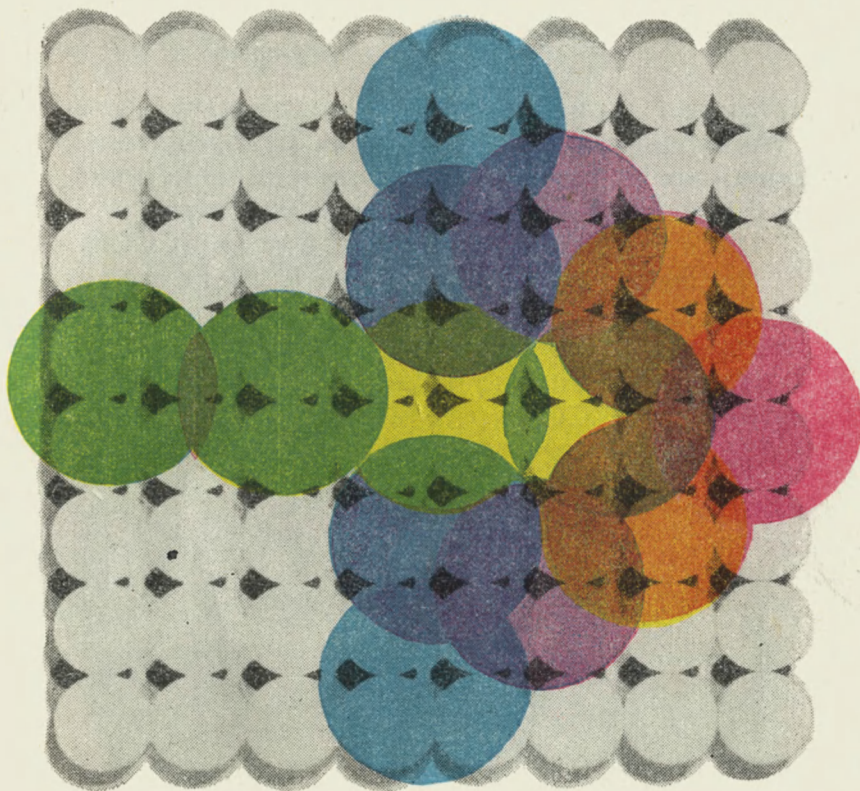
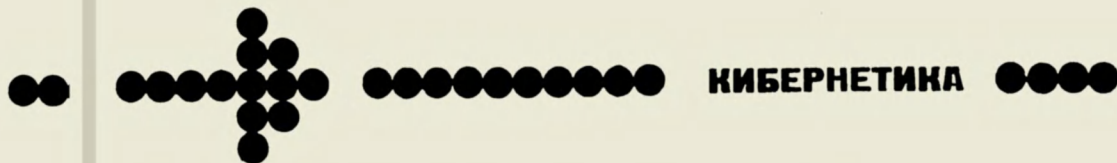


Е.Л. ФЕЙНБЕРГ



Е.Л. ФЕЙНБЕРГ

**КИБЕРНЕТИКА
ЛОГИКА
ИСКУССТВО**

● КИБЕРНЕТИКА ●

Е. Л. ФЕЙНБЕРГ

КИБЕРНЕТИКА, ЛОГИКА, ИСКУССТВО

Москва „Радио и связь“ 1981



Настоящая серия печатается по рекомендации
IX Международного Совещания руководителей
научно-технических издательств социалистичес-
ких стран (июнь 1975 г.). В серии участвуют:

Издательство «Радио и связь» (СССР)

Издательство технической литерату-
ры (ВНР)

Издательство «Техника» (ГДР)

Издательство научно-технической ли-
тературы (ЧССР)

ББК 32.81

Ф 31

УДК 007

Фейнберг Е. Л.

Ф 31 Кибернетика, логика, искусство. — М.: Радио и связь. 1981. — 144 с. — (Кибернетика).

50 к.

Сопоставляется роль формально логического и внелогического элементов в науке (особенно в точных науках), в практике и в искусстве, причем особо рассматривается назначение искусства в условиях все расширяющегося применения математических методов.

Для широкого круга специалистов — представителей как точных, так и гуманитарных наук.

30501-153

Ф 046(01)-81 70-81 (С. р.) 1502000000

ББК 32.81

6Ф3

Рецензенты: канд. техн. наук И. Б. Гутчин, канд. филос. наук В. П. Казарян, д-р филос. наук Н. Л. Лейзеров, д-р физ.-мат. наук И. М. Яглом

Редакция литературы по кибернетике и вычислительной технике

Евгений Львович Фейнберг

КИБЕРНЕТИКА, ЛОГИКА, ИСКУССТВО

Научный редактор Ю. А. Муравьев

Редактор Н. Д. Иванушко

Художественный редактор Н. С. Шеин

Технический редактор И. Л. Ткаченко

Корректор Т. В. Покатова

ИБ № 728 Сов. радио

Сдано в набор 06.11.80	Подписано в печать 15.06.81	T-20909
Формат 60×84/16	Бумага типографская № 3	Гарнитура литературная
Печать высокая	Усл. п. л. 8,37	Усл. кр.-отт. 8,91
Тираж 25 000 экз.	Изд. № 19526.	Заказ 1345
		Цена 50 к.

Издательство «Радио и связь». Москва, Главпочтамт, а/я № 693

Набрано в типографии издательства «Радио и связь». Москва, Главпочтамт, а/я 693. Отпечатано в типографии № 10 «Союзполиграфпрома» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, Шлюзовая наб., 10. Зак. 1216

© Издательство «Радио и связь», 1981 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Название этой книги достаточно ясно . определяет ее предмет, но лишь отчасти указывает, какой именно аспект всей необъятной темы будет нас интересовать. На этом целесообразно остановиться подробнее.

Мир нашего знания и нашей практики все более насыщается не только результатами, полученными в так называемых точных науках, но и применяемым в них методом. Кибернетику можно трактовать как дальнейшее (быть может, в некотором смысле предельное) развитие этого процесса. Упомянутый метод характеризует естественные науки последних трех веков, обеспечил их успехи и часто отождествляется с понятием научного метода вообще. Он был четко сформулирован Ньютоном в применении к механике, но по существу представляет собой перенесение на физику системы мышления, использованной Евклидом при построении геометрии. Речь идет о так называемой формализации теоретического исследования: сначала дают строгое определение понятий, которые будут использоваться в дальнейшем, определяют правила действий с ними, а также постулируют некоторые основные связывающие их соотношения, в частности количественные (аксиомы, «законы»). После этого в процессе исследования применяются лишь формально-логические операции. Исходные положения (определения и постулаты) предполагаются «правильными», т. е. соответствующими истинным свойствам (быть может, сильно идеализированным) тех природных объектов, которые изучает данная наука. Следовательно, эти исходные положения являются гипотетическими. Их выбор представляет собой действие, лежащее вне логики, а правильность этих гипотез подтверждается лишь успехами науки, построенной таким образом. Правда, Ньютон поставил эпиграфом к своему главному сочинению фразу-лозунг «гипотез не измышляю», однако понимать это нужно в том смысле, что после принятия описанной формализованной системы не следует по ходу исследования вводить все новые и новые гипотезы, как это было принято в доньютоновской натурфилософии. Когда тот же Ньютон начал строить новую науку — оптику, ему пришлось создавать новую систему определений и постулатов и соответственно формулировать новые гипотезы (причем основная из них — о корпускулярной структуре света — впоследствии оказалась ошибочной).

В какой степени такая идеальная формализация возможна, не должна ли она все же дополняться вновь вводимыми гипотезами-постулатами в процессе дальнейшего беспредельного развития науки — особый и важный вопрос. Исследование его показало, что даже в математике, взятой в целом, строго говоря, ответ является отрицательным, и об этом мы будем говорить в дальнейшем. Важно, однако, что развитие отдельно взятой «точной» науки по евклидо-ньютоновой схеме возможно на длительных этапах, достаточно длительных для того, чтобы такому научному методу придавалось самостоятельное и выдающееся значение. На протяжении последних столетий он последовательно переносился на другие области математики и физики. Так, после формализованной механики Ньютона появилась термодинамика Карно и Клаузиуса, статистическая механика Гиббса и Больцмана, электродинамика Фарадея и Максвелла и т. д.

Если в определение кибернетики как науки о связи, переработке информации и управлении добавить также сбор информации (или предполагать его уже включенным в понятие переработки; фактически устройство для сбора информации является неотъемлемым элементом любого автоматического регулятора и вообще едва ли не всех изучаемых кибернетических систем), то можно даже сказать, что кибернетика превращается в «метанауку», включающую в себя и физику и другие формализуемые науки. Однако важнее другое: кибернетика не только развивает формализацию и распространяет ее на самые разные разделы знания — экономику, лингвистику и т. п., но и охватывает совсем новую сферу, органически соединяя знание с процессом его использования, именно — с выбором решения и с управлением системами объектов (что определяет и само ее название).

Таким образом, согласно сказанному, кибернетический метод неизбежно содержит как формально-логические элементы (что только и позволило во все возрастающей степени доверять машинам соответствующие операции человеческой психики), так и внелогические, что видно хотя бы из необходимости упомянутых выше двух внелогических стадий — формализации исходных положений и выбора решения (обо всем этом мы еще будем говорить). В наши дни этот подход получает все расширяющееся, уже теперь огромное и почти необозримое поле деятельности в технических, естественных и гуманитарных науках, в теории управления и в прикладных вопросах самого разнообразного характера, вплоть до бытовых. Можно говорить, что мы живем в мире, который все более формализуется кибернетизируется. Это сильно обостряет два старых вопроса, делает их особенно актуальными.

Во-первых, мы возвращаемся к проблеме соотношения логического и внелогического в процессе познания и в практической деятельности. Возникнув многие сотни лет назад как вопрос чисто

философский, пройдя через горнило современной математической логики, эта проблема приобретает в наши дни совершенно конкретное звучание как проблема сочетания формально-логического аппарата с внелогическим, оценочным, интуитивным суждением. Оно необходимо присутствует в любой из упомянутых наук и в практике. Частным случаем внелогического элемента в кибернетике является, например, отбор существенных факторов для модели или установление числовой шкалы для факторов (психологических и т. п.), которые по своей природе не имеют количественных характеристик. Лишь после создания такой шкалы подобный фактор может стать объектом кибернетики, может быть подвергнут обработке с помощью вычислительной техники и т. д. Все это сводится, по существу, к вопросу о соотношении логического и интуитивного в процессе переработки информации и выбора решения.

Между тем понимание равной необходимости обоих этих элементов, как ни удивительно, все еще распространено недостаточно широко. Фетишизация формально-логического, «чисто математического» метода, явно или неявно выраженное ошибочное убеждение, что истинно научным можно назвать только строго логическое умозаключение, свойственно и некоторым специалистам в области точных наук, и гуманитариям. Иногда не замечают (или считают второстепенным) тот факт, что необходимость во внелогическом суждении возникает *в любой науке*, как только мы хотим соотнести с реальными процессами в мире результаты, даваемые математическим аппаратом, а также аксиоматические положения, на которых этот аппарат строится. Вследствие этого, например, в гуманитарных науках (в филологии, искусствознании и т. п.), в экономике и вообще в таких проблемах, где внелогический элемент неизбежно значителен, иногда обманывают себя, считая логически доказанным то, что таковым не является. Конечно, это может привести к путанице и ошибкам.

Наоборот, «математически мыслящие» специалисты иногда стараются полностью изгнать внелогический элемент (между тем уже утверждение, что критерием истины является практика, означает необходимость выхода за пределы формально-логического). Нетрудно видеть, что безнадежная попытка изгнать внелогический элемент — побочный продукт огромных успехов кибернетики и вообще процесса математизации наук. Но фетишизация этих — ограниченно понимаемых — успехов становится тормозом при использовании кибернетики, особенно когда речь идет о таких областях, как экономика, стратегия и тактика управления, а также гуманитарные науки. Вне рассмотрения и, так сказать, «вне закона» остаются при этом и такие методы, как «метод мозговой атаки» или «метод экспертов», а их обнаружившаяся немалая практическая ценность не находит объяснения.

Во-вторых, встает вопрос о месте искусства (и даже морали) в возникающем на наших глазах кибернетизированном мире. Этот вопрос естественно обостряется до крайних формулировок: всегда ли искусство будет необходимо? Всегда ли эстетические и этические нормы, эстетическая деятельность будут оставаться недоступными формализации, не сводимыми к формально-логическому обоснованию? Даже столь резкие формулировки не являются надуманными. Это видно и по тому, как усиленно развивается машинное сочинение музыки, и по обострению проблемы двух культур, которую Чарлз Сноу лишь четко сформулировал и которая фактически вызвала еще лет десять—двадцать назад спор «технофобов» и «технофилов» на Западе, «физиков» и «лириков» у нас, и, наконец, по нередко встречающемуся среди деятелей искусства комплексу неполноценности по отношению к науке. Найти ответ на поставленный вопрос о месте искусства можно, только поняв, для чего искусство существует, и притом поняв в тех же терминах, которые органически свойственны этому кибернетизированному миру, процессу формализации.

Названные две проблемы на самом деле тесно связаны. Их обсуждение, по существу, и составляет содержание предлагаемой книги, причем обсуждаться они будут именно в такой взаимосвязи.

Итак, аспект, в котором ниже рассматривается вопрос об искусстве в кибернетизированном мире, отнюдь не тот, который породил исследования о влиянии научных методов на искусство, — на его содержание, формы, способы распространения и мультипликации (например, появление кинематографии и телевидения). Он не связан непосредственно и с весьма полезным, успешно развивающимся применением методов кибернетики к анализу художественных произведений, стилей и т. д. Нас будет интересовать другое. Можно сказать, что в этой книге вопрос о сочетании логического и внелогического рассматривается на примере *взаимоотношения науки и искусства. Стержневым вопросом, вокруг которого строится все изложение, является проблема назначения искусства*, его необходимости в мире, где всеобъемлющая, казалось бы, сила научного знания грозит его подавить. С разъяснения постановки этого вопроса и начинается изложение гл. 1 и 2:

Связывая эту проблему с общей проблемой сочетания логического и внелогического в познании, в конкретных науках и в практической деятельности, мы выходим за рамки научных, технических, экономических и стратегических задач, какими обычно ограничиваются в кибернетике, когда говорят о переработке информации и выборе решения. Переходя таким образом к метасистеме, мы получаем возможность увидеть в единой схеме, как по-разному, но **все же неизбежно присутствуя**, выступает сочетание логи-

ческого с внелогическим, интуитивным в науке и искусстве, в технике, экономике и управлении.

Следовательно, нас будет интересовать искусство прежде всего как метод, а не как собрание конкретных произведений искусства (они будут привлекаться только для иллюстрации общих положений) и не как процесс творчества.

Соответственно книга адресована не только читателям, работающим в области кибернетики и точных наук вообще либо интересующимся ими, но и гуманитариям, особенно специалистам в области искусствознания и смежных областей, и вообще всем, кто интересуется искусством и его целями. Поэтому она написана в стиле, несколько необычном для книг по кибернетике. Например, обильно используются материалы искусствознания и т. п. Поэтому же подробное, почти популярное изложение некоторых простейших вопросов методологии и истории науки, нужное эстетике или искусствоведу, но иногда излишнее для читателя — представителя точных наук (примером такого излишества может служить начало этого Предисловия), сочетается с подробным же изложением фактов и идей из области искусствознания, которое может оказаться ненужным для читателя — деятеля искусства, но необходимо читателю-кибернетику. Избежать подобного усложнения вряд ли было возможно.

Целесообразно сделать одно важное предупреждение.

В книге очень часто будет встречаться слово «интуиция». Оно стало весьма популярным и фигурирует во множестве сочинений, но, к сожалению, нередко без достаточно четкого определения его значения. Между тем в действительности его понимают по-разному. В книге имеется в виду тот смысл этого слова, который ему придается в философии и который, как правило, не совпадает с бытовым словоупотреблением. Подробные разъяснения содержатся в гл. 3—5, где на примерах научного познания излагаются необходимые для дальнейшего вопросы гносеологии вообще и роли интуиции в особенности. После этого, в гл. 6, формулируется основной тезис о назначении искусства, дополнительно разъясняемый в гл. 7 и 8. Почти вся остальная часть книги посвящена применению этого тезиса — объяснению на его основе того, как возникают другие общеизвестные функции искусства, и другим следствиям (гл. 9—13). Если в предыдущих главах рассматривались параллели между наукой и искусством, то в гл. 14 приводятся некоторые аспекты соотношения «художник и ученый». В гл. 15 содержатся краткие выводы.

Заканчивая предисловие, следует добавить несколько слов по поводу недостаточности литературных ссылок. Значительная часть сказанного в книге широко известна из множества книг и опубликованных статей. Очень трудно выбрать, на что именно следует со-

слаться (нередко я предпочитал ссылаться на Большую Советскую Энциклопедию). Несомненно, что здесь допущены крупные просчеты, не упомянуты многие имена и т. п. Извинением может служить разве то, что это произошло непреднамеренно.

Книга отражает работу, изложение которой было частично опубликовано в виде журнальных статей и заметок [1]. В этом многолетнем процессе я получил поддержку и содействие многих лиц, и хотя бы некоторых из них я рад здесь назвать. Прежде всего я благодарен за ценные обсуждения и ободряющую заинтересованность В. Д. Конен. Я очень благодарен Л. А. Мазелю за многочисленные стимулирующие замечания. Я сохраняю глубокую признательность покойному В. Ф. Асмусу, чье отношение к завершенной рукописи (в виде, близком к тому, что теперь публикуется) было чрезвычайно важным для моей решимости выступить в печати. Я очень обязан покойному А. Т. Твардовскому, а также Б. М. Кедрову и М. Б. Храпченко за поддержку опубликования моих работ. Особую благодарность я хотел бы адресовать И. М. Яглому, по чьей инициативе публикуется эта книга, прочитавшему рукопись и давшему ряд ценных советов. Полезные консультации я получил от безвременно скончавшегося Л. Б. Пастернака, от Н. Л. Лейзерова, С. Л. Львова, Ю. А. Муравьева, С. А. Ошерова, П. В. Симонова, О. В. Соколова, А. Д. Чегодаева и Н. Г. Шахназаровой. Для меня была существенна активная заинтересованность и отдельные замечания моих друзей-физиков, знакомившихся с рукописью, и прежде всего В. Л. Гинзбурга. Отнюдь не все их оценки были положительными. Далеко не все высказанные мне советы и замечания были мною приняты, и потому никто из упомянутых выше не должен нести ответственность за написанное в книге.

Глава 1

ДЛЯ ЧЕГО ИСКУССТВО?

Искусство требует жертв.

(Из собрания банальностей)

Существование искусства с определенной точки зрения является все еще не разрешенной загадкой. В самом деле, вряд ли могут возникнуть сомнения в необходимости, например, науки как незаменимого метода познания объективного мира. Между тем для искусства, если вдуматься, все еще нет столь же общепризнанного определения, почему оно необходимо и незаменимо. Конечно, вопрос о необходимости искусства может показаться кощунственным и нелепым. Большинству людей эта необходимость очевидна. Но мы не можем ограничиться приблизительными ответами или эмоциональными возгласами типа «Как же жить без искусства?», «Искусство облагораживает», «Без искусства личность негармонична» и т. п. В век господства научного знания мы обязаны стремиться к точному анализу даже нечеткого объекта. Нужно попытаться указать по возможности точные основания необходимости искусства, необходимости художественной деятельности *как одного из условий существования человечества*. Если бы это оказалось невозможным, то пришлось бы признать, что оно — приятная и полезная добавочная, но необязательная побрякушка, существенные функции которой, быть может, следует передать более совершенным порождениям человеческого гения. Нет недостатка в идеях, высказанных по этому вопросу крупнейшими мыслителями. Но и сейчас, как кажется, он не разъяснен до конца.

Речь пойдет не о происхождении искусства (из игры? из ритуала? из трудовых процессов? и т. д.), не о содержании понятия «красота», не о внутренних специфических законах отдельных видов искусства. Мы оставим без рассмотрения и невероятно трудный вопрос о таинственных механизмах пронзительного воздействия искусства на человеческую личность, лишь постепенно, да и то неполно раскрываемых психологией, эстетикой, искусствознанием, музыковедением и т. п., о том, почему столь различные элементы, приемы, методы разных видов искусства способны приводить

к результатам, во многом сходным между собой. Мы почти не будем затрагивать проблему художественных средств, используемых разными искусствами, а также многие другие проблемы, которым посвящены бесчисленные сочинения. Другими словами, мы выйдем за пределы того, что все мы понимаем под «чудом искусства». Нас интересует более элементарный и, быть может, несравненно более сложный, трезвый и рациональный вопрос: *зачем все это нужно?* При этом мы будем стараться выяснить *объективные* причины, которые могут внешне не иметь ничего общего с собственными представлениями, с личными мотивами людей, стремящихся к искусству, как творящих, так и воспринимающих, «потребляющих» его.

С тех пор как человечество существует, значительную часть своих творческих усилий, материальных благ и людских жизней оно жертвует этому непонятному божеству. На самой низкой ступени материальной обеспеченности люди отдавали ему то, в чем нуждались их голодные дети. «На поддержание искусства в России... даются миллионные субсидии от правительства на академии, консерватории, театры. Во Франции на искусство назначается восемь миллионов, то же в Германии и Англии. В каждом большом городе строятся огромные здания для музеев, академий, консерваторий, драматических школ, для представлений и концертов. Сотни тысяч рабочих — плотники, каменщики. ... — целые жизни проводят в тяжелом труде для удовлетворения требований искусства», — это писал Лев Толстой много лет назад [4] (см. с. 45). Теперь в нашей стране имеется более двадцати консерваторий, десятки художественных институтов и художественных факультетов. Миллионы людей создают искусство либо материально обеспечивают его существование. Сотни часов в сутки радиостанции передают музыку, кино- и телефильмы, концерты и лекции по искусству, и сотни миллионов человеко-часов затрачиваются ежедневно на производство и потребление этого искусства.

Что, если мы прибавим сюда расходы общества на украшение посуды, выпускаемой десятками фабрик, на разукрашивание обоев для миллионов комнат, на всю ту «бытовую эстетику», затраты на которую нельзя объяснить никакими другими соображениями, кроме эстетической потребности. Насколько материально богаче стало бы общество, если бы этих затрат можно было избежать! Но пуритане, наложившие запрет на светское искусство и подавившие художественную жизнь, не смогли убить потребность в нем в душах англичан за полвека своего влияния. И в Америке XVII—XVIII веков в пуританских провинциях искусство развивалось вопреки религиозной догме. Магометанская религия запретила портретную живопись — живопись ушла в необычайно развившийся орнамент. В течение чуть ли не семи веков — с V по

XII — народные музыканты в Европе преследовались церковью. Их изгоняли из городов, не хоронили на кладбищах. Они были вне закона, но они существовали и избавиться от них было невозможно.

Во все времена молодые люди шли в искусство, обрекая себя на нищету, непризнание, неимоверно тяжелый труд, который в девяносто девяти случаях из ста не приносил ни славы, ни благополучия, ни даже внутреннего сознания успеха. Образ нищего художника — один из самых привычных в литературе всех времен. Но снова и снова люди несли свои жизни в жертву тому же искусству. Они шли непреклонно, как идет рыба — через пороги, через препятствия в извечные места нереста, погибая в пути, лишь бы выполнить заложенную природой высокую обязанность.

Какие страсти, какие стремления могут сравниться с этой неутолимой потребностью, быть может, лучше сказать, с глубоким инстинктом?

Прежде всего, конечно, любовь — плотская человеческая любовь, в ее низших и в самых высоких сублимированных формах, — любовь Катерины Измайловой, пренебрегающая всеми препятствиями, и любовь Данте к Беатриче. Но неизбежность, необходимость такой любви легко понять: она объективно есть проявление необходимости продолжения рода. Ветви этого рода, не обладающие генетически заложенным в них инстинктом любви, обречены на вымирание. Человечество, лишенное любви, не могло бы сложиться и дожить до наших дней.

Другая подобная сила, материнская, — вообще родительская любовь, разумеется, объективно объясняется необходимостью сохранить беспомощного младенца в тех ужасающе тяжелых условиях, в которых он оказывается, покидая чрево матери. Мутации, которые порождали индивидуумов, не обладающих инстинктом родительской любви, не сохраняли своего потомства и потому этот генотип был обречен на вымирание. Возможно, материнская любовь в наступающие эпохи не будет иметь биологического оправдания, в частности, если станет возможным внеутробное развитие зародыша. Здесь мы можем утешать себя только тем, что этот инстинкт генетически заложен достаточно прочно и сохранится еще много тысячелетий*.

Еще одна такая «страсть» — стремление ощутить радость борьбы, находящее проявление в воинской доблести, многократно воспетой поэтами и художниками прошлых веков и тысячелетий безотносительно к одушевляющей борьбу высокой идее: «Есть упо-

* В злой и остроумной фантазии Олдоса Хаксли «Brave New World» (написанной в 1932 году), многие предсказания которой уже оправдались (транквилизаторы, широкое распространение противозачаточных средств и др.), внеутробное оплодотворение и развитие зародыша торжествует и угасание родительской любви осуществляется полностью.

ение в бою...» Эта готовность убивать с риском самому быть убитым присутствует и в героизме воинов при Фермопилах, вдохновенным стремлением защитить свою родину, и в бессмысленном кулачном бою «стенка на стенку», и в охотничьей страсти. Она с успехом используется уже много тысячелетий то в целях завоевания новой жизненной территории для властителей, то в целях защиты имущества этих властителей под прикрытием разнообразных помпезных слов. В наше время она становится атавизмом и без освящающей ее высокой идеи вообще не может быть оправдана.

Существует, видимо, и своего рода «инстинкт» творчества — потребность созидать. Ей подчинены и ребенок, строящий из мокрого песка крепость на берегу моря, и Эдисон, изобретающий ежедневно и еженощно в течение многих десятилетий, и строитель египетской пирамиды, и юноша — доброволец, участвующий в сооружении енисейской плотины. Но и эта «страсть» имеет объективное основание, еще более очевидное, чем перечисленные ранее: без созидательного начала человечество не могло бы выстоять в борьбе с природой.

Есть, наконец, и высокая страсть познания мира — та, которая для Архимеда перед лицом вражеского солдата была сильнее инстинкта защиты своей жизни; та, ради которой терпели приниженное положение в обществе и не жалели самой жизни ученые всех прошедших веков — от средневековых монахов, нередко обвинявшихся в колдовстве, до Джордано Бруно. Та, которая гнала к полюсу Пири, Амундсена, Скотта и Седова. Та страсть к научному познанию, которая, если она овладевает человеком, делает все прочее неважным.

Очевидно, что это стремление к познанию окружающего мира тоже объективно обусловлено важнейшей задачей использовать природу, разумно организовать общество и вообще выработать целесообразное поведение, которое обеспечивает жизнь человеческого рода. Несомненно, эта потребность была, есть и будет обязательным условием существования человечества.

Уже здесь следует заметить, что необходимое познание мира не ограничивается познанием материальной его основы, но предполагает познание и общественной среды и «самого себя». Это существенно иной предмет, и естественно ожидать, что используемые здесь методы, способы имеют свою специфику. Конечно, они не настолько различны, чтобы между ними существовала резкая граница. Методы «точных наук» все более внедряются в психологию, социологию, филологию. Однако, не говоря уже о том, что существуют науки, «крайние» в отношении возможности использования таких методов (этика и эстетика), что существует искусство, все они не поддаются (и вряд ли когда-либо поддадутся) подобным «научным» методам в том самом главном, что составля-

ет их специфику. Даже, например, в психологии, социологии и филологии эти методы играют явно вспомогательную роль.

Обратимся теперь к искусству. На всех этапах истории человечества оно занимало особое место. Даже если мы еще не понимаем, почему это так, мы должны (быть может, с удивлением) признать, что стремление к художественному творчеству, эстетическое чувство, видимо, могут быть поставлены в один ряд с перечисленными видами изначальных человеческих «страстей». Неодолимость потребности в искусстве наводит на мысль, что и она почему-то является (или, пока мы не поняли ее роль и будущее значение, осторожнее будет сказать: являлась) необходимым условием существования человечества. Признаем это пока, как говорят в физике, в качестве феноменологического факта — как вывод из наблюдения. Наша задача — понять, почему это так, *в чем объективная необходимость искусства, почему без него человечество было бы невозможно*. Если удастся получить ответ на этот вопрос, вскрыть, так сказать, механизм этого феноменологического факта, то можно будет судить и о том, насколько искусство будет необходимо в будущем.

Быть может, следует еще раз подчеркнуть, что в отношении эстетической потребности, как и в отношении других «фундаментальных страстей», мы будем говорить об объективных скрытых основаниях, выявляемых рационально и хладнокровно. Абельяр и Элоиза, Ромео и Джульетта, с одной стороны и необходимость продолжения человеческого рода — с другой. Сияющие глаза матери, наконец, дождавшейся рожденного в муках ребенка, и задача охранить беспомощного младенца, вышедшего из теплого, надежного чрева в страшный мир. Не кощунственно ли такое сопоставление высокоодухотворенного субъективного и грубо рационалистического объективного? Конечно, нет. Просто каждая из этих страстей развилась так, что в известной мере эмансипировалась от своей основы и стала самостоятельной силой, не утратив, однако, подлинной связи с этой основой*. Не будем бояться и в искусстве искать те основания, о которых никогда не помышляли ни Пракситель, ни Бетховен, ни безвестный автор народной песни. Речь идет об *объективном обосновании искусства как одного из условий существования человечества*.

Итак, мы намерены, говоря об искусстве, использовать трезвый и рациональный научный подход. К одному из самых тонких и возвышенных порождений человеческого духа мы собираемся под-

* Вопрос о том, почему человечеству потребовалась подобная сублимация, почему потребовалось «одухотворить» животные инстинкты, особая, очень важная проблема. Не исключено, что решающую роль сыграл сам факт развития мыслительных способностей, вообще духовного мира человека, позволившего ему, несмотря на то, что в физическом отношении он уступал многим окружающим его представителям животного мира, выстоять в соревновании с ними.

ходить с такими мерками, которые многим могут показаться неадекватными и ненужными. Мы уже позволили себе только что нечто подобное, говоря о любви. Существует немало людей, считающих, что искусство есть такое же чудо, как любовь, и никакой анализ здесь не нужен и не допустим. Быть может, излишне сказать по поводу научной деятельности такого рода несколько слов, прежде чем мы приступим к существу нашей проблемы.

Мы в дальнейшем будем много говорить об эстетике, обычно понимая ее в ограниченном смысле — как философию искусства. Можно сказать, что будет рассматриваться гносеологическая концепция искусства. При этом книга адресована не только специалистам. Между тем, как показал опыт, в такой широкой аудитории — не только среди тех, кто далек от профессионального занятия искусством, но даже среди художников (писателей, музыкантов и т. д.) — встречается непонимание специфики и подлинных целей как искусствознания (мы будем пользоваться этим словом, объединяющим литературоведение, теорию изобразительных искусств, музыковедение и т. п.), так и эстетики. Крайняя степень такого непонимания — наивное представление об искусствознании как о собрании рецептов, следуя которым художник будет лучше творить. При подобном подходе эстетика как философия искусства вообще не имеет оснований для существования. В чем же на самом деле состоит задача искусствознания и эстетики? Разумная ли это деятельность?

Искусство адресовано всем и открыто для всех. Нет человека, который вовсе был бы лишен художественной чуткости. Суждения о произведении искусства могут кардинально различаться в зависимости от природных особенностей, от воспитания и от «среды обитания» личности — от исторических, национальных и социальных условий (скифские каменные бабы и Венера Милосская — идеалы красоты почти одновременно существовавших народов). Но подобные условия все же являются общими для обширных (хотя и ограниченных) групп людей, и тогда в каждой такой группе вырабатываются достаточно всеобщие критерии, и прежде всего достаточно всеобщее понимание того, что именно может вызвать суждение «это красиво».

Именно такая художественная чуткость и непосредственная реакция на произведение искусства очень многим (как художникам, так и тем, кто его воспринимает) кажется исчерпывающей все, что нужно и что можно связывать с искусством. «Умничанье», выводящее за пределы простого восприятия «чуда искусства», кажется им иногда излишним, и даже кощунственным. Такая позиция может полностью удовлетворять того, кто ее занимает, и это вполне обосновано. Такой подход к художественной деятельности вполне возможен и закономерен.

Однако, кроме того, искусство породило, с искусством связаны виды интеллектуальной творческой активности, которые относятся к категории гуманитарных наук и являются в значительной мере самостоятельными сферами знания.

Так, существует искусствознание — методология отдельных видов искусства. Оно обнаруживает в произведениях искусства (в их внутреннем строении, в их отношении к истории культуры и т. п.) закономерности, лишь подсознательно ощущаемые при непредвзятом, «природном», «детском» восприятии, основанном на одной лишь художественной чуткости. Слово «детское» отнюдь не являясь здесь уничижительным.

У Фазиля Искандера об одном мальчике говорится, что «он знал все это. То есть он знал, но не знал, что знает».

В более высокой форме то же выражено в словах Лейбница о музыке: «Душа сама себя вычисляет, не сознавая этого».

Искусствознание выясняет и объясняет как художнику, так и человеку, воспринимающему искусство, что они действительно, не сознавая этого, нечто *знают* и *что* именно они знают. Искусствознание обнаруживает скрытые «вычисления души».

Так, художественно чуткого человека «Афинская школа» или «Сикстинская мадонна» Рафаэля глубоко волнуют. Приводит его в волнение и «Воздвижение креста» Рубенса. Но эти состояния взволнованности различны. В первом случае волнение, так сказать, «спокойное» (передают, что великий актер Остужев говорил: «Я, конечно, волнуюсь на сцене, все волнуются, волноваться нужно, необходимо... Но я волнуюсь спокойно»). Наоборот, Рубенс волнует далеко не «спокойно». Искусствознание может пояснить, почему это так. Среди многих причин оно укажет, например, на то, что у Рафаэля фигуры расположены уравновешенно по всему полотну, изображены в спокойных позах и т. п. У Рубенса же крест стремительно рассекает всю картину от левого нижнего угла к верхнему правому и вся сцена бурлит вокруг этой оси, полна напряженности.

Искусствознание обратит наше внимание на то, что в «Тайной вечере» Леонардо потрясенные предсказанием Иисуса двенадцать учеников, в страхе склонившиеся друг к другу, образуют живописные группы по трое. Оно, далее, вскроет роль группировки по трое в разных искусствах — и в легенде о святой Троице, и в структуре песни («повторение с переменной в третий раз» или «перемена в четвертый раз»), и т. п.

Необходимо ли такое разъяснение, нужна ли такая деятельность вообще? Быть может, она вредит восприятию искусства? Но она оправдана уже тем, что дает некоторое новое знание, дает усмотрение общего во внешне разнородных явлениях. Это — наука, поскольку, с одной стороны, она требует особых знаний, вы-

сокой квалификации, обширного опыта, имеет свои цели и свои методы, а с другой — раскрывает объективно существующие закономерности в предмете своего исследования.

Таким образом, это *самостоятельная* область духовной деятельности, самостоятельная *наука*, и уже поэтому ее существование обосновано, уже поэтому такая деятельность оправдана *безотносительно к прагматическим, узко прикладным следствиям*, к которым она может приводить. Эти следствия существуют, и они различны для «реципиента» («потребителя» искусства) и для художника.

Реципиент, знакомый с выводами искусствознания, присоединит к своему «детскому» восприятию интеллектуальный элемент, и синтез этих двух тесно переплетающихся восприятий создаст своеобразный эффект, который для многих является источником особого, обогащенного наслаждения.

Художник возьмет у искусствознания «технологические» правила построения произведения, принятые в данную эпоху, в данном обществе, в данном стиле. Он получит возможности «алгеброй гармонию поверить», и он действительно использует эту алгебру даже тогда, когда отвергает те или иные из устоявшихся правил (не важно при этом, что существовал Пиросмани, ранние Кольцов и Есенин, что всегда были многочисленные безымянные создатели народного искусства, которые творили, ничего не зная о подобных «правилах»; мы можем только фантазировать на тему о том, что стало бы с Пиросмани, если бы он их выучил).

При этом, конечно, возникает и двоякая опасность.

Во-первых, если искусствознание будет *предписывать* правила художнику, а художник поверит в их абсолютный характер и будет их неукоснительно придерживаться, то он, быть может, не создаст ничего истинно нового и ценного, ибо суть принципиально нового явления искусства в *преодолении* привычных традиций, в создании, открытии новых закономерностей. Как сказал Кант, «Гений это талант, который сам дает правила».

Во-вторых, аналитический, интеллектуальный характер научного подхода к искусству должен сочетаться с синтетическим художественно чутким восприятием искусства, не должен повредить ему. Стремление научно познать должно бережно сохранять «детское» целостное постижение. Это не всем дано.

Поэт Ю. Кузнецов написал современную сказку о царевне лягушке: молодой ученый, не разглядев в лягушке красавицу-царевну, вместо того, чтобы любовью снять заклятие, начинает ее изучать и анатомирует. Кончается сказка строфой:

В долгих муках она умирала,
В каждой жилке стучали века,
И улыбка познания играла
На счастливом лице дурака.

Поэт, видимо, адресовал свое обвинение ученым-естественникам (в самом деле, чисто умозрительно можно себе представить биолога, который, даже зная, что это не простая лягушка, захочет изучить отличие ее строения или биохимического состава крови от того, что известно для обычной лягушки). Однако на самом деле упрек относится в равной мере и к гуманитариям, например к искусствоведу. В действительности здесь имеет место продолжение спора не «физика» и «лирика», а пушкинского Сальери и Моцарта. Ведь Пушкин дал нам вовсе не трагедию зависти к гению (во всяком случае не простой зависти), а конфликт гиперболизированного искусствоведения, «научного» подхода к искусству, с одной стороны, и веры в одно лишь художественное озарение гения — с другой. (можно думать, что Пушкин художественно гиперболизировал творческий метод не только Сальери, но и Моцарта, который был, несомненно, образован в области теории музыки и умел, когда нужно, обратиться к той же «алгебре»).

Но помимо искусствознания, изучающего закономерности каждого отдельного вида искусства, есть еще одна сфера духовной деятельности. Это — *философия искусства, эстетика* в узком смысле слова. Она рассматривает общие для *всех искусств* закономерности, место искусства в целом в духовной жизни человечества, в частности в познании мира. Она более, чем искусствознание, удалена от непосредственно-художественного восприятия искусства (но, конечно, не вполне оторвана от него). Так, один из философов, внесших в нее выдающийся вклад, Кант был, казалось, всеобъемлющим гением. В Кенигсбергском университете он читал курсы не только философии, эстетики, истории, филологии и т. п., но и математики, физики, астрономии, космогонии, даже фортификации. Однако непосредственное чувственно-художественное восприятие у него, видимо, было относительно слабо развито. Он не удосужился выбраться из Кенигсберга в Берлин или Дрезден, где мог бы услышать оперу, побывать в театрах, концертах и картинных галереях. Его не интересовали путешествия, непосредственное узнавание людей и далеких стран.

Подобно искусствознанию, эстетика как философия искусства требует особых знаний, высокой квалификации, обширного опыта, имеет свои цели и свои методы и раскрывает объективно существующие закономерности в предмете исследования. Она поэтому тоже должна быть признана *наукой* и *самостоятельной* сферой духовной деятельности.

Если Кант был почти равнодушен к «детскому» чувственному восприятию, не отягощенному ни знанием, ни интеллектом, то многим художникам и «детски» воспринимающим искусство людям все это теоретизирование может быть совершенно чуждо и не нужно. Это их право и их дело. Спор здесь бессмыслен. Достаточно

того, что существует обширный круг людей, для которых присоединение интеллектуального элемента к чувственному — источник совершенно особенного, дополнительного эстетического переживания, и за это они благодарны искусствознанию. И есть обширный круг людей, для которых философское осмысление — большая радость, и она им не менее дорога (а быть может, как Канту, и более), чем «детское» восприятие искусства.

И эстетика, и искусствознание независимо от узко прикладной его пользы, о которой говорилось выше, имеют самостоятельную ценность. Эта ценность проявляется (пусть не непосредственно) в расширении духовного мира человечества; если не в индивидуальной практике художника, то в развитии искусства в целом; если не в индивидуальном восприятии данного «потребителя», то в отношении к искусству общества в целом.

Сказанное можно пояснить еще и так. В художественном произведении может встретиться, например, нечто вроде следующего описания: «При виде поля боя, усеянного телами товарищей, сердце у него замерло, в голове помутилось, и его спутник воскликнул: как ты бледен, на тебе лица нет!».

Но физиолог опишет ситуацию иначе, скажем, так: «При виде поля боя, усеянного телами его товарищей, он испытал сильную отрицательную эмоцию. Соответствующая реакция мозга породила сложный процесс в вегетативной нервной системе с относительным преобладанием стимула в ее парасимпатическом отделе. В результате понизилось выделение норадреналина, а из-за этого замедлились и ослабели сокращения сердечной мышцы, произошло сужение сосудов мозга, вызвавшее легкий спазм и нарушение мозгового кровообращения, а также сужение мелких подкожных сосудов лица, обусловившее бледность кожного покрова».

Дает ли подход физиолога что-либо новое и ценное по сравнению с подходом писателя? Да, прежде всего, потому, что он открывает возможность для подобной же интерпретации и другого случая. Писатель, например, напишет: «Вдруг она на него взглянула и у него перехватило дыхание. Сердце бешено заколотилось, мозг запылал, и он с ужасом почувствовал, что лицо горит и выдает его состояние». Ясно, что мог бы сказать ученый: «Когда он увидел, что она на него смотрит, он испытал сильнейшую положительную эмоцию. Это вызвало возбуждение вегетативной нервной системы с относительным преобладанием стимула в симпатическом ее отделе. Поэтому резко повысилось выделение адреналина надпочечниками. Естественным следствием этого было столь же резкое расширение подкожных кровеносных сосудов, усиление и учащение сокращений сердечной мышцы, а также сужение бронхов», и т. д.

Физиология, таким образом, позволила установить нечто общее в совершенно разнородных явлениях. Это общее лежит вне литературы, даже антагонистично ей, в каком-то смысле звучит кощунственно, но представляет самостоятельную ценность как важный элемент нового знания*.

Тысячи лет писатели создавали великие произведения, не имея никакого представления об этом физиологическом механизме. Не знают о нем, конечно, и многие современные писатели. Необходимо ли им такое знание? Во всяком случае это совершенно не обязательно. Оно вряд ли поможет писателю писать лучше, разве только предостережет от ошибки — он не напишет внутренне противоречивое: «сердце замерло и лицо запылало». Другими словами, такое знание поможет «алгеброй гармонию поверить». Но очевидно, что оно расширяет духовный кругозор общества, писателя и читателя в том числе, и это не может пройти бесследно для литературы в целом.

Соотношение между искусством, с одной стороны и искусствоведением и эстетикой — с другой, вполне соответствует приведенному примеру соотношения между литературой и физиологией. Здесь тоже вскрываются закономерности, связанные с понятиями, явлениями, процессами, часто лежащими вне «чуда искусства», и их научная формулировка звучит как нечто чуждое искусству и даже оскорбительное для него. Однако исследователи, занимающиеся этими науками, настойчиво ищут те внеэстетические «надпочечники», которые должны объяснить, и зачем существует искусство, и почему оно именно такое в данном обществе, и т. д.

Это — трудные задачи. Среди множества трудностей отметим одну опасность. Она угрожает каждому, кто берется обсуждать проблемы искусствоведения и эстетики. Это — опасность дилетантизма. Конечно, дилетантский подход рискован во всех науках, но в гуманитарных науках вообще, в интересующих нас здесь в частности, он особенно опасен из-за их внешней «незащищенности». В физике или математике невежда сразу обнаружит себя непониманием математических формул, конкретных законов природы и т. п. Не то в науках об искусстве. Здесь нет заградительного барьера из специальных формул, и каждый, приступающий к ним, вполне искренне считает себя вправе это делать и не будет видеть своей некомпетентности. Между тем специальные знания здесь столь же необходимы, только они не ограждены крепостью из слов, непонятных непосвященному. Употребляемые слова и доводы здесь кажутся обыкновенными и всем доступными. Однако они только кажутся такими. Эта опасность угрожает каждому

* В действительности приведенная здесь физиологическая картина стрессового состояния быть может несколько огрублена и не вполне точно отражает то, что выяснено наукой. Однако это не существенно. Можно думать, что такой пример достаточно поясняет суть дела (см. [2; 3, с. 94]).

(в том числе, конечно, и автору настоящей книги). О более общих объективных причинах, облегчающих псевдонаучную деятельность субъективно честного исследователя в этой области, см. в гл. 4.

Глава 2

МНОГООБРАЗИЕ ФУНКЦИЙ ИСКУССТВА

Решить проблему необходимости искусства удастся, если мы сумеем выделить такую его функцию, которая делает искусство фундаментально важным для человечества. Но искусство осуществляет одновременно много разных функций, и, быть может, именно этим оно особенно и замечательно.

Самое простое — указать на то, что искусство дает *наслаждение*. Это называется *гедонистической* функцией искусства, и, несомненно, она важна. Наслаждение необходимо человеку, как рядка в том напряженном состоянии, в котором он постоянно находится, обеспечивая свое существование. Но, с одной стороны, наслаждение можно найти и в другом — во вкусной пище, в веселых анекдотах, в любви, в бое быков или гладиаторов, в спорте и играх. Оправдать наслаждением место, занимаемое искусством, очень трудно. В нашей стране не всегда на уровне кулинарная культура в общественном питании. Не лучше ли закрыть консерватории и открыть кулинарные академии? С другой стороны, без этой функции искусства в принципе можно обойтись. Известно, что в мозгу обнаружен центр наслаждений. Раздражая его, можно вызвать состояние блаженства. Когда мыши (а также обезьяне, кошке) вживили в этот центр электрод, другим концом соединенный с одной из контактных кнопок, включающих электрическое напряжение, то мышь очень скоро научилась нажимать именно эту единственную нужную кнопку, обеспечивая себе непрерывное наслаждение. Либо таким способом, либо какими-либо химическими препаратами (например, наркотиками) можно очень «дешево» обеспечить *интенсивность* наслаждения, недоступную искусству.

Наконец, если главная цель искусства — простое наслаждение, то трудно найти основания для существования искусства трагического или вообще серьезного. Все это прежде всего показывает, что если и говорить о наслаждении, то понимать это слово нужно в более глубоком смысле. Это «наслаждение» особого рода, более высокое, хотя бы потому, что помимо чисто чувственного содержит существенный интеллектуальный элемент. В случае трагического искусства речь идет по существу о трагическом сопереживании, парадоксально соединенном с чувством глубокого удовлетво-

рения. Можно попытаться понять скрытую природу этого удовлетворения на элементарном уровне. Возможно, например, что при гибели героя возникает удовлетворение от сознания, что такие благородные души, идущие на гибель ради высоких целей, вообще существуют или могут существовать*.

Но как бы то ни было, трагическое сопереживание дает, пусть наполненное противоречиями, ощущение удовлетворенности, и это обстоятельство будет для нас весьма важно в дальнейшем, тем более, что на самом деле чувство удовлетворенности к этого рода переживаниям отнюдь не сводится.

Все же возникает вопрос: так ли уж это «наслаждение» или эта удовлетворенность неотвратимо необходимы человечеству? и если да, то почему?

Говорят, далее, что искусство *отражает жизнь* и поэтому оно необходимо. Неясно, однако, почему *необходимо* отражать жизнь. Если просто для того, чтобы зафиксировать происходящее, то для этого есть другие, более простые средства. Но когда говорят об отражении действительности в искусстве, то предполагают, что оно осуществляется не фотографически, не натуралистически, а в преображенной и осмысленной форме. Поэтому оно представляет собой акт творческого восприятия мира и тем самым его познания. Художник усматривает в объективном явлении, выделяет, подчеркивает те или иные его стороны и, как принято говорить в марксистско-ленинской эстетике, «преобразует эту объективную действительность согласно своему идеалу красоты», создавая новую, «одухотворенную» эстетическую реальность. Если угодно, в таком творческом воспроизведении есть элемент проверки правильности познания мира практикой, экспериментом: «верно ли я понял, как это устроено?» Вновь, однако, остается неясным, почему эта, столь неэкономная, форма постижения мира так уж необходима, почему она не может быть заменена «научным», рациональным познанием. В дальнейшем будет видно, что подобная подмена, вообще говоря, невозможна, и если включать в категорию «отражение» также и понятие «познание», то эту функцию действительно следует признать очень важной.

Искусство часто осуществляет *нравоучительную* или вообще *воспитательную* функцию. Это несомненно и имеет связь с вопросом, который мы еще будем обсуждать как основной. Однако пока

* Если мы решимся судить безжалостно, то можно различить и довольно нелестный для сознания оттенок в этом удовлетворении: вот прекрасное дело героически совершенно и ради него погиб герой, но для меня лично это вполне безопасно, я мирно пойду домой. При созерцании произведения искусства это неприятное толкование все же безобиднее, чем при встрече с такой же жизненной ситуацией, потому что другим, тоже подсознательным зрением мы все время чувствуем, что на сцене герой умер не «взаправду».

остается спорным, действительно ли искусство — лучший проводник какой-либо нравоучительной идеи, чем другие средства, например, чем простое поучение, адресуемое развитому рассудку, чем механическое многократное повторение в школе, в печати, по радио, чем гипноз наконец.

Искусство является средством передачи эмоций от художника к зрителю, слушателю. Эту «коммуникативную» функцию Толстой считал главной, важнейшей и единственно оправдывающей существование искусства. «Как слово, передающее мысли и опыты людей, служит средством единения людей, так точно действует и искусство. Особенность же этого средства общения... состоит в том, что словом один человек передает другому свои мысли, искусством же люди передают друг другу свои чувства» [4, с. 85]. Это не значит, конечно, что все, связанное со словом, исключается из сферы искусства. Поэтому замечание Плеханова, что при этом из искусства исключается поэзия, основанная на слове [6, с. 42—43] (добавим также и драматический театр), может быть оспорено.

Очень трудно возражать Толстому, статья которого «Что такое искусство» замечательна, несмотря на чувство протеста, которое она вызывает. Можно отметить, однако, что совсем не ясно, является ли этот способ передачи чувства наилучшим и необходимым. Многие простейшие чувства уже сейчас можно вызывать (и, следовательно, сообщать по желанию одного человека другому) химическими веществами или направленным на определенный раздел мозга электрическим раздражением. Можно вызвать подавленное состояние либо радостное возбуждение. Можно мгновенно подавить агрессивное настроение, как это эффектно делает с быком на арене Дельгадо, передавая по радио сигнал, который принимается на вживленный в мозг быка электрод, и т. д. Эти возможности в будущем станут еще более разнообразными. Главное же, несмотря на развернутую аргументацию Толстого, остается сомнение в том, что и эта способность искусства неустранимо важна для человечества и без него человечество не могло бы существовать.

Совершенно особую точку зрения выдвинул Фрейд. Согласно его концепции искусство позволяет в сублимированной форме выразить и пережить (хотя бы частично и неполно) врожденные желания, «комплексы», подавленные в современном цивилизованном человеке внутренним цензором. Тем самым с помощью искусства разрешается внутренний конфликт, который в противном случае ведет к губительным неврозам. Сублимированное высокохудожественное восприятие играет, следовательно, роль маскировки, делая приемлемым, неоскорбительным процесс удовлетворения «низменных» желаний, отвергаемых сознанием, подавленных внутренним цензором.

Вероятно, и эта функция действительно осуществляется искусством и играет благотворную медицинскую роль. Однако приписать именно ей определяющее значение, отбросить интеллектуальную сторону искусства, отказаться от существования «прекрасного» самого по себе вряд ли возможно. Мы не говорим уже о том, что подобная функция в наше время может быть выполнена надлежащим образом подобранными и дозированными лекарствами, например, транквилизаторами.

Как ни важны и, несомненно, присущи искусству перечисленные выше функции, как ни сильны аргументы в их пользу, все же ни одной из упомянутых функций искусства мы не решимся придать значение фактора, столь же *необходимого* для существования человечества, сколь необходимы любовь и научное познание мира.

Разумеется, приведенное здесь беглое перечисление различных функций, сопровождаемое скептическими замечаниями в несколько строк, не может заменить убедительную критику серьезных концепций, которые выдвигались выдающимися умами на протяжении всей истории человечества и обсуждались в тысячах книг. Мы хотели лишь напомнить некоторые из этих концепций. Приведенные же нами замечания не могут, конечно, соперничать, например, с тем критическим анализом функций искусства, который дал Гегель в «Эстетике». Отвечая на вопрос: «Какая *потребность* побуждает людей создавать художественное произведение», Гегель отвергает последовательно такие цели, как «будить и оживлять дремлющие в нас *всякого рода* чувства, склонности и страсти, смягчать дикость вожеланий» (в этой последней функции можно видеть своеобразное отражение и той точки зрения, которую впоследствии выдвинул Фрейд), давать «*очищение* страстей, *назидание и моральное* усовершенствование» и т. д., и приходит к выводу: «Искусство имеет своей задачей раскрывать *истину* в *чувственной* (курсив мой. — Е. Ф.) форме и, следовательно, носит свою конечную цель в самом себе. Ибо другие цели, как, например, назидание, очищение, исправление, зарабатывание денег, стремление к славе и почестям не имеют никакого отношения к художественному произведению, как таковому, *не определяют его понятия*» (курсив мой. — Е. Ф.). Это последнее утверждение Гегеля сформулировано очень точно и имеет весьма общее значение для понимания роли искусства, даже если мы не согласимся с последующими утверждениями: «Его целью является *чувственное* (курсив мой — Е. Ф.) изображение самого абсолютного». «Всеобщая потребность выражать себя в искусстве проистекает из стремления человека поднять для себя до духовного сознания внутренний и внешний мир, как некий предмет».

Таким образом, Гегель, по существу, считал, что главная задача искусства связана с необходимостью обеспечить полноту *познания* внутреннего и внешнего мира.

При всей трудности восприятия гегелевского понятия «абсолютного», мысль о том, что задачей искусства является постижение истины в чувственной форме, нельзя не воспринимать как очень важную и привлекательную, хотя сведение восприятия искусства к чисто чувственному акту (Гегель всюду говорит именно о чувственном восприятии) несправедливо исключает неизбежно свойственную искусству и столь существенную для него интеллектуальную сторону. *Познавательная функция может быть* действительно необходимой человечеству, как необходимо ему научное познание материального мира для обеспечения своего существования. Эта функция должна быть детально проанализирована, и нужно выяснить, действительно ли в этом смысле искусство обеспечивает то познание, которое не может быть достигнуто иными, например, «научными», рассудочными методами. Если же оно играет лишь вспомогательную роль по отношению к научному познанию, то и этот «механизм» должен быть отвергнут. Говорит же сам Гегель: «Искусство... не только не является высшей формой духа, а даже наоборот, получает свое подлинное подтверждение лишь в науке» ([7], с. 50, 52, 53, 59, 74, 34). Отсюда, по Гегелю, по-видимому, можно заключить, что познание средствами искусства может быть сведено к познанию средствами науки.

Подобная точка зрения, с различиями в степени категоричности, свойственна не одному Гегелю. Например, один из основателей эстетики XVIII века Баумгартен считал эстетику «низшей гносеологией», — наукой о чувственном познании, имеющем гораздо менее четкий и достоверный характер, чем научное познание. И теперь можно встретиться с утверждениями, что искусство, позволяя постигать некоторые истины без научного обоснования, ценно потому, что эстетическое постижение прямее ведет к цели, более «экономно», но в принципе всегда может быть заменено безусловно доказательным, абсолютно неопровержимым научным методом познания.

В дальнейшем будет видно, почему невозможно согласиться с этим «принижением» искусства по сравнению с наукой. Главным объектом наших рассуждений и будет вопрос об отношении эстетически познаваемой истины к «научной», о сходстве и различии самих методов познания в этих двух случаях. Здесь будет очень существенно, что, как хорошо известно философам, подлинно научное познание неизбежно использует методы, лежащие за пределами голой формальной логики. Именно с этой стороны, с точки зрения необходимости искусства для полноты *методов* познания мира, мы и подойдем к интересующей нас проблеме. Пока же,

возвращаясь к основному вопросу: почему без искусства человеческого род не смог обойтись, мы должны подчеркнуть, что, быть может, именно удивительное многообразие возможностей искусства, способность сочетать столь различные важные функции, как гедонистическая и коммуникативная, воспитательная и познавательная, фрейдовская и гегелевская и т. д., и является причиной необходимости искусства. Да разве это все? А возможность «...пробивать будничный лед, чтобы хотя на несколько мгновений вздохнуть чистым и свободным воздухом поэзии» (А. А. Фет)? А «внешение порядка во все существующее» (Стравинский)? А непостижимое чудо, свершающееся в душе мелкого, обыденного и невзрачного человека, когда «поднимает над миром такие сердца неразумная сила искусства» (Н. А. Заболоцкий)? А искупительная, целительная его сила:

Болящий дух врачует песнопенье.
Гармонии таинственная власть
Тяжелое искупит заблужденье
И укротит бунтующую страсть.
Душа певца, согласно излията,
Разрешена от всех своих скорбей;
И чистоту поэзия святая
И мир отдаст причастнице своей
(Баратынский).

А самоутверждение и самовыражение? Усмотрение, утверждение стройности в хаосе мира, узрение скрытой красоты, видимой лишь зоркому и вдохновенному взгляду художника? Да, все это есть, и благодатные функции искусства действительно неисчислимы в полном смысле этого слова. Один советский исследователь, классифицируя их, насчитал шесть аспектов и четырнадцать функций искусства. Но предел ли это? И можно ли найти среди них главные, определяющие, в осуществлении которых искусство незаменимо?

Гуманист Толстой подчеркивает способность искусства обеспечивать общение душ, философ Гегель — возможность средствами искусства постигнуть абсолютное, врач-психиатр Фрейд в искусстве видит избавление от неврозов и т. д. — каждый находит необычайно важную для интересующих именно его высших целей, действительно присущую искусству функцию. Каждая из перечисленных выше функций, выдвигавшихся разными авторами в качестве основной, оправдывающей существование искусства, отвергалась нами либо ставилась под сомнение, поскольку она допускала замену другими, более прямыми и «экономными» методами. Но то, что все эти функции осуществляются одновременно, делает искусство в целом в высшей степени «экономным». Быть может, это и есть главное оправдание искусства?

И все же, допуская такое толкование проблемы и признавая его вполне весомым, мы не можем им удовлетвориться, поскольку и оно не «определяет понятия», если воспользоваться выражением Гегеля. Остается совершенно непонятным, в частности, *почему все эти столь различные функции осуществляются одновременно*. Что общего между коммуникативной функцией и гедонистической? Между познавательной функцией и «очищением»? Между «фрейдовской» и «толстовской»?

Всегда, когда мы встречаемся с совокупностью равноправных, но качественно различных объектов, мы стремимся свести все это многообразие к некоторой единой первооснове. Разнообразие свойств химических элементов, столь непохожих друг на друга, мы умеем объяснять простым количественным различием в строении их атомов — различием чисел электронов, образующих атомные оболочки, и чисел протонов и нейтронов, образующих ядра атомов. Мы убеждаемся, что эти различия в конструкции, подчиненной единому простому принципу, необходимо ведут к наблюдаемым различиям свойств химических элементов, в качественном отношении разительно отличающихся друг от друга. Электрический звонок, автопилот, колебания популяций, сердечный ритм — качественно совершенно несходные явления, но имеют в основе одни и те же закономерности нелинейной теории колебаний или кибернетики. Невольно возникает подозрение: не то же ли имеет место и для столь несходных многочисленных функций искусства? *Быть может, все они имеют некоторую общую подоснову*, все они неизбежно связаны с некоторой единой, более глубокой, хотя и не столь очевидной, функцией искусства? Мы и попытаемся найти ее — ту специфическую функцию, которая не может быть осуществлена иными средствами и которая сама по себе способна служить, как говорят в математике, «достаточным условием» существования искусства, а также объяснить неизбежное появление многообразных «видимых» его функций.

Для этого мы обратим внимание еще на одну сторону вопроса. Мы будем подчеркивать ее выдающееся, может быть, даже преобладающее значение в том аспекте, который нас интересует («объективная и специфическая функция, необходимая для существования человечества»), прекрасно понимая, что «чудо искусства» только к этому не сводится, что не это подчиняет человека искусству. Вероятно, без выполнения других, обычно рассматриваемых функций, о которых говорилось выше, искусство не могло бы быть действенным, привлекательным, не могло бы выполнить и ту «главную функцию», о которой мы будем говорить. Однако, как мы попробуем показать, все на первый взгляд столь различающиеся функции искусства в действительности не так уже разобщены, *они тесно и почти неизбежно связаны с той специфической функцией, которую мы примем за основу*.

Но, прежде чем сформулировать и исследовать основной тезис (мы сделаем это в гл. 6), нужно напомнить методы, которые используются в процессе познания человеком внешнего и внутреннего мира, и рассмотреть вопрос об отношении искусства к этому процессу, отличном от отношения науки. Мы увидим, что роль искусства здесь необычайно важна, причем сопоставление с ролью науки не имеет иерархического характера (более важное — менее важное). Как мы постараемся показать, искусство имеет для познания мира огромное, незаменимое значение, но оно играет эту важную роль в жизни человечества вовсе *не потому* (или во всяком случае *не главным образом потому*), что его содержательная сторона, как это часто бывает, обогащает наше *конкретно содержательное знание*. Мы хорошо знаем, что существуют виды искусства, вообще лишенные явного (т. е. конкретно-предметного) содержательного элемента; — инструментальная музыка, архитектура, орнамент, балет без пантомимы*. В самом деле, что *конкретно* познавательное дает нам прослушивание пятой симфонии Бетховена, созерцание здания Адмиралтейства в Ленинграде или восточного ковра, или зрелище утреннего танца Джульетты в балете Прокофьева? Разумеется, практически ничего (а то очень малое *конкретное* знание, которое мы при этом получаем, без труда можно было бы обеспечить иными и более простыми средствами; не ради него создавались эти произведения искусства). Тем не менее и эти произведения искусства, видимо, выполняют ту важнейшую для процесса познания мира, «скрытую», фундаментальную функцию, о которой мы будем говорить.

Другими словами, представляется, что можно все же указать такую функцию искусства (не сводящуюся к обогащению конкретно-предметного знания), без которой *подлинное* познание невозможно. А так как максимально возможное познание мира есть необходимое условие существования человечества, то и искусство является для него необходимым и незаменимым.

Уже здесь мы хотели бы подчеркнуть еще одно обстоятельство, фундаментальное для всего последующего.

Как мы видели, Гегель усматривал назначение искусства в «чувственном изображении абсолютного». Вслед за ним бесчисленное множество авторов, даже отвергавших мысль об «абсолютном», неизбежно опиралось на противопоставление *интеллектуальное* — *чувственное*. Однако подчеркивание исключительной роли чувственного постижения, как мы уже говорили, незаслуженно

* Мы еще не раз будем говорить о том, что и такое искусство в действительности глубоко содержательно, что деление на «изобразительные» и «неизобразительные» виды искусства весьма условно (см. ниже, например, с. 102). Нам важно, однако, подчеркнуть возможность отсутствия в произведении искусства материала для конкретного познания новых фактов.

оставляет в стороне роль интеллектуального и даже логического элемента в едином эстетическом восприятии*. В отличие от этого, нам представляется более важным другое противопоставление: *дискурсивное* (в наиболее чистом виде — логическое) — *интуитивное* (в дальнейшем будет разъяснено, что интуитивное включает как чувственный, так и интеллектуальный элемент). Именно на этой основе, видимо, можно ближе подойти к решению интересующего нас вопроса.

Мы будем говорить о том, что полное постижение объективного — как материального, так и духовного — мира необходимо требует использования и дискурсии, и интуиции. Но убедительность интуитивного постижения («критерий его правильности») покоится на субъективной оценке, и «всеобщая», социально значимая убедительность такого постижения должна достигаться какими-то специфическими методами. Именно здесь оказывается фундаментально важной роль эстетического момента, в частности, искусства, его незаменимость в процессе познания. Более точная и полная формулировка этого основного положения, высказанного здесь предварительно и в общем плане, разъяснение его разных аспектов, выводов из него, сопоставление этих выводов с практикой искусства и составляет содержание большей части книги.

Однако уже из сказанного видно, что нам необходимо сначала точнее определить, что именно понимается под употребленными здесь философскими понятиями: что такое интуиция и т. п. Поэтому, прежде чем перейти к существу вопроса, нам придется посвятить три главы гносеологическим отступлениям, в которых будут разъяснены необходимые нам элементы теории познания. Большую их часть можно было бы узнать из учебников. Но, как показывает опыт, они мало известны неспециалистам (или давно забыты ими).

* Можно было бы думать, что гегелевское определение говорит лишь о том, что истина в искусстве предстает в чувственной форме, но воспринимается также и интеллектуально. Однако такое толкование подходило бы и для определения науки: в основе ее построения лежат тоже непосредственно-чувственные восприятия объективного мира (других не существует). Поэтому гегелевское определение может специфически выделять искусство («определять понятие», говоря его же словами), только если интеллектуальный элемент в восприятии имеет второстепенное, несущественное значение и необязателен.

ГНОСЕОЛОГИЧЕСКОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ I. СУЖДЕНИЕ ИЛИ ИНТУИТИВНОЕ УСМОТРЕНИЕ ИСТИНЫ

Самое непостижимое в мире то, что он постижим.

Эйнштейн [8, с. 1]

Прежде всего нужно подумать о том, каким образом мы познаем мир и что дает нам уверенность в правильности, адекватности полученного знания.

Рассматривая познание мира в историческом развитии, мы можем отметить неуклонное возрастание роли научного, точного знания. Процесс этот, начавшийся в незапамятные времена, убыстряясь, привел к представлениям рационалистов XVII—XVIII веков. Они поставили вопрос о возможности познания мира в рамках строго научных, неопровержимо логически взаимно обусловленных понятий и связей. В современном мире значение точного знания, существенно опирающегося на формальную логику, так выросло, что формально-логические методы иногда фетишизируются, особенно некоторыми не очень думающими из священных жрецов этого точного знания. Иногда достоверным считается только такое утверждение, которое может быть строго логически доказано. Науку, не основанную на этом методе, многие вообще не склонны считать наукой.

Этот скептицизм имеет известные основания. В книге одного глубокого и строгого современного философа можно найти такую фразу: «Цели, которые преследовал Кант, ...были глубоко отличны, а во многом прямо противоположны целям, из которых исходили Гаман и Якоби. Не удивительно, что Кант пришел к совершенно иным результатам».

Что это за наука, где результат зависит от заранее поставленной цели! Ни один математик, физик, инженер не может считать достоверным результатом то, что получено методами подобного исследования. Люди точных наук справедливо убеждены, что, исходя из строго сформулированных основных положений и в дальнейшем рассуждая вполне последовательно (т. е. прежде всего в рамках системы законов формальной логики), можно прийти только к одному-единственному и потому правильному выводу*.

* «Исчисление высказываний» в математической логике допускает разные системы, однако, условившись об одной определенной системе, мы приходим к однозначному результату (см. подробнее ниже, гл. 8).

Но тот же математик понимает, что при этом нужно как-то выбрать эти «строго сформулированные основные положения», например исходить из системы аксиом и определений Евклида в геометрии. «Если, — скажет математик, — эти аксиомы и определения соответствуют свойствам окружающего нас мира, то и выводы, полученные посредством логических умозаключений, будут описывать свойства этого мира». Существует ли действительно соответствие между аксиомами и свойствами мира — этот вопрос может оставаться вне интересов такого математика. Принимая во внимание это «если», его утверждение следует признать неопровержимо верным.

Логически безупречная конструкция, исходящая из наудачу взятых посылок, сама по себе бессодержательна. Она может быть интересной головоломкой, умственной гимнастикой, игрой, но какого-либо отношения к конкретным явлениям, к свойствам мира, в котором мы живем, результаты игры могут не иметь. Наш выдающийся физик Л. И. Мандельштам очень точно говорил: «Всякая физическая теория состоит из двух дополняющих друг друга частей». Одна часть — «это уравнения теории — уравнения Максвелла, уравнения Ньютона и т. д. Это просто математический аппарат» (он, добавим мы, строго логичен, безупречен и достоверен). Но необходимую часть теории составляет также его «связь с физическими объектами». Без установления связи математической конструкции с физическим миром вещей, — говорит Мандельштам — «теория иллюзорна, пуста». С другой стороны, без математического аппарата «вообще нет теории». «Только совокупность двух указанных сторон дает физическую теорию» [9, с. 349].

«Евклидова геометрия, — говорит Эйнштейн, — если ее рассматривать как математическую систему, является лишь игрой пустых понятий (прямые, плоскости, отрезки и т. д. — все это лишь «химеры»). Если же к этому добавить, что прямая заменяется твердым стержнем, то геометрия превращается в физическую теорию, и ее теоремы, например теорема Пифагора, наполняется реальным содержанием... Геометрия может быть истинной или ложной в зависимости от того, насколько верно она отражает проверяемые соотношения между данными нашего опыта» [10].

Конечно, исторически судьба физических теорий иногда складывалась так, что математическая конструкция, созданная в недрах математики без какого-либо обращения к нуждам физики, имевшая характер именно такой «умственной игры», лишь через много десятилетий связывалась с физическими объектами и оказывалась практически очень важной. Так было, например, с теорией матриц, через много лет после ее создания оказавшейся адекватным аппаратом для описания свойств квантово-механической системы. Однако подобное несовпадение исторического и ло-

гического хода вещей ничего не меняет. Другой пример — неевклидова геометрия (см. ниже).

Более того, вера в то, что логически возможное обязательно связано с реальным миром, по существу, свойственна большинству физиков и математиков. Современный физик-теоретик П. Дирак обнаружил, что квантовая механика непротиворечиво допускает существование изолированных магнитных полюсов (в классической физике считалось, что физическое тело может обладать только совокупностью двух полюсов — северного и южного). Изложив впервые свои соображения в научной статье, Дирак закончил фразой: «Трудно допустить, чтобы природа не использовала этой возможности». И вот уже более сорока лет физики ищут в природе такой «магнитный монополю Дирака» и не находят его. Не могут они найти и причину, по которой его существование было бы «запрещено» (т. е. противоречило бы общим теоретическим принципам), и нет у них полного успокоения. Более того, именно в наши дни мы присутствуем при попытках создания всеобъемлющих теорий материи («единых теорий поля» электромагнитных, сильных, слабых и гравитационных взаимодействий), которые естественно включают представление о подобном монополе. Они не завершены, и пока ни одна из них не может претендовать на удовлетворяющее нас описание физической реальности. Однако тот факт, что монополю Дирака вновь вошел в «большую игру», очень многозначителен.

Но и в этом случае речь идет о теориях, в которых исходные положения для последующего строго логического (математического) развития (в их числе и сами законы логики) приняты как безусловно верные. Что, однако, дает нам уверенность в правильности исходных положений, в их соответствии свойствам познаваемого мира? Как научно установить, верны они или не верны? Можно ли это сделать с помощью чисто логических операций, доказав правильность исходных положений «научно»?

С детских лет мы чувствуем, что евклидова геометрия верна, например, что верна одна из ее исходных аксиом: через точку, лежащую вне данной прямой, можно провести прямую, параллельную данной, и притом только одну. Но Лобачевский попробовал отказаться от этой аксиомы и предположил, что через такую точку можно провести не одну — единственную, а сколько угодно прямых, не пересекающихся с данной. В результате он получил хотя и противоречащую нашим наглядным представлениям, но последовательную стройную систему, в которой выводы отличны от выводов евклидовой геометрии. Впоследствии были построены и другие неевклидовы геометрии. Вопрос о том, насколько неевклидовы геометрии соответствуют реальности, оставался открытым, пока через сто лет не была создана общая теория относительности

Эйнштейна. Оказалось, что физическое тяготение, то самое, которое открыл еще Ньютон, можно представить не как действие некоторой таинственной силы, а как результат того, что пространственные соотношения в мире описываются геометрией, отличной от евклидовой, которую все учат в школе и которая верна, пока массы тел и расстояния сравнительно невелики.

Иными словами, изучая, например, строение Вселенной, в некотором смысле можно забыть о том, что существует тяготение, но зато принять, что верна не геометрия Евклида, а другая, особая геометрия. Справедливость такой неевклидовой геометрии для физического мира устанавливается не логически, а изучением и обобщением *опытных* фактов: обнаружением на опыте явления тяготения, описываемого законами точно определенного математического вида, подтверждением предсказаний эйнштейновской общей теории относительности.

Таким образом, истинность или ложность положений, исходных для логического построения, может быть установлена лишь способами, отличными от методов формальной логики, например сравнением с опытом. Но здесь мы сталкиваемся с тяжелой проблемой: опыт всегда ограничен. Откуда мы знаем, что на основе ограниченного опыта мы придем к неограниченно верному выводу?

Ньютон, говорит легенда, открыл закон тяготения, наблюдая падение яблока. Предположим, он наблюдал и изучал количественно это падение, чтобы прийти к достоверному заключению, даже не один, а тысячу, миллион раз, а затем на основе этих наблюдений сформулировал закон тяготения. Откуда можно черпать уверенность, что в миллион первый раз яблоко упадет в согласии с этим же законом? Неоткуда взяться такой уверенности, кроме как из нашей способности *оценивать доказательность опыта*, из нашей способности к *суждению*. В самом деле, ведь возможно бесконечное разнообразие случайностей. Могло быть, что во всем том миллионе падений, которые по нашему предположению наблюдал воображаемый, дотошный Ньютон, траектория и скорость яблока испытывали искажающее действие не учтенной Ньютоном причины — прохождения кометы, ветра, который в момент миллион первого опыта уже не дул, неравномерности вращения Земли и т. д.

Для того чтобы решиться сформулировать свой закон, Ньютон должен был предположить, что как эти причины, отсутствие которых можно было бы установить дополнительными (тоже неизбежно ограниченными!) опытами, так и множество неизвестных, но в принципе возможных других причин — неважны. Он должен был осуществить акт *высочайшего интеллектуального значения и напряжения* — высказать обобщающее суждение. Именно, — высказать логически недоказуемое утверждение, что установленный им за-

кон имеет всеобщую значимость. Уверенность же в справедливости этого суждения впоследствии укреплялась всей практикой его применения, проверкой его предсказаний, плодотворностью его использования в материальной деятельности человечества. Уверенность в справедливости укреплялась, но безусловного логического доказательства это суждение не получало, что, как мы увидим ниже, было *положительным* фактом.

Уже сам Ньютон не ограничился рассмотрением явлений земного, «человеческого» масштаба и применил найденные им законы движения и закон тяготения к планетам и Луне. Это было очень смелым шагом. Ведь радиусы планетных орбит вокруг Солнца в десять миллиардов раз больше пути падения яблока с дерева. Объединение явлений столь различного масштаба в рамках единой закономерности, установленной на основе опытов в масштабе дерева, отнюдь не всегда возможно. Например, как выяснилось в XX веке, если по шкале масштабов пойти в обратную сторону и перейти к внутриатомным явлениям, где расстояния в десять миллиардов раз *меньше*, то необходимо отказаться от классической ньютоновской механики, справедливой и для падения яблока, и для движения планет, нужно перейти к более общей, принципиально иной — квантовой механике.

Однако применение законов Ньютона к небесным телам сразу увенчалось огромным успехом. Логически бездоказательное предположение Ньютона о том, что различие масштабов движения яблока и небесных тел несущественно, получило опытное подтверждение и в данном случае оказалось *правильным*.

Этот триумф науки был в известном смысле ее несчастьем. Благодаря ему у последующих поколений ученых на двести лет закрепились вера во всеобщую правильность законов Ньютона. Поэтому когда в XX веке выяснилось, что внутри атома, а также при скоростях, близких к скорости света (т. е. при скоростях, превышающих скорость падения яблока в сто миллионов раз, а скорости планет в десятки тысяч раз), законы Ньютона непригодны, возникла необычайная растерянность в ученом мире, крах некоторых концепций и скептицизм по отношению к ценности науки вообще.

Между тем по существу лишь оказалось, что законы движения имеют более сложный, чем у Ньютона (хотя и вполне определенный, строгий), вид. В этом более общем виде они справедливы и для движения электрона в атоме, и для падения яблока с дерева, и для планет, но в последних двух случаях они с огромной точностью совпадают с более простыми по форме (и более ограниченными в смысле сферы применимости) законами Ньютона.

Можно сказать, что логическая бездоказательность этих законов оказалась благом: благодаря ей законы «имели право» быть

неверными в новой области опыта. Именно поэтому вообще возможен процесс постижения истины. Эйнштейн, например, хотя и не произносил точно таких слов, прекрасно это понимал: «Наши представления о физической реальности никогда не могут быть окончательными. Мы всегда должны быть готовы изменить эти представления, то есть изменить аксиоматическую базу физики, чтобы обосновать факты восприятия логически наиболее совершенным образом. И действительно, беглый взгляд на развитие физики показывает, что ее аксиоматическая основа с течением времени испытывает глубокие изменения», — говорил он, иллюстрируя свои слова сравнением физики Ньютона, основанной на дальном действии тел (т. е. не содержащей понятия поля сил, переносящее воздействие одного тела на другое), с физикой Фарадея — Максвелла (основанной целиком на концепции поля электромагнитных сил) [11, с. 136].

Таким образом, только дополняя формальную логику критерием опытной проверки, критерием практики и оценивая в процессе этой проверки с помощью «внелогического» суждения *достоинство оснований для обобщающего вывода*, мы можем познавать природу. Эта более полная система умозаключений образует логику, более высокую, более мощную, чем формальная логика, и становится теорией познания. Поскольку по существу такая новая *диалектическая логика* и теория познания, — одно и то же, *мы в дальнейшем для краткости и определенности, говоря о «логическом», чтобы отличить его от теории познания в целом, будем иметь в виду формально-логическое.*

Понятие *дискурсивного* шире понятия формально-логического. Оно относится к любому типу рассудочных, понятийных умозаключений, в частности и таких, когда в цепь этих умозаключений включаются внелогические утверждения, положения, которые вследствие их общепризнанности, например, в результате подтверждения практикой приобретают характер аксиом. Особенно это относится к сфере гуманитарных наук, где иногда на многие века и для обширной части человечества утверждаются «непреложные» истины, вроде признания ценности жизни, блага человечества и всеобщего мира как высших целей. Иногда они воспринимаются как столь очевидные, что их аксиоматический и недоисчерпываемый характер не учитывается и включающее их дискурсивное «доказательство» считается вполне строгим. В условном смысле это можно считать справедливым, если не забывать, что в действительности такие истины ограничены не только временными, социальными и национальными рамками, но даже могут быть взаимно противоречивыми: ценность индивидуальной жизни может быть отвергнута ради блага человечества, а, с другой стороны, счастье человечества, купленное ценой жизни даже одного ре-

бенка, также отвергается (Достоевский). Мир может быть нарушен ради утверждения справедливости (социальная революция). Существуют религии, отвергающие ценность земной жизни ради загробной и т. п. Поэтому, хотя дискурсия во многих случаях может обладать доказательной силой за пределами формальной логики, абсолютно неопровержимой она является только в ее рамках.

Включение в более полную систему критерия практики, которая исторически все время обогащается, развивается, изменяется, делает познание также исторически развивающимся, в то время, как формальная логика сама по себе дает исторически неизменные выводы (хотя и может дополняться новыми вариантами формальной логики, не отменяющими и не обесценивающими уже созданные; см. гл. 8).

Между тем философы XVIII века, находившиеся под впечатлением всеохватывающих успехов теории Ньютона и геометрии Евклида и прекрасно понимавшие, что опытное происхождение основных аксиом этих наук (на основе неизбежно ограниченного опыта) не может обеспечить их незыблемость, абсолютную и общезначимую справедливость, особенно настойчиво искали ответ на (неправильный, как показала история) вопрос: что может обеспечить этим (или, быть может, иным) аксиомам *всеобщую* истинность?

Мы видим, что всякая научная система в области точного знания в той степени, в какой оно претендует на описание реально существующего мира, неизбежно содержит два важнейших элемента: не только строго логическое доказательство, но и *суждение или интуитивное усмотрение*. В книге В. Ф. Асмуса, которая может быть рекомендована каждому интересующемуся разбираемой проблемой, об этом элементе говорится, как о «непосредственном знании, именуемом некоторыми философами интуитивным знанием или интуицией». Определение дается такое: интуиция — это «*прямое усмотрение истины, то есть усмотрение объективной связи вещей, не опирающееся на доказательство*» [12, с. 3] (курсив мой. — Е. Ф.). Очевидна тесная связь этого определения с другим: «Интуиция есть *способность* (курсив мой. — Е. Ф.) постижения истины путем прямого ее усмотрения без обоснования с помощью доказательства» [13]. Подобные различия формулировок могут повлиять на внешний вид делаемых отсюда выводов, но не на существо дела.

Уже здесь необходимо сделать одно важное замечание. Слово «*интуиция*» даже и в математике *употребляется также* в несколько ином, более бытовом смысле — как *угадывание результата*, который необходимо должен быть подтвержден («опосредствован») логическим доказательством (дискурсивно). Интуиция здесь игра-

ет роль временной операции, вспомогательного орудия в работе. Например, раздумывая, каким образом можно было бы провести необходимые математические вычисления, мы *интуитивно* догадываемся, что некоторый определенный путь выведет нас к результату, мы не упрямся в тупик. Затем, следуя этим путем, мы подтверждаем правильность нашей интуиции тем, что действительно достигаем результата (то же в бытовой ситуации, когда мы ищем дорогу к пункту назначения). После этого о нашей интуитивной догадке можно забыть. В изложении вычислений она нигде не встречается и остается только, как говорят, «фактом нашей биографии». *Не это значение слова «интуиция», не эта «интуиция-догадка», интуиция-предвосхищение, играет фундаментальную роль в теории познания.* В том смысле, в котором об интуиции говорят в философии, вообще нет речи об обязательном доказательстве (хотя в некоторых случаях оно может впоследствии обнаружиться, и тогда философская интуиция сведется к интуиции-догадке).

Конечно, с точки зрения творческой деятельности, психологии творчества оба вида интуиции очень близки. Более того, в процессе творчества они обычно оба используются. В науке их различие заключается только в том, что в одном случае — в случае интуиции-догадки — интуитивное суждение может быть раньше или позже опосредствовано строго логически*, а в другом оно находит проверку и подтверждение либо опровержение в человеческой практике и по мере расширения этой практики может стать в новых областях неверным**.

Вопрос о различии двух понятий, обозначаемых одним словом «интуиция», столь важен, что мы еще вернемся к нему в следующей главе.

Итак, когда в теории познания говорят об интуиции, то речь идет о том, что *«в составе постижений ума имеются истины, которые ум признает не на основании доказательства, а просто*

* Математик Гильберт в начале XX века сформулировал ряд задач: требовалось доказать справедливость некоторых математических утверждений, которые, возможно, являются верными, или опровергнуть их. На протяжении последующих десятилетий некоторые из этих задач были решены, другие еще ждут решения. Великая теорема Ферма не доказана и не опровергнута уже более трех веков.

** Таким образом, даже в психологическом отношении они хотя и близки, но не равноценны. Предлагая некоторое положение в качестве интуитивной догадки, исследователь немногим рискует и может выдвигать его довольно спокойно: правильность или ложность этой догадки может быть надежно и безусловно обнаружена. «Философское» же интуитивное суждение, которое может быть проверено только неизбежно ограниченным опытом, находится под постоянной угрозой опровержения в результате расширения опыта. Это верно и в том случае, когда суждение состоит в высказывании нового обобщающего физического закона большого значения, и в весьма частных проблемах (см. ниже).

усмотрением мыслимого в них содержания» [12, с. 5] (курсив мой. — Е. Ф.). Этот сложный процесс «усмотрения» есть одновременное сопоставление и оценка весомости множества фактов и доводов, чувственных восприятий и умозаключений, каждое из которых само по себе не доказательно ни в коей мере. Разные философские доктрины придавали несколько различный смысл процитированному утверждению. Они в большей или меньшей степени подчеркивали чувственную (ощущения) или интеллектуальную стороны интуиции (обе эти стороны, вообще говоря, присутствуют вместе), в разной степени противопоставляли интуицию логическому мышлению. Приписывали интуитивному заключению опытное либо в некоторых случаях априорное (Кант) происхождение и т. п. Но необходимость обоих методов как одинаково важных элементов научного познания отрицается, пожалуй, только позитивизмом, где за интуитивным суждением не признается научное значение, равное тому, которое имеет дискурсия. Эта необходимость ясна с точки зрения диалектического материализма, она была ясна и рационалистам (Декарт, Лейбниц), и Канту, и религиозным философам от схоластического, восходящего к Тертулиану: «верую, потому что абсурдно» (не «абсурдное» в этом контексте не нуждается в вере, оно может быть логически доказано, дискурсивно опосредствовано); до П. Флоренского (который занимался также математической логикой), утверждавшего: «Истина есть интуиция. Истина есть дискурсия. Или проще: истина есть интуиция-дискурсия» [14, с. 42—43].

Глава 4

ГНОСЕОЛОГИЧЕСКОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ II. СВОДИМО ЛИ ИНТУИТИВНОЕ К ДИСКУРСИВНОМУ?

Если не грешить против разума, то вообще невозможно прийти к чему-либо.

Эйнштейн [15]

Несомненно, что, вычленив из сложного процесса умозаключений два, пусть даже основных, элемента, мы рискуем чрезмерно упростить ситуацию. В действительности, например, интуитивное обобщающее суждение само уже принимает во внимание логическую, дискурсивную сторону, не может с нею не считаться. «Обратные связи» в умозаключении, вообще говоря, очень значительны, взаимно переплетаются и отнюдь не всегда могут быть

отброшены так, чтобы рассуждение удалось выстроить в одну линию.

И все же целесообразно четко разделять эти два фундаментальных и в значительной мере альтернативных способа постижения истины. Сам процесс диалектического познания мира — от опыта к абстракции и затем снова к опыту, к практике — естественно сопоставляется с последовательностью: от интуитивного обобщения опыта к абстракции, а затем от абстракции через логическое умозаключение к практическому приложению и проверке практикой (снова интуитивное умозаключение!).

Математика в интересующем нас аспекте представляет особый случай, особенно удобную «модель», потому что в ней интуитивный и дискурсивный элементы всегда четко разграничены. Во всякой ограниченной части математики сначала четко формулируются определения и аксиомы, после чего следует строго логическое доказательство на этой основе новых положений (теорем и т. п.). Особыми важными вопросами являются проблемы внутренней согласованности (непротиворечивости) определений и аксиом и достаточной их полноты для решения поставленных задач (разрешимость). Этими проблемами занимается специальный бурно развившийся в XX веке раздел математики — математическая логика.

Пока не ставится вопрос о соответствии между возникающей таким образом математической системой и реальными объектами физического мира, пока математика остается замкнутой в себе «игрой ума», интуиция, которая здесь используется, есть исключительно интуиция-догадка. Интуитивное утверждение ждет своего логического доказательства, которое в некоторых случаях отодвигается, как уже говорилось, надолго.

Положение несколько меняется уже в теоретической физике. Во-первых, сразу встает вопрос о соответствии математических образов физическим объектам (как связаны с физическими объектами и измерительными возможностями понятия длины или одновременности событий, фигурирующие в физике? Какая геометрия верна — евклидова или какая-либо из неевклидовых? и т. д.), разрешаемый *только* на основании опыта, а значит, с использованием *внелогического суждения о достаточности опытной проверки* и, следовательно, *существенно интуитивно*. Во-вторых, и это для нас еще более важно, в теоретической физике интуитивные элементы иногда вплетаются по ходу логического доказательства, прерывая его. Это и отличает теоретическую физику от математической физики. Здесь таится, конечно, огромная опасность, поскольку каждое из интуитивных суждений может оказаться не вполне точным или недостаточно общим. Ошибка от отдельных этапов может накапливаться и привести в конце рассуждений к совершенно

ложному выводу. Поэтому требуется особая способность интеллекта к извлечению правильных интуитивных умозаключений.

Еще более сложен процесс в других науках. В гуманитарных науках (например, в филологии, искусствоведении) интуитивные умозаключения, основанные на обобщающей оценке огромного разбросанного фактического материала, являются важнейшими элементами, встречающимися на всем протяжении цепи рассуждений. Поэтому для читателя, не знакомого с фактическим материалом, на котором основывается ученый при каждом из этих интуитивных умозаключений, ход рассуждений кажется совершенно необоснованным, внутренне несвязанным. В этом коренится недоверие, а часто и пренебрежение, которое встречают гуманитарные исследования у представителей точных наук. Между тем оценить доказательность всей цепи этих рассуждений может только тот, кто знаком с фактическим материалом и сам способен сделать интуитивное умозаключение в каждом звене на основании предлагаемых исследователем указаний. Поэтому в области гуманитарных наук для постороннего лица псевдонаука может выглядеть столь же убедительно (или, точнее, столь же неубедительно), как подлинная наука. С другой стороны, псевдонаучная деятельность, базирующаяся на неправильных интуитивных заключениях, здесь особенно облегчена: сам такой псевдоученый (даже субъективно вполне добросовестный) никогда не будет способен увидеть неправомерность, ошибочность своих интуитивных суждений и будет убежден в собственной значимости.

В математике последних ста-полутораста лет были сделаны героические усилия с целью очистить научную систему от излишних интуитивных элементов и свести их к ограниченному, раз и навсегда установленному набору таких элементов либо (были и такие попытки) вообще избавиться от них. Как мы уже говорили, математика для исследования подобных вопросов особенно удобна, поскольку здесь интуитивные элементы четко отделены от дискурсивных. Действительно, удалось показать, что многие аксиомы (например, в геометрии Евклида) излишни, число интуитивно постигаемых положений может быть существенно уменьшено. Однако, если речь идет о математике, претендующей на связь с внешним миром, полностью избавиться от них невозможно. Более того, невозможно даже раз навсегда зафиксировать некоторое конечное число аксиом с тем, чтобы после этого уже строить все остальное здание науки чисто логически. Такая *формализация* математики в целом, превращение ее в то, что называется *дедуктивной теорией*, оказывается, невозможно, и невозможность этого установили сами математики. Геделем для широкого класса математических систем (типа арифметики) была в 1934 г. доказана строгая теорема, которую мы для наших целей можем грубо сформулировать так:

какой бы набор аксиом, определений, правил ни был вначале задан, всегда в процессе развития рассуждений, в процессе развития математики мы встретимся с высказыванием, в отношении которого (если ограничиваться сформулированной уже аксиоматической основой) нельзя будет утверждать, ни что оно ложно, ни что оно истинно. Чтобы двинуться дальше, придется высказать то или иное новое аксиоматическое утверждение, не вытекающее ни откуда, т. е. включить новый внелогический элемент. Сделав тот или иной выбор, мы получим новую математическую систему (если, разумеется, данный выбор не делает новую систему аксиом и определений противоречивой). Какая из этих систем может быть наполнена конкретным содержанием, например физическим (т. е. какая из них правильно описывает реальные свойства физического мира), — дело опыта, а следовательно, и интуитивного суждения (о доказательности опыта). Но если мы и перейдем к новому, пополненному набору аксиом и определений, все равно впоследствии история повторится. В процессе построения математики мы неограниченное число раз будем оказываться в таком положении, что потребуются принимать все новые и новые аксиомы, т. е. высказывать те или иные «ниоткуда не вытекающие» внелогические утверждения, а решение вопроса о том, какие именно утверждения соответствуют свойствам физического мира, потребует интуитивных суждений. Эта великая теорема, конечно, выдающееся достижение математической логики*. Надежда на доведение математической логики до такого совершенства, при котором она сумела бы охватить математику единой формальной системой, оказалась опровергнутой. Математику нельзя превратить в единую дедуктивную теорию.

Однако математика строится так, что в ней существуют огромные логические куски, не прерываемые интуитивным элементом. Здесь она полностью сохраняет дедуктивную структуру, и это едва ли не важнейшая ее черта. Часто бывает, что математик всю жизнь успешно занимается своей наукой, исходя из набора аксиом и определений, установленного до него, и нигде не встречается с необходимостью выйти за пределы чистой логики**. Это иногда создает иллюзию возможности чисто логического построения науки.

* Исчисление (принятая система правил логического вывода новых умозаключений) называется полным, если позволяет либо доказать, либо опровергнуть любое утверждение в области, к которой относится данное исчисление. Если использовать это понятие полноты, то теорема Геделя может быть выражена и так: никакое непротиворечивое исчисление не может быть полным относительно арифметики [16, 17].

** Можно сказать, что математика в целом — «кусочно-дедуктивная», «кусочно-формализуемая» теория.

Интуитивное умозаключение, как мы видели, совершенно необходимо для раскрытия научной истины, относящейся к объективному миру. Но в то же время ясно, что необычайно трудно осуществить правильное суждение, не страдающее субъективностью.

Не удивительно, что некоторые философы считали интуицию высшей формой проявления интеллектуальной способности. Декартовское «*Cogito ergo sum*» (Постигаю, следовательно, я существую), относилось именно к этой, высшей по его представлениям, функции интеллекта (см. у Асмуса). Эйнштейн говорил: «Высшая задача физика состоит в открытии наиболее общих элементарных законов, из которых можно было бы логически вывести картину мира... Единственным способом их постижения является интуиция» [18а, с. 154].

Кант приписывал многим основным представлениям о мире (например, представлениям об общих свойствах пространства и времени) априорное происхождение. Только таким путем — на основе внеопытного, врожденного постижения ума — можно, по мнению Канта, объяснить всеобщую верность этих представлений. Мы знаем теперь, что его представления о пространстве и времени, заимствованные из геометрии Евклида и из физики Ньютона, в действительности не являются неограниченно верными. Как пришлось признать в результате последующего изучения природы, более правильна эйнштейновская картина пространства-времени (которая, быть может, тоже когда-нибудь окажется ограниченно верной). И этот факт наилучшим способом опровергает мысль об априорном происхождении пространственно-временных представлений.

Отметим еще одно чрезвычайно важное обстоятельство. Дискурсивное мышление по существу своему *аналитично*. Оно ставит ногу на следующую ступеньку, только прочно утвердившись на предыдущей ступеньке. Сущность интуитивного заключения в том, что оно *синтетично*, в том, что оно является обобщающим суждением, учитывающим сразу множество обстоятельств.

Итак, может ли и должна ли интуиция быть опосредствована, т. е. сведена к цепи дискурсивных элементов.

Гегель отвечал на этот вопрос, казалось бы, положительно. Согласно Гегелю, все то, что воспринимается как непосредственно очевидная истина, в действительности возникает после длительного процесса опосредствования: непосредственное знание «везде опосредствовано». Однако в гегелевской логике научное опосредствование предполагает отнюдь не только формально-логические операции, но может включать вновь этапы внелогического постижения (опосредствование человеческой практикой и т. п.). Таким образом, «непосредственное знание» может быть опосредствовано только при допущении других интуитивных постижений. Гегель говорил:

«Различные виды бытия требуют свойственных именно им видов опосредствования или доказательства или содержат их в себе. Поэтому и природа доказательства относительно каждого из них различна».

Проиллюстрируем проблему опосредствования примером из физики. Давно известны так называемые газовые законы, например закон Бойля и Мариотта. Он установлен в результате многих опытов над газами, является обобщающим опытом суждением и потому имеет интуитивный характер. С другой стороны, газ состоит из огромного числа молекул, движущихся и соударяющихся в соответствии с законами движения Ньютона (достаточно точными здесь). Своими ударами о стенку сосуда молекулы в среднем статистически постоянно создают наблюдаемое давление. Спрашивается, нельзя ли закон Бойля и Мариотта вывести из законов Ньютона, а не обосновывать заново опытами или какими-либо другими интуитивными заключениями? Это и было бы примером дискурсивного опосредствования интуитивно усмотренной истины — закона Бойля и Мариотта (разумеется, интуитивный элемент, лежащий в основе самих законов Ньютона, все равно сохранился бы). Такое сведение в полном и буквальном смысле до сих пор никому не удалось осуществить. Трудность состоит в том, что в процессе сведения к механике приходится вводить интуитивное утверждение о том, что в механической системе типа газа из многих молекул всегда само собой устанавливается «статистическое равновесие», статистически однородное распределение газовых молекул по скоростям (гипотеза молекулярного хаоса). Это означает избавление от одного интуитивного элемента (закон Бойля и Мариотта), но принятие другого, правда, более общего, позволяющего заодно избавиться и от многих других интуитивных элементов (например, от других газовых законов и т. п., выводившихся ранее также на основе независимых опытов, т. е. каждый раз на основе новых, независимых интуитивных суждений).

Если вопрос так сложен даже когда мы ограничиваемся четко сформулированной проблемой из теоретической физики, то он неизмеримо сложнее и еще менее дает оснований для оптимизма (если говорить о возможности опосредствования), когда речь идет о суждениях, возникающих в процессе познания духовного мира человека, общества и, в частности, искусства. Понять, почему *это* красиво, а *это* нет, опосредствовать подобный синтетический вывод дискурсивно, по-видимому, невозможно.

Действительно, если опосредствование можно свести к чисто логическим операциям, то это значит, что его можно передать вычислительной машине, которая способна осуществить любые такие операции. Возникающая, однако, трудность заключается в том, что существуют обобщающие интуитивные суждения, которые не мо-

гут быть охарактеризованы конечным числом математических выражений. Суждение «Эта скульптурная женская фигура красива» машина могла бы выдать только в узком смысле слова. Именно, можно «заложить» в машину описание, скажем, ста скульптур, признаваемых в настоящее время красивыми. Тогда машина может ответить на вопрос: соответствует ли данная предъявляемая к суждению скульптура тем параметрам, которыми обладают сто образцов, не выходят ли значения параметров этой фигуры и их сочетания за пределы, в которых разбросаны значения тех же параметров у эталонных скульптур.

Однако всякое действительно новое произведение искусства особенно именно тем, что оно открывает какую-то новую, неизвестную ранее красоту. Поэтому подлинно ценное суждение о новом произведении искусства «это красиво» машина *принципиально* не способна высказать. Такое суждение является, видимо, прерогативой человека, его интеллектуальных и эмоциональных способностей. Но оно вырабатывается под влиянием огромного числа факторов — воспитания, общей художественной атмосферы данного времени, тенденций развития искусства, исторических ассоциаций, физиологических реакций и т. д. Конечно, в принципе все подобные факторы можно как-то формализовать, охарактеризовать математическими терминами и заложить в машину. Но, как заметил по аналогичному поводу А. Н. Колмогоров, «...возможно, что автомат, способный писать стихи на уровне больших поэтов, нельзя построить проще, чем промоделировав все развитие того общества, в котором поэты реально развиваются» [19, с. 11], т. е. повторив в устройстве весь этот мир.

Научное искусствознание (напомним, что мы объединяем под этим понятием искусствоведение, музыкознание, литературоведение и т. п.) за тысячи лет своего развития достигло очень высокого уровня. Наблюдая сходные элементы художественных произведений, их воздействия на человека, оно установило многочисленные закономерности, имеющие почти характер твердых законов. Оно может мотивировать, аргументировать необходимость определенных связей этих элементов и их эффективность при воздействии на человека. Такая основательно мотивированная закономерность может возвыситься до уровня аксиомы, а вся цепь рассуждений, включающая на разных этапах эти убедительно мотивированные интуитивные элементы, может восприниматься как доказательство. Однако то, что в гуманитарных науках рассматривается как доказательство, в формально-логическом смысле вовсе таким не является. Конечно, если высказывается утверждение фактического характера, например, «Рембрандт в гораздо большей степени, чем его предшественники, использовал контрасты яркого света и глубокой тени», то, сравнив все полотна Рембранд-

та с полотнами его предшественников, это можно «доказать», хотя при этом нужно еще определить количественную меру (что значит «больше») и, кроме того, высказать суждение, что такие контр-примеры, как «Рождение Христа» («Святая ночь») Корреджо, не меняют общего вывода и что осмотренный материал (неизбежно ограниченный) достаточно «репрезентативен». Но почти любое более обобщенное утверждение не может быть принято столь несомненно. Так, при жизни Чехова его рассматривали как безвольного выразителя грусти и интеллигентской тоски, как плакальщика своей эпохи и приводили в подтверждение «убедительные доказательства», а в наши дни Корней Чуковский в блестящем полемическом эссе [20] представляет аргументы в пользу того, что его творчество — творчество деятельного провозвестника будущего, человека «могучей воли». Удел читателя оценить убедительность «доказательств» каждой стороны, т. е. высказать свое интуитивное суждение. Поэтому в гуманитарных науках возможно высказывание, немыслимое в математике: «Да, Вы доказали, но я внутренне не могу с этим согласиться».

Система мышления, принятая в искусствознании и в других гуманитарных науках, может приводить к выводам, обладающим высокой степенью убедительности. И все же «количественное» отличие, состоящее в гораздо более широком использовании интуитивных суждений, чем в естественных науках, влечет за собой и сильное качественное отличие. В английском языке иногда различают понятия *Scholarship* — для первого случая, *Science* — для второго. Для нас, однако, важно подчеркнуть *фундаментальную общность* этих двух областей человеческого знания: обе они используют как логическое умозаключение, так и интуитивные суждения. Только относительная роль их различна. Уже приводились слова Гегеля: «различные виды бытия требуют свойственных именно им видов опосредствования или доказательства... Поэтому и природа доказательства относительно каждого из них различна».

Исключительно велика роль интуитивного суждения в области социальных отношений. Не случайно, например, корень самого слова «суждение» тот же, что в словах «суд», «судья». Принято говорить, что суд решает дело, руководствуясь строго доказательными доводами. Его задача — найти неоспоримые свидетельства, вообще данные, исключаящие произвол в решении. И этот идеал, конечно, обязательная цель. Но даже в этом идеале заложен фундаментальный и неизбежный элемент, определяющий исход дела и сводящийся к чисто интуитивному суждению. Этот элемент — *оценка убедительности, достаточности доказательств*, обосновывающих решение. Судебные ошибки (если исключить прямое незнание закона судьями, а также недобросовестность) в основе

имеют признание доказательными тех данных, которые таковы-ми не являются. Свидетель, под присягой вполне искренне утверждающий, что он видел, как подсудимый нанес смертельный удар; украденные вещи, найденные у подсудимого; его заинтересованность в смерти жертвы, даже его признание — все это, как хорошо известно, на самом деле может иметь совсем иное, не осуждающее обвиняемого истолкование, чему и посвящено множество современных детективных романов, кинофильмов и т. п. Вгрызаясь в подробности, отыскивая все новые обстоятельства, суд все равно в конце концов должен прийти к выводу, оценив непротиворечивость, убедительность, силу «доказательств». Он руководствуется при этом и психологической оценкой личности подсудимого и свидетелей, и жизненным (в частности, судебным) опытом. Словом, как бы настойчиво суд ни исключал недоказательные, необъективные, небеспристрастные доводы, не опирающиеся на твердо установленные факты, его удел в конце концов вынести *синтетическое интуитивное суждение* о доказательности, убедительности выяснившихся обстоятельств и фактов. В юридической науке это формулируется как процесс выработки «внутреннего убеждения» судьи.

Попытки избавиться от интуитивного суждения (от критерия внутренней убежденности) сводятся к выработке «абсолютно доказательных критериев». В эпоху средневековья это был «божий суд», «ордалии»: появление незаживающих ран у подсудимого или тяжущегося при испытании огнем или водой (кипятком), поражение его в поединке с противником — служили безусловным доказательством его неправоты. При такой системе нет никакой необходимости во «внутреннем убеждении» судьи, в выработке интуитивного суждения о достаточности доказательств. Процесс полностью формализован, и вынесение приговора в наше время можно было бы поручить надежному детектирующему устройству и вычислительной машине. К счастью, эта система не удержалась, человечество пошло в судебной деятельности по другому пути. Оно признало, таким образом, что и здесь необходима интуиция, не сводимая к чистой логике.

Замечательно, что по природе своей вынесение решения на основе внутреннего убеждения представляет собой частный случай того же самого интуитивного суждения о доказательности, о достаточности экспериментальных фактов, которое должен был высказать Ньютон, устанавливая закон гравитации, и которое необходимо высказывать каждому исследователю, даже в области точных, вообще естественных наук, — физику, химику, биологу, инженеру, врачу, проверяющему любое научное предположение, исследующему любой факт с помощью неизбежно ограниченного числа экспериментов. Чисто логически достоверность «доказательства» не

может быть установлена. Любая проверка опытом, практикой имеет в своей основе интуитивное суждение. Но тысячекратный опыт человечества может обнаружить истинность либо ложность многих даже весьма обобщенных суждений.

Целесообразно еще раз подчеркнуть важнейшее обстоятельство: такое интуитивное суждение, остающееся логически не доказуемым, необходимо вовсе не только для решения высокопринципиальных проблем вроде установления новых законов природы. Отнюдь нет. Любой экспериментатор в любой лаборатории постоянно в нем нуждается и им пользуется. Пусть, например, ему нужно получить ответ на какой-либо простой вопрос, скажем определить, как зависит от температуры электропроводность некоторого материала. Добросовестный исследователь будет многократно измерять электропроводность с помощью стандартных приборов и методов, меняя форму образца, по-разному прикладывая напряжение, в разных режимах меняя его температуру, отжигая и вновь нагревая и т. д. и т. п. Однако в какой-то момент он остановится и скажет: «Довольно, теперь я *убежден*, что искомая зависимость такая-то; я *уверен*, что дальнейшие изменения условий опыта (например, изменение газовой среды, в которую помещен образец, ее давления и др.) ничего не изменит в этом выводе». Однако чисто логически эта уверенность не доказательна. Вполне возможно, что следующий опыт, поставленный как-нибудь иначе (или даже по-прежнему), опровергнет найденную закономерность. Опыт всегда ограничен, и суждение о его достаточности, о доказательности есть внелогический акт, в полной мере интуитивный, не сводимый логически к другим положениям, принятым за основные и безусловно верные.

Наша повседневная бытовая, производственная, научная, общественная деятельность, наша эстетическая и этическая жизнь пронизаны, наполнены, насыщены интуитивными, принципиально не доказуемыми суждениями. Они различны по обобщающей силе, по очевидности их справедливости, по их убедительности для индивидуума, для коллектива и для всего человечества, по их значимости для нашей судьбы. Они простираются от утверждения, что физические свойства материального мира основываются на закономерностях, сформулированных квантовой механикой и теорией относительности, до выбора расстановки мебели в комнате. От решения Кутузова дать бой на Бородинском поле до прекращения бесполезного спора с неправым оппонентом («...и не оспаривай глупца»). От определения меры наказания судом (расстрелять? Оставить жить?) до готовности простить напракавшего ребенка. От трудной оценки творчества нового, необычного художника до выбора цветка в подарок. Они в разной мере могут подкрепляться разумными доводами, частичным привлечением кри-

терия практики, доверием к традиции, к моде, установленными нормами поведения (кодекс законов, религиозные догмы, этика профессии и т. п.). Но все равно это решение не будет безусловно доказательным. Дело не только в том, что каждый из приведенных аргументов сам по себе включает интуитивный элемент. Столь же важно и то, что при формулировке окончательного суждения нужно сделать выбор между доводами «за» и «против». Так как *речь идет об аргументах, значимость которых нельзя измерить числом*, то нет и строгого логического основания для суждения, какой из доводов перевешивает. Этот выбор есть предмет синтетического, целостного интуитивного суждения. Конечно, некоторые из доводов могут быть всеобщие или почти всеобщие признаны, «очевидны». Тогда подобное «опосредствованное суждение» воспринимается как «доказанное» и включение недоказуемых интуитивных элементов в цепь умозаключений проходит незамеченным. Но внимательный разбор их всегда обнаружит.

Неудовлетворенность Гоголя вторым томом «Мертвых душ», побудившая его уничтожить рукопись, как и восхищение Пушкина, когда он, закончив «Бориса Годунова», восклицал наедине сам с собой «Ай, Пушкин! Ай, молодец!» — все это результат индивидуальной оценки, целостного интуитивного суждения такого же типа. По существу, такие суждения пронизывают весь процесс творчества в искусстве — наложение каждого мазка художником, извлечение каждой ноты пианистом, выбор каждого слова поэтом. С гносеологической точки зрения оценка доказательности опыта ученым и интуитивный отбор художественных средств, «преображение реальности по законам красоты» художником — однотипные акты творческого познания.

В последние годы все большее распространение приобретают методы решения сложных практических проблем на основе широкого использования синтетического, по существу интуитивного подхода («метод мозговой атаки» и др.). Так, когда возникает необходимость дать прогноз в области научной, технической, социальной или политической стратегии или дать рекомендацию по подобным сложным вопросам, в которых число существенных факторов чрезвычайно велико, а некоторые из них вообще не имеют числовой меры, то вместо применения электронно-вычислительных машин иногда используют принципиально иные методы. Например, вопрос формулируют перед группой высококвалифицированных экспертов, которые дают решение на основе прямого синтетического «усмотрения истины», без каких-либо расчетов, а иногда даже и без высказывания аргументов в пользу своего решения*.

* Заметим, что когда присяжные выносят свой вердикт, от них никогда не требуют мотивировки. Они должны сказать в ответ на вопрос, поставленный перед ними председателем суда: «да» или «нет», «виновен» или «не виновен».

Полезность такого подхода по сравнению с использованием расчетов связана с тем, что неизбежно некоторые важные факторы (например, психологические) не поддаются количественному учету или могут быть при расчете неоправданно отброшены. Этот метод особенно развился в США, несмотря на то, что эта страна обладает огромным парком вычислительных машин.

Существуют специальные руководства, в которых подобные методы систематизируются, например, применительно к задачам инженерного проектирования. Так, в книге [21] говорится: «...при принятии решений многое определяется вкусом. Это справедливо даже в теории принятия решений, так как критерий (математическое ожидание потерь, минимакс или какой-либо другой) выбирается субъективно». «Среди качеств, необходимых проектировщику, решающую роль играет *способность принимать решения*». «Принятие решения является одновременно и искусством, и наукой» [21, с. 410, 435, 302]. В другой аналогичной книге [22, с. 76] в качестве 5-го этапа процесса инженерного проектирования называется «Выбор окончательного решения. Оптимизация». О нем сказано: «Пересмотр (конструкции — Е. Ф.) приводит к принятию интуитивного решения, близкого к оптимальному».

Проблема принятия решений превратилась в наше время в объект специальных исследований, можно сказать даже, в объект специальной научной дисциплины. Это связано с необычайно возросшей необходимостью прогнозирования, организации и планирования деятельности крупных социальных и экономических организмов, с возросшей централизацией социальной и экономической активности в быстро изменяющихся условиях. Первоначально — вскоре после Второй мировой войны — особые надежды здесь возлагались на прямое использование электронно-вычислительных машин, затем на математическое моделирование с широким использованием ЭВМ. Теперь на первый план выдвигается системный подход, системный анализ. В настоящее время, по-видимому, стало ясно, что фетишизация каждого из этих методов, фетишизация, при которой иногда полагали, что они позволяют, хотя бы в принципе, избежать интуитивного (и потому в значительной мере субъективного) характера выбора решения, совершенно не обоснована. Подобные надежды безосновательны даже когда речь идет о так называемом рациональном выборе (т. е. о проблемах, в которых возможен рационально мотивированный выбор, и эта мотивировка может быть сообщена другому лицу). Все подобные методы формализации процесса выбора являются, лишь подмогой, вспомогательной опорой при окончательном принятии решения, существенно опирающегося на опыт и интуицию «лица, принимающего решение» или группы таких лиц (см. очень четкое изложение этого вопроса в [5]).

В связи с важностью вопроса стоит сделать еще два замечания о понятии интуиции. Этот термин в литературе используется очень широко, но, к сожалению, часто не только без четкого определения, но даже без всякого пояснения того, что именно под ним подразумевается. Он считается, видимо, самоочевидным. Это неверно.

Во-первых, различие между двумя видами интуиции — философской интуицией-суждением, не допускающей сведения к логическому доказательству, с одной стороны, и интуицией-догадкой (психозввристической интуицией, как ее иногда называют), с другой — маскируется тем, что одно и то же содержательное утверждение может в одних случаях быть выражением доказываемой догадки, а в других — следствием интуитивного, логически не доказуемого усмотрения «истины» — объективной связи вещей. В самом деле, в научной системе, основанной на некотором наборе аксиом и определений (математика, теоретическая физика), констатируя правильность этого набора (т. е. его соответствие истинным свойствам мира вещей — объектов науки), мы используем философскую интуицию, интуицию-суждение. Затем мы применяем этот набор для вывода следствий, например, некоторой теоремы. В процессе вывода мы предугадываем возможность такой теоремы и правильность того или иного пути доказательства. Это акт психозввристической интуиции, и она, как уже говорилось, играет временную, вспомогательную роль. Она сводима к дискуссии. Однако во многих случаях можно поступить иначе. Можно выбрать за основу *иной* набор определений и аксиом, среди которых не будет какой-либо из прежних аксиом, но ее место займет утверждение, бывшее в первом случае содержанием доказанной теоремы. Это утверждение теперь будет недоказуемым, подлинно интуитивным утверждением. Наоборот, устраненная из набора прежняя аксиома станет доказуемой теоремой, а предвосхищение ее правильности — следствием интуиции-догадки, сводимой к дискуссии. Примером этого в школьной геометрии могут быть два утверждения: о равенстве соответственных углов, образуемых при пересечении двух параллельных прямых третьей прямой, и об единственности параллельной прямой, проведенной через точку, лежащую вне данной прямой. Каждое из них можно принять за аксиому. Тогда другое станет доказуемой теоремой. Однако подобная возможность связывать одно и то же утверждение как с интуицией-суждением, так и с интуицией-догадкой не устраняет самого принципиального различия между этими двумя понятиями. Все же «аксиома» и «теорема» не перестают быть принципиально разными понятиями от того, что равенство соответственных углов в приведенном примере в одной логической системе есть аксиома, а в другой — теорема.

Следовательно, когда мы различаем интуицию-догадку и философскую интуицию, интуицию-суждение, то речь идет не о раз-

ных аспектах одного и того же понятия, а о разных понятиях, разных значениях одного и того же слова. Между ними такая же принципиальная разница, как между теоремой и аксиомой. Несколькими гиперболизируя, можно сказать, что здесь так же одним словом обозначают разные вещи, как когда говорят о всепроникающем эфире физики XVII—XIX веков и об эфире в химии.

Второе замечание связано с тем, что часто, говоря об интуиции, придают чрезмерно большое значение психологическому эффекту «озарения», иногда действительно сопровождающему интуитивное усмотрение истины. Интуитивные суждения обоих видов возникают и высказываются в результате синтетического усмотрения, основанного на переработке и оценке широкого круга чувственных и интеллектуальных элементов. Оно всегда протекает в значительной мере бессознательно или подсознательно (некоторые авторы предпочитают говорить «сверхсознательно»): сознательный перебор всех в действительности учитываемых элементов и вариантов их сочетаний совершенно нереален. Все это осуществляется очень быстро и во многих случаях проявляется в сознании как «озарение», «прозрение». Однако было бы неправильно придавать этому признаку всеобщее и определяющее значение, особенно когда мы говорим о философской интуиции. На самом деле подлинное интуитивное суждение может возникать в результате длительной взаимосвязанной работы сознания и подсознания, в частности, использующей метод множества последовательных проб и ошибок. Побудительной причиной для каждой «пробы» может служить интуитивная догадка, для которой, однако, слово «озарение» является слишком высокопарным и потому неадекватным. Взвешивание, упорное размышление, внелогические оценки сложно переплетаются с отдельными догадками, так что выделить одно определенное «озарение», которое было бы центральным в этом процессе и определяло его, вряд ли возможно. Вместе с тем иногда мгновенное озарение как центральный момент постижения действительно можно выделить.

Выше говорилось о легенде, согласно которой Ньютон открыл закон тяготения в результате мгновенного озарения, наблюдая падение яблока. Конечно, такое наблюдение могло дать толчок мысли Ньютона. Но существует и другая, более правдоподобная легенда. Якобы, когда Ньютона спросили, как он пришел к открытию закона, он ответил: «Я много размышлял»*.

Неадекватность признака «озарения» особенно наглядно проявляется в процессе формирования у человека философских убеждений. Когда философ приходит к выводу о реальном существова-

* О том, как переплетаются и совместно используются упорное анализирующее размышление и синтетическая догадка (интуиция-догадка!), «идея» в процессе решения математических проблем, хорошо рассказано и продемонстрировано на многочисленных примерах в книге [23].

нии материального мира, это является результатом длительной сложной работы интеллекта.

Быть может, более подходящим признаком подлинного интуитивного суждения является невозможность осуществить его на компьютере с ограниченным числом элементов*.

После этих замечаний о понятии интуиции, вернемся к ее роли в познании.

Итак, ответ на вопрос, поставленный в заголовке этой главы, становится очевидным. Мы можем сформулировать его следующим образом: психоэвристическая интуиция-догадка в рамках формализованной системы *может быть* дискурсивно сведена к некоторым основным положениям, принятым за аксиомы или постулаты**. Подлинно же интуитивное суждение тем и характеризуется, тем и отличается от интуиции-догадки, что оно принципиально не сводится дискурсивно к каким-либо аксиомам. Оно само имеет характер аксиомы, а иногда ею и является (установление аксиом всегда есть акт подлинной интуиции). Важнейшим для всей науки видом такого суждения является суждение о достаточности опытной проверки, о доказательности опыта (всегда неизбежно ограниченного). Мы пользуемся этим суждением во всех тех случаях, когда прибегаем к критерию практики.

Остановимся еще на одном принципиальном вопросе.

Очевидно, что понятие философской интуиции необходимо для формирования научного мировоззрения, для выработки определенного отношения к идее существования объективного мира. Как уже говорилось, объединение формальной логики с интуитивным синтетическим суждением входит в основы диалектической логики. *Если* сюда органически, онтологически включается (также ин-

* На это можно было бы возразить, что человеческий мозг сам состоит из конечного числа элементов и потому вычислительное устройство той же сложности, казалось бы, способно ко всем тем действиям, которые доступны мозгу. Однако, смоделировав мозг, нужно было бы, кроме того, в это устройство заложить всю информацию, которая содержится в реальном мозгу субъекта, выносящего суждение, т. е. весь накопленный опыт личности, ее воспитание, включая и воспринятый ею опыт человечества. Это эквивалентно выходу за пределы мозга и подключению к нему все новых элементов, описывающих лежащий вне его мир. Такое возрастание числа элементов полной системы может сделать совершенно нереальной передачу процесса формирования интуитивного суждения компьютеру (как об этом говорилось в процитированном на стр. 43 высказывании А. Н. Колмогорова). Все же, когда мы говорим об ограниченном числе элементов, осторожнее будет понимать это слово не в строгом математическом смысле, а как относящееся к компьютеру с огромным (хотя и конечным) их числом, во всяком случае неизмеримо большим, чем число элементов мозга.

** Правда, ситуация сильно осложняется, если в процессе этой дискуссии учитываются факторы, не несущие в себе числовой меры (настроение, другие психологические факторы и т. п.). Тогда их нужно предварительно формализовать, установив оценочную шкалу. Это само по себе требует внелогического акта, интуиции-суждения (см. ниже гл. 5).

туитивное, синтетическое) суждение о существовании вне нас независимого от нашего сознания объективного, упорядоченного, познаваемого мира вещей, то это — диалектический материализм. Но без такого включения сама по себе диалектическая логика может вести к идеализму и даже к религии, если ввести иное дополнительное интуитивное суждение — суждение о первичности «абсолютного духа» (Гегель) или об антропоморфном высшем существе (боге). Какая бы из этих двух возможностей ни была выбрана, такой выбор основывается на оценке доступных нам данных опыта, практики*. Существует еще третий подход — позитивистский, суть которого с рассматриваемой точки зрения состоит в отказе от всякого выбора: нам доступны только «переживания», восприятия и никакого внелогического заключения о том, что стоит за ними, что их обуславливает, мы делать не должны, будет ли идти речь о признании объективного мира вещей с самодвижением (материализм) или о высшей силе — боге, абсолютном духе и т. п. (идеализм). Согласно позитивистской точке зрения совокупность этих переживаний и образует сама по себе данную нам «физическую реальность». Тогда наблюдаемые нами связи (точнее, корреляции) между переживаниями следует рассматривать как сформулированные и навязанные нами, а не как вызванные стоящими позади них объективными причинами. Этот подход, окрепший на рубеже XIX и XX веков в годы ломки старых ньютоновских представлений о пространстве, времени и материи, в годы, когда совершался переход к физике теории относительности и квантовой механике, и поныне очень популярен среди физиков, математиков и философов на Западе. Он привлекает их кажущейся строгостью, которую они усматривают в отказе от внелогичности, вносимой суждением о существовании объективного мира (и его упорядоченности). При этом недооценивается тот факт, что *любое научное исследование, любой частный эксперимент*, как говорилось выше, все равно содержит внелогическое суждение (о достаточности опытного доказательства наблюдаемой закономерности). Более того, говоря о том, что следует рассматривать только наши переживания и их корреляции, приходится включать в число переживаний также и переживание удовлетворения от усмотренной взаимосвязи. Но переживание удовлетворения принципиально отлично от тех переживаний, которые составляют для позитивиста «физическую реальность». Оно есть психический акт, вызванный усмотрением общности между различными «первичными» переживаниями, принадлежащими упомянутой физической реально-

* Когда мы говорим в данном случае (и в других аналогичных местах, например на с. 51) об оценке на основании опыта, то слово «опыт» понимается как совокупность всех знаний, «полузнаний», восприятий, переживаний, ассоциаций и результатов практической деятельности, накопленных выносящей суждение личностью или человечеством в целом.

сти (об этом мы будем говорить еще в следующей главе). Поэтому попытку с помощью позитивистской концепции избежать внелогического элемента в научной системе, видимо, нельзя признать успешной. Можно думать, что эта концепция порождена упоминавшейся уже фетишизацией формально-логического мышления, ошибочным (часто не формулируемым сознательно) убеждением, что научным можно считать только утверждение, которое может быть логически доказано.

В действительности, однако, не видно, почему следует так опасаться внелогического суждения, если оно все равно присутствует в любом научном исследовании (суждение о достаточности опыта). Тогда естественно допустимо и внелогическое суждение о существовании объективного мира. Фактический, исторический ход познания, развитие науки следует именно этому пути, и реально работающий исследователь в своей деятельности пользуется и всегда пользовался именно такой теорией познания. Прекрасным примером осознания этого, примером стройной формулировки схемы процесса познания, сочетающей интуитивное и логическое, является гносеологическая схема, которую постепенно выработал и с исключительной четкостью изложил Эйнштейн. Она заслуживает того, чтобы привести ее здесь.

Эйнштейн в течение всей жизни избавлялся от влияния позитивизма (он и с самого начала расходился с Махом). Он признавал, что в конце XIX века позитивизм помог расшатать веру в незыблемость законов Ньютона и механистического материализма вообще. Но при этом он говорил: «Если во времена Маха вред наносила господствовавшая тогда точка зрения догматического материализма*, то в наши дни преобладает субъективистская и позитивистская точка зрения. Сторонники этой точки зрения провозглашают, что рассмотрение природы как объективной реальности — устаревший предрассудок... В любую эпоху господствует какая-нибудь одна мода, причем большая часть людей даже не замечает господствующего тирана» [186, с. 555].

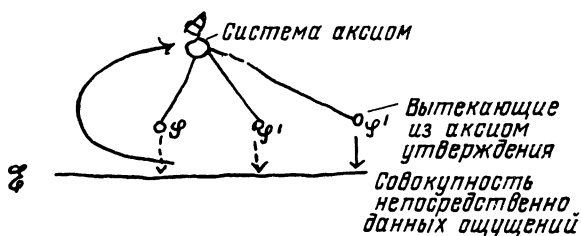
Эйнштейн придавал чрезвычайно большое значение интуиции, которую он превозносил и многократно привлекал к рассмотрению. Но он так и не определил, по-видимому, ни разу, что он под этим понимает. Мы все же увидим, что в большинстве случаев можно определенно сказать: он имел в виду интуицию в философском смысле, но не интуицию-догадку. Как мы уже цитировали, он писал: «Высшим долгом физика является поиск тех общих элементарных законов, из которых путем чистой дедукции можно получить картину мира. К этим законам ведет не логический путь, а

* Вряд ли стоит оговаривать, что под догматическим материализмом Эйнштейн понимал единственно известный ему механистический материализм, а под логикой — формальную логику.

только основанная на проникновении в суть опыта интуиция» [18в]. Противопоставление логике, ссылка на установление исходных «законов» для последующей дедукции определенно говорят о том, что здесь имеется в виду подлинная философская интуиция.

Вообще же Эйнштейн тоже различал и вводил в свою теорию познания два типа внелогических суждений, но иначе, чем об этом говорилось выше. Прежде всего, это та интуиция, которую он использует в развернутом изложении своего понимания процесса познания, сформулированном в конце жизни. В письме к М. Соловину от 7 мая 1952 г. он писал [15], [18б с. 570]:

«Схематически я представляю себе эти вещи так:



1) Нам даны E — непосредственные данные нашего чувственного опыта (у Эйнштейна сказано: « E — *Erlebnisse*», что значит переживаемое, событие, явление; глагол *erleben* означает переживать, испытывать. Мы и в дальнейшем сохраняем несколько чрезмерно распространенный перевод этого слова, содержащийся в русском издании. — E . Ф.).

2) A — это аксиомы, из которых мы выводим заключения (следствия, *Folgerungen* — E . Ф.). Психологически A основаны на E . Но никакого логического пути, ведущего от E к A , не существует. Существует лишь интуитивная (психологическая) связь, от которой всегда нужно быть готовым отказаться (*auf Widerruf ist*; быть может, лучше сказать «должна исправляться»). Философ М. Соловин, многолетний близкий друг Эйнштейна, переводит на французский словами «*jusqu'à un nouvel ordre*» — установить новый порядок — E . Ф.).

3) Из аксиом A логически выводятся частные утверждения (*Aussagen* — E . Ф.), которые могут претендовать на то, чтобы быть правильными.

4) S сопоставляются с E (проверка опытом). Эта процедура, строго говоря, также относится к внелогической (интуитивной) сфере, ибо отношение понятий, содержащихся в S , к непосредственным данным чувственного опыта E по своей природе не является логическим. Но это отношение между S и E (с прагматиче-

ской точки зрения) гораздо менее ненадежно, чем отношение A к E (пример: понятие «собака» и соответствующие ему данные чувственного опыта E). Если бы подобные соответствия нельзя было устанавливать с высокой степенью надежности (хотя сделать это логическим путем нельзя), то весь аппарат логики не имел бы никакой ценности для «постижения действительности» (пример — теология).

Квинтэссенцией всего этого является вечно сомнительная взаимосвязь всего мыслимого и ощущаемого (чувственных восприятий)» (alles Gedanklicher mit dem erlebbaren (sinnen — Erlebnis)). — $E. \Phi.$).

В этом рассуждении не только четко указаны внелогические, подлинно интуитивные элементы, но даже оценена относительная надежность интуиции при обобщающем опыте выводе аксиоматического базиса A , с одной стороны, при проверке теории данными опыта E — с другой. Стоит подчеркнуть одну замечательную деталь: по мере сопоставления выводов S с опытом E аксиоматический базис должен все время проверяться и исправляться, совершенствоваться. Это, в частности, выражено на рисунке тем, что E представлено не двумя точками — в начале и в конце, а бесконечной прямой, в разные точки которой устремляются теоретические выводы S, S', \dots , и из всех этих точек исходит искривленная стрелка, указывающая на необходимость сверяться с аксиоматическим базисом и в случае необходимости исправлять его. Поэтому связи опытно-чувственного и логического, как и связи аксиоматически-интуитивного с логически-дедуктивным, не являются простыми линейными цепями типа аксиома-дедукция. Они гораздо более сложны и существенно включают многообразные обратные связи.

В этой схеме есть, однако, важная особенность: она исходит только из данных чувственного опыта и ничего не говорит о том, что стоит за ним, *не предпринимает вопроса о существовании объективной реальности*, являющейся источником этих данных и познаваемой с их помощью. Поэтому такая схема может удовлетворить и позитивиста, который скажет, что совокупность «переживаний», чувственных данных опыта E и есть физическая реальность. Наличие интуитивных элементов (переход от E к A и от S к проверке E с корректировкой A) его вряд ли смутит. Оно может быть интерпретировано просто как наиболее «экономное», наиболее целесообразное упорядочивание, вносимое нашим разумом в данные чувственного опыта, подобное упорядочению слов в словаре с помощью размещения по алфавиту.

Но Эйнштейн не останавливается на этой схеме и позволяет своему разуму идти дальше. Мы говорили до сих пор только об одном из двух внелогических видов знания, которые он допускает, о том, что он сам называл интуицией. Но Эйнштейн (в 1930 г.) говорит также: «Я не могу доказать (имеется в виду, конечно, ло-

гическое доказательство. — *Е. Ф.*), что научную истину следует считать, истиной независимо от человечества, но в этом я твердо убежден. Теорема Пифагора устанавливает нечто приблизительно верное, независимо от существования человека». «Этот стол останется на своем месте, даже если в доме никого не будет». «Мы приписываем истине сверхчеловеческую объективность. Эта реальность, не зависящая от нашего существования, нашего опыта, нашего разума, необходима нам, хотя мы и не можем сказать, что она означает» [18г] (видимо, эту последнюю фразу нужно понимать так: мы не можем дать ей формально-логическое или конструктивное определение. — *Е. Ф.*).

Таких высказываний у Эйнштейна много, и здесь он использует также и совсем другую терминологию: «Основой всей научной работы служит убеждение, что мир представляет собой упорядоченную и познаваемую сущность. Мое религиозное чувство — это почтительное восхищение тем порядком, который царит в небольшой части реальности, доступной нашему слабому разуму» [18д].

Концепции «космического религиозного чувства» Эйнштейн посвятил немало страниц и даже целую статью, и на этом стоит задержаться.

В истории религии Эйнштейн различал три стадии. Начальные две антропоморфны: первая вызвана чувством страха перед непонятными силами природы, они обожествляются; вторая — необходимостью опереться на высший авторитет при установлении моральных норм. Третья стадия — космическая религия Эйнштейна, суть которой понятна уже из приведенных строк. Это «космическое религиозное чувство, не ведающее ни догм, ни бога, сотворенного по образу и подобию человека». «Оно не приводит ни к скольконибудь завершенной концепции бога, ни к теологии». Оно «является сильнейшей и благороднейшей из пружин научного исследования». Космическая религия противоположна антропоморфной религии, потому что «для того, кто всецело убежден в универсальности действия закона причинности, идея о существе, способном вмешиваться в ход мировых событий, абсолютно невозможна». «Для него бог, вознаграждающий за заслуги и карающий за грехи, немыслим по той простой причине, что поступки людей определяются внешней и внутренней необходимостью, вследствие чего перед богом люди могут отвечать за свои деяния не более, чем неодушевленный предмет за то движение, в которое он оказывается вовлеченным» [18е] (конечно, здесь в мотивировке Эйнштейна есть некоторая неясность: при данных внешних условиях человек имеет свободу выбора поступка, и сводить его выбор к такой же внутренней необходимости, как в случае камня, вряд ли возможно).

«Космическая религия», таким образом, противостоит не только религии страха, но и религии морали, ибо «этическое поведение

ние человека должно основываться на сочувствии, образовании и общественных связях. Никакой религиозной основы для этого не требуется» [18е]*.

Приведенных цитат достаточно, чтобы оценить эйнштейновское «религиозное космическое чувство» с точки зрения гносеологических принципов. Мы видим, что это *лишь возвышенная формулировка для фундаментального обобщающего внелогического суждения*, не допускающего формально-логического доказательства, именно для убежденности в существовании внешнего мира, независимого от воспринимающего субъекта, для убежденности, которая, как обоснованно говорит Эйнштейн, «лежит в основе всего естествознания» — мира, упорядоченного и познаваемого.

Каждое звено этой формулы представляет собой внелогический интуитивный синтетический элемент.

Не может быть формально-логически выведено из данных нам в опыте ощущений само *понятие независимого от восприятия «существования», «вещи»*. В рамках концепции позитивизма это «метафизика», непонятно что обозначающие слова. Столь же возможным было бы обратное интуитивное утверждение (тоже формально-логически незакономерное) о существовании мира вещей только в нашем воображении. Свободы выбирать между этими двумя возможностями (и их несколько измененными вариантами) и хочет достичь позитивизм с его требованием ограничиваться признанием реальности лишь наших ощущений (для которых по нашему произволу устанавливаются связи). Но синтетическое суждение, основанное на всех доступных Эйнштейну данных опыта личности и человечества, как чувственной, так и мыслительной деятельности, приводит его к выводу о необходимости сделать выбор, и притом вполне определенный. «Я не вижу никакой «метафизической» опасности в том, чтобы включить в систему в качестве независимого понятия вещь (объект в смысле физики)» [18ж], хотя даже употребление понятия «объективный мир» «в глазах философской полиции... подозрительно», — иронизирует Эйнштейн по адресу позитивистов. «Это в природе вещей, что мы не можем говорить об этих вопросах иначе, чем с помощью созданных нами понятий, которые недоступны определению» [18з, с. 205]. Он считает «несо-

* В этом утверждении можно усмотреть слабый пункт: откуда мы знаем, что нужно основываться на сочувствии? Либо это новый постулат, либо же, если не привлекать «религии морали», саму эту догму следует обусловить «общественными связями», т. е. социально. Действительно, этические нормы совершенно различны в разных социальных, исторических и национальных условиях: вместо «сочувствия» реализуется эгоизм вплоть до принципов «своя рубашка ближе к телу» или «человек человеку — волк»; «белокурая бестия», принципиально чужд сочувствию и т. д. Эйнштейн сам был личностью выдающихся моральных качеств и принимал постулаты типа «сочувствия» как самоочевидные и абсолютные, не требующие ни привлечения божественного авторитета, ни обоснования «общественными связями».

стоятельной» «основную позитивистскую установку», которая, по его мнению, совпадает с принципом Беркли «esse est percipi» (быть — значит быть воспринимаемым. — Е. Ф.) [24, с. 669].

Понятие *упорядоченности* допускает два понимания, и в течение своей жизни Эйнштейн в этом отношении эволюционировал. В 1923 году он еще писал, что, поскольку «здание... науки покоится и должно покоиться на принципах, которые сами не вытекают из опыта», «они являются чистой условностью, вроде принципа расположения слов в словаре» [18и]. Условна, следовательно, и упорядоченность*.

Но через тридцать лет он говорил совершенно иное: «Можно (и должно) было бы... ожидать, что... мир лишь в той мере подчинен закону, в какой мы можем упорядочить его своим разумом. Это было бы упорядочение, подобное алфавитному упорядочению слов какого-нибудь языка. Напротив, упорядочение, вносимое, например, ньютоновской теорией гравитации, носит совсем иной характер. Хотя аксиомы этой теории и созданы человеком, успех этого предприятия предполагает существенную упорядоченность объективного мира... В этом и состоит «чудо», и чем дальше развиваются наши знания, тем волшебнее оно становится» [18б, с. 568].

Наконец, и саму *познаваемость* этого мира Эйнштейн считал величайшим чудом. Афористически он выразил это известной фразой, которую мы взяли эпиграфом к предыдущей главе: «Самое непостижимое в мире то, что он постижим».

Все эти эпитеты «чудесности», «волшебности», «непостижимой постижимости» и сводятся в единую «религиозную» терминологию, которую Эйнштейн использовал для характеристики своей убежденности в реальности, упорядоченности и познаваемости мира.

Однако мы можем взглянуть на это несколько иначе. Ведь гносеологически эта его убежденность есть лишь частный случай доверия к «подлинной» философской интуиции, о которой мы говорили все время, но отнесенной к фундаментальной проблеме познания. Это та самая интуиция, которой пользуется каждый ученый при каждом синтетическом суждении о достаточности, об убедительности данного опыта или цикла опытов. Она по сути своей не требует никакой связи с религиозностью. Эйнштейн был глубоко антирелигиозен в обычном значении этого слова. Его религиозная терминология в данном случае может быть понята, во-первых, как результат его возвышенного эмоционального отношения к вы-

* Правда, уже здесь он был непоследователен. Ведь еще за шесть лет до этого высказывания Эйнштейн говорил: «Никто из тех, кто действительно углублялся в предмет, не станет отрицать, что теоретическая система практически однозначно определяется миром наблюдений, хотя никакой логический путь не ведет от наблюдений к основным принципам теории» [18 в].

сказываемому здесь всеобъемлющему великому суждению, во-вторых, как следствие того, что, не проанализировав гносеологически понятие синтетического интуитивного суждения, он, по его собственному признанию, не мог подобрать лучшего слова. «Я не могу найти выражения лучше, чем «религиозная» для характеристики веры в рациональную природу реальности... Какое мне дело до того, что попы наживают капитал, играя на этом чувстве? Ведь беда от этого не слишком велика» [15, с. 102].

В действительности, однако, нет никакой необходимости в том, чтобы называть религиозной верой убежденность в правильности интуитивного суждения о рациональной и объективной природе реальности, убежденность, не доходящую до признания высшего существа или абсолюта. Это суждение (и эта убежденность) с эпистемологической точки зрения отличается от суждения (и убежденности) о достаточности опыта в каждом отдельном эксперименте только, так сказать, масштабом объекта суждения. Оно в этом смысле имеет ту же природу, что переход от E к A , подтверждаемый сопоставлением выводов с опытом $S \rightarrow E$ на схеме Эйнштейна в письме Соловину (стр. 54).

Таким образом, оба внелогических суждения, допускавшиеся Эйнштейном: интуиция в суждениях о связи аксиоматического и дедуктивного элементов с проверкой опытом на его схеме, а также о существовании объективного мира вещей, как и то, что он называл космическим религиозным чувством по отношению к «упорядоченности», закономерности в этом мире, на самом деле являются суждениями одного и того же типа, — подлинно интуитивным синтетическим «усмотрением связи вещей».

С точки зрения позитивизма, как уже говорилось, можно (и даже должно) принять эту же схему познания, но обосновывать связи (E с A , а также S с E и затем снова с A) принципом экономии мысли или принципом внесения прагматически полезной условности, максимальной простоты и стройности общей картины и проч. (подобные соображения встречались и у Эйнштейна в его более ранних работах). Однако даже если мы придадим вес этим доводам, то что может быть проще, экономнее, стройнее, чем признание реальности объективного мира вещей, лежащего в основе наших ощущений, чем признание того, что многообразные непосредственно чувственные восприятия E обусловлены единой основой — объективно существующей реальностью. Допустив схему Эйнштейна, можно лишь сомневаться в необходимости выхода за ее пределы для признания существования объективной реальности. Эйнштейн считает, что это необходимо, и делает решающий шаг.

Отстаивание необходимости подлинной философской интуиции, выходящей за рамки эмпирики, и тем самым противопоставление

своей философии господствовавшему в то время позитивизму (владеющему умами большинства философов на Западе и ныне) требовало от Эйнштейна незаурядной, но столь характерной для него независимости мышления. Как мы уже говорили, позитивизм в науке укрепился в свое время в обстановке выяснившегося несовершенства ньютоновской картины мира. При анализе трудной ситуации многим казалось, что надежную опору можно найти только в строгой формальной логике. Возникла точка зрения, что нужно полностью отказаться от внелогических суждений. При этом не замечали, что интуитивное суждение, как мы это говорили выше, органически свойственно научному исследованию самому по себе (суждение о достаточности опытного доказательства), даже когда оно обращено на очень узкую проблему, далекую от мировоззренческих вопросов. Но если она неизбежно присутствует в науке, то попытки исключить ее полностью только *кажутся* ведущими к большей научной строгости. Изобранные построения, к которым приходилось прибегать при таких попытках, были по плечу только очень тонким умам, но и их постигала неудача. Свидетельством этого является, в частности, великая теорема Гёделя.

Эйнштейн, неизменно корректный и сдержанный в публичных выступлениях против позитивизма, позволял себе некоторые резкости или иронию лишь в личных письмах. В одном из них он писал: «Сегодня я читал... любопытные аргументы, которые Птолемеи выдвинул против мнения Аристарха о том, что Земля вращается вокруг Солнца. При этом я невольно подумал о некоторых аргументах современных физиков: высокоученых и утонченных, но лишенных чутья (*instinktlos*). Определение весомости (*abwägen*) аргументов в теоретических вещах остается все же делом интуиции» [186, с. 561], [15] (см. s. 88).

Знай Эйнштейн меткое замечание Пушкина, которое уместно здесь вспомнить, он, вероятно, процитировал бы его: «Тонкость не доказывает еще ума. Глупцы и даже сумасшедшие бывают удивительно тонки. Прибавить можно, что тонкость редко соединяется с гением, обыкновенно простодушным, и с великим характером, всегда откровенным»* [25]. «Простодушные» Эйнштейна и состояло в том, что он пренебрег логической бездоказательностью своего суждения о реальности объективного мира и решился провозгласить это интуитивное суждение в отношении фундаментальной проблемы познания. Здесь проявилось, конечно, и величие характера, которое, впрочем, раскрывается всей историей его жизни.

* См. также у Сенеки: «Как много зла в чрезмерной тонкости и как она враждебна истине!» [40].

ГНОСЕОЛОГИЧЕСКОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ III. УБЕДИТЕЛЬНОСТЬ СИНТЕТИЧЕСКОГО СУЖДЕНИЯ ("КРИТЕРИЙ ИСТИННОСТИ",)

Итак, для познания мира — и физического и духовного — совершенно необходимы два существенно различных метода: с одной стороны, дискурсивный, логический, тот, что при поверхностном подходе представляется многим людям точного знания единственно заслуживающим названия научного, с другой — *интуиция, непосредственное синтетическое суждение, не опирающееся на доказательство*, причем этот второй метод, с точки зрения гносеологической, в основе своей *один и тот же в науке и в искусстве, в вопросах физики и этики*. К сожалению, четкое понимание этого единства недостаточно распространено.

Разумеется, относительная роль этих методов различна в различных сферах познания.

Подобно тому, как математика является удобной моделью для характеристики и изучения формального логического мышления, которым она насыщена (хотя при обосновании исходных принципов необходимо опирается на интуицию), обратный предельный случай, — искусство, — насыщенное интуитивными, синтетическими суждениями, на них главным образом опирающееся (хотя, конечно, отнюдь не избавленное от рассудочного, логического элемента, см. ниже гл. 8), наилучшим образом подходит для характеристики и изучения внелогичного познания. Не удивительно, что, исследуя способность ума к интуитивному суждению вообще, Кант непосредственно связывал ее со способностью к осуществлению *эстетического суждения* [26].

Два метода познания истины — дискурсивный и интуитивный — глубоко различны в своей убедительности. В то время как логическое доказательство приводит к неоспоримому результату, с которым вынужден согласиться каждый независимо от его субъективных желаний, «непосредственное усмотрение истины» отдельным лицом неизбежно несет на себе печать субъективности. Именно поэтому рассуждение в области гуманитарных наук, включающее на многих этапах интуитивные элементы, может у разных философов привести к разным результатам, как об этом свидетельствует цитата относительно Канта, Гамана и Якоби, приводившаяся в начале гл. 3.

Отсюда возникает зыбкость выводов, как правило, несвойственная, например, математике, где любой отдельный исследователь, не затрагивающий аксиоматических интуитивных основ на-

уки, может не беспокоиться об объективной истинности результата своего исследования: она обеспечена (если же конечный результат получится не согласующимся с опытом, то это будет означать несовершенство аксиоматического базиса). В гуманитарных науках объективная правильность результата может выявиться лишь после длительного сопоставления разных выводов различных исследователей между собой и с фактическими свойствами объекта исследования. Но даже и после этого могут встретиться несогласные, возражающие. Если речь идет о социальных проблемах, то правильность или неправильность того или иного суждения может выявиться лишь на опыте многолетнего развития общества, и т. п.

Истинность всякого знания утверждается человеческой практикой, например подтверждением предсказаний, которые логически следуют из интуитивно познанного положения. Это относится как к конкретным научным истинам типа физического закона, так и к законам (аксиомам и определениям) самой логики. Можно вспомнить здесь слова Ленина: «Практическая деятельность человека миллиарды раз должна была приводить сознание человека к повторению различных логических фигур, дабы эти фигуры могли получить значение аксиом» [27]. Уже здесь можно заметить, что в самом этом окончательном выводе вновь фигурирует важнейшее интуитивное суждение о достаточности практического опыта для утверждения данной аксиомы логики.

Существует мнение, что это справедливо для любого интуитивного знания. Так, Эйнштейн говорил: «Мы знаем, что между этическими аксиомами и научными аксиомами не существует особого различия. Истина — это то, что выдерживает проверку опытом» [18к].

Однако опытная проверка естественнонаучных интуитивных истин, например научных аксиом, с одной стороны, этических, социальных и эстетических — с другой, очень несходны между собой, и это чрезвычайно усложняет вопрос.

Интуитивное суждение в области точных наук, во-первых, допускает, как правило, очень скорую многократную проверку в достаточно точно воспроизводимых, одинаковых условиях. Во-вторых, даже однократное нарушение предсказания, логически выведенного из интуитивного суждения, безусловно его опровергает. Подтверждение же предсказаний укрепляет убедительность суждения (хотя отнюдь не доказывает его безусловно). Отсюда, из проверки на опыте, на практике возникает авторитет интуиции в научных вопросах (всегда, однако, остающийся под подозрением). Так, Ньютон считал, что свет представляет собой поток частичек вещества. В течение ста лет его теория успешно конкурировала с волновой теорией Гюйгенса. Все изучавшиеся световые явления в этих двух теориях объяснялись по-разному, но одина-

ково успешно. Однако достаточно было Френелю продемонстрировать на заседании Французской Академии наук один-единственный опыт — появление света в центре тени от круглого экрана (непрозрачного плоского диска), поставленного на пути лучей от свечи, — и концепция Ньютона безнадежно рухнула. Ложность его интуитивного суждения обнаружилась безоговорочно. Эта возможность безусловного опровержения научного вывода — весьма важный факт*.

Мы уже многократно говорили о том, что в науке особую роль играет один *специальный вид интуиции — суждение о достаточности опыта, проверки на практике*. Все другие интуитивные суждения (постулирование новой теории на основе обобщения эмпирического материала и т. п.) в конце концов подвергаются проверке опытом (обычно после формально-логического развития и вывода разнообразных предсказаний из соответствующей теории; проверку практикой проходят эти предсказания). Этот процесс может растянуться на века. Но в конце пути неизбежно стоит то же суждение о достаточности, о доказательности опыта.

По-видимому, в интересующем нас гносеологическом аспекте мы можем даже *определить науку как постижение истины, при котором весь интуитивный элемент в конце концов сводится (или в принципе может быть сведен) к суждению о достаточности, об убедительности произведенной проверки опытом, практикой, проверки, для которой возможны идентичные повторяемые условия*.

Не следует думать, что этот последний интуитивный элемент прост и критерий его истинности (практика) может быть легко применен (не случайно общепризнана относительность критерия практики). Так, в течение тысячелетий наука признавала существование всепроникающего эфира. В высоконучном XIX веке эфир рассматривался как объект научного исследования. Он был необходимой и несомненной средой. Волны в нем и считались световыми волнами. Максвелл, построивший полную систему уравнений электромагнитного поля, для чего он ввел новое понятие, новый физический объект — ток смещения, строил сложные механические модели эфира, а «смещение» считал реальным смещением частиц эфира. Крупный физик Лармор даже в 1910 г. писал: «Наиболее фундаментальным подтверждением, которое теория эфира получила со стороны оптики в последние годы, было оправдавшееся указание Максвелла, что излучение оказывает механическое давление на материальную систему, на которую оно падает», — и далее пояснял, что имеет в виду опыты Лебедева 1900 г. [28]. Он даже не упоминает теорию относительности Эйнштейна, который в 1905 г. показал, что физика не нуждается в эфире, и за-

* В дальнейшем, если не оговорено иное, мы под науками будем обычно понимать так называемые точные науки.

мечательные опыты Лебедева не имеют отношения к вопросу о его существовании. Таким образом, общепризнанное суждение о достаточности опытных подтверждений гипотезы эфира в конце концов оказалось ошибочным.

Любое обобщающее суждение, высказанное при установлении некоторого научного закона, как уже говорилось, в принципе может рассматриваться как интуиция-догадка (поскольку в конце концов оно заменится суждением о достаточности опыта для подтверждения или опровержения высказанного обобщения). Однако если опытная проверка растягивается на очень длительный срок, то в течение этого времени доверие к такому закону имеет ту же природу, как и для любого подлинно интуитивного суждения.

В отличие от современной науки, натурфилософия древних (и средневековья) опиралась на многочисленные независимые интуитивные суждения (первичная субстанция — воздух, земля, огонь и т. п.; принципиальное совершенство круговых орбит; принцип «подобное стремится к подобному» и т. д.), которые лишь в малой мере апеллировали к опыту и отнюдь не сводились к единственному суждению — о достаточности опыта.

Однако эстетические, этические и другие подобные суждения не могут быть надежно проверены практикой (мы будем еще об этом говорить ниже). Поэтому такие суждения не могут быть сведены к единому виду интуиции — к суждению о достаточности опыта. Хотя и опыт, и логический элемент здесь играют существенную роль, практика не может быть исчерпывающим критерием истинности суждения. Противоречие с «опытом» в единичном испытании или даже в большом, но ограниченном числе случаев здесь ничего еще не значит. Так, выработанное и утверждавшееся на протяжении веков интуитивное суждение «не следует быть эгоистом», по-видимому, справедливо и очень важно для человечества в целом. Однако в жизни конкретного индивидуума или в любой обозримой серии «испытаний» оно может привести к плачевному результату и кажущимся образом будет опровергнуто, сколько бы святочных рассказов ни пытались доказать обратное. Только многократная, многовековая опытная проверка суждений подобного типа (часто в масштабах всего человечества и тысячелетий) может дать свидетельства в пользу или против них. Это значит, что проверка на опыте имеет статистический характер — вывод делается на основании многих испытаний, частично, может быть, приводящих к отрицательному результату и тем не менее не опровергающих истину. Но статистический характер проверки требует повторяемости условий опыта, воспроизводимости этих условий при многократных испытаниях. В человеческом обществе это практически невозможно. Отсюда возникает дополнительное фундаментальное отличие «критерия практики» для интуитивных

суждений в этических, эстетических и социальных проблемах по сравнению с тем, что имеет место в области точных наук.

На чем же покоится убедительность синтетического суждения, что побуждает рассматривать его как постижение истины (относительной, разумеется, как относительна каждая отдельная истина, — естественнонаучная потому, что с расширением опыта, будучи основана на прежнем ограниченном опыте, она становится ограниченно верной, а этическая или эстетическая потому, что она справедлива лишь при данных социальных, исторических, национальных и т. п. условиях)?

Фактически здесь *определяющую роль играет внутренняя убежденность*, чувство удовлетворения при подобном «прямом усмотрении истины». Суд, выносящий на основе «внутреннего убеждения» приговор, несомненно, решается на это лишь тогда, когда судьи удовлетворены своим выводом, сводящим в единое согласованное целое доступные свидетельства и «доказательства», не образующие формально-логически неопровержимую цепь; от присяжных *требуется* единогласие. Этическая догма принимается массами, когда каждый испытывает при этом чувство удовлетворения. То же верно и в науке, — и тогда, когда выдвигается новое положение (закон), обобщающее опыт, и тогда, когда проверка практикой признается достаточной. Придание личному переживанию роли убедительного критерия истинности, конечно, может вызвать сомнение. Однако именно таково положение в действительности. Об этом говорил еще Кант, связавший способность к синтетическому суждению со способностью испытывать удовлетворение или неудовлетворенность. «Обнаруживаемая совместимость двух или более эмпирически разнородных законов природы под одним охватывающим их принципом есть основание весьма значительного удовольствия, часто и восхищения, даже такого, которое не прекращается, хотя мы уже достаточно знакомы с предметом» [26, с. 187]*. Усмотрение общего, выведение общего из частных явлений — рефлектирующее суждение в терминологии Канта — и есть тот главный вид интуитивного суждения, который нас прежде всего интересует. По мнению Канта, причиной его убедительности, показателем его правильности и является упомянутое «удовольствие», «удовлетворение».

Разумеется, для того чтобы подобное удовольствие могло служить критерием истинности, оно должно кроме того отвечать ряду условий. Согласно Канту оно должно быть *всеобщим*, т. е. пере-

* В приведенной цитате у Канта действительно стоит слово «удовольствие» (Lust), однако в подавляющем большинстве аналогичных высказываний Кант пользуется вместо этого словом «Wohlgefallen», которое принято переводить тоже русским словом «удовольствие». Но «Wohl» означает «благо», так что этому слову, вероятно, ближе соответствует слово «удовлетворение» или даже «ублаговотворение».

живаться не только одним данным субъектом, а всеми, кто с данным суждением знакомится, *или по крайней мере претендовать на всеобщность*. Кроме того, к нему не должна примешиваться какая-либо личная *заинтересованность*, полезность для лица, высказывающего суждение.

Понятно, как далек этот идеал от реальной ситуации, от реальных возможностей. Многомиллионные массы сторонников различных религиозных догм испытывают «удовлетворение» при высказывании резко различающихся нравственных суждений. Эстетика, успешно воспитываемая в тоталитарном государстве, иная, чем в демократическом. Известные нам этические, эстетические, социальные и религиозные догмы едва ли не все ограничены, обусловлены историческими и социальными причинами и отнюдь не всеобщы.

Требую «всеобщности» Кант, конечно, исходил из убеждения, что, подобно концепциям пространства и времени, существуют априорные догмы — нравственные («категорический императив») и эстетические, столь же безусловные, внеисторические, а также внесоциальные и т. п. Идея априоризма неприемлема даже в отношении пространства и времени (и была опровергнута развитием физики). Еще менее применима она в вопросах этики.

Однако, отвергая кантовский априоризм, вряд ли следует отказываться от мысли, что в *пределах заданных исторических, социальных, национальных и т. п. условий критерий удовлетворенности, испытываемой при целостном непосредственном усмотрении, при возникновении интуитивного суждения, фактически играет роль убеждающего фактора, служит для познающего субъекта критерием правильности (ограниченной соответственно этим условиям) такого суждения*.

Действительно, прямое, целостное «усмотрение истины» связано с многосторонним, как чувственным, так и мыслительным, охватом различных свойств, связей и опосредствований явления, с привлечением множества ассоциаций. Человек обладает удивительной способностью к такому «интуитивно» (т. е. в значительной мере подсознательно) вырабатываемому суждению. Как мы уже говорили, этот процесс протекает чрезвычайно быстро и нередко имеет характер озарения. Сознательное прослеживание всех элементов этого процесса представляется совершенно нереальным^{*}. Пол-

* Вопрос о том, как возникает синтетическое интуитивное усмотрение является одним из самых фундаментальных в современном интенсивном изучении психологической и психофизиологической природы всякого творчества. Существует точка зрения [29], согласно которой можно проследить и научно объективно изучить лишь те этапы творческого процесса, которые сводятся к накоплению информации, нервно-психическим реакциям и логическим умозаключениям. Самый же процесс синтетического усмотрения и тем более мо-

ное удовлетворение от такого постижения возникает только в том случае, если все учитываемые связи, ассоциации и опосредствования (в том числе и логические) нигде не «зацепились» за противоречие, если все элементы мозаики сошлись. Именно поэтому внутренняя удовлетворенность может стать показателем правильности суждения.

Субъективность, историческая или социальная ограниченность суждения возникают из-за того, что мы «закрываем глаза» на некоторые связи и ассоциации, считая их несущественными, так что противоречие в этих пунктах нас не беспокоит, не разрушает достигнутого переживания «ублаговторения»*.

Можно было бы усомниться, что таким путем различные субъекты могут прийти к некоторому единому суждению, утвердив тем самым объективную (хотя и ограниченную, относительную) истину. Однако то, что это возможно и степень совпадения суждений допускает даже количественную оценку, можно увидеть на некоторых простейших примерах. Так, на соревнованиях по фигурному катанию на льду десять разных судей, выбранных из разных стран, но исходящих из общих норм (из «общего мировоззрения»), независимо друг от друга дают оценку по шестибалльной системе. Опыт показывает, что оценки расходятся со средней оценкой для данного выступления в пределах $\pm 0,1$, редко больше. Между тем каждая оценка есть результат подлинно интуитивного синтетического суждения (хотя, конечно, опирающегося отчасти и на логические соображения). Лучше всего это видно из того, что передать функции судьи вычислительной машине невозможно. Никаким заданием программы с конечным числом элементов невозможно предусмотреть оценку легкости прыжка, плавности приземления, изящества позы, естественности перехода от одной фигуры к другой, соответствия движений духу музыкального сопровождения и т. п. Совершенно так же на конкурсах пианистов члены жюри выставляют оценки в баллах, т. е. оценивают исполнение числом. И здесь передоверить эту оценку компьютеру с ограниченным числом элементов невозможно. Тем не менее оценки ред-

мент «озарения» принципиально не может быть разложен на элементы, доступные подобному изучению. Согласно этой точке зрения интуитивное суждение нельзя приписывать не только сознанию, но и подсознанию, и скорее следует говорить о *сверхсознании*, объединяющем подсознание и сознание в едином мощном акте. По-видимому, это и соответствует декартовскому пониманию «прямого усмотрения» как высшего проявления интеллектуальной способности.

* «Обнаруживаемая совместимость» разнородных явлений «под одним охватывающим их принципом» есть в таком случае в значительной мере совместимость с исторически и социально обусловленным общим мировоззрением или эстетическими нормами.

ко расходятся сильно, потому что члены жюри принадлежат одной культуре, связаны близостью «мировоззрения». Иногда (например, это принято на московских конкурсах имени П. И. Чайковского) вводят правило: если оценка какого-либо члена жюри сильно расходится со средней из всех остальных оценок, то она вообще не принимается во внимание. Считается, что она либо выставлена недобросовестно, либо отражает художественное «мировоззрение», отличное от условно принятого за «всеобщее».

Однако эти примеры относятся к сравнительно простой ситуации.

Конечно, их можно рассматривать как шаг в направлении формализации процесса оценки признаков, не несущих внутри себя естественной числовой меры. И уже здесь можно усмотреть основные трудности, подобной формализации вообще. Приписывание определенной числовой шкалы какому-либо признаку — сравнительно простая задача, пока мы рассматриваем этот признак изолированно. Так, если в случае фигурного катания мы будем давать числовую оценку, скажем, соответствию музыки и характера движения (артистичность), то уже эта оценка является синтетической и отражает интуитивное суждение, поскольку даже о таком соответствии всего исполнения судят, каким-то образом взвешивая отдельные эпизоды, отдельные фигуры и движения, которых очень много даже в одном выступлении. Каждый эксперт (обычно подсознательно) придает разный вес разным движениям, но выражает все это суммарным числом. У другого эксперта веса будут иные, но успех всей этой процедуры основан как раз на предположении, что эксперты опираются на близкие эстетические нормативы, и потому сумма по всем элементам у разных экспертов получается почти одинаковой.

Однако положение усложняется уже тогда, когда выводится общая оценка для совокупности *разных признаков*. Действительно, на соревновании оценивается музыкальность (артистичность) и техническое мастерство, причем для разных видов (обязательная программа и т. д.). Принимается во внимание и оригинальность произвольной композиции. Оценки разных признаков обычно просто суммируются. Можно сказать, что им придаются одинаковые веса. Верно ли, справедливо ли это? Вопрос, строго говоря, неправилен. В принятой эстетической системе они считаются одинаково важными. Это исходная аксиома для нее. Как всякая исходная аксиома, она выражает интуитивное суждение. В то же время некоторые признаки вообще не принимаются во внимание. И это тоже основывается на внелогическом, интуитивном усмотрении. Например, можно было бы оценивать по своей шкале также мужественный характер движений мужчин и женственность женщин. Современная система основана на том, что этим признакам приписывается вес ноль. Но вполне возможно учесть их хоть в

какой-то мере, например с весом 0,1, если вес каждого из уже учитываемых признаков принять за единицу. Изменение эстетических взглядов в будущем, быть может, приведет к учету этих признаков даже с весом, сильно превышающим 0,1. Как-то на московском артистическом конкурсе жюри, восхищенное выступлением одной актрисы, учредило и присудило ей особый дополнительный приз — «за элегантность». Если для этого признака установить оценочную числовую шкалу, то с каким весом нужно прибавлять баллы «за элегантность» к оценкам других признаков?

Но этого мало. Современная система соответствует постоянным по всей шкале весам. Это тоже произвол. При более внимательном подходе возможны изменения. Поясним это мыслимой (хотя, может быть, и не соответствующей реальности) ситуацией.

Предположим, что техника исполнения достигла такого высокого уровня, что по шестибальной шкале каждый исполнитель данного соревнования легко достигает оценки не ниже 5. Тогда оценка 4 должна (для этого соревнования) считаться очень плохой. Предположим, далее, что высокая артистичность реально недостижима, и оценка 4 за артистичность фактически является высокой. Правильно ли тогда складывать две четверки с равными весами? Не значит ли это, что оценкам за техничность 6, 5 и 4 нужно приписать веса соответственно, скажем, 1, $\frac{1}{2}$ и 0, а таким же оценкам за артистичность веса 3, 2 и 1? (Разумеется, того же можно достигнуть просто изменив «расстояние между баллами» в каждой из шестибальных шкал.)

Мы говорили о принципиальных трудностях, возникающих в простейшей модели, какой является фигурное катание (разумеется, все эти рассуждения полностью переносятся и на музыкальные конкурсы). Но трудности именно такого рода возникают и при формализации более жизненно важных задач, например в экономике отдельной отрасли или предприятия. Если даже ограничиваться факторами, содержащими в себе числовую меру (уровень механизации, характеризуемый количеством человеко-часов, приходящихся на механизированный и немеханизированный труд; доля трудящихся, занятых непосредственно на производстве или соответствующая доля фонда зарплаты; необходимые запасы сырья; уровень ритмичности и т. д. и т. п. — количество подобных факторов всегда огромно), то и тогда возникает проблема придания относительных весов каждому из факторов. Их можно искать эмпирически, анализируя имеющиеся данные по работе предприятий (или отрасли) и устанавливая статистическими методами, как изменение того или иного фактора сказывается на искомом результате (например, на рентабельности, или на объеме продукции, или на производительности труда). При наличии огромного количества факторов эта задача очень непростая. Поэтому иногда пользу-

ются упрощенными моделями, считая заранее, что важны только немногие интуитивно выбранные показатели.

Еще более трудные проблемы выбора весов и согласования шкал возникают при учете факторов, не содержащих числовой меры. Так, при прогнозировании производительности труда нужно было бы количественно учитывать психологические факторы (удовлетворенность характером работы, дух соревнования и проч.). Для каждого из них можно выработать шкалу оценок. Но с какими весами складывать числовые оценки этих факторов друг с другом или с факторами, несущими числовую меру (например, со степенью механизации и т. п.)? На самом деле, конечно, проблема еще сложнее, потому что имеет место взаимовлияние факторов и совокупный результат должен получаться отнюдь не линейной операцией над «слагаемыми». При современном состоянии проблемы учет факторов, не несущих в себе числовой меры, вообще нереален и они обычно не включаются в изучаемые модели (см., например, [30]). Как при работе над прогнозированием, так и при принятии решения на основе рассчитанной модели психологический фактор, если и учитывается, то лишь в виде некоторых интуитивно устанавливаемых коэффициентов.

Все эти замечания о конкурсах фигуристов и пианистов, с одной стороны, об экономических проблемах — с другой, имели целью только показать сходство интуитивных элементов (не сводимых к логическому обоснованию), встречающихся при попытках формализации оценок в искусстве и в кибернетизируемой экономике. На самом деле это простейшие примеры из важного раздела теории управления — так называемого «факторного анализа», необходимо содержащего интуитивные суждения.

Таким образом, интуитивная оценка при попытках ее формализации все равно принципиально сохраняет внелогический, не сводимый дискурсивно к числам элемент. И здесь доверие к вводимым оценкам основано только на внутреннем убеждении, на удовлетворении, от которого требуется, чтобы оно было в достаточной мере «всеобщим».

Но еще неизмеримо сложнее процесс выработки синтетического суждения, «прямого усмотрения истины» в проблемах этического характера. Здесь, как мы уже говорили, использование критерия практики особенно затруднено.

Повышенная роль критерия внутренней удовлетворенности или «удовольствия» (по сравнению с той ролью, которую он играет в точных науках) и является причиной тесной связи эстетического и этического (см. подробнее ниже, в гл. 10).

В частности, на этот же критерий в идеале опирается и христианская мораль: добро надо делать не ради награды или благодарности, а потому что при этом возникает внутреннее чувство удовлетворенности (эта догма в настоящее время, по-видимому,

принята далеко за пределами части человечества, исповедующей христианство). Правило «ударившему тебя по одной щеке, подставь другую» (вообще непротивление злу насилием) также основано на предположении, что ударивший испытает при этом чувство стыда, т. е. внутреннего неудовольствия, и прекратит свои агрессивные действия (эта догма практически мало кем принята в современном человечестве). В обоих случаях речь идет об удовольствии и неудовольствии, не связанных с «интересом» (Кант), с желанием приобрести что-либо или извлечь элементарное убажажившее удовольствие почти физиологического типа.

Очевидно, что критерий внутреннего удовлетворения все равно очень ненадежен. В XX столетии человечество пережило эпидемическое нравственное заболевание, когда массовое распространение (среди персонала концлагерей и других насильников и истязателей) получило извлечение чувства «удовольствия», «удовлетворения» от причинения зла людям. Человечество противопоставило этой эпидемии не только силу, возмездие, т. е. зло, причиняемое источнику зла, но и получившую также массовое распространение альтруистическую жертвенность ради спасения отдельных людей и человечества в целом. Она всегда основана на высшем чувстве удовлетворения от свершения правого дела. В этом смысле альтруистическая догма прошла проверку опытом. Она подтвердила свою истинность, необходимость для человечества. Можно сказать, что в этой грандиозной эпопее слились субъективный критерий «удовлетворения» и объективный критерий практики. По необходимости титанический масштаб этой проверки показывает, как затруднено применение критерия практики к этическим интуитивным истинам. Да и опыт нельзя считать вполне «чистым», так как без противопоставления силы силе (зла—злу) одна только альтруистическая жертвенность, конечно, была бы обречена на поражение.

Роль «удовольствия» при оценке правильности интуитивного решения проблемы значительна и в науке. Эйнштейн неоднократно говорил, что его уверенность в справедливости установленных им основных уравнений общей теории относительности (сугубо интуитивный акт познания!) еще до проверки их предсказаний на опыте происходила из осознания их стройности, красоты, внутренней замкнутости, т. е. по существу из кантовского эстетического «удовольствия». Когда Эйнштейну через несколько лет после создания теории сообщили, что специальная астрономическая экспедиция Эддингтона подтвердила предсказания теории, Эйнштейн, сказал: «Я был бы изумлен, если бы этого не случилось».

Однако при всем значении этого критерия удовольствия для автора всякой теории, для высказывающего суждение субъекта, такое удовольствие не может быть безусловно убедительным. Так, например, через полвека после наблюдений Эддингтона другие

астрономические наблюдения (открытие и изучение квазаров) указали на возможность того, что уравнения Эйнштейна должны быть несколько изменены, что следует вернуться к предшествующей форме уравнений, к так называемым «уравнениям с космологическим членом». Их Эйнштейн сам отверг, исходя из того же эстетического критерия (он считал этот член ненужным, излишне усложняющим уравнения). Вопрос в настоящее время не решен окончательно, но если бы оказалось, что космологический член в действительности необходим, то это не умалило бы ни значения общей теории относительности, ни величия Эйнштейна. Это показало бы, однако, что подлинным критерием истинности данного интуитивного научного суждения не может быть только «удовольствие», гораздо существеннее критерий практики, проверка на опыте (как это неоднократно повторял и сам Эйнштейн, см., например, цитату на стр. 62).

В области этики, по-видимому, существует единственный случай, когда возможно довольно последовательное дискурсивное построение, исходящее из четких аксиом. Это тот случай, когда любые этические ограничения с самого начала отвергаются. Подобное построение осуществлено Макиавелли в XVI веке. В своем сочинении «Князь» (в других переводах «Государь»; под этим словом понимается не только царствующий правитель, но и любой вождь, управляющий массами) Макиавелли выводит нормы поведения правителя, исходя, по существу, из одной (не высказываемой в такой форме явно) аксиомы: целью является получение и удержание власти и все средства для достижения этой цели хороши и дозволены. Так, например, раздельно рационально рассматриваются идеальные способы удержания власти властителями, получившими ее различными способами, — по праву наследования, завоеванием и т. п. Если завоеванные области имеют тот же язык и обычаи, что и основное государство, «то удерживать их очень легко, ...достаточно истребить род правившего князя». «Вообще надо усвоить, что людей следует или ласкать, или истреблять, так как они мстят за легкие обиды, а за тяжелые мстить не могут». «Князь должен внушать страх таким образом, чтобы если не заслужить любовь, то избежать ненависти, потому что вполне возможно устрашать и в то же время не стать ненавистным». «Никогда не будет у Князя недостатка в законных причинах, чтобы скрасить нарушение обещания». «Ненависть возбуждается одинаково и добрыми, и дурными делами». «Необходимо уметь хорошо скрыть в себе это лисье существо и быть великим притворщиком и лицемером». «Князь не может соблюдать все, что дает людям добрую славу, так как он часто вынужден ради сохранения государства поступать против верности, против любви к ближнему, против человечности и против религии» и т. д. без конца [31, сс. 217, 218, 285, 287, 288, 296].

Самое замечательное, что эти последовательно полученные выводы прошли длительную проверку практикой и принимаются многими правителями (по-современному — политическими деятелями) как достоверные даже через четыре с половиной века после того, как они были высказаны. Откровенно или скрытно они фактически принимались и принимаются как подтвержденные опытом. Усвоившие их «государи» часто достигали успеха, не усвоившие — терпели крах. Не случайно и кардинал Ришелье, и Наполеон с уважением изучали Макиавелли. Для позднейших диктаторов, видимо, выводы Макиавелли были очевидной и элементарной истиной.

Значит ли это, однако, что тем самым доказана истинность аксиомы, интуитивной основы всего дискурсивного построения «все дозволено ради основной цели»? Если согласиться с Эйнштейном, утверждавшим, что и для этических, и для научных аксиом в одинаковой степени «истина — это то, что выдерживает проверку опытом», то нужно считать аксиому подтвержденной. Вряд ли, однако, сам Эйнштейн согласился бы с подобным выводом.

Мы видим и на этом примере, как затруднено применение критерия практики для утверждения авторитета интуиции, когда мы выходим за пределы точных наук, за круг «научных» интуитивных истин.

Можно прийти к выводу, что для утверждения доверия к интуитивному суждению в любой области необходимо привлекать оба критерия — и практики (что, как неоднократно говорилось, вновь предполагает использование интуитивного суждения), и внутреннего «удовлетворения», быть может, лучше сказать — внутреннего убеждения для самых разнообразных интуитивных усмотрений. Только в различных проблемах эти два критерия имеют различный относительный вес.

Глава 6

ДЛЯ ЧЕГО ЖЕ ИСКУССТВО? (ОСНОВНОЙ ТЕЗИС)

Итак, столь важное для познания мира интуитивное суждение находится в трудном положении, когда возникает вопрос об его правильности. Между тем убедительность, авторитет интуитивного усмотрения истины, *авторитет интуитивного суждения должен быть не меньшим, чем авторитет логического рассуждения, иначе все познание мира окажется невозможным.*

Что же может обеспечить этот авторитет?

Человечество прошло долгую историю, на протяжении которой его обеспечивала религия. Положения фактического характера (например, о возникновении мира), нравственные нормы, в которых нуждалось общество, нормы социального устройства и поведения — все они утверждались как религиозная догма вне логического доказательства и без обращения к опыту. Они принимались как интуитивные постижения. Убедительность их достигалась сведением к единой интуитивной же догме — к авторитету высших сил, высшего существа. Как методы утверждения этой догмы использовались мистика, обрядность, приемы внушения вплоть до гипноза, причем частично вплетались и дискурсивные элементы. Но важнейшую роль играло и использование искусства. Религия, несомненно, успешно решала задачу утверждения авторитета вне-логических суждений.

Более того, с интересующей нас здесь точки зрения задача религиозной деятельности состоит не только в том, чтобы сформулировать некоторые догмы, но и обеспечить их эффективное массовое постижение, т. е. обеспечить всеобщую убедительность интуитивных утверждений, правильность которых не может быть дискурсивно доказана, а массовое усвоение тем не менее необходимо для устойчивости той или иной общественной системы или для идейного объединения масс (в том числе и в борьбе против такой системы). Конечно, среди этих догм во множестве встречаются узко практические, даже санитарно-гигиенические нормы, вроде запрещения свинины и алкоголя или предписания ритуала частых омовений в религиях южного происхождения*. Но главное — это этическая и мировоззренческая сферы. На них направлена и основная догматическая деятельность церкви.

В принципе религия, вероятно, могла бы обойтись без искусства. Однако искусство — слишком мощный инструмент, чтобы религия оставила его без использования. И все же можно привести примеры идейно-организационных систем религиозного типа, не опирающихся на искусство: масонство, квакерство. Здесь искусство находится в полном пренебрежении**.

Однако по мере развития научного мышления и роста объема научных знаний большинство методов воздействия, используемых религиями, становится все менее эффективным. Прежняя сила мистических и обрядовых элементов становится все менее действен-

* По мере развития науки, доказывающей либо разумность, либо необоснованность таких норм, они утрачивают свое значение и религия может от них избавляться. С чисто философской точки зрения можно сказать, что они либо получают опосредствование в научном знании и перестают быть догмами, либо опровергаются.

** Масонство использовало мистику и обрядность, но можно сказать, что искусство само по себе не использовалось (хотя обрядность можно связать с театрализованным «действом»).

ной и не соответствующей мышлению эпохи. Утрачивает действенность и авторитет высшего существа. Чрезмерно тесная связь религиозных учений с постепенно опровергаемыми наукой конкретными представлениями о свойствах физического мира (сотворение мира, бог на небесах и т. п.), чрезмерно тесная связь религии с определенными социальными нормами (а ее жрецов с правящими группировками) ослабляли позиции религии и в других интуитивных утверждениях*.

Чем дальше идет развитие, тем с большим основанием можно утверждать, что остаются лишь те стороны воздействия религии, которые может принять на себя одухотворенное искусство.

Искусство всегда играло выдающуюся роль в решении генеральной задачи религии, и это вряд ли требует особых подтверждений. Не случайно многие лучшие дошедшие до нас произведения искусства прошлых веков и тысячелетий в Азии, Африке, Америке и Европе, лучшие создания в области скульптуры, живописи и архитектуры связаны с религией. В течение многих веков католическая служба опирается на музыку, и эффективность этой службы в создании нужного мироощущения несомненна, хотя использовавшийся до последнего времени язык — латынь — был непонятен верующим. Однако наряду с этим искусство существовало параллельно и как независимый от религии метод усмотрения истины.

Почему же искусство играет такую особую роль в утверждении интуитивных постижений? *Здесь мы подошли к центральному пункту наших рассуждений.*

Искусство представляет собой сферу человеческой деятельности, в которой широчайшее признание правильности интуитивного заключения (притом такого, для которого использование критерия практики предельно затруднено и даже невозможно), хотя бы постепенно и с некоторым опозданием, все же осуществляется. Возникающие здесь реакции людей, массовая способность воспринимать чувства, идеи и условные образы, заложенные художником при создании произведения искусства, представляют собой именно такой особенный случай согласования интуитивных, недоказуе-

* В бурном XX веке происходили (и происходят) массовые вспышки влияния религии. Они характерны либо для стран, отставших от общего процесса развития человечества, либо для тоталитарных режимов, где религия служит прибежищем оппозиционных настроений (католицизм при нацизме и проч.), либо, наконец, для сообществ, жаждущих помощи религии в обстановке расшатанной старой морали и неукрепившейся новой (наркотическая и сексуальная «революция») или в условиях экологического несовершенства (чрезмерная урбанизация, вызывающая стремление к нетронутой природе). Мы же говорим об исторической многовековой тенденции, несомненно, свидетельствующей о том, что мистические и обрядовые элементы, авторитет высшего существа перестают соответствовать мышлению эпохи, представленному ее наиболее развитыми социальными системами и общественными слоями.

мых суждений множества индивидуумов, который приводит к возникновению единого, «всеобщего» и бескорыстного суждения (наличие отклонений от этого суждения не меняет дела), и мы можем признать его объективным и убедительным. Это прежде всего относится к суждению красоты, к эстетическим истинам. Искусство является сферой деятельности людей, в которой «непосредственное усмотрение истины» — главный, господствующий, почти исключительный метод постижения интуитивных истин, недоступных научному познанию, и осуществляется это постижение с высочайшей убедительностью.

Высказать интуитивное суждение словами иногда можно очень просто. Просто, например, сказать: истинному влечению молодых сердец друг к другу не должны мешать соображения семейного престижа, фамильной вражды, что проснувшаяся любовь выше всего этого. Такое сухое утверждение не имеет ничего общего с искусством. Оно может быть правильным или неправильным. Можно пытаться доказывать его дискурсивно, но это безнадежная затея, так как можно выдвинуть много разумных опровергающих доводов. Однако, когда создается «Ромео и Джульетта», когда эта трагедия исполняется подлинными художниками, догматическое интуитивное суждение приобретает совершенно новую степень убедительности, оно становится, по существу, непреложным.

Можно, далее, высказать утверждение: истинная ценность человеческого существования — в возвышенной духовной жизни, в постижении величия страдания ради других, в отрешенности от всего мелкого, повседневного. Можно спорить, пытаться аргументировать и доказывать это утверждение, но никакого убедительного вывода не получится. Однако когда звучит музыка Баха, то она убеждает и просветляет, как неопровержимый довод, «доказывающий» гораздо больше, чем может быть выражено жалкими словами вроде приведенных выше. Эта убежденность достигается чувством удовлетворения (Wohlgefallen), возникающим при постижении искусства.

В рамках нашего подхода мы можем сказать, что *искусство как явление, охватывающее деятельность художника и воспринимающего субъекта, есть постижение интуитивных истин, не нуждающееся для своей убедительности в сведении к интуитивной идее высшего авторитета (религия), но несущее критерий правильности в себе самом и способное охватить самые разнообразные суждения, не допускающие сведения к суждению о достаточности опытной проверки (наука)*.*

* Неоконченная статья Белинского «Идея искусства», печатающаяся по черновикам, начинается определением: «Искусство есть непосредственное созерцание истины...». Мы могли бы взять эти слова эпиграфом к нашей книге — так близки они к основной ее мысли, — если бы Белинский не закончил фразу словами: «...или мышление в образах», давая в дальнейшем совершенно

Рассмотрим теперь искусство как метод творчества художника и восприятия тех, кто должен разделить с художником его интуитивное постижение.

Если в произведении искусства мысленно отделить часто имеющийся в нем явный, конкретно-предметный содержательный элемент (его может не быть, например, в орнаменте или симфонической музыке), отделить внушаемую произведением искусства идею, которая и составляет его глубокое содержание даже в отсутствие прямой «изобразительности», т. е. отделить все то, что не специфично для искусства и может быть хотя бы приближенно высказано, выражено, постигнуто и внушено другими средствами (вся эта операция, разумеется, может быть осуществлена только мысленно и не проходит безболезненно для восприятия произведения искусства в целом), то мы увидим, что *элементы, специфические для искусства, нужны исключительно для обеспечения убедительности этой идеи.*

Поэтому *цель и назначение 'искусства, как такового' как метода, состоит в том, чтобы обеспечить авторитет, убедительность интуитивного суждения, чтобы 'убедить в недоказуемом'.* Достигнув этой цели, отдельное художественное произведение и *искусство в целом обнаруживает силу и плодотворность синтетической интуиции, развивает способность к интуитивному суждению в противовес (т. е. уравновешивая его) авторитету логического и вообще дискурсивного пути постижения истины.* Все остальные функции искусства «не определяют его», а их присутствие в искусстве, как мы постараемся показать, по-видимому, даже может быть понято в свете указанной основной задачи (см. гл. 9—11)*. В частности, именно в силу этой задачи искусство *неразрывно* связано с познавательной функцией.

Быть может, следует еще раз подчеркнуть, что речь идет об объективной цели и назначении искусства, о котором, по-видимому, никогда не думал ни один художник. Тем не менее это, вероятно, и есть то «достаточное условие», которое уже одно, само по себе, делает искусство необходимым человечеству.

непостижимое и неприемлемое разъяснение слова «мышление» (важнейшего, как он сам пишет, для его формулировки и парадоксально сопоставляемого в ней со словом «искусство»): «Все сущее, все, что есть, все, что мы называем материей и духом, природою, жизнью, человечеством, историей, миром, вселенною, — все это мышление, которое самое себя мыслит» [32, с. 67—69]. Видно, что в момент написания сохранившегося черновика (1841 г.) Белинский был убежденным гегельянцем. Он не возвращался к своей формуле сущности искусства до конца жизни, хотя отзвуки идеи «непосредственного созерцания истины» можно услышать в других его сочинениях [33].

* Это разумеется, вовсе не значит, что искусство *сводится* к интуитивному постижению. Оно всегда есть сочетание не только чувственного с интеллектуальным, но и интуитивного с дискурсивным. Об этом будет еще сказано далее (гл. 8).

Мы сказали, что объектом искусства являются истины, справедливость которых не может быть доказана логически. Но — повторим еще раз сказанное в предыдущем разделе — и среди подобных истин существуют «научные» интуитивные положения (аксиомы геометрии, законы природы и т. п.), которые не являются объектом искусства. Их усмотрение приобретает авторитетность и убедительность в результате многократной практической проверки высказанных суждений, их следствий, выведенных из них предсказаний, и *весь* интуитивный момент при их постижении сводится к суждению о достаточности выполненной проверки. Нарушение подобного научного предсказания опровергает «истину». Правильность же интуитивных суждений, к которым приводит искусство («это красиво», «не нужно быть эгоистом»), не может быть ни подтверждена, ни опровергнута ограниченной «проверкой» (всегда есть люди, которые не согласятся с тем, что «это красиво»; эгоистическое поведение, как это, увы, столь часто бывает, может оказаться вознагражденным, альтруистическое — наказанным). Но методы искусства способны (как и всегда было) сообщать этим суждениям убедительность.

Таким образом, познание методами искусства противостоит логическому познанию, как познание интуитивное познанию дискурсивному. От познания же *научных* интуитивных истин оно отличается, поскольку *несет в себе самом убедительность постижения*, а не подкрепляется немедленно или в обозримом будущем практикой. Отличие от дискурсивного постижения является абсолютным, отличие же от интуитивного постижения научных истин относительно, поскольку в обоих случаях речь идет о синтетическом прямом усмотрении истины, об интуитивном суждении.

Эстетический элемент («удовлетворение» по Канту) присутствует и в научном интуитивном постижении. В искусстве он главенствует. Для убедительности интуитивных суждений, идей утверждаемых методами искусства, большую роль играет многократное проведение этих идей в произведениях различных видов искусства и во многих произведениях одного и того же вида искусства. Успех этих разных «повторений» дополнительно подкрепляет убеждение в справедливости вывода. Эта возможность утверждения одной и той же интуитивной идеи средствами разных искусств является удивительным свойством искусства в целом. Если говорить об упомянутом только что примере, то при совершенно различных методах проведения идея «Ромео и Джульетты», как оказывается, может быть убедительно утверждена не только в шекспировской драме, но и в прокофьевском балете, и в симфоническом произведении Чайковского, и в театрализованной симфонии Берлиоза. Вопрос о том, почему это возможно, — сложнейшая проблема, которой мы, как это было оговорено в самом начале, конечно, касаться не будем.

Использование искусства для утверждения недоказуемых истин, догм уходит корнями в далекое прошлое. И в первобытном обществе автор наскальных рисунков, можно думать, объективно стремился к утверждению авторитета интуитивного постижения. На том этапе, когда дискурсивное мышление было слабо развито, конкретно-предметное, конкретно-содержательное интуитивное познание играло особенно большую роль. Вероятно, изображая сцены успешной охоты, первобытный художник утверждал авторитет суждения, согласно которому люди достаточно сильны, чтобы победить зверей. Утверждение интуитивной истины в этом случае приобретало черты заклинания, и в результате присоединения ритуальных, обрядовых элементов искусство сливалось с религией.

Представляется вероятным, что по тем же причинам необходимость искусства не вызывала сомнения, оно мощно развивалось и позже—в античном мире, в период позднего средневековья и раннего Ренессанса, когда научное знание не было еще на должном уровне. Не потому ли античные натурфилософы прибегали к стихотворной форме в своих сочинениях, что, не имея научных, опытных доказательств, они таким способом добивались большей убедительности своих «умозрительных» (т. е. интуитивных) представлений, например об атомной структуре вещества (Лукреций Кар «О природе вещей» и др.)?

Есть еще одно важнейшее обстоятельство, о котором мы будем говорить в дальнейшем.

Утверждение авторитета интуитивного постижения методами искусства есть в то же время утверждение идеи ограниченности, недостаточности дискурсивного познания и потому укрепляет авторитет интуитивного метода постижения вообще, в точных науках в частности.

Быть может, именно в этом нужно искать разъяснение известного высказывания Эйнштейна: «Достоевский дает мне больше, чем Гаусс». Достоевский здесь назван не случайно. Мало у кого из писателей, известных во времена Эйнштейна, творчество так насыщено интуитивными внелогическими суждениями, логически несовместимыми, но естественно реализующимися в одном персонаже чертами (святая—грешница Соня Мармеладова, слабоумный—мудрец князь Мышкин и т. д.), неожиданными ходами сюжета, поступками. Гений художника в каждом случае делает эти интуитивные элементы полностью убедительными*.

Уместно поставить вопрос: как развивалась в человеке, как укрепилась способность к синтетическому суждению, почему она находит выражение в таких сложных формах духовной деятельности,

* В своей книге [34] Б. Г. Кузнецов говорит по поводу процитированных слов Эйнштейна, что он должен был ценить в Достоевском «убедительность парадоксальности». Это очень близко к сказанному выше, если под «парадоксальностью» понимать «логичность внелогичного» или попросту интуитивное.

как искусство, научное усмотрение аксиоматического базиса и т. п.? Как могла чисто эстетическая потребность достигнуть такой силы и такой духовной высоты, что искусство заняло в человеческом обществе грандиозное место? Как могла успеть развиться и укрепиться эта утонченная потребность личности за время существования человека?

Ответ возникает из сравнения с другими подобными же «страстями», о которых шла речь в гл. 1. Нужно лишь обратить внимание на то, что нечто вроде первичного «синтетического суждения» проявляется во всем животном мире. Притаившаяся кошка выбирает момент, когда лучше всего броситься на мышь; прибежавшее к незнакомой реке стадо отыскивает место для переправы; муравей подбирает ношу по своим силам. Все эти действия возникают несмотря на отсутствие сознания у животного, на основе бессознательной переработки многих элементов информации, переработки, которая существенно опирается на разнообразные генетически закрепленные реакции, сводя их вместе,—на инстинкты. Синтетическое суждение человека представляет собой в чем-то аналогичный процесс, который в огромной степени усложнен и обогащен, прежде всего интеллектуально как в смысле учета интеллектуального опыта личности и человечества, так и в том отношении, что суждение формируется в сознании. По отношению к перечисленным синтетическим реакциям животного это обогащение и усложнение есть результат того же обобщения, сублимации, «одухотворения» животного инстинкта, о котором по отношению к другим инстинктам кратко говорилось в конце гл. 1.

Как любовь Ромео и Джульетты или Элоизы и Абеляра отличается от животного стремления к соединению полов, как материнская любовь Сикстинской мадонны или Мадонны Литта отличается от заботы курицы о своих цыплятах, как подвиг воинов при Фермопилах отличается от боя петухов,—так же постановка диагноза врачом отличается от выбора полезной травы на пастбище заболевшим животным; вынесение приговора судьей — от наказания, которому подвергает волчица волчонка, схватившего не полагающийся ему кусок; формулировка законов движения ученым — от оценки ситуации собакой, решающей перейти по качающемуся мосту через пропасть; выбор архитектоники симфонии композитором — от чередования разнообразных рулад у певчей птицы и формирование этических основ поведения индивидуума в обществе — от обращения галок с галкой, стоящей на низшей ступени иерархии в галочьей стае.

Таким образом, основное генетическое закрепление способности к синтетической реакции на бессознательном уровне происходит уже на животной стадии, а «одухотворение» и сублимирование этой способности, превращение ее в способность к синтетическому суждению происходит при «очеловечивании человека», так

же, как это происходит и с теми «страстями», о которых шла речь выше. Не случайно интуитивное суждение у человека в такой огромной степени основывается на подсознательной (а значит, и бессознательной) деятельности мозга и лишь при соединении с сознательной деятельностью, присущей человеку, превращается в то, что, как упоминалось выше, можно назвать сверхсознанием. Это превращение шло вместе с формированием способности человека к сознательной духовной деятельности, и потому для его закрепления потребовался такой же период времени, как и для одухотворения, «облагораживания» других первоначально животных инстинктов.

Глава 7

ВДОХНОВЕНИЕ

Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и к объяснению оных. Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии.

Пушкин [25]

Математика, помимо раскрытия конкретных истин, помимо расширения объема нашего знания учит строгому логическому мышлению, учит пониманию того, что есть доказательность, учит «научному подходу».

Существует легенда, что триста лет назад, когда Декарт обучал дофина геометрии и не мог добиться понимания теоремы о равенстве треугольников, августейший ученик воскликнул: «Мсье Декарт, Вы дворянин и я дворянин. Вы даете мне слово дворянина, что эти треугольники равны? Тогда в чем же дело, зачем нам мучиться?». По мере распространения научного знания такая реакция становится невозможной. Именно в этом главный смысл школьного обучения математическим премудростям, которые все равно в основном забываются. Быть может, не останется в памяти теорема Пифагора, но отпечатается в сознании представление о неумолимой последовательности логических рассуждений, о строгости мышления, ведущей к безусловно достоверному выводу. Забудется формула бинома Ньютона, но останется хоть слабое воспоминание о своеобразном методе рассуждений, методе полной математической индукции, который применяется при ее выводе.

Точно так же искусство не только осуществляет интуитивное познание и расширение духовного мира человека, не только рас-

крывает и утверждает ценность выработанных человечеством этических норм и т. д., но кроме того воспитывает, развивает способность к интуитивному, целостному суждению, укрепляет доверие к нему как к методу познания истины.

Суждение «это красиво» максимально* освобождено от дискурсивного элемента. Оно может быть опосредствовано только другими интуитивными же элементами. Его объектом может быть простая плавная линия, проведенная на полотне. Эта линия может вызвать (в основном подсознательно) ассоциации с линией склонившегося цветка, с очертанием женского тела, с траекторией взлета самолета, с набегавшей морской волной и т. д. Обобщая их, представляя в обобщенной, очищенной от конкретных деталей форме, суждение «это красиво», по существу, выступает как «рефлектирующее суждение» Канта. Таким образом, даже такое «элементарное» произведение искусства, позволяющее выделить и подчеркнуть общее эстетическое свойство множества объектов или явлений, является глубоко содержательным.

Ассоциации, как видим, отнюдь не должны быть осознаваемо конкретными. Более того, они могут опираться на другие, уже сами по себе обобщенные образы, а суждение «это красиво», конечно, отнюдь не должно быть единственным интуитивным суждением, которое вызывает произведение искусства. Это особенно справедливо для более сложного произведения, содержащего конкретно-предметный изобразительный, сознательно воспринимаемый и потому «дискурсивно опосредуемый» элемент (разумеется, дискурсия не может исчерпывать все; если бы это было так, то «содержание» произведения могло бы быть изложено и исчерпано осмысленными словами и «поэзия здесь и не ночевала» (О. Мандельштам)). Например, в портрете балерины может быть подчеркнута та же самая плавная линия. Тогда то же самое богатство (подсознательных) ассоциаций дополняется слиянием их с характеристикой конкретного лица, что в свою очередь обогащает эту характеристику. Все это воспринимается в неразрывной связи, синтетически, и подобное сочетание дискурсивного и интуитивного создает особый эффект. Однако здесь при поверхностном восприятии интуитивный элемент может ускользнуть, и воздействие такого произведения искусства сведется к унылой и ненужной иллюстрации, которая вполне может быть заменена рассказом. Более того, при отсутствии художественного дара у создателя картины она не будет способна выводить за пределы простой фиксации конкретных деталей, вызывать ассоциации и порождать их синтез, приводить к новым интуитивным обобщающим «суждениям», образам, «идеям». Этим и отличен музей восковых фигур мадам Тюссо от Ватиканской галереи. Если же произведение искус-

* Т. е. в наибольшей возможной степени, хотя, быть может, и не полностью.

ства является подлинно значительным, то его *адекватное восприятие* и постижение его интуитивной идеи *требует высокой степени мобилизации интеллектуальных и эмоциональных возможностей воспринимающего субъекта.*

Созерцание, слушание — вообще восприятие произведения искусства (по крайней мере в желаемом идеале) связано с таким напряжением разнообразных душевных сил, при котором становится возможным и одновременное восприятие множества сторон, множества деталей этого произведения и сверх того целостное интуитивное постижение главной, ведущей его идеи, явно не раскрываемой, но формируемой в результате синтеза, обобщения множества возникающих ассоциаций. Другими словами, *возникает состояние, которое и можно называть вдохновением.* Оно требуется, следовательно, не только от творца, но и от зрителя, слушателя, у которого оно индуцировано художником.

Искусство действенно, если слушатель, зритель заражается подобным, по существу творческим, процессом. Поэтому подлинно художественное произведение оставляет простор для этого сотворчества, для «домысливания», «дофантазирования». Так, например, симфоническая и вообще инструментальная музыка достаточно для этого «абстрактна», т. е. лишена конкретно-предметной изобразительности. Слушатель, ведомый композиторским восприятием мира, обобщенными идеями и эмоциями композитора, наполняет ее своими образами и ассоциациями. Они могут быть осознанными конкретными образами, но могут быть также и все еще в значительной мере «абстрактны», обобщены, сублимированы. Будучи в основном всеобщими, они могут в то же время столь же различаться, сколь различны жизненные судьбы и художественный опыт слушателей. Именно поэтому возможны различные трактовки одного и того же, например, музыкального произведения разными исполнителями и в разные эпохи. Исполнитель, с одной стороны, представитель автора, с другой — слушателей, поскольку он может вызвать «сотворчество» слушателей, только если его исполнение соотносено с их художественным миром, их уровнем и характером развития, только если его исполнение способно вызвать у них достаточно обширный круг ассоциаций. Для этого должен быть осуществлен контакт с материалом, накопленным у слушателя именно данной эпохи и данного общества. Только тогда смогут возникнуть эти ассоциации, сотворчество и удовлетворение (удовольствие) от усмотрения емкого обобщения.

В литературном произведении, как бы детально ни был описан автором персонаж, каждый читатель домывает его внешний образ по-своему. Поэтому художественная иллюстрация к литературному произведению, навязывающая читателю вполне определенное «домысливание», как бы она ни была хороша с точки зре-

ния живописи (графики) самой по себе, доставляя особый род художественного наслаждения, в то же время вмешивается в процесс сотворчества, который должно вызвать литературное произведение. Она выводит нас за пределы творчества писателя.

Читая «Дон-Кихота» с иллюстрациями Дорэ, «Евгения Онегина» с рисунками Кузьмина, «Гамлета» с гравюрами Фаворского, мы читаем не Сервантеса, Пушкина и Шекспира, но Сервантеса и Дорэ, Пушкина и Кузьмина, Шекспира и Фаворского. Если «соавторы» оказались конгениальны, то возникает новое произведение искусства, открывающее новый мир, вызывающее новый круг ассоциаций, новое сотворчество. Бывает, однако, что читатель предпочитает отказаться от такого обогащения. Не потому ли во Франции художественную литературу обычно издают в стандартном оформлении, без всяких иллюстраций? Флобер, как известно, протестовал против намерения сопроводить издание его романа иллюстрациями, считая, что каждый читатель должен воссоздать образ героя по-своему (выход за пределы произведения писателя встречается и при постановке пьесы на сцене, но пьеса явно рассчитана на это). По существу, иллюстрации в совокупности образуют отдельное художественное целое, идейно и генетически связанное с литературным источником, но в значительной мере независимое от него, поскольку использует отличные от чисто литературных художественные средства. Их целесообразно издавать отдельными альбомами, как это иногда и делается. Связь такого собрания «иллюстраций» с вызвавшим его к жизни литературным произведением, пожалуй, близка к той, которая имеется между упоминавшимися уже шекспировской трагедией «Ромео и Джульетта», с одной стороны, и носящим то же название прокофьевским балетом, увертюрой Чайковского, театрализованной симфонией Берлиоза, — с другой.

Особый интерес представляет и другая возможность — осуществление синтеза с конгениальным искусством, не обладающим конкретно-предметной изобразительностью. Это — сфера деятельности истинных художников книги, проявляющих себя в выборе шрифта, буквы, орнаментов и т. п.*

Еще одним примером нежелательной конкретизации, возникающей при неудачном синтезе искусств, является «театрально выразительное» исполнение лирических или эпических стихотворений некоторыми актерами, которые не читают, а «играют» стихи. Оно

* См. статью Ю. Н. Тынянова «Иллюстрации» в [35]. Тынянов, однако, не связывает «иллюстрирование» с нарушением необходимого «сотворчества» читателя и обеднением этого сотворчества при чрезмерной и произвольной конкретизации литературного описания. Он показывает, вместо того, как огрубляется и вульгаризуется это описание при такой конкретизации, как обедняется оно при кажущемся обогащении (ср. особенно пример из «Носа» и «Невского проспекта» Гоголя).

устраняет сотворчество, разрушает строгость и целомудренность стихотворной формы («в целомудренной бездне стиха», — сказал Заболоцкий; «Не позволю мямлить стих и мять» — это Маяковский).

То же можно сказать и об инсценировке литературного произведения в кино или театре, которая также по существу является несколько «незаконным» действием. Чрезмерно конкретизируя образы, она в этом пункте разрушает «принцип сотворчества» читателя и редко оставляет чувство полного удовлетворения, хотя может вызвать особое, новое наслаждение и сотворчество. Та же инсценировка, воспринимаемая как в значительной степени независимое художественное произведение (быть может, преднамеренно отдаленное от источника, в чем-то расходящееся с его буквальными указаниями), может рассматриваться как «вариация на тему», использующая другие художественные средства. Поэтому и книжная графика, и инсценировка могут быть подлинным искусством, они могут вызывать необходимое сотворчество, соучастие руководимого художником зрителя, способного домыслить, «угадать», почувствовать больше того, что буквально показано на иллюстрации, на сцене, на экране*.

По существу здесь речь идет о проблеме синтеза искусств. В то время как синтез наук, осуществляемый при комплексном исследовании одного и того же объекта методами разных наук, всегда плодотворен (в худшем случае бесполезен), поскольку максимальное выяснение различных свойств, качеств объекта, максимальное устранение недоговоренности — цель всякого научного исследования, в отличие от этого синтез искусств, как видим, потенциально несет опасность [1в]. Чрезмерное устранение «недоговоренности» разрушает сотворчество при восприятии. Если оно не заменяется новым сотворчеством, художественное воздействие будет разрушено, вдохновения не возникнет.

Так, часто буквальная инсценировка романа вызывает у зрителя лишь тревожное ожидание: будет ли, например, Пьер Безухов или Наташа соответствовать создавшемуся у него ранее, при чтении представлению о них. За этим следует либо удовлетворенность («да, соответствует»), либо раздражение («совсем не то, что у Толстого»). Но вот в пятидесятые годы в американском фильме Пьера сыграл Генри Фонда. Его физические данные мало соответствуют тому, что известно из романа. Однако актер взглянул на него с высоты знания своего времени, как на родоначальника

* Если речь идет о живописи или скульптуре, то можно напомнить слова Лессинга: «...плодотворно только то, что оставляет свободное поле воображению. Чем более мы глядим, тем более мысль наша добавляет к видимому и чем сильнее работает мысль, тем больше возбуждается наше воображение». Поэтому «показывать глазу...предельную точку аффекта — значит связывать крылья фантазии и принуждать ее...» [36, с. 69].

интеллигентов-искателей правды жизни XIX—XX веков. Они не были уже богатыми аристократами и во многом разительно отличались друг от друга, а между тем все же сливаются в один образ. И вот, когда на экране появляется Пьер в толпе пленных, подгоняемых французскими солдатами, мы видим, сразу вместе, как наполеоновский солдат-жандарм-городовой-лагерный охранник-капо толкает в спину прикладом ружья Пьера-князя Мышкина-Чернышевского-Януша Корчака, и тот падает в снег и, беспомощно шаря руками, ищет упавшие с близоруких глаз очки. И каждый из них может повторить слова поэта: «Мне на плечи кидается век-волкодав, но не волк я по крови своей».

Такой синтез искусств открывает новые просторы для сотворчества, для духовной жизни читателя — зрителя.

Итак, интуитивное постижение в искусстве возможно в полной мере только при заражении вдохновением. *Вдохновение есть состояние высшей мобилизации интеллекта и эмоций, при котором ум и чувство только и становятся способными к синтетическому интуитивному постижению некоторой истины.* Это именно то вдохновение, о котором говорил Пушкин в отрывке, приведенном в качестве эпиграфа к этой главе. Это то самое вдохновение, которое позволило Ньютону высказать внелогическое обобщающее утверждение, вдохновение, которое необходимо при создании всего необозримого математического мира, наконец, то самое вдохновение, при котором возникает художественное произведение и которое в свою очередь порождается этим произведением.

Приведенное нами, и вообще часто цитируемое определение, которое дал Пушкин, сохраняет свою значимость и теперь благодаря точности, достойной подлинного ученого. Действительно, приложим его к процессу научного познания, схематически изображенному Эйнштейном на воспроизведенном нами рисунке (см. с. 54). Пушкин подчеркивает важность сочетания обоих основных методов познания: чувственного (расположение души к живейшему, т. е. активному, творчески перерабатывающему принятию впечатлений — E на схеме) и дискурсивного (соображение понятий — A и S на той же схеме). Только сочетание этих двух методов позволяет достичь объяснения впечатлений ($S \rightarrow E$) и понятий ($S + E \rightarrow A$). Мы можем воспринимать пушкинские слова как определение условий, при которых возможно возникновение того, что мы называем (употребляя угнетающе сухо звучащую на пушкинском фоне терминологию) правильным синтетическим интуитивным суждением.

Конечно, если экспериментатор просто тщательно измеряет более или менее известными методами характеристики некоторого процесса или объекта и получает числовые данные, которые он интуитивно, синтетически оценивает как достаточно доказатель-

ные, то для описания его состояния, когда он считает работу убедительно завершённой, слово «вдохновение» является слишком громким (оно могло бы быть уместным, если в процессе работы был найден и показал свою эффективность особенно удачный, оригинальный и неожиданный новый метод). Но если исследователь при этом заметил некоторую странность, не пренебрег^{*} ею, а выделил и стал ее напряженно исследовать и обдумывать, сопоставляя разные возможности; если убежденный совокупностью своих исследований, он пришел к парадоксальному выводу (в который сначала почти никто другой не верит: это ведь внелогический, интуитивный синтетический вывод и каждый имеет право считать, что он преждевремен и не может считаться окончательным); если затем все же находятся коллеги, которые в результате огромного напряжения своих духовных сил сумеют усмотреть нечто, что другие в своих рассуждениях упустили; если эти коллеги сумеют «собразить понятия» и прийти к неожиданной теории, объясняющей поначалу такой странный вывод из экспериментов, то всякий, кто когда-либо занимался научной работой, понимает, что это открытие можно было сделать только потому, что каждый из участников его прошел через особое душевное и интеллектуальное состояние, для которого слово «вдохновение» вполне подходит, так же подходит, как для поэта в момент создания великого стихотворения^{*}.

Но разница все же есть. В этом примере помимо интуитивных суждений огромную роль играла теория — логическое сведение явления к «первым принципам», к основным аксиомам и постулатам (уравнения Максвелла и проч.). Разница эта, если угодно, количественная (поэт тоже использует «теорию», например считает слоги в строке, проверяя соблюдение размера, и т. п.). Но она существенно меняет лицо творческого процесса и отношение к нему других лиц. В искусстве постигаемая истина содержит столь значительный эмоциональный элемент, что ее смысл не может быть адекватно изложен в логических предложениях, и уже по одной этой причине не допускает дискурсивного постижения. Художественное произведение разрывает тесные рамки разумного рассуждения, часто опровергая его. Вопреки логике оно раскрывает недоступный ей духовный и чувственный мир новых истин.

Развивая способность к такому вдохновению, демонстрируя его силу и плодотворность, искусство разрушает монополию логического мышления, монополию, которая иначе вела бы к полной беспомощности познающего интеллект. Тем самым искусство дела-

^{*} Приведенный пример научного процесса описывает подлинную историю открытия эффекта Вавилова — Черенкова и его всестороннего объяснения Таммом и Франком. Однако нечто подобное происходит при любом научном открытии даже меньшего значения.

ет человека способным к подлинно научному, полному познанию и материального, и духовного мира. Огрубляя и в то же время обостряя этот вывод, мы можем кратко определить главное назначение искусства так: *Искусство учит вдохновению.*

Глава 8

О РАЗНЫХ ЛОГИКАХ И О ЛОГИКЕ ИСКУССТВА

Он (несколько снисходительно):
Дорогая моя, ну что за женская логика!
Она (несколько раздраженно):
*Умный мужчина тем и отличается от глупого,
что понимает не только мужскую, но и жен-
скую логику.*

(Семейный разговор)

Действительно, может ли быть много логик? И что такое логичное мышление?

Логичным называют рассуждение, строго придерживающееся определенных предустановленных правил умозаключений. Классическая логика, например, в качестве одного из основных правил использует «закон исключенного третьего»: всякое утверждение либо истинно, либо ложно. Это двузначная логика. Классическая физика использовала эту логику как основу научного анализа. Но при расширении области познания обнаруживаются объекты, в отношении которых прежние вопросы и правила ответа недействительны. Так, для каждой материальной частицы в классической механике утверждение «Частица имеет данную скорость и находится здесь» либо истинно, либо ложно. Но с проникновением в микромир обнаруживается, что это уже не так. Об электроны, которому придана вполне определенная скорость и который пролетает через дырку в экране, нельзя уже однозначно сказать, где он после этого находится. Любое утверждение приведенного выше типа не будет ни вполне истинным, ни вполне ложным. Такова природа электрона, вопрос был поставлен неправильно. Для данного объекта (электрона) он бессмыслен, как бессмыслен, например, вопрос: какого цвета звук свистка?

Однако вопрос об электроны можно переформулировать и сделать его осмысленным. Для этого он должен быть выражен так: если мы поставим прибор, который улавливает электроны, в таком-то месте, поймем мы электрон, имеющий данную определенную скорость, или нет? Физика дает точный, но принципиально

новый ответ: поймает с такой-то вероятностью; скажем, с вероятностью 0,01. Это значит: если один и тот же опыт произведен очень много раз, то приблизительно в одной сотой всех случаев поймает. Это утверждение может быть истинно. Если оно истинно, а мы скажем, что поймает в одной десятой всех случаев, то второе утверждение будет ложным. Тем самым мы свели рассуждение к привычной схеме двузначной логики: данное утверждение либо истинно, либо ложно.

Но вместо этого мы могли бы отказаться от двузначной логики и ввести «многозначную», сказав: утверждение, что электрон будет пойман в такой-то точке, частично истинно, и его истинность измеряется числом 0,01 (если совершенную истинность измерять числом 1, а совершенную ложность числом 0).

В настоящее время изучается ряд логик, подчиняющихся определенным, различным для разных логик правилам. Они называются неклассическими и, как в вышеприведенном примере, относятся к соответствующим объектам, для которых они верны*.

Однако как бы ни изменялись правила связи утверждений, при применении данной системы правил рассуждение является вполне строгим, вполне доказательным. Это все равно некоторая логика, в рамках которой можно дискурсивно выводить новые утверждения, исходя из некоторой системы аксиом, и т. д. Все равно это «мужская логика», принципиально отличная от интуиции. В то же время исходные аксиомы, без которых никакое дискурсивное опосредствование невозможно, могут быть только следствием внелогического, интуитивного синтетического усмотрения связи вещей.

До сих пор мы подчеркивали в искусстве интуитивный элемент. Но принято говорить о «логике искусства». К чему относится это понятие?

Всякое произведение искусства, принадлежащее данному классу в определенном смысле сходных произведений, строится, подчиняясь некоторым правилам, если даже художник их не осознает. Система этих правил для данного вида искусства изменяется от одного исторического периода к другому, от одной национальной культуры к другой, но всегда может быть распознана. Такую систему правил можно рассматривать как некоторую логику, разную для разных стилей, для разных эпох.

Разумеется, как бы четко эти правила ни были сформулированы, они не соблюдаются со столь же непреклонной строгостью, как в математической логике. Каждый художник может допускать те

* Впрочем, строятся и формальные, строго последовательные логические системы (логический синтаксис), содержательная интерпретация которых (логическая семантика) составляет особую проблему. Можно сказать, что происходит заготовка «впрок» формально-логических систем, объект применения которых может обнаружиться когда-либо в будущем.

или иные отступления от них и обычно делает это. Однако существование таких правил несомненно и закономерно. Процесс их смены при историческом развитии искусства происходит в общем по определенной схеме.

В какой-то момент, когда система правил вполне установилась, когда неразрывно связанный с этой системой художественный стиль полностью сформировался, начинает ощущаться его истощенность, неадекватность системе идей, которые в этот период призвано выразить искусство. В это время или даже до того, как старая система истощена, появляются художники, отказывающиеся в своем творчестве от каких-то из установившихся правил. Иногда они сознательно формулируют некоторые новые принципы или правила, но это отнюдь не обязательно. Они выступают прежде всего как бунтари, разрушители, и аудитория, которой адресовано их искусство, воспитанная на устоявшейся системе правил, прежде всего видит эту сторону их деятельности. Подобное новое направление в искусстве может оказаться жизненным. Однако это обнаруживается только последующей практикой, совершенно как в науке, причем проверка практикой растягивается на многие годы и имеет свои особенные черты. Прежде всего, она не столь однозначно дает ответ в индивидуальных случаях.

Если искусство оказывается жизненным, то впоследствии, когда новый стиль сформируется, проявит себя во множестве произведений и будет осмыслен, выясняется, что он не просто отбрасывает некоторые из старых правил, но вводит взамен некоторую свою, новую систему. Вновь можно вспомнить слова Канта: «Гений это талант..., который сам дает искусству правила» [26, с. 322]. Смена правил может быть очень фундаментальной (переход от ренессансной полифонии к гомофонно-гармоническому складу в музыке XVI—XVII веков; возможно, происходящий ныне переход от конкретно-изобразительной живописи к абстрактной и т. п.) или не столь кардинальной (переход от Люлли к Баху, от Баха к Глюку, от ранних венских классиков к зрелому Бетховену, от Бетховена к Шопену и другим романтикам этого периода, затем к Листу и Вагнеру, от Вагнера — к импрессионистам). Но этот переход всегда достаточно значителен для того, чтобы поколение, воспитанное на «старых правилах», оказалось чуждым искусству «новых правил» и третировало его как отступление от искусства вообще. Любопытно, что если, например, в музыке последних трех столетий (период господства гомофонно-гармонического письма) мы перечислим подобные смены стилей, то их можно насчитать около десяти, т. е. средняя продолжительность преобладания одного стиля — около 30 лет — время жизни одного поколения (разумеется, эта цифра очень груба, и продолжительности господства разных стилей очень сильно колеблются, они накладываются друг на друга, сосуществуют и т. д.; речь идет об общей тенденции).

Если подмеченная закономерность верна, то можно сделать вывод, что, когда нарождается новое поколение, когда формируется его мироощущение, оно перестает удовлетворяться прежними художественными средствами, устоявшейся «логикой искусства». Ему необходим существенно новый мир не только идей, но и средств выражения этих идей.

Важно подчеркнуть, что некоторая система «правил», т. е. определенная логическая система в искусстве существует всегда. Характерна ошибка одного американского исследователя, экспериментировавшего с сочинением музыки на электронно-вычислительной машине. Сначала машине были заданы 32 правила, соответствующие весьма жесткой системе, считавшейся обязательной для каждого композитора XVI века, — так называемому «строгому контрапункту». Затем часть этих правил была опущена, и наконец было оставлено только очень мало правил. В полученных трех музыкальных произведениях исследователь усматривает соответственно стиль, господствовавший в XVI веке, стиль Бетховена и, наконец, стиль Бела Бартока. Разумеется, такая оценка в действительности поверхностна и подлинно музыкальный слушатель легко обнаруживает, что музыка, полученная при простом отбрасывании правил строгого контрапункта, похожа чем-то на Бетховена или на Бартока, может быть неплохой подделкой под них, но это отнюдь не Бетховен и не Барток. Подход такого исследователя не учитывает, что в музыке последних двух авторов не просто отменялись правила строгого контрапункта, но взамен вводились новые правила, формировалась «новая логика»*.

Когда начали звучать произведения Шостаковича, они поражали и эпатажили большинство слушателей своей необычностью, отказом от многих устоявшихся правил, для того поколения слушателей, воспитанного на прежних образцах искусства, казавшихся обязательными. Более открытое для нового и музыкально чуткое меньшинство видело в этом высокое искусство, но и ему часто не были ясны новые «правила», характеризующие стиль этого композитора. Но прошли годы, воспиталась (еще при жизни Шостаковича) понимающая его аудитория. Теоретики выявили и детально изучили новые индивидуальные принципы, «правила» его письма, принятые затем и многими другими композиторами. В настоящее время это искусство предстает как естественно про-

* Общность многих нововведенных «правил» для самых разнообразных произведений одного и того же периода развития искусства обычно осознается со значительным опозданием. Поэтому современники часто не видят единства «логик» творчества художников, развивающегося на их глазах. Осознается прежде всего то, что разные художники отрицают прежние правила, и преувеличивается их различие между собой. Так, при всем несходстве творчества разных художников-импрессионистов конца XIX — начала XX веков с течением времени они все в большей степени предстают объединенными в рамках большого общего стиля.

должающее многовековое развитие музыки. Выросшее за последние десятилетия новое поколение слушателей (и композиторов) уже воспринимает Шостаковича как великого «классика», которого нужно преодолевать, создавая новую музыку, соответствующую психологии новейшего времени. Это — естественный исторический процесс.

Поразительно, как слабо распространено понимание этих элементарных фактов, как трудно прививается восприятие искусства в исторической перспективе. Результатом часто бывает огульное принятие всего прошлого искусства — от древних египтян до импрессионистов — как некоторого подлинного искусства, а появляющиеся на наших глазах новые бунтарские формы отвергаются, как «неискусство». Хотя в любой книге по искусству каждый крупный художник прошлых веков характеризуется как новатор, до подлинного понимания того, что это значит, читатель поднимается редко. Между тем нетрудно себе представить, как должны были воспринимать, скажем, Рубенса люди, воспитанные на Рафаэле. Вероятно, даже выбор сюжета (например, «Пьяный Силен») был оскорблением эстетического чувства. Когда появился Рембрандт, оставлявший половину картины в полутьме, не пожелавший детально прописать лицо отца в «Блудном сыне» и т. п., несомненно, было немало обывателей, считавших, что это происходит от лени и небрежности. «Ночной дозор» был оскорблением и кощунством для тех, кто знал «Афинскую школу».

После появления первых симфоний Бетховена поэт и знаток искусства Грильпарцер писал, что у Бетховена «страдает первое и существеннейшее требование музыканта — тонкость и правильность слуха — благодаря рискованным сочетаниям и часто при-
мешиваемому вою и реву звуков... Бетховен пристрастно заменяет стремление к красоте стремлением к интересному, к сильному, к потрясающему и к опьяняющему» [37, с. 58]. Замените имя Бетховена на Шостаковича и вы получите рядовое высказывание газетной статьи 30—40-х годов нашего века («сумбур вместо музыки»). Это должно было бы научить осторожнее относиться к тому непонятному, что появляется в искусстве. Конечно, оно может оказаться нежизненным и естественно отомрет. Но сколько раз отрицание новой «логики форм» и нового идейного мира искусства обочивалось только обывательским консерватизмом!

Один из самых неограниченных в своей фантазии и самых широких по выбору художественных средств художников Игорь Стравинский писал: «Феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда прежде всего отношения между человеком и временем. Следовательно, для того, чтобы этот феномен мог реализоваться, он требует как неперенное и единственное условие — определенного построения» [38, с. 99].

После всего сказанного уместно поставить вопрос: что же это означает, не сводится ли искусство, хотя бы в грубом приближении, к некоторой логической системе, не противоречит ли это пониманию искусства прежде всего как метода интуитивного познания?

Легко видеть, что ответ должен быть отрицательным. Заметим прежде всего, что все смены стилей, правил, «логик», о которых говорилось, относятся к «логике художественных средств», к способам реализации основной цели всякого искусства применительно к данной конкретной эпохе, ее психологии, к господствующему «интонационному строю». Это те ограничивающие правила, которые, по словам Стравинского, лишь еще более обостряют фантазию художника: «...Всякий порядок требует принуждения. Только напрасно было бы видеть в этом помеху свободе. Напротив, сдержанность, ограничение способствуют расцвету этой свободы и только не дают ей переродиться в откровенную распущенность... Заимствуя уже готовую, освященную форму (логику формы, скажали бы мы.— *Е. Ф.*), художник-творец нисколько этим не стеснен в проявлении своей индивидуальности. Скажу больше: индивидуальность ярче выделяется и приобретает большую рельефность, когда ей приходится творить в условных и резко очерченных границах». Разумеется, этот протест против раздражавшей Стравинского бездумной «распущенности» не следует понимать как призыв к неукоснительному и столь же бездумному подчинению любым, но уже отжившим и стесняющим «ограничениям». Само его бунтарское творчество достаточно ясно говорит об этом. Показательно, однако, что даже такой бунтарь с обычной для него высказываний страстностью говорит о необходимости уважения к «готовым формам».

Таким образом, они не мешают, а способствуют проявлению того, что составляет специфику искусства — внелогического постижения идеи. Вероятно, именно поэтому одна и та же интуитивная истина, этическая или эстетическая — может быть утверждена средствами разных стилей, разных эпох (и даже разных искусств). Она господствует над бесконечно разнообразными по стилю формами ее выражения, и высокое искусство многих прошлых веков, выраженное в многочисленных совершенно различных эстетических системах, подчиненное разным «логикам», сохраняет свою ценность, *если* (важнейшее условие!) язык, закономерности этих логик не утрачены*.

* Великий композитор XVII века Монтеверди создал новое искусство, которое при его жизни вызвало широчайшее поклонение. Однако логика художественных средств этого искусства отличалась от той, которая укрепилась в музыке последующих трех столетий благодаря утверждению принципов классической ладотональной системы. Поэтому музыка Монтеверди утратила

Это интуитивное постижение истины и есть главный, специфический элемент искусства, выходящий за рамки всякой логики, хотя и реализующийся в неразрывном единстве с логикой художественных средств. Уже поэтому искусство есть соединение интуитивного с дискурсивным.

Но логический, дискурсивный элемент существует и в содержательной сфере произведения, а не только в вопросах «формы». Об этом мы будем говорить в гл. 12.

Еще одно замечание. Иногда слова «логика искусства» используют именно для обозначения необъяснимой, недискурсивной связи элементов, образов, характеров, поступков, по существу являющихся интуитивными, внелогическими. Современный мексиканский фильм начинается с эпизодов, в которых красавица падчерица обуреваема раздражением к своему отчиму, казалось бы, кипит ненавистью к нему. Но зритель, воспитанный на Достоевском, Толстом, Фрейде и Прусте, по каким-то неуловимым и ненадежным признакам сразу догадывается, что на самом деле она в него влюблена. В этом случае под «логикой искусства» фактически понимают опровержение логики,— «женскую логику»,— интуицию.

Глава 9

СВЯЗЬ С ДРУГИМИ ФУНКЦИЯМИ ИСКУССТВА. I. ОТРАЖЕНИЕ; ГЕДОНИСТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ; КОММУНИКАТИВНАЯ; ПОЗНАВАТЕЛЬНАЯ; ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ЭЛЕМЕНТ

Наш основной тезис о назначении искусства, высказанный в гл. 6, сам представляет собой интуитивное суждение. Он может быть ошибочным, и тогда излагаемое ниже будет тоже ошибочным. Однако мы попробуем,¹ так же как это делается в точных науках после формулировки нового обобщающего положения, сделать из него выводы и «сравнить эти выводы с опытом» — проверить, в какой мере они подтверждаются практикой искусства. Прежде всего, постараемся понять, как на этой основе можно объяснить способность искусства осуществлять другие, общепризнанные его функции.

свою действенность, ее язык стал непонятен, и Монтеверди был практически забыт. Только в XX веке, когда эти фундаментальные принципы стали расшифровываться и утратили былую обязательность, возвратилось понимание языка Монтеверди и его музыка мощно зазвучала во всем мире (подробнее см. [39, гл. 1]).

Рассмотрим поочередно некоторые такие функции, которым разные авторы приписывали основное, оправдывающее существование искусства, значение. Мы попробуем показать, что они тесно, почти всегда необходимо связаны с выполнением той функции, которую мы поставили в центр внимания — с утверждением авторитета, убедительности интуитивного суждения, хотя (как об этом говорилось в гл. 2) необходимость обращаться к искусству для осуществления каждой из этих, вообще говоря нужных человеческому обществу, функций весьма сомнительна. Всего, что они дают, можно было бы достигнуть без искусства, используя другие средства — лекарственные препараты, гипноз и т. п. Нам нужно, таким образом, понять, почему эти функции свойственны искусству, хотя ни одно из них «не определяет понятия» искусства (Гегель).

В этой главе мы рассмотрим те функции, о которых по ходу изложения многое уже говорилось в гл. 6 и 7. Мы прежде всего систематизируем уже сказанное ранее, но также и разовьем эти соображения в некоторых довольно существенных отношениях далее. В последующих главах 10 и 11 будут обсуждены две важные функции, которым всегда обоснованно придается выдающееся значение. Они почти не затрагивались выше, а между тем действительно заслуживают особого рассмотрения. В конце гл. 11 выводы трех глав будут кратко подытожены.

1. Общеизвестно, что одной из важнейших функций искусства является *отражение объективного материального и духовного мира*. Уже в гл. 2 мы задались вопросом: а почему необходимо его отражать вообще, да еще таким сложным способом? Ведь это отражение в искусстве отнюдь не является элементарным, буквальным, «фотографическим», но представляет собой творческий акт, в котором художник выражает свое, индивидуальное понимание отражаемого мира, свое «усмотрение» мира, «преобразует действительность».

Но очевидно, что искусство, действительно выполняющее свою основную функцию (утверждение авторитета интуитивного и противовес авторитету дискурсивного), не может обойтись без «отражения» просто потому, что тогда у художника и реципиента — «потребителя», которому искусство адресовано (и у кого авторитет интуитивного и должен быть укреплен), *не будет общего языка*. Ведь интуитивное суждение*, как об этом много говорилось, возникает только в результате охвата множества возбуждаемых (при восприятии произведения искусства) ассоциаций и, значит, при мо-

* Возможно, это излишне, но мы еще раз поясним, что интуитивное суждение в искусстве отнюдь не сводится к рациональному, интеллектуальному акту, а представляет собой интуитивное — в огромной степени эмоциональное и образное, синтетически возникающее — постижение некоторой идеи — эстетической, этической и т. п., быть может, не выражаемой даже вполне адекватно в понятийных терминах (см. гл. 6).

билизации огромного запаса знаний, опыта воспринимающего субъекта. Общность условий существования, культуры, истории формирования личности для широкого круга людей обеспечивает достаточно обширный запас сходных ассоциаций и потому вызывает сходные или даже совпадающие суждения об одном и том же объекте, т. е. обеспечивает их всеобщность в пределах данной культуры. Но для того, чтобы эти суждения возникли, произведение искусства должно оперировать *этим же* жизненно актуальным материалом, конкретно-содержательным либо уже обобщенным. Даже обобщенные образы действительности — «экстракты» из нее — должны быть одинаково понятны художнику и реципиенту. Они должны либо содержаться в духовном багаже их обоих, либо индуцироваться художником и формироваться адресатом из воспитанных в нем представлений, из усвоенных им впечатлений, переживаний, элементов воспринимаемого им мира. Искусство не могло бы обеспечить «*всеобщее*» постижение интуитивных истин и укрепить «*всеобщий*» авторитет интуитивного постижения, если бы оно не оперировало «*всеобщим*» же запасом жизненных впечатлений, если бы оно не адресовалось тем, кто этим запасом обладает. Кратко говоря, отображаемый в искусстве мир дает материал для возникающего суждения. Без осуществления этой простой «функции отражения» искусство не может обеспечить авторитет интуиции, без нее нет общего языка.

Но искусство отражает мир не буквально, а «*преобразая действительность*». Оно всегда в той или иной мере условно, «непохоже» на то, что предстает перед воспринимающим субъектом в мире непосредственно (чтобы быть совершенно свободным от условности, произведение искусства должно было бы быть копией реальности, буквально повторять ее). Почему это так, почему это необходимо? И здесь ответ ясен. Если бы «отражение» было простым воспроизведением «действительности», то оно не содержало бы никакого интуитивного усмотрения и не могло осуществить то, ради чего, как мы считаем, оно необходимо. Воспроизведение элементов объективного мира ничем не укрепляло бы авторитет интуитивного постижения. Только потому, что художник привносит свое видение, не допускающее сведения к тому, что может быть выражено рационально и заменено словесными разъяснениями, только потому, что это видение может быть сообщено воспринимающему субъекту, индуцировано у него, имеет смысл говорить об участии во всем этом процессе интуитивного постижения. Значит, и отражение в искусстве, и восприятие его *должны быть творческими, преобразующими материал действительности*. Отображение неизбежно лишь условно похоже на эту действительность.

Это преобразование является столь существенной стороной отображения действительности, что творческую деятельность худож-

ника иногда справедливо называют созданием нового, «своего» мира, *новой действительности*.

Таким образом, в «отображении объективного материального и духовного мира» мы можем усматривать два аспекта или даже две «подфункции». Первая — использование элементов реального мира, переживаний при его восприятии (т. е. простое отражение действительности) — вызвана необходимостью иметь общий язык художника и аудитории. Вторая — преобразование этого материала действительности, создание новой художественной действительности, несущей в себе и выражающей идею, т. е. содержащей «интуитивное суждение» художника. Без нее сам продукт деятельности, как не несущий ничего, сверх натуралистического материала реальности, и не нужен. Обе эти «подфункции» совершенно необходимы для осуществления основного назначения искусства: без первой нельзя достигнуть «всеобщности», без второй нет того, авторитет чего искусство должно укреплять.

2. Перейдем к *гедонистической функции* — к способности искусства доставлять наслаждение. Как уже говорилось в гл. 2, ее следует толковать расширительно, понимая под наслаждением не только радостное переживание, но и всякое переживание удовлетворения, в частности и то, которое возникает при воздействии трагического искусства.

При таком расширительном толковании эта функция естественно связывается с теми переживаниями удовольствия или неудовольствия, удовлетворения или неудовлетворения, которые всегда сопровождают интуитивный вывод о правильности или неправильности данного синтетического суждения, безразлично в науке или в искусстве. Как обсуждалось в гл. 5, если речь идет об истинах, для утверждения которых критерий практики применить трудно (этические истины) или невозможно (суждение красоты), критерий удовольствия (*Wohlgefallen*) особенно существен.

Художник усматривает некоторую обобщающую идею (что он отнюдь не обязательно формулирует сознательно), находит синтетический образ, порождающий множество ассоциаций (опять же в основном неосознаваемых), и это синтетическое интуитивное обобщение дает ему род того самого «удовлетворения», которое возникает, как отметил Кант, при «рефлектирующем суждении» — при всяком усмотрении общего во множестве разнородных объектов. Но эта же самая интуитивная идея должна возникнуть у того, кому это искусство адресовано. Он, реципиент, ведомый художником, должен сам осуществить такое же интуитивное усмотрение (иначе как же он может проникнуться его авторитетом?). Этот творческий акт успешно осуществляется, если реципиент усматривает единство множества ассоциаций, увиденных фактов и пережитых им или полученных «через вторые руки» (из литературы и т. п.) впечатлений и соответственно сам испытывает удовлет-

ворение от этого обобщения. Только при этом он будет убежден. Следовательно, «удовольствие» или, точнее, глубокое удовлетворение от восприятия произведения искусства (в частности, и трагического), удовольствие, глубоко и принципиально отличное от чисто физиологического (например, от вызванного электрическим раздражением соответствующего центра в мозгу или вкусной пищи), — необходимое условие успешного выполнения основной функции искусства, названной в гл. 6. И наоборот, переживание удовольствия необходимо возникает, если искусство способно выполнить свою основную функцию (по вопросу о чувстве удовлетворения, возникающем при восприятии трагического искусства, см. также гл. 11).

3. Широко признается, далее, что важной (по Толстому — главной) функцией искусства является *коммуникативная функция*, способность искусства осуществлять «заражение чувством». Легко видеть, что и эта функция искусства обязательно осуществляется, если осуществляется его основная функция. В самом деле, убедительность интуитивного постижения достигается, только если чувство удовлетворенности от него является «всеобщим» (или по крайней мере «претендует на всеобщность», см. гл. 5) для достаточно обширного сообщества, объединенного единством культуры, единством воспитания, накопленных впечатлений и т. д. Оно во всяком случае должно охватывать и художника, и воспринимающего субъекта. Следовательно, распространение, передача постигаемой в искусстве, в основном имеющей эмоциональный характер истины от индивидуума к индивидууму есть *необходимая* сторона всякого правильного («всеобщего») интуитивного постижения. Убеждение в справедливости сообщаемой истины, установленной внелогически, может возникнуть только при условии индуцирования также и переживания, прежде всего переживания удовлетворения, т. е. при «заражении» чувством. Поэтому и коммуникативная функция необходимо связана с обсуждаемой нами «достаточной» основной функцией искусства.

4. Переходя к *познавательной функции* искусства, мы должны различать элементарное, бытовое значение этого термина, и его более глубокое философское понимание. В последнем значении познание мира рассматривалось все время как важнейшая цель искусства, чему и соответствует его основная функция — утверждение авторитета интуиции. В первом же, «учебно-познавательном» значении (которое имеет иллюстративная, например историческая живопись, лишенная раскрытия глубоких истин, документальная фотография, когда она ограничивается внешним «отображением жизни» и т. п.) познавательная функция представляется отнюдь не *необходимой*. Тем не менее *определенное познание искусство всегда обеспечивает*, даже когда это искусство не содержит кон-

кретно-предметного «познавательного» элемента (инструментальная музыка, орнамент и т. д.), но оперирует уже обобщенными образами и через эти образы дает возможность познать некоторые обобщенные же истины, как об этом говорилось в гл. 6, с. 76 на примере музыки Баха. Более того, в некотором смысле именно оно и есть «искусство в чистом виде».

К вопросу о том, почему все же искусство «нагружено» еще и задачей обеспечивать познание и усвоение обобщенных идей, почему оно всегда «содержательно», мы еще вернемся в гл. 10. Пока же заметим, что присутствие как конкретно-предметного содержания, так и обобщенных познаваемых идей помимо всего прочего тесно связано с необходимостью отражения объективного мира, обеспечивающего общность «языка» художника и аудитории (см. выше).

Таким образом, хотя искусство как метод необходимо для полноты познания лишь в том смысле, что оно утверждает авторитет интуитивного постижения и разрушает вредную монополию логического мышления, осуществление этой его задачи неизбежно связано с отражением, а значит, и с познанием определенных идей и явлений, быть то конкретно-предметные или обобщенные. Эту познавательную, так сказать, в узком смысле слова функцию искусства не следует недооценивать.

5. Далее, нельзя не обратить внимание на такое парадоксальное обстоятельство: в нашей формулировке основной функции искусства ничего не говорится об *эстетическом элементе*, об эстетической ценности искусства. Обсуждая этот вопрос мы сталкиваемся с необходимостью определить понятие «прекрасного», что само по себе составляет проблему, одну из труднейших, занимавшую умы многих эстетиков. Чтобы избежать этой проблемы в общей постановке, мы можем ограничиться указанием на то, что важнейшим свойством «прекрасного» (как бы мы его не определили) является способность вызывать наслаждение, удовольствие, удовлетворение. Другими словами, появление «прекрасного» необходимо связано с гедонистическим воздействием, причем, конечно, «гедонистическое» следует понимать в том расширительном смысле, который имелся в виду выше. Поэтому прекрасным может быть трагическое. Итак, эстетическая функция неразрывно связана с гедонистической.

Но почему эстетическая функция играет такую особую роль в искусстве? Мы говорили, что искусство как метод имеет назначением утверждение необходимости, важности, авторитетности интуитивного, но почему это ведет к *художественности* произведений искусства, к *эстетическому* их восприятию?

Решающим здесь является, видимо, то, что суждение красоты, высказывание «это — красиво» занимает совершенно особое место

среди всех возможных интуитивных суждений — оно максимально освобождено от дискурсии (мы говорили об этом в гл. 7, где отмечалась также синтетическая природа этого суждения, а эстетическое удовлетворение, «удовольствие» связывалось с тем удовлетворением, которое сопутствует любому обобщающему «рефлектирующему» суждению). Именно поэтому присутствие, «всеобщее» принятие, осознание истинности суждения красоты особенно убедительно утверждает значимость интуитивного суждения вообще. Эстетическое суждение, можно сказать, есть интуитивное суждение в наиболее чистом виде.

Нравственное суждение — уже не вполне «чистый случай». Так, суждение «хорошо, если человек добр» или, наоборот, «нужно быть эгоистом» может быть, как это обычно и делается, мотивировано рационально понятными интересами общества или личности (хотя никогда эта мотивировка не будет вполне доказательной). Между тем всякие попытки обосновать суждение красоты либо сводятся к другим, тоже эстетическим интуитивным суждениям, более детализованным, но столь же недоступным логическому опосредствованию («этот рисунок прекрасен потому, что прекрасны четкие и в то же время мягкие линии, очерчивающие контур тела» или «это красиво благодаря прекрасному сочетанию цветов» и т. п.), либо устанавливают какую-либо общую закономерность в развитии (например, в историческом развитии) произведений, признанных эстетически ценными.

Перед лицом необъяснимого чуда красоты человек с наибольшей силой проникается пониманием того, что логически необоснованное может быть покоряющим и великим. В этом отношении эстетическое суждение не имеет себе равных. Поэтому оно особенно действенно в осуществлении основного назначения искусства. Оно эффективно в этом смысле еще и потому, что его наиболее непосредственная связь с критерием удовольствия позволяет с наибольшей легкостью достичь всеобщей убедительности.

Но эстетический элемент не только помогает достижению основной цели, он еще и *необходимо* связан с интуитивным суждением. Напомним, что по Канту критерием его истинности является не всякое удовлетворение (от усмотрения общего в совокупности разных объектов) и не только всеобщее (или претендующее на всеобщность), но и обязательно *не связанное с «интересом»* высказывающего суждение лица, свободное от желания обладать чем-либо, и т. п. Мы отказались от кантовского требования абсолютной всеобщности, заменив ее всеобщностью в рамках данной культуры, и эстетическое суждение этим свойством обладает. Однако оно замечательно еще и тем, что связано с «бескорыстным» чувством удовлетворения, в высшей степени свободным от грубого «интереса». Это особенно ясно, если мы говорим об эстетическом

восприятию искусства, лишенного конкретно-предметного элемента (инструментальная музыка, орнамент и т. п.).

И наоборот, каждое синтетическое интуитивное суждение, являющееся убедительным, несет с собой удовлетворение, обладающее этими же основными свойствами. Следовательно, его можно отождествить с эстетическим переживанием или по крайней мере считать в существенной части связанным с ним. Именно поэтому научное интуитивное обобщающее суждение также несет в себе эстетический элемент (что и является причиной присутствия эстетического элемента в научной деятельности вообще).

Таким образом, интуитивное суждение в искусстве, как всякое интуитивное суждение, неотделимо от эстетического переживания. Поэтому в нашей формулировке «сверхзадачи», назначения искусства, эстетическая функция фактически присутствует неявно.

Глава 10

СВЯЗЬ С ДРУГИМИ ФУНКЦИЯМИ ИСКУССТВА. II. ИСКУССТВО И ЭТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО

Для чего же мы образовываем сыновей, обучая их свободным искусствам? — Дело не в том, что они могут дать добродетель, а в том, что они подготавливают душу к ее восприятию.

Сенека [40]

В предложенной выше формулировке основного назначения искусства вообще нет упоминания об этическом начале. Между тем тесная связь этического и эстетического обычно рассматривается как основное свойство искусства. Уместно вспомнить, что у древних понятия добра и красоты, т. е. этический и эстетический элементы, вообще сливались в одно понятие, в один тезис: красота есть добро. Действительно, нравственная, морализующая, воспитательная функция искусства, какими бы словами ее ни называть, какие бы оттенки ей ни придавать, в целом является фундаментальной. И мы выше неоднократно приводили в пример действенности искусства постижение этических истин.

Однако уже Гегель восставал против прямого связывания искусства с нравственными задачами (см. гл. 2). Мы также, опираясь на принятое нами определение основного назначения искусства, должны заключить, что *искусство* (как и научное интуитивное постижение) *в основной своей функции внеэтично*. Это, конечно,

но, не означает, что никакого этического воздействия произведение искусства не оказывает. Речь идет о том, что характер этого воздействия отнюдь не однозначен, он не связан, не коррелирован с характером эстетического воздействия. В частности, рассуждая абстрактно, мы должны признать право на существование искусства, не «нагруженного» никакой нравственной воспитательной задачей, «искусства для искусства». В самом деле, убедительное представление и соответственно глубокое интуитивное постижение простейшей внеэтической истины «это красиво» уже есть акт утверждения авторитета, мощи, значимости интуиции. Уже оно разрушает монополию логического и тем осуществляет «сверхзадачу» искусства.

Если при созерцании, слушании произведения искусства неотвратимо, убедительно внушается простейшая идея красоты, то при всей логической необъяснимости этого факта, при всей непонятности механизма возникновения суждения достигается важнейший результат: в сознании укрепляется убежденность в том, что логически недоказуемое суждение может быть определено и всеобще верным, что из порочного круга строго логичных рассуждений есть выход, если опереться на интуитивное «усмотрение истины, не требующее доказательств». Однако именно это обстоятельство и ведет к установлению связи с этическим воздействием. Ведь укрепляя авторитет интуитивного постижения, искусство тем самым делает возможным усвоение любой обобщающей, дискурсивно не доказуемой идеи. Искусство, как сказано выше (гл. 7), «учит вдохновению», которое есть состояние души и интеллекта, необходимое для постижения всякой интуитивной, *в том числе этической*, истины. Так подтверждается правильность высказывания Сенеки, вынесенного в эпиграф к этой главе.

Но этого мало. Весьма вероятно, что *произведений искусства, не несущих никакой этической нагрузки* и освобожденных от всякого содержательного элемента, *не бывает*. В самом деле, даже произведение, о котором мы высказываем лишь простейшее суждение «это красиво», на самом деле неявно глубоко содержательно. Выше (начало гл. 7) приводился пример эстетического восприятия простой плавной линии на полотне. Соответственно множеству возбуждаемых ею ассоциаций она может быть успокаивающей или волнующей, убажжающей или тревожащей, даже угрожающей, т. е. может нести и огромную эмоциональную нагрузку. Одна только звучащая нота, воспроизведенная на музыкальном инструменте или голосом, в зависимости от тембра, от динамики нарастаний и спаданий звука также порождает и ассоциативные (подсознательные) связи, и эмоциональную перестройку в душе слушателя, тем самым осуществляя воспитательную функцию. Одна лишь линия, одно лишь цветное пятно, одна лишь нота мо-

гут быть и добрыми и злыми. Какой именно результат осуществляется, зависит от запаса и характера ассоциаций, от этической и эмоциональной биографии зрителя, слушателя (в Китае траурный цвет белый, да простится избитый пример). *Богатство ассоциаций, вызываемых произведением искусства, таково, что этически окрашенные ассоциации, вероятно, вообще не могут остаться не затронутыми.*

Искусство, связанное со словом, так же как виды живописи и скульптуры, опирающиеся на воспроизведение конкретных, непосредственно понятных объектов, как пантомима и т. п. имеют в основе прямой высказанный частный случай. Из него, благодаря ассоциативной связи с накопленным запасом других впечатлений, должна возникать обобщенная (например, нравственная) идея, убедительность которой обеспечивается использованием художественных средств. Часто именно такое искусство называют содержательным.

В противовес этому, искусства, которые условно можно называть абстрактными, — инструментальная музыка, абстрактная живопись и скульптура (в частности, орнамент), архитектура, освобожденный от пантомимы балет и т. д. — опираются сразу на обобщенные, сублимированные образы. Столкновения и сочетания этих образов, возникающая отсюда идея художественного произведения и составляют его содержание. Можно сказать, что такое искусство иероглифично («Иероглиф танца», — говорит О. Мандельштам [54]). Здесь не в меньшей мере присутствует «содержательный элемент», но он зашифрован в виде обобщенной «идеи». Его дешифровка, раскрытие и уяснение, быть может, все еще в терминах обобщенных образов, и является тем процессом «сотворчества» зрителя, слушателя, о котором говорилось в гл. 7 (разумеется, термин «абстрактное искусство» в используемом нами смысле весьма условен и никак не должен восприниматься как обозначающий «абстракцию от искусства»; в частности, такое искусство в полной мере содержит чувственный элемент и так же утверждает авторитет внелогического суждения, как искусство с конкретно-предметным содержанием).

Все это, конечно, присутствует и в произведениях искусства с конкретно-предметным содержательным или, условно говоря, явным элементом. Явное содержание при этом, с одной стороны, дает наводящие указания и тем облегчает усмотрение «неявной» идеи, а с другой — сочетание в одном произведении явного и неявного содержания придает ему дополнительный и весьма своеобразный аспект. Он служит источником особого художественного воздействия. Можно сказать, что извлечение обобщенной идеи из частного предметно-конкретного содержания является обратным процессом «зашифровки».

Таким образом, когда говорят об «искусстве для искусства», то, по существу, имеют в виду *идеализированный и, видимо, никогда не осуществляющийся предельный случай*, в котором произведение искусства вызывает только суждение «это красиво», максимально удаленное не только от конкретно-содержательного начала, но и вообще от любой этической, нравственно воспитывающей и т. п. идеи*.

Возвратимся теперь к проблеме этичности искусства. Мы можем признавать или не признавать реальную возможность существования «искусства для искусства», *вполне* освобожденного от этического начала. Однако во всяком случае тезис о внеэтичности искусства означает, что оно не обязательно связано с «добром», но может быть «нагружено» как добром, так и злом.

Понятия зла и добра различны для разных классов, исторических периодов, народов и лиц. Все же сказанное справедливо при любом истолковании этих слов. Поэтому, например, с точки зрения данного общества искусство может играть не только положительную, но и глубоко вредную роль, убедительно внушая зло.

Подтверждение тезиса о внеэтичности основы искусства можно видеть уже в том, что произведения искусства находят тонких ценителей и поклонников в личностях, далеких от господствующего нравственного идеала. Покровителем Рафаэля, Микеланджело и других художников их времени был папа Лев X, один из самых отвратительных исторических персонажей. Щедрыми и понимающими искусство меценатами были утонченные злодеи Медичи. Вряд ли нужно умножать примеры. Более того, было немало великих художников, которые вопреки всем стараниям их доброжелательных биографов, отнюдь не были ангелами, например, тот же Микеланджело. Так как другие, столь же великие художники отличались противоположными или нейтральными нравственными качествами, то справедливо будет усомниться в том, что есть существенное соответствие, сильная корреляция между нравственным обликом художника и значительностью его произведений.

Однако этот аргумент в пользу тезиса о внеэтичности (в своей основе) искусства не является очень убедительным. Быть может, более интересен пример, показывающий, что искусство может внушать не только добро, но и в равной мере зло. В самом деле, если бы гитлеровское господство продолжалось не двенадцать лет, а пятьдесят или более, то можно не сомневаться, что было бы создано соответствующее искусство. Уже то, что породило в этой сфе-

* Различные переходные формы от конкретно-содержательных видов искусства к видам, максимально освобожденным от явного, предметного содержания, рассматривает М. Каган [41] (см. в особенности табл. 34 на с. 314). Он усматривает три искусства этого последнего вида: чистая музыка, чистый танец и чисто архитектурное творчество (у нас они названы абстрактными искусствами в противовес искусствам с конкретным и явным содержательным элементом).

ре нацизм, выполняло все функции, которые обычно приписывают искусству. Гимн «Хорст Вессель», несомненно, доставлял наслаждение многим миллионам фашистов и тем самым выполнял *гедонистическую* функцию искусства. Его исполнение объединяло штурмовиков в едином порыве, осуществляло общение чувств и «заражение чувством» (Толстой), т. е. выполняло *коммуникативную* функцию. Оно плодотворно внушало идею убийства и уничтожения, т. е. осуществляло *воспитательную* функцию. Оно укрепляло нацистов в убеждении, что их дело правое, т. е. проявлялась и *морализующая* функция. Наконец, с точки зрения сформулированной нами выше «сверхзадачи» этот гимн тоже имел право называться искусством, так как убедительно внушал и укреплял внелогическое постижение идеи зверства и насилия, господства нацизма над народами и безжалостного подавления всех сопротивляющихся.

Написав эти тяжелые слова, мы должны остановиться и вдохнуть свежего воздуха. Однако это не значит, что мы должны отказаться от методического анализа отвратительного объекта. Да, искусство может быть «злым», может внушать нравственные идеи, которые мы отказываемся принять, и его форма, его логика художественных средств должна соответствовать этим идеям. Оно может убедить, что «красота есть жестокость» или даже «красота есть смерть».

Для многих миллионов нацистов «Хорст Вессель» *был* искусством и во всех отношениях имел на это право. Однако вот что чрезвычайно важно: все остальное человечество отвергает его, причем отнюдь не трюк из-за его осмысливаемого содержания. Он встречает чисто эстетическое осуждение. За ним отрицается право называться художественным произведением именно потому, что форма этого гимна вполне соответствовала его бесчеловечному содержанию. Та солдафонская и пошлая «красота», которую в этом гимне усматривали нацисты, столь же чужда высоким критериям красоты современного мира, как красота фантазий наркомана. Этим актом отрицания за злым произведением искусства (в котором «форма соответствует содержанию») права называться *эстетически* значимым человечество защищает себя от возможного вредного воздействия искусства. Отсюда и возникает связь между тем, что человечество готово признать как «красоту», и тем, что оно же признает как «добро».

Как уже подчеркивалось, действительность произведения искусства определяется не только многими качествами художника, но и комплексом качеств, воспитанных в аудитории. Та часть современного человечества, которая своим восприятием определяет, что именно может считаться искусством, которая отбирает художественные средства, способные обеспечить «авторитет интуитивного

метода постижения истины», эта часть человечества не находит подобных средств в «Хорст Весселе» и потому не принимает его как произведение искусства. Однако положение могло бы существенно измениться, если бы нацизм получил время для такого же перевоспитания масс вне Германии, какое он осуществил внутри нее.

Таким образом, искусство само по себе чрезвычайно острый и потому опасный в обращении инструмент. Не будучи «нагружено» положительной идеей, оно открывает возможность внушения любых концепций, в том числе и вредных человечеству. У Шекспира сказано [42]

...Но у музыки есть дар:
Она путем своих волшебных чар
Порок способна от греха спасти,
Но добродетель может в грех ввести *.

Эта вторая возможность осуществляется не так уж редко (вспомним некоторые крайние разновидности современной поп-музыки, оказывающие прямое физиологическое воздействие на молодую аудиторию и доводящие ее до экстатического состояния, граничащего с безумием). Уже герой «Крейцеровой сонаты» Толстого осуждает музыку за то, что она, обладая гипнотизирующей силой (мы бы сказали, вызывая, укрепляя убежденность в правоте интуитивно постигаемой идеи), внушает вредную, по его мнению, для общества направленность души. «И оттого музыка так страшна, так ужасно иногда действует. В Китае музыка государственное дело... Разве можно допустить, чтобы всякий, кто хочет, гипнотизировал бы один другого или многих...? И главное, чтобы этим гипнотизером был первый попавшийся безнравственный человек».

Но человечество, как правило, раньше или позже умело обезопасить себя от вредной направленности искусства в целом. Оно отказывалось признавать эстетическую ценность искусства, которое эффективно (значит, используя форму, адекватную содержанию) внушало вредные для него (с точки зрения данной эпохи и данного общества) идеи.

Сложнее вопрос о возможности господства нейтрального искусства («искусства для искусства»), хотя умозрительно право на его существование, пусть даже в качестве одной из ветвей искусства, является очевидным. Тем не менее, по-видимому, эта возможность нереальна.

Действительно, может ли искусство выполнить свою основную задачу, если, будучи «искусством для искусства», оно станет ограничиваться интуитивным утверждением, внушением и распространением истин, не представляющих «утилитарной» ценности для об-

* ...music oft hath such a charm
To make bad good and good provoke to harm.

щества? По всей вероятности, нет. Это так же невозможно, как не мог бы утвердиться авторитет «научного» дискурсивного метода познания, если бы его сила демонстрировалась лишь на решении шахматных задач. Только благодаря тому, что логическое мышление доказало свою плодотворность в процессе постижения объективного мира и использования достигнутого знания для нужд общества, оно завоевало уважение, иногда в наше время переходящее в фетишизацию. Подобно этому и *искусство не может утвердить авторитет интуитивного познания, если постигаемые этим методом истины не окажутся полезными для человеческого общества*. Сферой идей, в наименьшей мере доступных рациональному обоснованию и в то же время жизненно важных для человечества, являются этические проблемы. Именно в этой области может быть утверждена полезность интуитивного постижения истины. Так, в частности, использовала искусство и церковь.

Здесь уместно поставить вопрос: почему именно искусство является столь важным методом внушения интуитивных этических догм? По существу, этот вопрос задавался уже в гл. 2, когда отмечалось, что в принципе более эффективным и «дешевым» методом осуществления нравоучительной функции искусства могло бы быть механическое заучивание в школе, многократное повторение в печати, по радио, наконец внушение гипнозом.

Ответ может быть найден в том, что искусство, внушая и закрепляя те или иные догмы, делает это, не подавляя, не отупляя личность, ее духовный мир и потенцию, а развивая ее. В качестве пояснения приведем результаты экспериментов Е. Л. Шелкунова [43], [3, с. 110], обучавшего крыс находить выход из лабиринта. В одной группе животных, если крыса отклонялась от правильного пути, ее бил электрический ток. В другой, если крыса двигалась правильно, она получала лакомые кусочки. В обеих группах обучение было одинаково успешным (требовало одинакового числа уроков). Однако когда затем часть препятствий в лабиринте была устранена так, что появлялась возможность упростить трассу, животные, обученные страхом, продолжали тупо следовать прежним путем. Крысы же, обученные поощрением, наслаждением, сохранили «творческие способности» и нашли более простую дорогу. Видимо, постижение «истины», даваемое искусством, являющееся актом творчества и соединенное неизбежно с гедонистической функцией, с удовлетворением, «наслаждением», имеет преимущество перед механическим закреплением догм. Оно не разрушает способность к дальнейшему творчеству, а, наоборот, «учит вдохновению».

В упоминавшейся уже «антиутопии» Олдоса Хаксли «Brave New World» общество устойчиво потому, что людей выращивают с точно запланированной психологией. В частности, удовлетворен-

ность предназначенным им положением на определенной ступени иерархической лестницы в обществе (как бы низка эта ступенька ни была) внушается в детстве во время сна настойчивым повторением через телефон одних и тех же фраз. Детей, предназначенных в дальнейшем для жизни в городе, уже в ползунковом возрасте отучают страхом от стремления к природе: их тренируют, подвергая удару током высокого напряжения, если они ползут к красивым цветочным кустам. Но Хаксли правильно угадал (или понял), что так могут выращиваться лишь люди, лишенные творческих способностей и инициативы,— живые роботы.

По-видимому, можно считать, что вообще в современной производственной психологии научно признано чисто практическое преимущество поощрения перед наказанием. Конкретным выражением этого в повседневной жизни у нас может служить следующий факт. Лет 40—50 тому назад на каждом предприятии, в каждом цеху, в каждом управленческом или торговом учреждении, даже в учебных заведениях вывешивались так называемые черные и красные доски. На черную заносились имена плохих работников (и это было тяжелым моральным наказанием), на красную — имена передовиков (и это стимулировало хорошую работу). В последние же десятилетия оставлены только «красные доски», «доски почета», что выразительно отражает признание меньшей эффективности наказания, чем поощрения. Это имеет далеко идущие последствия, порождая социальный оптимизм: если доброе отношение к человеку чисто производственно «выгоднее» плохого отношений, то абстрактное, «прекраснодушное» стремление к гуманизму превращается в материальную силу, приобретает материалистическую основу.

Итак, тот или иной нравственный эффект, по-видимому, не может не присутствовать в восприятии художественного произведения просто из-за богатства охватываемых при этом ассоциаций, среди которых вряд ли не встретится связанных с нравственным элементом. Но, более того, можно указать по крайней мере три причины, по которым в искусство привносится «направленный» этический элемент — интуитивно постигаемые этические истины, которые данное общество на данном этапе его развития считает полезными (и которые иначе как интуитивно не могут быть постигнуты): во-первых, в целях самозащиты от возможного вредного влияния искусства; во-вторых, потому, что искусство может быть использовано как один из наиболее эффективных методов всеобщего внушения логически не доказуемых этических истин, ибо неразрывно связанный с эстетическим элементом «критерий удовольствия», «внутреннего удовлетворения» является весьма убедительным при суждении об их правильности; в-третьих (и, быть может, с точки зрения основной цели это главное), потому, что

такое «утилитарное» использование искусства демонстрирует полезность интуитивного постижения истины вообще и потому необходимо для успешного выполнения задачи укрепления авторитета интуитивного суждения.

Специфическое же в искусстве не включает по необходимости само по себе этический элемент. Постигание красоты не дает «добродетели», но «подготавливает душу к восприятию ее». Именно в этом смысле «красота есть добро».

Достоевский устами князя Мышкина заявил, что «мир спасет красота». Видимо, понимать это следует, как утверждение, что внелогичная человечность, утвержденная силой искусства, преодолевает логически обоснованный эгоизм и логически противоречивая, невозможная с точки зрения «здорового смысла» Соня Мармеладова победит вполне логически последовательного Родиона Раскольникова.

Глава 11

СВЯДЗЬ С РУГИМИ ФУНКЦИЯМИ ИСКУССТВА. III. ГАРМОНИЯ И ЦЕЛОСТНОЕ ВОСПРИЯТИЕ МИРА

Теперь нам необходимо особо остановиться на функции искусства, которая справедливо рассматривается как одна из важнейших,— на способности искусства вносить гармонию в духовную жизнь.

При ближайшем рассмотрении можно увидеть, что в действительности этот вопрос имеет три заметно различающихся аспекта, что *подразумевается три разных понимания «гармонии»*. Более того, сюда уместно присоединить еще одну функцию, тесно связанную с гармонией, хотя и отличную от нее,— способность искусства давать целостное восприятие мира. Но сначала о «гармонии» и ее трех аспектах.

Первый аспект связан с утверждением, что искусство необходимо для формирования гармоничной личности. Уже давно (Шиллер?) говорят, что в современном мире с его специализацией, развитием рациональной деятельности, с отделением технического мастерства от художественного творчества человеку грозит односторонность. Бергсон сформулировал это как исторически складывающуюся опасную тенденцию формирования вместо «человека мыслящего» (*homo sapiens*) некоего «человека деятельного» (*homo faber*). Подобная тенденция грозит сужением человеческой лично-

сти, и потому, согласно изложенной точке зрения, уравнивающее влияние искусства существенно необходимо.

Это утверждение, несомненно, правильно. Однако в том виде, как оно обычно формулируется и передано в вышенаписанных строках, оно чрезмерно бездоказательно, чрезмерно интуитивно. Доказательность его, особенно в глазах представителей точных наук, совершенно недостаточна. В самом деле, почему нужно быть гармоничным? И что это значит быть гармоничным? Да простится мне грубый пример: если человек может писать только правой рукой, то он, вероятно, менее «гармоничен», чем тот, кто одинаково хорошо пишет как левой, так и правой рукой. Значит ли это, что всех нужно обучать такому уменью?

Более серьезно: каждый ученый, вообще специалист в области точных наук знает, что квалифицированное выполнение его прямого дела требует максимальной концентрации времени, сил, интеллекта. Поэтому полная универсальность, «гармоничность» отдельной личности вряд ли возможна, и во всяком случае представляется редчайшим исключением, а стремление к ней, быть может, является даже вредным для главного дела человека. Осуждение «односторонности» чисто художественными методами (см. [44], особенно Послесловие) при всей силе такого осуждения может касаться только этических норм.

Однако тенденция к рационализации всего на свете имеет в основе гиперболизацию роли дискурсии. Отказ от интуитивного губителен для познания и, следовательно, для человечества вообще. Искусство, помогая разрушить монополию дискурсивного метода, становится одним из важнейших условий постижения материального и духовного мира, даже и тех его сторон, которые составляют объект точных наук, как это разъяснено выше. Поэтому обобщенно выраженное пожелание восстановления духовной гармонии получает обоснование как для каждой отдельной личности, так и для общества в целом. Это — первое.

Но искусство вносит гармонию — в существенно другом смысле, чем только что обсуждавшийся, — и во внутреннюю жизнь отдельной личности, в ее мироощущение. «Гармонии таинственная власть» проявляется и в научном, и во вненаучном *восприятии действительности*. Как мы уже цитировали, высшая задача физика, по мнению Эйнштейна, состоит в установлении интуитивных основ, раскрывающих порядок в хаосе мира. Но и «феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее» (Стравинский). В обоих случаях речь идет об обнаружении порядка там, где он не может быть обнаружен дискурсивно, логически. Почему это вызывает в духовном мире личности ощущение успокоения, гармонии? Да потому, что обнаружение «порядка», т. е. известной общей закономерности в совокупности раз-

личных объектов, «обнаруживаемая совместимость двух и более разнородных законов под одним охватывающим их принципом есть основание весьма значительного удовольствия, часто и восхищения». Интуитивное целостное восприятие, «рефлектирующее суждение», если оно воспринимается как раскрывающее истину, неизбежно связано с вызываемым им чувством удовлетворения: возникает ощущение гармонии миропорядка.

Может возникнуть вопрос: как же с этой точки зрения может быть понято искусство, отражающее трагизм и ужас мира,— искусство Шекспира и Достоевского, греческих трагедий и Кафки, «искусство ужасов» Босха и Гойи и т. п.?

Ответ почти очевиден. Ведь усмотрение порядка, гармонии состоит отнюдь не в том, что мир населяется буколическими овечками и рассматривается через розовые очки. Как неоднократно выше (и только что) подчеркивалось, удовлетворение (*Wohlfühlen*) возникает от усмотрения общего между разнообразными, часто весьма удаленными явлениями, от успеха рефлектирующего суждения, а не от содержания самого суждения. Библейская легенда строит мир, в котором есть не только рай, но и ад, так выразительно (подстать Босху) изображаемый на стенах каждой церкви, мир, вдохновивший обеими своими крайностями Данте и Микеланджело. Именно эта легенда давала ощущение гармонии миропорядка многим миллионам людей на протяжении тысячелетий. Идея миропорядка вообще может возникать и через утверждение «благостного» элемента, и через осуждение «зла», и через обнаружение их оправданного, необходимого равновесия. Но это уже относится к содержательному аспекту суждения.

Таков второй аспект, второе понимание гармонии, привносимой искусством.

Но есть и третий аспект, именно тот, который ярче всего выражен в приведенных выше (гл. 2) стихах Баратынского — врачующая сила искусства, вносящего мир, успокоение, «гармонию» в смятенную душу человека. Она проявляется, если *невозможно сделать дискурсивный, рациональный выбор в сложной конфликтной ситуации*. Искусство может поддержать, укрепить, сделать убедительным интуитивное решение. Однако отсюда следует, что такая «гармония» не обязательно сводится к простому успокоению. Внутренний конфликт, сомнение могут разрешиться сознанием правоты и тогда, *когда искусство поднимает на борьбу, а не только тогда, когда оно примиряет с тяжелой неизбежностью*. «Гармония» внутреннего мира борца, отрицателя, быть может, имеет иной характер, чем то, что принято ассоциировать с этим словом, однако в основе это то же разрешение внутреннего конфликта.

Во всех трех случаях, как мы видим, искусство выполняет функцию внесения гармонии (в любом из трех значений этого по-

нения) именно потому, что оно делает авторитетным, убедительным интуитивное суждение,— в противовес дискурсивному.

Это рассмотрение «гармонии» мы закончим одним частным — и важнейшим — случаем третьего аспекта, когда сложная конфликтная ситуация, не допускающая дискурсивного выхода, возникает во взаимоотношении человека и общества. Вспомним слова Толстого: «Искусство есть орган жизни человечества, переводящий разумное сознание людей в чувство». «...Искусство должно сделать то, чтобы то мирное сожительство людей, которое соблюдается теперь внешними мерами,— судами, полицией, благотворительными учреждениями, инспекциями работ и т. п.— достигалось свободной и радостной деятельностью людей...

И только искусство может сделать это.

Все то, что теперь, независимо от страха насилия и наказания, делает возможною совокупную жизнь людей...; все это сделано искусством... Если искусством могло быть передано чувство благоговения к иконе, к причастию, к лицу короля, стыд перед изменой товариществу, преданность знамени, необходимость мести за оскорбление, потребность жертвы своих трудов для постройки и украшения храмов, обязанность защиты своей чести или славы отечества, то то же искусство может вызвать и благоговение к достоинству человека, к жизни каждого животного, может вызвать стыд перед роскошью, перед насилием, перед местью, перед пользованием для своего удовольствия, предметами, которые составляют необходимое для других людей...».

«Назначение искусства в наше время — в том, чтобы перевести из области рассудка в область чувства истину о том, что благо людей в их единении...» [4, с. 229—231].

Мы привели эту длинную цитату чтобы показать, как и это высказывание Толстого о роли искусства естественно связывается с высказанной выше основной формулировкой цели искусства, если только отказаться от утверждения Толстого, что искусство «переводит из области рассудка в область чувства истину...». Ведь все перечисленные Толстым «истины», как внушавшиеся ранее и отвергаемые им (благоговение перед иконой и т. п.), так и те, которые он считает необходимыми (благоговение к достоинству человека и т. д.) — это *чисто интуитивные суждения*, в формировании которых рассудок, конечно, неизбежно принимает участие, но истинность которых никак не может утверждаться рассудком. В рассудке может зародиться осознанная идея подобных суждений, но с равной силой рассудок противопоставляет им противоположные суждения: суд и полиция, вероятно, все же более эффективны, чем искусство в борьбе с преступлениями, «инспекция работ» — незаменимое средство для обеспечения четкости, разумной организованности и дисциплины в производственной деятельности на благо

людей и т. п. Только интуитивное постижение, синтетическая оценка ситуации, «прямое усмотрение» способно сделать определенный выбор из различных, часто полярных и логически равно убедительных идей, предлагаемых рассудком. Роль же искусства состоит в том, чтобы сделать убедительным, несомненным, авторитетным этот выбор между рациональным, но жестоким, с одной стороны, и интуитивным и человеческим — с другой. Только после этого выстраданные Толстым, страстно желаемые им нравственные нормы из мечты отдельных высоких личностей могут стать убедительно постигнутой всеобщей истиной. Рассудок здесь противоречив, ненадежен и даже опасен, если он не дополнен интуитивным суждением.

Наконец, остановимся на способности искусства давать *целостное восприятие действительности*. Оно противопоставляется научному, аналитическому подходу к реальности, когда разные качества и свойства объекта исследуются разными науками и в пределах каждой из них основной метод изучения предполагает разложение на простейшие элементы. Искусство, в противоположность науке, дает целостное восприятие. Важность этой способности искусства особенно настойчиво подчеркивается в последние десятилетия, когда в аналитическом подходе науки, мощно усиливающей свое влияние на общественное сознание, видят угрозу духовному единству мироощущения.

Конечно, можно было бы возразить, что при научном подходе эту опасность учитывают, чтобы ослабить ее, развивается системный анализ. Большое значение имеет синтез наук. Однако несомненно, что и при этом объект изучения идеализируется, заменяется приближенной моделью, многие его характерные черты, не существенные для цели исследования, игнорируются. Искусство же позволяет дополнить подобное обедняющее объект изучение целостным постижением. Это, несомненно, верно.

Совершенно очевидно, что и способность к целостностному постижению необходимо содержится в той же основной функции и по отношению к ней является тавтологией. Ведь в основной функции речь идет об убедительности интуитивного суждения, которое по природе своей *синтетично*, т. е. целостно, основано на одновременном учете многообразия ассоциаций, свойств и связей объекта. Следовательно, «по определению» это есть целостное усмотрение. Таким образом, говоря, что искусство имеет назначением обеспечивать убедительность интуитивного суждения, мы тем самым говорили и то, что искусство имеет назначением обеспечивать целостность восприятия мира.

* *

*

Подведем краткий итог рассмотрению (в гл. 9—11) важнейших, столь разнообразных функций искусства, на которые всегда указывают в эстетике, и их связи с тем, что мы считаем основной его функцией, определяющей назначение искусства «как такового» — как метода, как формы постижения, именно — с укреплением авторитета интуитивного постижения, уравнивающего авторитет дискурсии. Вся наша аргументация необходимости этих функций (если выполняется основная функция) опиралась на то, что убедительность интуитивного суждения обеспечена, только если возникает чувство удовлетворения, всеобщее (в пределах данной культуры) и свободное от «интереса», желания обладать. Перебрав поочередно важнейшие обычно называемые функции, мы пришли к следующему объяснению их возникновения.

Функция отражения действительности необходима для осуществления главной функции, потому что без нее нет общего материала для синтезируемых в суждении ассоциаций (чувственных и интеллектуальных), нет общего языка у художника и аудитории.

Преображение отражаемого, создание «новой художественной действительности» необходимо потому, что без этого произведение искусства лишь копирует реальность (оно натуралистично, а не реалистично), не содержит никакой интуитивной идеи и отсутствует то, авторитет чего искусство должно утверждать.

Гедонистическая функция, по существу, есть лишь другое название для порождения чувства удовольствия, удовлетворения (Wohlgefallen), необходимо сопровождающего принятие, усвоение интуитивного суждения. Она неизбежно осуществляется, если интуитивное суждение убедительно, авторитетно.

Коммуникативная функция («заражение чувством») необходимо осуществляется, если осуществлена главная функция, потому что при этом основная эмоция — переживание удовлетворения от интуитивного усмотрения — является («по условию») всеобщей, всеобщими же становятся и постигаемая идея, суждение.

Познавательная функция, по существу, состоит из двух «подфункций»: а) полнота познания мира в философском смысле требует интуитивного постижения и потому — авторитетности интуитивного суждения; это и есть основная функция искусства с нашей точки зрения; б) для утверждения авторитета интуитивной идеи в произведении искусства такая идея должна возникнуть у художника и быть им сообщена реципиенту. Это означает появление у них нового знания. Таким образом, искусство необходимо дает и конкретное знание (хотя, может быть, и не конкретно-предметное, а знание некоей обобщающей идеи).

Эстетическая функция состоит в возбуждении переживания удовлетворения не только «всеобщего», но и отличного от чисто

физиологического — «бескорыстного», свободного от интереса и желания обладать. «Суждение красоты» есть интуитивное суждение, удовлетворяющее всем этим условиям, максимально освобожденное от дискурсивного элемента и потому в наибольшей степени способное утвердить авторитет интуиции. Эстетическое переживание можно отождествить с необходимым для достижения этой цели идеальным переживанием удовлетворения.

Этическая функция в принципе могла бы быть несвойственна искусству. Однако, во-первых, утверждение авторитета интуиции только и делает возможным осуществление этических (нравственных, воспитательных и т. п.) функций искусства. Во-вторых, действительное произведение искусства возбуждает такой обширный круг интеллектуальных и эмоциональных ассоциаций, что среди них, по-видимому, не может не быть ассоциаций, несущих сильную этическую окраску. Соответственно искусство не может не быть этически (или «антиэтически» с точки зрения данного общества) действительным. Но, в-третьих, быть может самое важное, это то, что авторитет интуитивного постижения не может быть обеспечен, если он не продемонстрирован на нужных обществу и иначе как искусством не утверждаемых истинах.

Функция внесения гармонии на самом деле распадается на три: а) создание гармонической личности с уравновешенными дискурсивной и интуитивной сторонами духовного мира; это прямо совпадает с основной функцией искусства — утверждением авторитета интуитивного, уравновешивающего авторитет дискурсивного; б) убедительное усмотрение гармонии миропорядка там, где она не может быть усмотрена дискурсивно; укрепление авторитета интуиции только и делает это возможным; в) разрешение внутреннего конфликта личности, созданного противоборством равно убедительных (с рациональной точки зрения) несовместимых дискурсивных мотивов: разрешающее конфликт интуитивное усмотрение становится под влиянием искусства убедительным, эффективным именно благодаря выполнению основной функции.

Наконец, способность искусства давать целостное постижение действительности полностью содержится в его способности придавать убедительность синтетическому интуитивному суждению. По существу это тавтология.

Мы перебрали, таким образом, восемь функций искусства, обычно называемых в качестве важнейших (отражение, гедонистическая, коммуникативная, познавательная, эстетическая, этическая, внесение гармонии, целостность восприятия), причем обнаружили, что в некоторых случаях под одной из них фактически понимают несколько разных функций. С учетом этого мы фактически обсудили двенадцать функций. По-видимому, нам удалось показать, что почти все они необходимо осуществляются искусством, если

искусство выполняет основное свое назначение, о котором мы все время говорим. Необходимость эта, как кажется, может быть поставлена под сомнение только в отношении трех функций из двенадцати (этической, усмотрения гармонии объективного мира, разрешения внутреннего конфликта). Но и эти три осуществляются только потому, что выполняется основная функция, только она делает их возможными. Это так сказать, прикладное использование результата выполнения основной функции. Более того, в отношении этической функции приведены, можно думать, серьезные аргументы в пользу того, что и она *необходима*, что при выполнении основной функции этическое (или «антиэтическое») воздействие искусства неизбежно.

Глава 12

ОСНОВНОЙ КОНФЛИКТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Последовательность всегда ведет к дьяволу.
П. Эренфест [45]

Пойдем далее. Мы можем попытаться сделать еще один существенный вывод из основного утверждения, именно, из той его части, где говорится о том, что искусство утверждает авторитет интуиции *в противовес* логическому рассуждению. Представляется несомненным, что наиболее эффективный метод достижения этой цели должен состоять в демонстрации превосходства интуитивного подхода к той или иной проблеме над дискурсивным. Следует поэтому ожидать, что в художественных произведениях, успешно выполняющих генеральное задание искусства, приводятся в столкновение два начала — интуитивное, с одной стороны, и рациональное, дискурсивное — с другой, и это столкновение разрешается победой интуитивного. Другими словами, *основной конфликт значительного произведения искусства должен быть конфликтом между интуитивным постижением и логическим, между иррациональным и рациональным, причем произведение идеально выполняет свое основное назначение, как явление искусства, если этот конфликт разрешается убедительной победой интуитивного суждения над логическим, рациональным, рассудочным*. Мы не возьмемся утверждать, что этот конфликт обязательно является главным конфликтом для каждого отдельного произведения также и в его конкретно-предметной содержательной сфере, хотя это представляется очень вероятным. Далее, это, разумеется, не единствен-

ный движущий конфликт, который встречается в художественном произведении. Нам представляется, однако, примечательным, что, как мы постараемся показать, он действительно играет важнейшую роль и может быть легко обнаружен и прослежен во многих произведениях искусства.

Торжество внелогического над логическим возникает в искусстве на разных уровнях*. Уже то простое обстоятельство, что в бездушный мрамор, в серый холст, в простые прозаические слова художник способен (воспользуемся избитым выражением) «вдохнуть жизнь», есть чудо преодоления материала или точнее *«преодоления логики материала»*, и потому победа внелогического над логическим. Если мрамор, т. е. камень, символ мертвенности, безжизненности, античеловечности, может быть женственно нежным, как в «Венере Милосской», страдающим, как в «Лаокооне», глубокомысленным или эротическим, как в «Мыслителе» или «Попелуе» Родена, то это чудо. Если первые восемь звуков — четыре музыкальные ноты Пятой симфонии Бетховена сразу повергают слушателя в состояние тревоги или по крайней мере внушают предчувствие опасности и создают особый душевный настрой, хотя сами они не имеют никакого прямого, конкретно-содержательного смысла, логически, рационально бессодержательны (они лишь возбуждают определенный комплекс ассоциаций и потому в обобщенной форме концентрируют героико-трагическое начало), то это тоже великое чудо. При этом оно сотворено искусством, которое, (в смысле, уже использованном нами) можно назвать абстрактным. Наконец, если простые слова:

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим,

текст без единой метафоры (разве что элементарное «любовь угасла»), без сколько-нибудь ярких рифм, без неожиданных поворотов

* Быть может, стоит еще раз подчеркнуть, что под логическим повсюду понимается формально-логическое, а не то, что иногда называют «логикой искусства», «ассоциативной логикой» и т. п. Так, если в «Лесе» Островского в постановке Мейерхольда Буланов выходил с зелеными волосами, то согласно «художественной логике» это было «строго обосновано» тем, что подчеркивало молодость Буланова (по ассоциации с поговоркой «молодо — зелено»). Однако это не та формальная логика, которую мы все время имеем в виду. Ведь зеленых волос в действительности не бывает, «человек с зелеными волосами», — абсурд, противоречие с понятием «человек». Оно и преодолевается внелогично, интуитивно в спектакле Мейерхольда.

мысли или чувства, и т. п., если эти строки становятся поэзией, то это снова великое чудо победы внелогического над логическим. Колдовская сила рифмы, магия ритма, завораживающая прелесть звукописи, ослепительная вспышка метафоры, волшебство архитектуры успешно анализируются современным искусствознанием, но вряд ли они могут быть до конца и убедительно разъяснены рационально и доказательно. Это тоже чудо победы интуитивного над рассудочным.

Именно проявление такого чуда, такого необъяснимого, иррационального преобразования материала, каждый элемент которого прозаичен и рационален, в многозначительное произведение искусства есть то, что нас прежде всего поражает и оказывает воздействие (пусть даже неосознанное).

Но есть и следующий уровень. Речь идет об убедительности в высшей степени условных, «не натуралистических» элементов. «Неестественно» вытянутые фигуры Модильяни, летающий жених на картине Шагала, плоскостная живопись прерафаэлитов, памятник жертвам бомбардировки Роттердама, древнегреческий театр и театр Мейерхольда,— стоит ли множить примеры? — всюду, где конкретно-предметный образ нарочито далеко выходит за рамки натуралистической подражательности и где резко, но убедительно обостряется условность изображения, осуществляется победа внелогического над логическим. Можно говорить, что здесь достигается *«преодоление логики конкретно-предметного образа»**.

Однако гораздо более значительный конфликт возникает из противопоставления упорядоченной структуры произведения, подчиненной определенным правилам, принятым для данного стиля, с одной стороны, и интуитивной идеи, подлинного содержания — с другой. Всякое произведение искусства, как уже обсуждалось, строится в рамках некоторой системы правил, некоторой логики, которая может быть ремесленно-жесткой, но может быть и более гибкой, хотя и не менее глубокой и организующей. Высший художественный замысел, не подчиненная этой логике, порожденная вдохновением и потому интуитивная идея должна проявиться в сочетании с этой логикой и возобладать над ней (ср., в частности, слова Стравинского, приведенные на стр. 93). В страстных финалах симфоний — будь то Бетховен или Шостакович, — числа тактов и нарастание динамики тщательно выверены. В задыхающемся от любовного страдания письме Татьяны число слогов в строке неумолимо выдерживается. Малейшее отклонение от подобной правильности всегда имеет определенный смысл. Мы можем сказать, что из противопоставления логически упорядоченной струк-

* Разумеется, всякое искусство условно. Самый натуралистический театр, например, условен уже тем, что зритель делает вид, будто не замечает отсутствия четвертой стены, а актеры «не замечают» зрителей и т. п.

туры и интуитивной идеи, т. е. содержания в обобщенном (не конкретно-предметном) смысле, возникает *«преодоление логики формы»* (или логики структуры, композиции, построения).

На всех трех рассмотренных уровнях преодоления логического интуитивным мы сталкиваемся с замечательным явлением: *логическое не отмечается, не подавляется полностью*, но остается существенным элементом искусства. Его сочетание с интуитивным само по себе образует важнейший элемент художественного воздействия. Достаточно представить себе одну и ту же скульптуру один раз изваянную в мраморе, другой — высеченную из дерева. Очевидно, что, хотя в обоих случаях будет иметь место преодоление логики материала, это будут существенно разные произведения. Преодоление логического интуитивным только тогда и утверждает авторитет интуиции, когда «противник» — логическое — значителен, проявляет силу, хотя выступая совместно с интуитивным и оказывается преодоленным (но отнюдь не обесцененным).

До сих пор мы говорили о противопоставлении рационального, дискурсивного интуитивному, когда речь шла о конфликте содержательного элемента (быть может, не конкретно-предметного, как в инструментальной музыке), с одной стороны, и материала, формы, структуры — с другой. Но то же можно увидеть и тогда, когда конфликт логического и интуитивного разыгрывается целиком в содержательной сфере произведения и приводит к драматическому произведению или к его наиболее острой форме — трагедии. Если и здесь осуществляется торжество интуитивного над дискурсивным, то можно говорить о *«преодолении логики содержания»*. Вот одна из наиболее прямых реализаций интересующей нас ситуации — драматический конфликт в лирическом стихотворении — стихи Твардовского [46]:

Я знаю, никакой моей вины
В том, что другие не пришли с войны,
В том, что они — кто старше, кто моложе —
Остались там, и не о том же речь,
Что я их мог, но не сумел сберечь,—
Речь не о том, но все же, все же...

Предельно прозаическая фактура этого стихотворения преодолена его поэтическим духом. Непререкаемо правильный, разумный тезис, выраженный в пяти с половиной строках, *оставаясь правильным*, вдруг никнет перед последней полустрокой, содержащей с рациональной точки зрения нечто никчемное и косноязычное: «но все же, все же, все же...»

Онегин в начале романа ведет себя с Татьяной безупречно. Он умен, благороден и прав в своем разумном нравоучении Татьяне, как только может быть прав более взрослый, умный и опытный мужчина, к которому бросается провинциальная девушка. Он даже

тактичен и заботлив. И, однако, читатель, не замечая всего этого, безоговорочно осуждает его. Татьяна неразумна и легкомысленна, когда почти обожествляет скучающего, циничного, интеллектуально и эмоционально ленивого, пожившего столичного денди (лишь ознакомившись с его библиотекой, она получает некоторые объективные основания для того, чтобы уважать Онегина). И, однако, она интуитивно видит дальше, и не найдет никого, кто решился бы ее упрекнуть, читатель сочувствует ей.

А вот обратное поведение героя: «Его (Гамлета.— Е. Ф.) поведение по отношению почти ко всем персонажам пьесы, кроме Горацио, ужасающе, если не жестоко. И все же зритель полностью убежден, что он и благородная страдающая душа, и подлинный джентельмен. Логически это нелепо, драматургически — полностью убедительно» [47, р. 6].

Король Лир, отдавший все свое сострадание дочерям, поступил, мягко выражаясь, наивно. Он, видимо, совершенно не разбирался в людях. Но драматург и актер неопровержимо «доказывают» нам, что это был великий и мудрый король, и мы ими безоговорочно убеждены.

Крепостные рабы, бесправные и голодные, не имеют логического основания для продолжения своего нелепого, ужасного существования. Жизнь для них логически не обоснована. Но они поют грустную песню, казалось бы, дополнительно доказывающую беспросветную ненужность такой жизни, и эта песня непонятным образом облегчает, оправдывает это самое логически ненужное существование. В песне открывается убедительная «непосредственно постижимая истина, не требующая доказательств», — истина ценности жизни.

Пожалуй, можно сказать вообще: созданное человечеством искусство таково, что в драматическом конфликте *логическое, рациональное — это холодная расчетливость, оборачивающаяся бесчеловечностью. Интуитивное же — это доброта, человечность даже во вред себе.*

Конфликт логического и интуитивного — главный конфликт и главное содержание произведения — может быть многоплановым, множественным, различные планы могут быть иерархически подчинены друг другу, но могут и переплетаться на одном уровне. Вероятно, во многих случаях, когда конфликт кажется одноплановым, более глубокое прочтение может вскрыть новые столкновения.

В «Анне Карениной» есть план частных противопоставлений. Каренин разумен, даже благороден (по словам самой Анны), и все же закономерно, хотя и совершенно нелогично осужден. Анна несправедливо ревнует Вронского в конце трагедии, с рациональной точки зрения она права. Но каждый знает, как она права, и т. д. Но есть и более общее противопоставление, составляющее

генеральное содержание драмы. Много раз рационально обосновывали правоту Анны, задыхающейся в мире Карениных, ее право на жизнь вне установившихся рамок. Однако «Мне отмщение и Аз воздам» — она неправа потому, что все ведет ее к нравственной (Вронский ей дорожке ребенка) и физической гибели. Эта в данном противопоставлении нерациональная идея торжествует благодаря силе художественного гения.

Проследивая эти примеры, мы видим, что даже одна только формулировка «рациональной» стороны противопоставляемых тезисов звучит угнетающе безжизненно и тупо. В этом также проявляется торжество внелогического над логическим.

Теперь следует особо сказать о еще более напряженном, предельном выражении той же самой основной драматической коллизии — о трагедии.

Давно известно определение трагедии, как драматического конфликта, в котором обе стороны правы и разрешить конфликт может только гибель героя. Это определение, по-видимому, недостаточно, неполно. Вероятно, можно утверждать, что в трагедии две стороны правы по-разному: одна правотой логики, разумности, рациональности; другая — правотой интуиции, иррациональности, человечности. Гибель героя это обычно физическая гибель представителя второго, интуитивного начала. Она горестно потрясает, вызывает сострадание к нему, сочувствие к интуитивной правоте и осуждение дискурсивной.

Конфликт пушкинского Сальери и Моцарта не есть элементарный конфликт завистника и гения. Это конфликт последовательно «научной» линии и «внелогичного» искусства. Но «последовательность всегда ведет к дьяволу». Великолепные слова: «...звучи умертвив, музыку я разъял, как труп. Поверил я алгеброй гармонию», — содержат разные планы.

Прямой смысл: изучил строение музыкального произведения столь же строго научно, как это делает анатомия, одна из самых развитых в то время наук.

Подтекст: во-первых, изучал не живую музыку, но ее труп («звучи умертвив»), во-вторых, и этот труп он разъял на части. Значит, не мог изучить реальную музыку, главный смысл которой, как всякого искусства, в синтетическом интуитивном воздействии. Его нет в элементах труп.

Логичной алгеброй можно «поверить гармонию» только в той степени, в какой логичный элемент присутствует в произведении и противопоставляется внелогичной — главной линии. Моцарт гибнет физически, своей смертью утверждая неправоту «научного», рационального Сальери.

Отелло, как давно сказал Пушкин, «от природы не ревнив — напротив, он доверчив» [48]. Но чему он доверяет? «Доказательствам» — платку, разумным доводам Яго: раз Дездемона обману-

ла отца, то почему бы ей не обмануть мужа, и т. д. В сцене убийства Дездемоны, когда зал беззвучно стонет, этот стон, если его выразить словами, вылился бы в упрек Отелло: «ты умный, опытный, сильный, как ты можешь верить «доказательствам» вины Дездемоны? Взгляни лучше на нее и постигни истину, не требующую доказательств,—она чиста». Но из двух возможных суждений—истинного (Дездемона невиновна) и ложного (она изменила) Отелло выбирает ложное только потому, что оно «может быть дискурсивно опосредствовано»—подкрепляется логичными доводами. Слепота последовательного рассуждения ведет Отелло «к дьяволу», их обоих — к гибели.

В этом анализе мы можем пойти еще дальше. Очевидно ведь, что «доказательства», которым верит Отелло, не являются подлинными доказательствами в формально-логическом смысле (иначе они не могли бы привести к ошибочному выводу). Рассматривая их как убедительное свидетельство вины Дездемоны, Отелло в действительности *все равно* использует интуитивное суждение,—суждение о достаточности этих свидетельств, о «достаточности экспериментальных данных» для обобщающего вывода: она виновна. Именно такое суждение о достаточности экспериментальных данных, как мы много раз подчеркивали, приходится использовать и в точных науках (см. конец гл. 4), где оно проверяется прежде всего практикой. Суждение же Отелло было опровергнуто критерием практики и опровергнуто трагически.

Трагедия Отелло и Дездемоны показывает, в чем причина шаткости логического подхода к «человеческой» ситуации. В этических, многих социальных и других подобного рода проблемах количество существенных факторов столь велико, что доступный «доказательный», логический и вообще дискурсивный элемент неизбежно охватывает лишь малую долю этих факторов. Поэтому результирующее суждение, опирающееся лишь на этот «доказательный» элемент и признающее его достаточным для обобщающего вывода, столь часто оказывается ложным. В этих условиях, как бы говорит художник, целостное интуитивное суждение о существе вопроса, быть может, вовсе пренебрегающее попадающим в поле зрения «доказательным» материалом, достовернее, чем интуитивное же заключение о достаточности, об убедительности доступного «логического» элемента, который в действительности чрезмерно беден*.

В античной трагедии основной конфликт развивается между «судьбой» или «долгом» и личностью с ее человеческими чертами, склонностями и слабостями. «Что же такое эта «судьба», перед ко-

* Нетрудно видеть, что этот пример точно моделирует опасную ситуацию, нередко возникающую в экономических, стратегических и других подобных проблемах, когда их пытаются формализовать, учитывая лишь доступную — и недостаточную — исходную информацию.

торой трепещут люди и которой беспрекословно повинуются сами боги? Это понятие греков о том, что мы, новейшие, называем разумной необходимостью, законами действительности, соотношением между причинами и следствием, словом,—объективное действие, которое развивается и идет себе, движимое внутренней силой своей разумности» [49, с. 16]. Другими словами, это то, что может быть дискурсивно обосновано, что подчинено причинно-следственной связи. Таким образом, конфликт обоснованного, рационального с личным, иррациональным и есть содержание античной трагедии. В «Антигоне» Софокла «в лице героини трагедии осуществлена идея естественного права семейственности, а в лице Креона — торжество государственного права, закона» [49, с. 27]. Антигона платит жизнью за желание похоронить своего брата вопреки «закону», вопреки запрету Креона. Не нелепо ли так дорого оплачивать человеческое, ставшее по существу почти иррациональным желание? Нет, потому что своей смертью Антигона утверждает примат интуитивного над логически закономерным.

Весьма вероятно, что эти примеры отнюдь не лучшие и разъяснены они далеко не лучшим образом. Но уже их обилие является многозначительным фактом. К тому же число их можно легко увеличить.

Следует, однако, остановиться на одном существенном обстоятельстве. Почти во всех приведенных примерах конфликт интуитивного и дискурсивного раскрывался, когда одна или обе эти стороны были представлены конкретно-предметным содержанием художественного произведения, чаще всего даже словесно выраженным. Так, конечно, легче усмотреть интересующее нас столкновение. Можно ли найти подтверждение того же в абстрактных искусствах? Здесь содержание выражено в обобщенных образах и возникает естественный вопрос: проявляется ли и здесь конфликт логического и интуитивного? Анализ с этой точки зрения инструментальной музыки, абстрактной живописи и скульптуры, архитектуры, танца — несомненно очень тонкое дело. Здесь очень легко впасть в вульгаризацию. Тем не менее мы рискуем указать на некоторые вполне определенные проявления той же закономерности.

Прежде всего бросается в глаза то же «преодоление логики материала», о котором мы говорили в начале главы. Оно проявляется не только в конкретно-содержательной скульптуре, примеры которой были приведены, но и в абстрактной и с особенной ясностью в архитектуре. Таков каждый устремляющийся вверх обелиск или изящная церковь Покрова на Нерли, хотя и построенные из тяжелого камня. То же реализуется во множестве других сооружений. Далее, мы упоминали уже симфоническую музыку (начало пятой симфонии Бетховена). Можно добавить и выразительность ритмического орнамента, и т. д. Вероятно, сюда же можно отнести в поэзии эффекты вроде вальсообразного ритма, воспри-

нимаемого, как трехдольный, хотя он построен на строгом ямбе (в «Онегине»: «однообразный и безумный, как вихорь жизни молодой, кружится вальса вихорь шумный, чета мелькает за четой»).

Преодолением логики формы пронизана, например, вся инструментальная музыка, где, как говорилось выше (см. высказывание Стравинского, стр. 93), одна и та же строго выдерживаемая форма (например, в симфониях, сонатах, квартетах) позволяет выразить необъятный мир страстей, казалось бы, ничем не сдерживаемых и не ограничиваемых.

Но можно ли указать пример абстрактного художественного произведения, в котором тот же конфликт и его внелогичное разрешение проявлялись бы целиком в содержательной сфере, в столкновении обобщенных образов? Оказывается можно. Мы приведем только два высказывания, оба относящиеся к музыке.

Во-первых, сошлемся на авторитет выдающегося знатока музыки и философа Альберта Швейцера. Анализируя знаменитую Чакону Баха, построенную как конфликтное противопоставление вариаций на одну тему, он пишет: «В Чаконе, как чародей, Бах создает целый мир из одной-единственной темы. Словно скорбь столкнулась с радостью, и под конец они объединяются в едином великом самоотречении» [50, с. 286]. Совершенно нелогичное объединение скорби и радости (некоторые авторы говорят даже «жизни и смерти») оказывается художественно, интуитивно убедительным. Единство достигается там, где с рациональной точки зрения нельзя было его ожидать*. Да, впрочем, не доказывает ли то же вся музыка Баха (даже чисто инструментальная), когда она возвышает дух над плотью, оправдывает страдание во имя высокой цели, во имя человечности? Достаточно это усмотреть, чтобы понять, что вся (абстрактная) музыка реализует превосходство интуитивного над дискурсивным и в содержательной сфере.

Во-вторых, вспомним слова Чехова о «тонкой, едва уловимой красоте человеческого горя, которую не скоро еще научатся понимать и описывать и которую умеет передавать, кажется, одна только музыка» [51]. Оказывается вопреки всякой логике (кроме, разве, логики садиста) искусство способно раскрыть в горе красоту.

Нам кажется, все эти примеры позволяют подтвердить как тезис об «основном конфликте» художественного произведения, так и — в более общей проблеме — утверждение о том, что главная особенность художественного метода постижения, главная его

* Конечно, как во всяком великом произведении, конфликт интуитивного с дискурсивным и в Чаконе проявляется в разных отношениях, он многопланов. Достаточно обратить внимание на слова Швейцера о том, что целый мир скорби и радости создан из одной темы. Это, конечно, преодоление логики формы, то самое, о котором говорил Стравинский. Восприятие этого преодоления служит источником дополнительного наслаждения.

функция состоит в утверждении значимости, важности, авторитета внелогического познания в противовес авторитету логического.

Говорят, что искусство познает мир, и это конечно правильно. Но что именно оно познает в мире? Не то, что вода состоит из водорода и кислорода. Это познание, — предмет естественных наук, физики и химии. И не то, как мудро поступил Кутузов, приняв трудное решение отдать Москву. Это дело исторической науки. Искусство дает, конечно, познание человека, человеческой души, ее движений, в частности таких, которые в значительной степени, но, вероятно, все же не полностью, способна познать психология. Но гораздо важнее другое. Искусство дает познание того, что логически недоказуемое может быть неукоснительно правильным, что интуитивное решение, не обосновываемое рационально, не доказуемое логически и даже противоречащее убедительно звучащему дискурсивному рассуждению, способно быть гораздо более справедливым и верным, чем это рассуждение. Оно дает познание того, что такая ситуация типична для жизни человека и общества, пронизывает эту жизнь; того, что без способности преодолевать логическую недостаточность вывода, без доверия к интуиции, восстающей против дискурсии, человечество не может существовать в такой же мере, как оно не может существовать без способности к логическому и вообще дискурсивному мышлению.

Выражаясь менее строго, можно сказать и так: задача искусства состоит прежде всего в том, чтобы возвысить движения души над движениями рассудка. И оно решает эту задачу.

Глава 13

ЛОГИЧНАЯ КРИТИКА

Необходимое присутствие в художественном произведении двух противоборствующих элементов — логического и внелогического — всегда создавало легкую возможность для несправедливой, часто демагогической критики. Критик, не восприимчивый к интуитивному элементу или нарочито враждебный системе художественных средств, ведущих к интуитивному постижению, сосредоточивает свое внимание на нелогичностях, которые, как говорилось выше, по самой сути художественного произведения в нем необходимы. На этом пути такой критик легко достигает «победы». Опровергнуть его, пользуясь его же методом — дискурсией — принципиально невозможно. Примеров такой критики, созданной эстетически глухими, или эстетически неразвитыми, или просто несправедливыми людьми, можно, разумеется, привести множество. Однако интереснее вспомнить писателей высокоталантливых, как Писарев, или гениальных, как Толстой, которые, поддавшись своей

страстности (или пристрастности), применяли тот же, по существу, недозволенный полемический прием в отстаивании своих предвзятых взглядов на искусство. Любопытен один случай с Толстым.

Как известно, его художественные симпатии во многом были консервативны. Он отвергал музыку, написанную после Бетховена и Шуберта, импрессионистов в живописи и поэзии. В своем трактате «Что такое искусство?» Толстой, в частности, обрушивается на стихотворения Малларме, Верлена, Бодлера и Метерлинка за непонятность, нелепость содержания, отсутствие «смысла». Так, об одном сонете Малларме («*A la nue accablante...*») он говорит: «Стихотворение это — не исключение по непонятности. Я читал несколько стихотворений Малларме. Все они также лишены смысла». И еще: «Есть, например, стихотворения Малларме и Метерлинка, не имеющие никакого смысла и несмотря на это или, может быть, вследствие этого печатаемые не только в десятках тысяч отдельных изданий, но и в сборниках лучших произведений молодых поэтов» [4].

Желая убедить читателя, Толстой приводит многочисленные французские тексты стихотворений. Добросовестные редакторы его собраний сочинений (и дореволюционного сытинского (1913 г., П. П. Бирюков) в томе 16, и советского юбилейного (или академического) в томе 30 (издан в 1951 г.)) дали буквальные подстрочные переводы, которые действительно звучат как сплошная нелепость. Этим они очень повысили убедительность толстовских оценок. Однако еще более добросовестные редакторы более нового советского издания сыграли с Толстым злую шутку: они заменили эти подстрочники стихотворными переводами — и поэзия сразу проступила. Так, одно стихотворение Метерлинка раньше, в подстрочном переводе было передано следующим образом: «Когда он вышел (я слышу стук двери), но когда он вернулся (я слышала лампу), когда он вернулся, здесь была другая... И я видела смерть (я услышала его душу), и я видела смерть, которая еще ожидает его». Толстой по поводу этого стихотворения возмущенно восклицает: «Кто вышел, кто пришел, кто рассказывает, кто умер?» А вот, вероятно, отнюдь не идеальный перевод Г. Чулкова из нового советского издания: «Когда влюбленный удалился (я слышал двери скрип), когда влюбленный удалился, от счастья взор у ней светился. Когда же он опять пришел (я видел лампы свет), когда же он опять пришел, другую женщину нашел. И видел я: то смерть была (ее дыхание я узнал). И видел я: то смерть была, она его к себе ждала» [4, с. 128—129] *.

* Любопытно, что настроенные, видимо, враждебно к Метерлинку авторы подстрочника в старых изданиях передали текст, как произносимый женщиной, а поэт Чулков понял его как текст от автора — Метерлинка (французское «*J'entendis*» предоставляет свободу выбора, но женский род добавляет здесь бессмыслицы).

качество самих французских стихов, и качество перевода, но одно несомненно — это явления поэзии, и они отнюдь не сводятся к тому, что захотел увидеть в них Толстой.

Подобный же прием Толстой применяет к Вагнеру. Подробно излагая либретто оперы из «Кольца Нибелунга», Толстой делает это так, что вздорность либретто с логической точки зрения становится очевидной. Но не ясно ли, что рассматривать его в отрыве от музыки недопустимо. Именно музыка делает этот цикл явлением искусства, преодолевая своим внелогичным воздействием противоречия сюжета.

«Отсутствие смысла», на которое сердится Толстой, само имеет глубокий смысл. Еще Пушкин говорил о двух родах бессмыслицы: «Одна происходит от недостатка чувств и мыслей, заменяемого словами; другая — от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения» [25]. В самом деле, если бы для выражения чувств и мыслей художника хватало слов, то художественное произведение можно было заменить тщательно составленной речью. Только потому, что это невозможно, необходимо искусство, выходящее за рамки «осмысленных слов», хотя и нуждающееся в них.

Глава 14

ХУДОЖНИК И УЧЕНЫЙ

Если верно, что главная задача искусства — утверждение авторитета интуиции в противовес дискурсивному методу, то на первый взгляд может показаться, что художник является естественным оппонентом ученого (опять имеется в виду область точных и естественных наук).

Часто встречающееся страстное отстаивание «научного» подхода учеными вполне обосновано потому, что строгое дискурсивное мышление, четкое разделение аксиомы, гипотезы и дискурсивно обоснованного следствия, четкое понимание значимости проверки опытом — основа научного исследования. Овладение этим мышлением порождает особый стиль творческой деятельности, без которого наука невозможна. В то же время недостаточная культура строгого рассуждения все еще часто встречается среди гуманитарной и художественной интеллигенции, а иногда и в естественно-научной среде. Но, как мы знаем, без способности к интуитивному суждению наука в целом также развиваться не может. Поэтому, отстаивая ценность и авторитет интуиции в противовес дискурсии, художник фактически борется за подлинно творческую науку. Вся проблема, возникающая из противопоставления художника и уче-

ного, сводится лишь к вопросу о чувстве меры. Чрезмерное доверие к интуиции, чрезмерно легкое ее использование может привести ученого к ложным результатам и даже к лженауке. С другой стороны, чрезмерно формально-логический, формально-дискурсивный подход к науке (оставим в стороне спорный крайний случай — математику) может привести к бесплодности, а в социальных и этических проблемах — «к дьяволу».

Когда создатели основ точных наук — математики и физики — решались высказать обобщающее интуитивное суждение по принципиальным проблемам, это всегда происходило после титанических усилий обойтись без него, остаться на почве прежних, уже устоявшихся и проверенных аксиом и строго дискурсивных следствий из них. Только категорические требования, предъявленные новыми, ранее неизвестными опытными фактами, заставили перейти от пространственно-временных представлений и уравнений Ньютона к более общим, составляющим основу теории относительности. Только полная неспособность классической механики объяснить процесс испускания и поглощения света и устойчивость атомов, после долгих и мучительных попыток свести концы с концами заставила сделать решительный шаг и постулировать основы квантовой механики.

Доступность, искусительная легкость использования интуиции в науке коварна и многих ученых привела к подлинной катастрофе. Отсюда осторожность, переходящая в недоверие, свойственная ученым, работающим в области точных наук, когда они встречаются со столь широким — неизбежно широким — использованием интуиции в области гуманитарных наук. Но об этом уже говорилось в гл. 3 и 4. Мы говорили также, что интуитивное суждение необходимо (например, в физике) отнюдь не только при формулировке основ теории, но и в процессе текущих исследований, вплоть до самых рутинных, прежде всего при оценке достаточности эксперимента. Так, бывает, что обширный и разнообразный набор экспериментальных фактов удовлетворительно описывается какой-либо теоретической схемой, которая на этом основании провозглашается правильной. Иногда затем предлагаются другие схемы, которые столь же хорошо описывают эти факты. Выбор между ними может быть сделан только после появления новых фактов, более, как говорят, «критичных». Когда такие факты обнаруживаются, первоначальное суждение о справедливости первой схемы может оказаться слишком поспешным и неверным.

Опровергнутая гипотеза, оказавшаяся неправильной теоретической схемой, которая поначалу была такой привлекательной, ложный вывод из экспериментального исследования, представлявшийся ранее таким убедительным, — все это почти трагедия для ученого. Поэтому, дорожа наукой и своим добрым именем, исследователь так осторожен во внелогичных выводах. Иногда осторож-

ность оказывается чрезмерной. Известны случаи (например, в физике, в том числе теоретической), когда ученый, сделавший очень много и славящийся своей квалификацией, эрудицией, трудолюбием, строгостью результатов, все же в целом создает меньше, чем можно было от него ожидать, именно потому, что избегает «рискованных фантазий» или попросту ограничивает использование интуиции. Но понять его нетрудно. Слишком много легковесного и ошибочного, даже лженаучного проистекает из недостаточной научной строгости, из вольного обращения с интуицией.

Все это часто побуждает ученых очень негативно относиться к нелогическим, «ненаучным» элементам в искусстве (и искусствоведении).

Не так давно крупный французский ученый-биохимик говорил [52, р. 592]: «...Наиболее интересные, наиболее важные, наилучшие литературные произведения, написанные в течение последних тридцати или сорока лет, полностью ненаучны, если не антинаучны... (подразумевается, конечно, научный образ мышления — Е. Ф.). От Кафки до Беккета, через Камю и Сартра можно проследить, что большинство лучших писателей нашего времени ... так или иначе принадлежат этой школе. Но почему? Это не необходимо. Этого не было в XVII и XVIII веках».

Оставим в стороне вопрос о правильности выбора конкретных имен, указываемых в качестве представителей лучшей литературы. По существу, ученый говорит здесь о том, что в произведениях названных — и многих других — авторов необычно, «недопустимо» силен внелогический элемент — и в форме, и в содержании. Верно ли, что это так уж необычно и не бывало ранее?

Мы уже говорили, что переход к «новой логике *формы*», воспринимаемый при каждом таком переходе прежде всего как разрушение всякой логики, — явление в истории искусства обычное. В частности, в музыке последних веков он происходил при рождении каждого нового поколения (см. гл. 8). Происходил он, конечно, и в литературе. «Ненаучность» же *содержательного* элемента по существу означает преобладание интуитивного, решительный перевес его над дискурсивным. Но интуитивное неизбежно присутствует и доминирует в произведении искусства. Соразмерить количество, что означает «преобладание», «решительный перевес», насколько он больше теперь, чем в XVII и XVIII веках, очень трудно. Так, например, многозначительная смесь безумных и разумных слов короля Лира, шута и симулирующего безумие Эдгара в сцене бури или сцена ведьм в «Макбете», быть может, не так уж далеки от современной поэзии, да и от того, что писали Кафка и Камю. И во всяком случае так ли уж далеки друг от друга столь высоко ценившийся Эйнштейном Достоевский и отвергаемый нашим биохимиком Кафка?

Вопреки сказанному все же нельзя исключить и возможность того, что в настоящее время действительно наметились кардинальные перемены, встречающиеся в истории очень редко.

В музыке усиливается тяга к атональной организации материала, стремление к переменам, которые по радикальности можно сравнить разве что с переходом от ренессансной полифонии к гомофонно-гармоническому письму (на рубеже XVI и XVII века). В живописи и скульптуре большое распространение приобрел абстрактный стиль, и это напоминает переход к инструментальной, по существу «абстрактной», музыке, когда она освободилась от подчиненности вокальному стилю.

Все эти перемены отнюдь не сводятся к простому отказу от какой бы то ни было логики. Наоборот, где явно (серийная музыка), где скрыто вводятся новые, иногда еще более строгие, чем прежде, правила, слоя логика.

В литературе, в произведениях авторов, названных выше, быть может, также отличие от литературы прошлых веков выходит за рамки обычного,

Будущее покажет, жизненны ли эти тенденции, приобретут ли они всеобщий характер. Если мы действительно являемся свидетелями подобной революции, то ее истоки можно будет понять. Она означает по существу резкое усиление роли интуитивного элемента, повышение требований к ассоциативной способности и к синтетическому восприятию у слушателя, зрителя, читателя. Причиной может быть параллельно происходящее интенсивное развитие «научного» дискурсивного мышления, рост его авторитета. Это требует, в качестве противовеса, резкой активизации также и интуитивного восприятия, которое должно спасти человеческое познание (в частности, и подлинно научное) от ограниченности, от тупика, от идиотизма исключительного господства логичности. Литература (как и музыка, и живопись, и скульптура и т. д.) отвечает на эту потребность произведениями, в которых особенно ярок, существен и требует особой культуры, особой восприимчивости вnelогичный («ненаучный») элемент. Потребуется ли эта задача перехода к столь необычным, радикально отличным новым формам или можно будет ограничиться сменой логики форм обычного масштаба, как при всякой смене поколений,— покажет будущее.

Недовольству ученого во все времена противостоит недовольство художника. Более ста тридцати лет назад Баратынский писал:

Пока человек естества не пытал
Горнилом, весами и мерой,
Но детски вещаньям природы внимал,
Ловил ее знаменья с верой;

Покуда природу любил он, она
Любовью ему отвечала

Но, чувство презрев, он доверил уму;
Вдался в суету изысканий...
И сердце природы закрылось ему,
И нет на земле прорицаний.

(«Приметы»)

Этот глубокий протест против аналитического подхода к природе, отстаивание синтетического, «детского» ее восприятия естественны для художника.

Даже когда художнику открывается новая научная истина, он принимает ее и использует по-своему.

В древности греки для объяснения видимого движения планет придумали небесные сферы, вращающиеся вокруг Земли с разными скоростями. Но художник извлек отсюда свой взгляд на мир. Он пренебрег точной числовой стороной конструкции — она его не интересовала, — и придумал «музыку сфер», возникающую при их вращении. Эта музыка сфер на тысячелетия вошла в поэзию, как самостоятельный художественный образ космической жизни. Однако современный художник в течение двух недель из дня в день читает в газете о полете людей на Луну, их посадке там и возвращении на Землю. Он видит на экране телевизора, как деловитый луноход берет пробы грунта и оставляет на поверхности Луны глубокие следы своих колес. Естественно, это не может не повлиять на его виденье мира. Но можно не сомневаться, что такой художник найдет новые формы «детского», т. е. интуитивного восприятия расширившегося и конкретизированного мира, где Луна не будет просто далекой и таинственной покровительницей влюбленных.

* *
*

В обычном противопоставлении художника ученому можно подметить еще одну, так сказать, сугубо личную сторону. Посмотрите, как различно они говорят о своем творчестве.

Гораций, Державин, Пушкин почти в одинаковых словах гордо провозглашали: «Ехегі monumentum», «Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный». Это не редкий пример. Многие поэты декларировали значимость своего пути. «Мой стих дойдет через хребты веков и через головы поэтов и правительств», — утверждал Маяковский.

А с другой стороны — Ньютон: «Я не знаю, чем я кажусь свету, но я сравниваю себя с ребенком, который, ходя по берегу моря, собирает гладкие камни и красивые раковины, а между тем вели-

кий океан глубоко скрывает истину от моих глаз» (см., например, [53]). Или эйнштейновское: «быть может, мне и пришли в голову одна-две неплохих мысли»*. Можно ли представить себе, чтобы Бор, пусть даже застенчиво, сказал: «Все-таки, своими работами я воздвигнул себе нетленный памятник»?

В чем же дело? Художники самоуверенны и нахальны, а ученые скромники? Нет, конечно, причина совсем иная и более глубокая.

Ученому психологически легче, чем художнику. Создав нечто новое, он сравнительно скоро может себя проверить — экспериментом, т. е. критерием практики, как бы он ни был ограничен, просто математической проверкой. Все это способен произвести и он сам, и его коллеги. Истина или ошибка обнаружится, для сомнений не останется места.

Художник же не имеет другого критерия правильности своего пути, кроме внутреннего убеждения, своего собственного или других людей, причем он еще должен — также интуитивно — решить, чьи интуитивные суждения стоит учитывать, а чьи нет.

Чтобы пояснить сказанное примером, представим себе время, когда Пушкин создавал «Медного всадника». Это был период, когда в действительности его гений достиг вершины своей зрелости. Однако уже прошло несколько лет, как он лишился понимания публики и даже лучших представителей литературы. Не кто-либо, а Белинский писал, что Пушкин «умер или, может быть, только обмер на время». Молодые Тургенев, Фет, Аполлон Григорьев ставили Бенедиктова рядом с ним, а то и выше его, более ценя в Пушкине былые заслуги. «Невозвратимая потеря», — горевал Белинский. О широкой публике и говорить нечего**. Именно тогда был создан «Памятник», опубликованный лишь через пять лет после смерти Пушкина. И вот в такой момент Пушкин написал: «Тяжело-звонкое скаканье по потрясенной мостовой». Здесь мы позволим себе (быть может, несколько вольное, но во всяком случае вполне безопасное) фантазирование. Возможно, что, написав эти слова, он заколебался: хорошо ли это необычное словосочетание — «тяжело-звонкое», да и какое-то не употребляемое никем «скаканье»? Он спрашивает совета у ближайших друзей, любимых и высоко ценимых, например сначала у Кюхельбекера (конечно, на самом деле в это время Кюхельбекер томился в крепости, но для нашей фантазии это не играет роли), и слышит в ответ: «Прекрасно! Ты, как Державин, — «веков закон — металла звон! Только зачем рядом простоватая «мостовая», снижающая пафос?» Да, но Кюхельбекер архаист, с которым всю жизнь идет спор. А мостовая рядом

* Эти слова, приписываемые Эйнштейну, возможно, фольклор (мне не удалось найти им документальное подтверждение), однако они хорошо соответствуют тому, что мог бы сказать Эйнштейн, каким мы его знаем.

* Об этом прекрасно рассказано в очерке С. М. Бонди [66].

с тяжело-звонким скаканьем — это как простые Евгений и Параша рядом с великим Петром. Пушкин спрашивает Жуковского и получает совсем иное: «Что ты, Александр, для чего же мы всю жизнь освобождали чистый русский язык от пудренных париков прошлого века — чтобы опять к Державину и Сумарокову? Что это за «скаканье»? Кто так говорит?» Да, но Петр и Фальконе это ведь и есть восемнадцатый век. Пушкин — к Вяземскому и слышит ироническое: «Милый мой, в Петербурге мостовые деревянные, торцовые, какой уж тут звон, копыта стучат глухо». Да, но это есть — «как будто грома грохотанье», а всадник-то медный и под ним скала. Как же быть? Кому верить? Только себе, больше некому. «Ты сам свой высший суд: всех строже оценишь ты свой труд. Ты им доволен ли, взыскательный художник?»

Художник все время, даже если он прислушивается к чужим мнениям, сам должен делать выбор и решать, он сам за все в ответе. И потому он так часто беспокоен и так часто он один. Мотив одиночества пробивается даже тогда, когда художник говорит о всечеловеческом единении, и, может быть, именно поэтому он так жаждет и этого единения, и близости понимающей души. Из-за этого суждение художника о самом себе так шатко. Он постоянно вынужден убеждать себя: «я прав, я должен идти именно этим путем, я ничем другим, кроме своих творений не могу доказать им свою правоту, а они еще ее увидят». Именно поэтому Пушкин, такой скромный в высказываниях о себе лично (см. убедительные цитаты в [66]), меняется, когда он говорит о поэте вообще: «Ты царь, живи один...», «Поэт, не дорожи любовью народной» и т. д. (ср. у Пастернака: «Но поражение от победы ты сам не должен отличать»). И это все отнюдь не пренебрежение к народу, — было бы смешно предполагать его у Пушкина. Гораций, Державин, Пушкин, как потом Маяковский, Блок («Сегодня я — гений», — сказал он, закончив «Двенадцать») провозглашали свое величие не перед другими, не перед современниками и даже не перед потомками. Они внушали свою правоту себе самим. Мог ли Маяковский убедить кого-либо, кроме себя, твердя, что его стих, отвергаемый и высмеиваемый многими современниками, — новое великое слово? Мог ли умнейший Пушкин не понимать, что потомство либо примет, либо не примет его творчество, но никакими доводами, никаким анализом своего творчества он сам повлиять на его суд не сможет?

Самоуверенное поведение художника, так часто встречающееся и в повседневной жизни (нужно ли оговаривать, что это отнюдь не всеобщее правило?), лишь средство самоутверждения, в котором ученый нуждается в гораздо меньшей степени. У того есть объективный критерий, недоступный художнику.

Если думать, что Маяковский и его современники в этом смысле были другими, менее скромными, чем Пушкин, то и Горация,

и Державина нужно к ним присоединить. Это было бы явно несправедливо. Просто Маяковский жил в другой среде, на сто лет позже, когда были «улицы — наши кисти, площади — наши палитры». Стиль поведения был другой, не столь камерный (Маяковский носил желтую кофту, а Пушкин — отращивал ноготь на мизинце и носил на нем футляр). Но суть «самовозвеличивающих» строк та же. Это самовнушение, утверждение самого себя на избранном трудном, необычном пути, правильность которого логически доказать невозможно.

Осипу Мандельштаму принадлежит прекрасный афоризм «Поэзия есть сознание своей правоты» [54, с. 20]. Он полностью соответствует нашему «основному тезису» и справедлив не только для поэзии, но и для любого подлинного искусства. То же у Пастернака [55]:

Опять Шопен не ищет выгод,
Но, окрыляясь на лету,
Один прокладывает выход
Из веритья в правоту

(подчеркнуто мною. — Е. Ф.) — один! Всюду здесь речь идет о «правоте» как об истине, которая не может быть обоснована, доказана, опосредствована (разве в некоторой мере мотивирована), но зато может быть глубоко осознана художником. Эта интуитивно (и только интуитивно) постижимая истина и становится основой художественного произведения. Речь идет о ситуации, в которой выбор из разных возможных «вероятий» не может быть произведен дискурсивно. Только интуиция указывает «выход», а искусство дает этому выбору убежденность «правоты».

Разумеется, и от ученого иногда можно услышать самоутверждающие и самовосхваляющие слова. Однако, если отбросить простое тщеславие (пусть не тщеславие, но некоторое честолюбие, вероятно, все же необходимо ученому), здесь чаще всего играют роль личные, как говорят психиатры, «характерологические» особенности. Подобное беспокойное самодовольство не имеет ничего общего с наукой, с процессом познания*. Другой, менее вульгарный случай представляет собой страстное провозглашение избранности своего метода, своей школы, своего понимания проблемы в периоды затянувшихся поисков ее решения. Однако если здесь и идет речь о самоутверждении в интуитивной точке зрения, то это скорее интуиция-догадка, чем истинно интуитивное суждение. После того, как проблема (спустя все же сравнительно недолгий период исканий) получает решение, мишура опадает. В обоих слу-

* Можно думать, что с психологическим обликом подлинного ученого позволительно связывать следующий вывод из многочисленных поведенческих экспериментов на животных: «Лучшими «исследователями» оказались смелые (низкий индекс страха) и одновременно неагрессивные дружелюбные животные» [3, с. 23].

чаях нарциссизм свойствен главным образом посредственным личностям. На промывочном лотке истории они редко оставляют крупницы золота, в то время, как мучительные сомнения и их преодоление в стихах Горация, Державина, Пушкина и Маяковского сами становятся выдающимся явлением искусства, неотделимым от всего творчества этих художников.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель всего написанного в этой книге состояла в уяснении ответов на два вопроса (см. Предисловие), обострившиеся в современном мире с его все возрастающей и уже теперь огромной ролью, которую играет математизированное и, более того, кибернетизированное мышление. Дело не только в конкретном использовании кибернетического аппарата и достигнутых такими методами результатов, но и в самом духе формализации, логизации всего, на что такое мышление обращается. Эти два вопроса таковы.

Во-первых, насколько верно, что логическое мышление является определяющим, действительно ли оно вытесняет — и скоро вытеснит — «внелогическое невежество»? Или, в более научной формулировке: каково соотношение логического и внелогического в познании мира и в практической человеческой деятельности (научно-технической, судебной, стратегической, социальной, регулирующей и любой другой, повседневной и даже бытовой)?

Во-вторых, каковы в таких условиях место и судьба искусства, целиком пронизанного внелогическим элементом? Решение вопроса сводится к старой проблеме: почему искусство необходимо человечеству? И останется ли оно нужным в новых условиях?

Оказалось, что эти два вопроса органически связаны между собой. Это выясняется, когда в методах, в самом процессе постижения «истины» — от мелкой повседневной до философской идеи существования объективного мира — удастся различить сочетание дискурсивного (в идеале формально-логического) мышления с внелогическим, интуитивным синтетическим суждением. Обычно они используются в тесном переплетении и взаимосвязи, что и лежит в основе более мощной системы познания — диалектической логики. Но в математике и (в меньшей степени) в других точных науках вычленяются значительные части (и периоды развития), в пределах которых можно ограничиться формальной логикой (или в некоторых науках хотя бы более «мягкой» дискурсией; см. гл. 3—5). Это провоцирует забвение важности интуитивного элемента, фетишизацию логического мышления и появление надежд на сведение науки к единой дедуктивной системе, надежд, которые при строгом анализе оказываются необоснованными.

Что же касается вопроса о том, для чего вообще искусство нужно человечеству, то он в разные времена и у разных авторов находил совершенно различные ответы (см. гл. 2). Дошло до того, что Поль Валери самую «бесполезность» искусства принял как оправдание его существования. Для него цель искусства — «Придать излишним для жизни ощущениям своего рода необходимость и полезность». Таковы «основные признаки, определяющие *искусство*». «Удовлетворение воскрешает желание», и задача искусства «поддерживать эту жажду до бесконечности». «*Построить систему чувственных объектов, которая обладала бы этой особенностью* — такова сущность проблемы искусства, таково его необходимое, но далеко еще не достаточное условие» [56]. Это, конечно, крайняя из крайних точек зрения. Но проблемы эстетики вообще обладают одной печальной особенностью: мало есть наук, где расхождение во мнениях было бы так значительно. Как остроумно заметил один автор, «Когда встречаются два эстетика, то возникают три точки зрения» ([57], предисловие). В нашей книге излагалась концепция необходимости искусства, которая, видимо, существенно отлична от других предлагавшихся концепций, и в свете только что сказанного в этом нет ничего удивительного.

Разумеется, в эстетике (по крайней мере в нашей литературе) всеобщее признано многое, в частности многое из излагавшегося (и не излагавшегося) здесь. Так, признана и принципиальная многофункциональность искусства, и первостепенное значение для него отражения мира как творческого «преобразования действительности». Признано, что в эпоху необычайного научно-технического прогресса, как и всегда было в истории человечества, искусство необходимо (о дискуссиях на эту тему см. [58]). Особенно подчеркивается, что в наше время искусство важно для развития тех способностей к творчеству (фантазия, эвристическое мышление), которые необходимы для научно-технической деятельности. Разумеется, признано, что искусство и науку не следует противопоставлять друг другу, как антагонистов, что это дополняющие друг друга подходы к постижению мира. Признано и много других весьма важных положений. Чтобы не быть голословными, приведем несколько ссылок на работы, в которых все это произносится явно (можно было бы добавить еще много других соответствующих сочинений) [59—62].

Ощущается, однако, потребность даже эти положения, часто высказываемые лишь в виде таких обобщающих оценок, теснее связать с проблемами структуры нашего знания и познания и выразить в терминах, близких мышлению, обычному для точных наук. Более того, нам кажутся недостаточными встречающиеся в литературе попытки схематически связать между собой многочисленные функции искусства и нащупать объяснение причин такой

многофункциональности — одного из самых загадочных свойств искусства.

Итак, подытожим основное, что было высказано в этой книге.

Прежде всего, настойчиво подчеркивалось (и сопровождалось примерами) то обстоятельство, что не только художественная деятельность, не только социальное поведение и гуманитарные науки, но и так называемое «точное знание», до математики включительно, основывается на сочетании формально-логического подхода с существенно внелогическими, интуитивными суждениями и решениями. В разных сочетаниях и переплетениях они образуют любой подобный вид деятельности.

Было очень важно выбрать четкое определение того, что понимается под словом «интуиция». Оказывается, в литературе с ним связывают два существенно различающихся понятия (хотя, к сожалению, в подавляющем большинстве сочинений вообще не дается определение интуиции и потому, конечно, не видно и самого различия). Одна интуиция — это прямое усмотрение «истины» (объективной связи вещей), не опирающееся на доказательство и не *допускающее* его [12] (возможны варианты этого определения (см. например, [13]), но они изменяют лишь словесное оформление последующих рассуждений, не меняя сути). Это — интуиция-суждение. Другая — «психозвирстическая» интуиция-догадка, интуиция-превосхищение, правильность которой должна (и может) быть затем либо доказана, либо опровергнута. Кратко можно сказать так: *первая интуиция* — интуиция в философском смысле слова (условно говоря «подлинная интуиция») *есть усмотрение аксиомы*; *вторая* — *предугадывание теоремы*, которое еще нужно оправдать (или опровергнуть) доказательством. Любая наука, *если она претендует на описание физической реальности*, необходимо содержит по крайней мере один (и важнейший) вид «подлинно» внелогического, интуитивного суждения, именно — *суждение о достаточности* данного неизбежно ограниченного опыта (критерий практики).

Мы даже предлагаем *определить* такую науку как постижение истины, в котором *весь внелогический элемент сводится* (или в принципе может быть сведен) *к этому единственному виду суждения*.

Сказанное верно как для суждений фундаментального характера (законы природы и т. п.), так и для получения выводов из любого рядового научного эксперимента (см. гл. 5).

Гуманитарные науки (в особенности искусствознание, этика и т. п.) содержат интуитивные суждения, неизмеримо более разнообразные (например, этические нормы) и существенно обусловленные национальными, социальными и историческими условиями.

Необходимо сделать одну оговорку. Не отыскав лучшего слова, мы иногда называем интуицию, не допускающую доказательства,

интуицию-суждение «*подлинной*» интуицией. Не следует из этого делать вывод, что психоэвристическая интуиция-догадка есть нечто «не подлинное», относится к низшему роду психической деятельности. Конечно, она более «безопасна» и надежна, так как допускает последующее доказательство (или достоверное опровержение). Но она и психологически близка к недоказуемому интуитивному суждению, и принципиальная необходимость в ней для научной деятельности неоспорима. Она является «не подлинной» только условно, в гносеологическом плане. Важнейшее значение синтетической интуиции-догадки и трудность владения ею лучше всего видны из того, что *вся математика*, — пока она не выходит за пределы формализуемых ее частей, — *нуждается только в такой интуиции*. Но она-то и требует талантливости, иногда — гениальности. Это верно во всем — от решения школьных задач до подлинно значительных открытий*.

Но и математика, и кибернетика, используемые в экономике и других «не точных» науках, существенно привлекают «подлинные», «недоказуемые», интуитивные суждения. Они вступают в игру уже на этапе формализации исходных положений. Так, выбор существенных факторов для построения модели — сам по себе акт интуиции-суждения. Существует целая область кибернетики, занимающаяся этой проблемой — факторный анализ. Однако даже при использовании статистических эмпирических данных (их дает практическое изучение влияния отдельных факторов на искомый результат методами корреляции, коэффициентов регрессии и т. п.), когда реально имеется огромное число факторов (со сложным взаимовлиянием), полностью избавиться от «подлинно» интуитивного элемента не удастся. Остается связанный с ним произвол. Далее, последовательное решение этой проблемы требует формализации факторов, не несущих в себе числовой меры (например, при планировании производительности труда — учет психологической удовлетворенности производимой работой, дух соревнования, близость к пределу физических и психических возможностей работника и множество других подобных обстоятельств). Это тоже чисто интуитивное действие. Наконец, при выборе решения и рекомендаций на стадии управления нельзя уклониться от интуитивной оценки комплекса неформализуемых особенностей объекта управления (способности, инициативность руководства данного предприятия или отрасли, конъюнктурные психологические соображения; эффективность шкалы поощрений и т. п.).

* Выдающийся математик и педагог Д. Пойа пишет: «Математическое мышление нельзя считать чисто «формальным» — оно ..включает в себя... обобщение рассмотренных случаев, применение индукции, использование аналогии». «Нужно всеми средствами обучать искусству доказывать, не забывая при этом также и об искусстве догадываться» [23, с. 288] Слово «догадываться» и указывает, что речь идет об интуиции-догадке.

Вообще применение математики к решению прикладных проблем нередко требует существенно иного мышления, иной схемы действий, чем в чистой математике (для решения ее собственных проблем). В прикладной математике, как прекрасно разъяснено в [63—65], часто невозможно ограничиться сразу строго сформулированными условиями и последующей дедукцией. Необходимо в процессе решения задачи осуществлять множество «обратных связей», когда конструируется некоторая математическая модель и результаты ее расчета вновь и вновь сопрягаются с отобранными ранее факторами и соответственными «начальными условиями», причем модель каждый раз модифицируется. Перебор моделей при непрерывном учете особенностей проблемы «на словесном уровне» с оценкой разумности результатов, в целом,— непрерывное сочетание логических (чисто математических) элементов с внелогическими — вот характерные особенности такого процесса. Стоит вновь сравнить эту ситуацию с эйнштейновской схемой научного познания природы (на стр. 54).

Итак, подлинно интуитивные суждения, не опирающиеся на доказательство и не допускающие его, неустранимы ни из науки, ни из практики, ни из социальных проблем, в частности из этики. Но убедительность такого суждения, доверие к нему основывается только на внутреннем убеждении, на внутреннем удовлетворении от синтетической оценки ситуации и потому всегда находится под сомнением. Между тем оно так важно для полноты познания внешнего и внутреннего мира, для установления норм поведения, для выбора решения в самом широком смысле слова, что нужны особые методы укрепления его авторитета, его убедительности в самых разнообразных ситуациях. Необходимо, чтобы доверие к нему можно было противопоставить доверию к логическому умозаключению, уравновесить его. Эту функцию — обеспечение авторитета интуиции-суждения, можно полагать, и призвано осуществлять искусство. Отвлекаясь от конкретного содержания интуитивных суждений, на утверждение которых направлено то или иное художественное произведение, мы видим фундаментальное назначение искусства как метода, как системы именно в том, что оно обеспечивает доверие к таким суждениям, их авторитет (гл. 6). Искусство достигает этого, демонстрируя силу внелогической интуиции, ее преимущества перед дискурсией при решении не формализуемых строго проблем, способность интуиции опровергать рациональное, дискурсивное суждение. Сказанное подтверждается рассмотрением множества примеров из области искусства (гл. 12). Если религия, когда она осуществляет такую же функцию, опирается на авторитет постулированного высшего существа, абсолютного духа и т. п., то искусство не нуждается в такой опоре: оно несет критерий достоверности в себе самом. Его способность убеждать в не-

доказуемом тесно связана с удовлетворением, удовольствием, кантовским Wohlgefallen (как бы это ни называть), которое оно вызывает и которое в свою очередь является обычным критерием (наряду с критерием практики), убеждающим в правильности внелогического суждения всегда — в науке и в вопросах морали, в судебном решении и в повседневной жизни (гл. 5).

Именно эту функцию искусства можно принять как «определяющую его понятие». По-видимому, удастся показать, что другие обычно осуществляемые искусством, совершенно непохожие друг на друга функции (гедонистическая, познавательная, коммуникативная и т. п.), каждой из которых разные авторы пытались приписывать определяющее значение (см. гл. 2), неизбежно (или почти неизбежно) связаны с осуществлением указанной основной функции (из двенадцати функций, рассмотренных в гл. 9—11, десять, как оказалось, связаны с основной функцией необходимо, а оставшиеся две могут осуществляться только благодаря осуществлению основной функции; см. резюме в конце гл. 11).

Если авторитет внелогического суждения о достаточной доказательности данного опыта (необходимый в науке), можно еще считать, укрепляется самими успехами научного знания, то бесконечное разнообразие интуитивных суждений других типов в вопросах, в которых критерий практики затруднен или невозможен (нормы морали, судебные или воспитательные нормы, выбор решения в самых разных ситуациях и многие другие) требуют иных средств укрепления авторитета. Их и дает искусство, развивающее способность к такого рода суждениям вообще (в том числе и в науке) и демонстрирующее их плодотворность.

Мы считаем несомненным, что *полнота познания мира* и, в частности, необходимая для этого *способность к интуитивному суждению* (как в случае, когда оно образует составной элемент познания, так и когда оно лежит в основе решения конкретно-практических проблем, например при оценке ситуации или при выборе решения) — фундаментальные условия выживания человечества. Эта необходимость отнюдь не уменьшается с развитием математизации и кибернетизации мира. Быть может, справедливо даже обратное: по мере того как логические операции психики будут все более передаваться машине, внелогическая деятельность интеллекта будет приобретать все большее значение. Это вероятно не только для чисто гуманитарных наук, нравственных и других подобных проблем. Именно распространение кибернетических методов на «не точные» науки обостряет проблему правильного учета внелогических элементов кибернетического процесса. При любом развитии формализованных, математизированных методов эти внелогические элементы останутся неустранимыми и фундаментально важными. Таков ответ на первый из двух сформулирован-

ных вначале вопросов — о роли внелогического элемента в современном и будущем научном и техническом процессе. Это — первый вывод.

Но отсюда следует, что искусство, укрепляющее авторитет интуиции и развивающее способность к интуитивным суждениям, необходимо человечеству. Искусство — наиболее чистый вид интуитивного постижения, интуитивного суждения.

В наше время, с одной стороны, неудержимо развивается научное знание, укрепляющее авторитет дискурсии, а с другой — становятся все менее соответствующими духу эпохи такие источники авторитета интуиции, как религиозная мистика и опора на божественный авторитет. В этих условиях предъявляются повышенные требования к искусству, а также к ассоциативной (эмоциональной и интеллектуальной) восприимчивости тех, кому искусство адресовано. Именно потому, что мир все более кибернетизируется, искусство в настоящее время приобретает еще большее, чем ранее, особое, незаменимое и первостепенное значение для человечества. Оно необходимо теперь, будет необходимо и в будущем. И это — второй вывод.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Фейнберг Е. Л. а) Искусство и познание. — Вопросы философии, 1976, № 7, с. 93—108. б) Взаимосвязь науки и искусства в мировоззрении Эйнштейна. — Вопросы философии, 1979, № 3, с. 32—46. в) К проблеме соотношения синтеза наук и искусств. — В кн.: Взаимодействие и синтез искусств — Л.: Наука, 1978, с. 204—209. г) Обыкновенное и необычное (заметки о развитии современной науки). — Новый мир, 1965, № 8, с. 207—229.
2. Бабский Е. Б. Вегетативная нервная система. — БСЭ. — 3-е изд. — М., 1971, т. 4, с. 351—352.
3. Симонов П. В. Высшая нервная деятельность человека. — М.: Наука, 1975. — 175 с.
4. Толстой Л. Н. Что такое искусство — Собр. соч. В 20 т. — М.: Худож. лит., 1964, т. 15, с. 44—242.
5. Ларичев О. И. Наука и искусство принятия решений. — М.: Наука, 1980, 200 с.
6. Плеханов Г. В. Письма без адреса. Письмо первое. — В кн.: Плеханов Г. В. Искусство и литература. — М.: Гос. изд. художественной литературы, 1948, с. 42—73.
7. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. Кн. 1-я. — Пер. В. Г. Столпнера — Соч. — М.: Соцэкгиз, 1938, т. 12, XX—471 с.
8. Frank Ph. Einstein. — New York. Knopf, 1947. — 298 с.
9. Мандельштам Л. И. Лекции по основаниям квантовой механики — Полн. собр. трудов В 5 т. — М.: Изд-во АН СССР, 1950, т. 5, с. 347—415.
10. Эйнштейн А. Письмо к Герберту Сэмьюэлу. — Собр. науч. трудов в 4 т. — М.: Наука, 1967, т. 4, с. 328—329.
11. Эйнштейн А. Влияние Максвелла на развитие представлений о физической реальности — Там же, с. 136—139.

12. Асмус В. Ф. Проблема интуиции в философии и математике. — М.: Мысль, 1965. — 311 с.
13. Спиркин А. Г. Интуиция. — БСЭ., — 3-е изд. — М., 1972, т. 10, с. 343—344.
14. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. — М., 1914.
15. Einstein A. Les lettres á Maurice Solovine. — Paris: Gautier—Villars, 1956. — 139 p.
16. Марков А. А. Логика. — БСЭ. — 3-изд. — М., 1973, т. 14, с. 598—600.
17. Манин Ю. И. Теорема Геделя. — Природа, 1975, № 2, с. 80—87.
18. Эйнштейн А. Собр. науч. трудов. в 4 т. — М.: Наука, 1967, т. 4. а) Пролог, с. 152—155. б) Письма к Морису Соловину, с. 547—575. в) Мотивы научного исследования, с. 39—41. г) Природа физической реальности. Беседа с Рабиндранатом Тагором, с. 130—133, д) О науке, с. 142—146. е) Религия и наука, с. 126—129. ж) Замечания о теории познания Бертрانا Рассела, с. 248—252. з) Физика и реальность, с. 200—227. и) Рецензия на книгу Винтерница, с. 67—68, к) Предисловие к книге Филиппа Франка «Относительность», с. 322—323.
19. Колмогоров А. Н. Жизнь и мышление с точки зрения кибернетики — В кн. Опарин А. И. Жизнь, ее соотношение с другими формами материи. — М.: Изд-во АН СССР, 1962, с. 1—11.
20. Чуковский К. И. Современники — М.: Молодая гвардия, 1962, — 704 с. — (Жизнь замечательных людей).
21. Диксон Дж. Проектирование систем: изобретательство, анализ и принятие решений / Пер. с англ. Е. Г. Коваленко. — М.: Мир, 1969, — 440 с.
22. Хилл П. Наука и искусство проектирования / Пер. с англ. Е. Г. Коваленко; Под ред. В. Ф. Венды. — М.: Мир, 1973, — 263 с.
23. Пояя Д. Математическое открытие / Пер. с англ. В. С. Бермана, Под ред. И. М. Яглома. — 2-е изд. — М.: Наука, 1967. — 448 с.
24. Albert Einstein / Philosopher—Scientist. — Ed. P. Schilpp. — New York: Tudor Publ. Comp., 1951. — 781 с.
25. Пушкин А. С. Отрывки из писем, мысли и замечания. — Собр. соч. в 10-ти т. — Л.: Худож. лит., 1978, т. 7, с. 38—45.
26. Кант И. Критика способности суждения. — Соч. в 6 т.: Пер. с нем — М.: Мысль, 1966, т. 5. — 743 с.
27. Ленин В. И. Философские тетради. — Полн. собр. соч. т. 29. — 783 с. (см. с. 172).
28. Larmor J. Aether. — Encyclopaedia Britannica. — 11th ed. — New York: Encycl. Brit. Comp., 1910, v. 1, p. 292—297.
29. Симонов П. В. Изучение процессов творчества и психический мутагенез — В кн.: Творческий процесс и художественное восприятие. — Л.: Наука, 1977, с. 62—65.
30. Балан В. А. Экономико-математические модели производительности труда. — М.: Наука, 1979. — 128 с.
31. Макнавелли Н. Князь. — Соч.: Пер. с итал. — М.—Л.: Academia, 1933, с. 211—351.
32. Белинский В. Г. Идея искусства. — Собр. соч. в 3-х т. — М.: ГИХЛ, 1948, т. 2 — 930 с.
33. Лаврецкий А. Эстетика Белинского — М.: Изд-во АН СССР, 1959. — 371 с.
34. Кузнецов Б. Г. Эйнштейн. — М.: Изд-во АН СССР, 1962. — 407 с.
35. Тынянов Ю. Н. Иллюстрации. — В кн.: Тынянов Ю. Н. Поэтика, история литературы, кино. — М.: Наука, 1977, с. 303—319.
36. Лессинг Г. Э. Лаокоон. — М.: Изогиз, 1933, с. 1—206
37. Дамс В. Франц Шуберт: Пер. с нем. В. Э. Фермана. — М.: Гос. изд-во, музык. сектор, 1928. — 199 с.
38. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Пер. с франц. — Л.: Музгиз, 1963, — 273 с.
39. Конен В. Д. Клаудио Монтеверди. — М.: Сов. композитор, 1971, — 323 с.

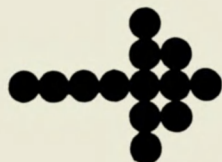
40. Сенека Луций Анней. Нравственные письма к Луцилию. Письмо LXXXVIII / Пер. с латин. С. А. Ошерова — М.: Наука, 1977, с. 190—197.
41. Каган М. С. Морфология искусства. — Л.: Искусство, 1972, — 440 с.
42. Шекспир У. Мера за меру. — Полн. собр. соч. в 8-ми т.: Пер. с англ. Т. Л. Щепкиной-Куперник. — М.: Искусство, 1960, т. 6, с. 159—279
43. Щелкунов Е. Л. XIX Совещание по проблемам высшей нервной деятельности. Тезисы докладов. — Л.: 1960, вып. 2, с. 170—172.
44. Фриш М. Номо Faber: Пер. с нем. (Послесловие С. Л. Львова) — М.: Молодая гвардия, 1967. — 240 с.
45. Uhlenbeck G. E. Reminiscences of Professor Paul Ehrenfest. — American J. Physics, 1956, № 6, p. 431—433.
46. Твардовский А. Т. Книга лирики. — М.: Сов. писатель, 1967 — 386 с.
47. Moore P. E. Henry Purcell and the Restoration Theatre. — London: Henemann, 1961. — 210 p.
48. Пушкин А. С. Table-Talk. — Полн. собр. соч. в 10-ти т. — Л.: Наука, 1978, т. 7, с. 64—82.
49. Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды. — Собр. соч. в 3-х т — М.: Гос. изд. худ. лит-ры, 1948, т. 2, 930 с.
50. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах: Пер. с нем./Под ред. М. С. Друскина. — М.: Музыка, 1964, — 727 с.
51. Чехов А. П. Враги. — Собр. соч. в 12 т — М.: Правда, 1950, т. 5, с. 21—31.
52. Monod J. Remark in discussion. Atti del Convegno sulla Filosofia Naturale Oggi. — Supplemento al Nuovo Cimento, v. 4, N 2, p. 522—523.
53. В. В. Бобынин. Ньютон. — Энциклопед. словарь. — СПб.: Брокгауз и Ефрон, 1897, т. 41, с. 443—449.
54. Мандельштам О. Э. О поэзии. — Л.: Academia, 1928, — 70 с.
55. Пастернак Б. Л. Стихи. — М.: Худож. лит., 1966 — 368 с.
56. Валери П. Об искусстве. Пер. с франц. — М.: Искусство, 1976, — 622 с.
57. Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1972 — 162 с.
58. Мейлах Б. С. На рубеже науки и искусства. — Л.: Наука, 1971. — 248 с
59. Егоров А. Г. Научно-техническая революция и искусство. — В кн.: Егоров А. Г. Проблемы эстетики. — М.: Сов писатель, 1974, — 416 с.
60. Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. — 2-е изд — Л.: Ленинград. ун-т, 1971, — 766 с.
61. Овсянников М. Ф. История эстетической мысли. — М.: Высшая школа, 1978.
62. Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек — 2-е изд. — М.: Сов. писатель, 1978, — 365 с.
63. Блехман И. И., Мышкис А. Д., Пановко Я. Г. Прикладная математика: предмет, логика, особенности подходов. — Киев: Наукова думка, 1976, — 269 с.
64. Грекова И. Методологические особенности прикладной математики на современном этапе ее развития. — Вопросы философии, 1976, № 6, с. 104—114.
65. Яглом И. М. Математические структуры и математическое моделирование — М.: Сов. радио, 1979, — 145 с.
66. Бонди С. О Пушкине. — М.: Худ. лит-ра, 1978, 479 с.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

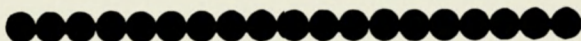
- Амудсен** 12
Аполлон 132
Аристарх С. 60
Архимед 12
Асмус В. Ф. 8, 35, 37, 41, 137
Бабский Е. Б. 19
Балан В. А. 70
Баратынский Е. А. 111, 130
Барток Б. 91
Баумгартен 24
Бах И. С. 76, 90, 92, 99, 124
Беккет Т. 129
Белинский В. Г. 76, 77, 123, 132
Бенедиктов В. Г. 132
Бергсон А. 109
Беркли Д. 58
Берлиоз Г. 78, 84
Бетховен Л. 13, 27, 90—92, 117, 118, 123, 126
Бирюков П. П. 126
Блехман И. И. 139
Блок А. А. 133
Бобынин В. В. 132
Бодлер Ш. 126
Бойль Р. 42
Больцман Л. 4
Бонди С. 132, 133
Босх А. 111
Бруно Д. 12
Вавилов С. И. 87
Вагнер Р. 90, 127
Валери П. 131
Верлен П. 126
Вяземский П. А. 133
Гаман 29, 61
Гаусс К. Ф. 79
Гегель Г. В. Ф. 23—28, 41, 44, 52, 95, 101
Гедель К. 39, 60
Генри Фонда 85
Гиббс Д. У. 4
Гильберт 36
Гинзбург В. Л. 8
Глюк Х. В. 90
Гоголь Н. В. 47, 84
Гойя Ф. Х. 111
Гораций Ф. 131, 133, 135
Грекова И. 139
Григорьев А. А. 132
Грильпарцер Ф. 92
Гутчин И. Б. 2
Гуйгенс Х. 62
Дамс В. 92
Данте А. 12, 111
Декарт Р. 37, 81
Дельгадо 22
Державин Г. Р. 129, 132—135
Диксон Дж. 48
Дирак П. 31
Доре Г. 84
Достоевский Ф. М. 35, 79, 94, 109, 111, 129
Евклид 3, 32, 35, 39, 41
Егоров А. Г. 136
Есенин С. А. 16
Заболоцкий Н. А. 25, 85
Искандер Ф. 15
Каган М. С. 104, 136
Камю А. 129
Кант И. 16—18, 29, 37, 41, 61, 65, 78, 82, 90, 97, 100
Карно Н. Л. С. 4
Кafka Ф. 111, 129
Кедров Б. М. 8
Клаузиус Р. 4
Колмогоров А. Н. 43, 51
Кольцов А. В. 16
Конен В. Д. 8
Корреджо А. 44
Кузнецов Б. Г. 79
Кузнецов Ю. 16
Кутузов М. И. 46, 125
Кюхельбекер В. К. 132
Лаврецкий А. 142
Ларичев О. И. 48
Лармор Дж. 63
Лебедев П. Н. 63, 64
Лев Х. 104
Лейбниц Г. В. 15, 37
Лейзеров Н. Л. 2, 8
Ленин В. И. 62
Леонардо да Винчи 15
Лессинг Г. Э. 85
Лист Ф. 90
Лобачевский Н. И. 31
Лукреций Кар 79
Люлли Ж—Б. 90
Львов С. Л. 8
Мазель Л. А. 8
Макиавелли Н. 72, 73
Максвелл Дж. 4, 34, 63, 87
Малларме С. 126
Мандельштам Л. И. 30
Мандельштам О. Э. 103, 134, 139
Манин Ю. И. 40
Мах Э. 53
Мариотт Э. 42
Марков А. А. 40
Маяковский В. В. 85, 131—135
Медици М. 104
Мейерхольд В. Э. 117, 118
Мейлах Б. С. 136
Метерлинк М. 126
Микельанджело Б. 104, 111
Модильяни 117, 118
Mopod J. 129
Моогс Г. Е. 143
Монтеверди К. 93, 94
Моцарт В. А. 17, 121
Муравьев Ю. А. 8
Мышкис А. Д. 139
Ньютон И. 3, 4, 32, 33, 35, 42, 45, 50, 62, 81, 86, 131
Овсянников М. Ф. 136
Островский А. Н. 118
Остужев А. А. 15
Ошеров С. А. 8
Пановко Я. Г. 139
Пастернак Б. Л. 133, 134
Пастернак Л. Б. 8
Пирн 12
Пирсомани 16
Писарев Д. И. 125
Пифагор 56, 81
Плеханов Г. В. 22
Пойа Д. 50, 138
Практиель 13
Пруст М. Х. 94
Прокофьев С. 27
Пушкин А. С. 17, 47, 81, 84, 86, 121, 127, 131—135
Ранпопорт С. Х. 136
Рафаэль 15, 92, 104
Рембрандт ван Рейн 43, 92
Ришелье А. Ж. П. 73
Роден О. 117
Рубенс П. 15, 92
Сальери А. 17, 121
Сартр Р. 129
Седов 12
Сенека Л. А. 60, 101, 102
Симонов П. В. 8, 66, 107, 134
Скотт 12
Сноу Ч. 4, 6
Соколов О. В. 8
Соловин М. 54
Софокл 123
Спиркин А. Г. 25
Стравинский И. Ф. 93, 110, 119
Тамм И. Е. 87
Твардовский А. Т. 119
Тертуллиан 37
Толстой Л. Н. 10, 22, 25, 85, 94, 98, 105, 106, 112, 125—127
Тургенев И. С. 132
Тынянов Ю. Н. 84
Тюссо 82
Фаворский В. А. 84
Фазил Искандер 15
Фарадей М. 4, 34
Фет А. А. 25, 132
Флобер Г. 84
Флоренский П. А. 87
Франк 87
Фрейд З. 22, 23, 25, 94
Френель О. Ж. 63
Фриш М. 110
Хаксли Олдос 11, 107, 108
Хилл П. 48
Храпченко М. Б. 8, 136
Черенков П. А. 87
Чехов А. П. 44, 124
Чегодаев А. Д. 8
Чайковский П. И. 68, 78, 84
Чернышевский Н. Г. 86
Чуковский К. И. 44
Чулков Г. Т. 126
Шахназарова Н. Г. 8
Шагал 118
Швейцер А. 124
Шекспир У. 84, 106, 111
Шиллер И. Ф. 109
Шопен Ф. Ф. 90
Шостакович Д. Д. 91, 92, 118
Щелкунов Е. Л. 107
Эддингтон А. С. 71
Эдисон 12
Эйнштейн А. 29, 30, 32, 34, 37, 41, 53—60, 62, 63, 71—73, 79, 86, 110, 129, 132
Эренфест П. 116
Яглом И. М. 8, 139
Якоби 2, 29, 61

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
1. ДЛЯ ЧЕГО ИСКУССТВО?	9
2. МНОГООБРАЗИЕ ФУНКЦИЙ ИСКУССТВА	20
3. ГНОСЕОЛОГИЧЕСКОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ I. СУЖДЕНИЕ ИЛИ ИНТУИТИВНОЕ УСМОТРЕНИЕ ИСТИНЫ	29
4. ГНОСЕОЛОГИЧЕСКОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ II. СВОДИМО ЛИ ИНТУИТИВНОЕ К ДИСКУРСИВНОМУ?	37
5. ГНОСЕОЛОГИЧЕСКОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ III. УБЕДИТЕЛЬ- НОСТЬ СИНТЕТИЧЕСКОГО СУЖДЕНИЯ («КРИТЕРИЙ ИСТИННОСТИ»)	61
6. ДЛЯ ЧЕГО ЖЕ ИСКУССТВО? (ОСНОВНОЙ ТЕЗИС)	73
7. ВДОХНОВЕНИЕ	81
8. О РАЗНЫХ ЛОГИКАХ И О ЛОГИКЕ ИСКУССТВА	88
9. СВЯЗЬ С ДРУГИМИ ФУНКЦИЯМИ ИСКУССТВА I. ОТРА- ЖЕНИЕ: ГЕДОНИСТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ; КОММУНИКА- ТИВНАЯ ПОЗНАВАТЕЛЬНАЯ; ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ЭЛЕМЕНТ	94
10. СВЯЗЬ С ДРУГИМИ ФУНКЦИЯМИ ИСКУССТВА. II. ИСКУС- СТВО И ЭТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО	101
11. СВЯЗЬ С ДРУГИМИ ФУНКЦИЯМИ ИСКУССТВА. III. ГАРМОНИЯ И ЦЕЛОСТНОЕ ВОСПРИЯТИЕ МИРА	109
12. ОСНОВНОЙ КОНФЛИКТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗ- ВЕДЕНИЯ	116
13. ЛОГИЧНАЯ КРИТИКА	125
14. ХУДОЖНИК И УЧЕНЫИ	127
Заключение	135
Список литературы	141
Именной указатель	144



50 к.



В серии „КИБЕРНЕТИКА“
выйдут в свет книги:

Шрейдер Ю. А.,

Шаров А. А.

Чакань А.

Розен В. В.

Бирюков Б. В.,

Гутчин И. Б.

Системы и модели

**Что умеет карманная ЭВМ: Пер.
с венгер.**

**Цель — оптимальность — реше-
ние**

**Машина и творчество: Результа-
ты, проблемы, перспективы**

Предварительный заказ на указанные книги
Вы сможете оформить в магазинах,
распространяющих литературу по данной тематике

«РАДИО И СВЯЗЬ»