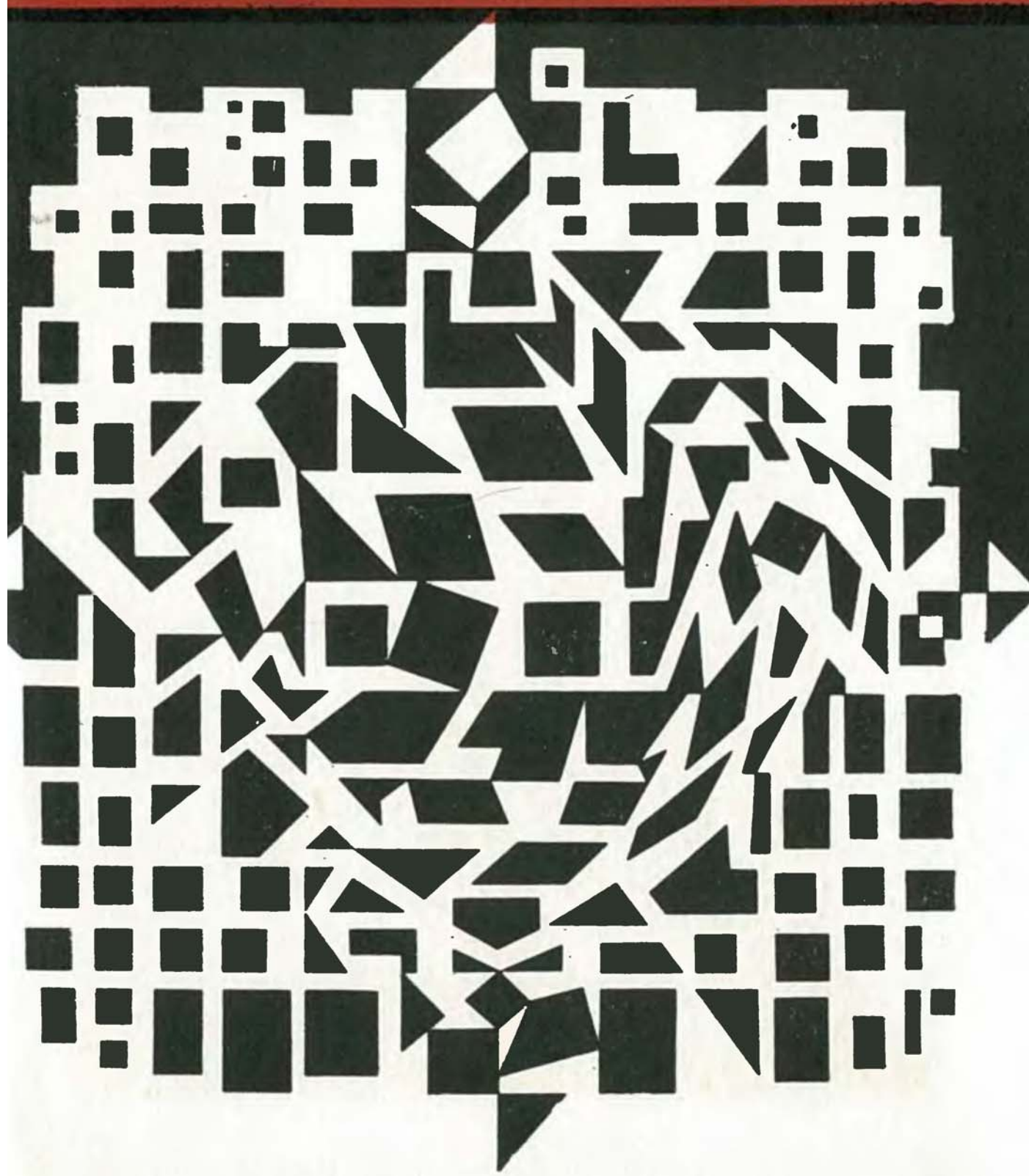


Е. Л. Фейнберг

# ДВЕ КУЛЬТУРЫ

Интуиция и логика  
в искусстве и науке



*Е. Л. Фейнберг*

# ДВЕ КУЛЬТУРЫ

**Интуиция  
и логика  
в искусстве  
и науке**



Москва  
«НАУКА»

Главная редакция восточной литературы  
1992

ББК 15.56+87.8  
Ф36

Редактор издательства  
И. М. КОЛЧИНА

Ф  $\frac{0301030000-010}{013(02)-92}$  3-91

ISBN 5-02-017297-9

ББК 15.56+87.8

© Главная редакция  
восточной литературы  
издательства «Наука»,  
1992

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга, по существу, — о феномене искусства самого по себе, о его объективной необходимости для человечества, о его взаимоотношениях с наукой. О тех связанных с этими вопросами особых обстоятельствах, которые возникают в нашу эпоху. Ведь она всеми рассматривается как особенная, как время научно-технической революции, время небывалого, грандиозного развития науки и техники, занявших ни с чем не сравнимое в истории место в жизни общества и оказывающих огромное влияние на психологию людей. Поэтому по-новому встает вечная проблема «науки и искусства». Принято считать, что мы — современники беспрецедентной «эпохи науки», и даже указывают определенную дату ее начала — середину XX века. Но так ли это, справедливо ли такое преклонение перед наукой и техникой современности? И да, и нет.

Нет — поскольку при более внимательном подходе к этому вопросу [64; 65] обнаруживается, что в течение уже многих столетий люди всегда считали именно свою эпоху временем небывалого расцвета и триумфа науки. Легко увидеть, что и сто, и двести, и триста лет назад современники с удивлением и гордостью рассматривали свою науку как знание, достигшее чуть ли не высшей ступени. Почти четыре столетия назад, задолго до Ньютона, английский поэт и религиозный деятель Джон Донн писал [91]:

...Из параллелей и меридианов  
Сеть человек соткал и эту сеть набросил  
На небеса, и ныне они в его владенье.

Такой энтузиазм был порожден открытиями Коперника, Кеплера и Галилея, новой астрономией. Но не напоминает ли весь дух этих стихов тот восторг,

который вызвали у нас выход в космос, первые полеты на Луну и изучение истории Вселенной? В обоих случаях — и тогда, и теперь — этот восторг вполне обоснован. Но это означает, что в таком аспекте наше время не является чем-то принципиально новым. Просто очередной этап неуклонного развития знания.

Нет и потому, что этот восторг в обоих случаях — простое порождение единого количественного закона роста науки, который выдерживается уже много веков. Он описывается так называемой экспоненциальной функцией и показывает, что и число ученых, и число публикуемых научных работ, и материальные затраты на науку и т. п. растут, приблизительно удваиваясь через каждые 20—30 лет — в пределах времени формирования нового поколения. Отсюда следует важный вывод для психологии каждого свидетеля этого роста. Дело в том, что названный закон имеет одно чисто математическое свойство: то, что совершается в пределах одного периода удвоения, за данные 20—30 лет, приблизительно равно сумме всего совершенного ранее, за все предыдущие годы действия этого закона, — можно сказать, за всю предшествующую историю человечества. Другими словами, и при Шекспире, и при Ньютоне, и при Пушкине, и при Эйнштейне за время формирования нового поколения, например, издавалось столько же книг, сколько за всю предшествовавшую историю человечества; появлялось примерно столько же новых ученых, сколько их появилось за всю предшествовавшую историю науки, и т. д.

Как же было не поражаться, не удивляться, не гордиться наукой своего времени! Почти двести лет тому назад, еще до открытия электромагнетизма, задолго до создания электрического телеграфа, электрической лампочки и всего остального, что представляется ныне столь простым, столь естественным и необходимым, ученый аббат, автор французского учебника физики Аюи писал (см. [43]): «Изучение электричества, обогащенное трудами стольких знаменитых физиков, дошло, казалось, до такого предела, когда не может уже быть заметного движения вперед, а будущим работникам в этой области остается лишь надежда подтверждать открытия своих предшественников... И вот, когда наука, казалось, приближается к состоянию покоя, явление конвуль-

сивных движений, подмеченных Гальвани в мускулах лягушки при соприкосновении их с металлами, привлекло к себе внимание и изумление физиков».

Поэтому, хотя подобное превознесение науки своего времени всегда было вполне оправданным, оно является обычным для всех эпох (точнее, для всей эры действия экспоненциального закона развития науки). Это естественное следствие того, что на глазах одного поколения в науке всегда делалось больше, чем за всю предшествовавшую историю. В этом смысле наше время ничего особенного собой не представляет. В действительности научно-техническую революцию саму по себе можно считать перманентной.

И все же — да, наше время является для этой революции особенным и необычным. И отнюдь не потому, что период удвоения, по-видимому, несколько сокращается по ряду показателей. Гораздо более важно то, что этот экспоненциальный рост науки всегда был более быстрым, чем рост населения. Из-за этого выросла в огромных размерах доля населения, так или иначе вовлеченного в сферу науки (не только самих ученых, но и тех, кто помогает им, — вспомогательного лабораторного персонала; работников издательств, выпускающих научную литературу; инженеров, техников и рабочих, производящих научное оборудование; работников учебных заведений, готовящих научные кадры, и т. д.). Уже теперь в развитых странах доля такого населения достигает нескольких процентов от полного числа жителей. (Естественно, что эта доля не может расти безгранично и скорость роста числа людей, связанных с наукой, должна будет уменьшиться до скорости роста всего населения, наступит некоторое насыщение.)

Благодаря этому создается действительно особая ситуация в истории человечества. В наше время мир науки в той или иной форме соприкасается с повседневной жизнью. Едва ли не каждый человек, в большей или меньшей степени, сталкивается с наукой и с тем, кто ею занят. Она вторгается в жизнь почти каждого человека. В прежние времена так было только с религией, господствовавшей над всеми, и с искусством, которое тоже разными путями проникало ко всем — через фольклор или творчество профессиональных художников, через бытовые украшения и ритуалы (например, свадебные), через религиозные це-

ремонии, архитектуру дворцов, храмов да и обычных жилищ, через народные празднества и т. д. Науку же рядовой житель Земли мог не замечать. Для многих ученых был чудачком-отшельником. Но вот теперь в лице науки у искусства, да и у религии, появился мощный соперник. Все это делает наше время — по крайней мере в таком аспекте — действительно особенный эпохой в жизни человечества.

Более того, да — еще и потому, что никогда ранее наука и техника не создавали угрозы уничтожения цивилизации и самого человечества, и эта угроза заведомо влияет на психологию каждого. Короче говоря, ответ на поставленный вопрос — является ли наше время особенным, временем научно-технической революции — должен быть: нет — если мы рассматриваем развитие науки и техники самих по себе; да — если мы говорим об их роли в жизни, в психологии человека и общества. Но тогда возникает естественный вопрос: каковы же в этих условиях роль, назначение и судьба искусства, когда наряду с ним, с таким родом духовной деятельности, существует наука, тоже оказывающая всеохватывающее влияние на жизнь людей? И далее: каково соотношение между научным типом мышления и восприятия мира, с одной стороны, и художественным (а также религиозным) подходом к миру и к личности, художественной творческой деятельностью или восприимчивостью — с другой? Короче говоря, между наукой и искусством. Они ведь так различны. И все же так много в них общего.

По-видимому, ответы на эти вопросы могут быть получены, только если мы рассмотрим эти два типа восприятия мира и постижения истины, два рода духовной деятельности человека совместно, в их взаимоотношении. Это и является едва ли не главной целью настоящей книги. И хотя мы заговорили здесь о таких проблемах в связи с особенностями переживаемой нами эпохи «господства науки и техники» (господства, как мы увидим, в значительной мере кажущегося), когда эти вопросы приобрели особую остроту, несмотря на все это, нельзя ограничиваться нашим временем. Проблему взаимоотношения науки и искусства можно рассматривать в целом, для всех времен или по крайней мере для очень длительного периода жизни человечества. Более того, их нужно

рассматривать *в рамках единой метасистемы*. Но и этого, как мы увидим, мало: в эту метасистему необходимо будет включать и бесконечно разнообразную социальную деятельность людей, и даже религию (хотя религии мы будем касаться в довольно ограниченном аспекте — в связи с проблемами познания мира и с утверждением моральных норм).

Было бы, казалось, естественно думать, что в этой метасистеме наука и искусство не могут теперь сосуществовать на равных правах. Столь широко распространившийся научный, предельно рациональный стиль мышления (с которым широкое мнение прежде всего связывает строгую логичность) должен либо оказать влияние на деятельность художников (которую столь же широко принято связывать с внелогичным, интуитивным подходом), может быть, даже подчинить ее себе, либо резко отделиться от нее, и это раскололо бы общую культуру общества на две разные культуры. То, что в действительности осуществляется именно второй путь, с тревогой усмотрел в 50-х годах нашего века английский физик и писатель-беллетрист Чарлз Сноу, опубликовавший знаменитый памфлет «Две культуры» [54]. Почти одновременно в нашей стране возникла страстная дискуссия о «физиках» (якобы безраздельно торжествующих) и «лириках» (якобы побеждаемых).

И в самом деле, многие тогда поверили в возможность такого безнадежного разлада. Однако прошла треть века и оказывается, что ничего подобного не происходит. Наука и искусство продолжают сосуществовать и развиваться, в их взаимоотношении невозможно усмотреть катастрофических изменений. Более того, те изменения, которые произошли в «рабочих методах» самой науки и техники и которые обычно называют «компьютеризацией» и даже «компьютерной революцией», как мы увидим, лишь еще яснее подчеркивают нерасторжимость науки и искусства в рамках единой культуры человечества и ведут (в определенном психологическом и гносеологическом плане) к интеллектуальному сближению представителей обеих ее ветвей.

Итак, по существу, в центре нашего внимания будут три вопроса, на которые мы должны дать ответ.

Об относительной роли в нашем восприятии и постижении мира, в постижении истины, в нашей дея-



тельности рационального, логического, с одной стороны, и интуитивного, внелогического, — с другой; можно ли надеяться в будущем все более сводить наше познание к рациональному, логическому, и в конце концов ограничиться им одним?

О необходимости искусства (и вообще, и в наше время «небывалого триумфа» науки в частности, а также в будущем); о причинах, которые делают его столь важным для человечества; о его взаимоотношении с наукой.

И наконец, вопрос о том, какова судьба их взаимоотношения, о реальности раскола духовной жизни на «две культуры».

Естественно, что это потребует от нас углубления в общую проблему познания мира, постижения истины. Потребуется уяснить себе, какую роль в этом процессе играют, с одной стороны, формальная логика, так характерная для науки, и, с другой — внелогическое суждение, интуиция, которой пронизаны искусство, религия и множество видов социальной деятельности. Успехи научного знания привели многих представителей математизированных наук к фетишизации логического метода, к убеждению, что научным можно считать только то, что в каждом своем элементе обосновано строго логически. Мы увидим, однако, что в действительности в процессе постижения как материального, так и духовного мира неизбежно используются оба метода и только из их сочетания реально возникает знание в любой науке. Это углубление в философские вопросы оказывается неизбежным, в особенности когда мы переходим к проблеме необходимости, назначения искусства и затем к проблеме «двух культур».

В части I (главы 1 и 2) формулируется и разъясняется постановка проблемы искусства. Речь идет о разных типах воздействия искусства, иначе говоря, о многочисленных и чрезвычайно разнообразных функциях, осуществляемых искусством, и о том, какие из них различные авторы считали определяющими, оправдывающими существование искусства.

В части II (главы 3—6) подробно рассматривается и иллюстрируется множеством примеров (из области не только искусства и науки, но и социальной деятельности, а также религиозной) проблема соотношения логического и внелогического в науке, ис-

кусстве и социальной деятельности — от судебной и стратегической до бытовой. Затрагивается эта проблема и для религии (глава 6). Здесь речь, конечно, пойдет об интуиции, и следует уже теперь предупредить читателя о важности того, как нужно понимать это, ныне так часто употребляемое, но почти никогда не разъясняемое слово: потребуется существенно различать интуицию в том смысле, в котором этот термин употребляется в философии (прямое усмотрение истины, не допускающее логического обоснования; в нашей терминологии — «интуиция-суждение»), и интуицию как вспомогательный элемент-угадывание, предвосхищение истины, которое допускает последующее «опосредствование» — логическое или опытное установление (или опровержение) истинности интуитивного суждения (ее иногда называют эвристической интуицией, мы называем ее «интуицией-догадкой»).

После такого «гносеологического отступления» следует часть III, в которой излагается основная концепция назначения искусства и происхождения его функций. Так, в главе 7 формулируется (и в главах 8 и 9 дополнительно разъясняется) наш основной тезис о причинах необходимости искусства для человечества. Главы 10—13 представляют собой как бы «проверку высказанного тезиса на опыте». Именно показывается, как из основного тезиса следуют многочисленные функции, которые обычно признаются за искусством (и о которых говорится в главе 2).

В части IV (главы 14—16) рассматривается проблема «двух культур». В главах 14—15, по существу, показывается, как сталкиваются между собой два типа мышления (проблема «художник и ученый»), а затем, в главе 16, предлагается объяснение того факта, что раскол на две разные, почти антагонистические культуры на самом деле не происходит, что, наоборот, сами успехи математизированного знания и техники создают предпосылки для сближения этих культур и что в этом смысле именно теперь, во второй половине XX века, мы переживаем своеобразную «интеллектуальную революцию».

Наконец, Заключение содержит краткое резюме. Здесь суммируются основные точки зрения и выводы из всей книги.

Уже из самого этого обзора содержания видно, что книга адресована в равной мере как читателям,

работающим в области «точных» и естественных наук и техники (либо интересующимся этой сферой знания), так и гуманитариям, особенно специалистам в области философии, искусствознания и смежных областей, — вообще всем, кто интересуется искусством и его целями, его судьбой. Поэтому книгу пришлось строить так, чтобы сделать ее понятной читателям, которых Ч. Сноу отнес бы к представителям двух, разделенных, по его мнению, взаимопониманием «культур».

Если даже это мнение преувеличено, все равно оказалось необходимым обильно использовать, с одной стороны, материалы из области искусствознания и философии, излишние для гуманитариев, а с другой — простейшие, популярно изложенные сведения из истории и методологии науки, и без того хорошо известные читателю — представителю «точных» наук и естествознания, но необходимые гуманитариям для понимания обсуждаемых проблем. Это, конечно, может причинить неудобство при чтении, но уж если мы собрались обсуждать, рассматривать все в рамках единой «метасистемы», избежать подобного усложнения вряд ли было возможно.

\* \* \*

Книга, которую читатель держит в руках, возникла из серии статей автора [59—65; 97], но, конечно, не является их простой сводкой (в некоторых из них материал изложен подробнее, чем здесь, в других — наоборот). Она является, по существу, вторым изданием книги, носившей название «Кибернетика, логика, искусство» и вышедшей в свет в издательстве «Советское радио» в 1981 году. Настоящее издание значительно расширено (включены новые главы 6 и 16), дополнено многочисленными вставками на протяжении всего текста, кое-где переработано. Заменено и Предисловие, и даже название — слово «Кибернетика» обусловлено тем, что первое издание вышло в серии, названной этим словом; английское издание вышло в 1987 году и называлось иначе: «Art in the Science Dominated World. Science, Logic, and Art. Gordon and Breach Science Publishers».

Необходимо добавить несколько слов по поводу литературных ссылок. Конечно, значительная часть сказанного в книге известна из множества книг и ста-

тей, посвященных необъятной теме «наука и искусство». Очень трудно было выбрать, на что именно следует сослаться. Несомненно, здесь есть немало упущений. Извинением может служить только то, что упоминание некоторых имен и книг нигде не было преднамеренным. Во многих случаях я предпочитал ссылаться на статьи в энциклопедиях.

Книга отражает многолетнюю работу, результаты которой, как уже говорилось, публиковались ранее. При этом я получал поддержку ряда лиц. Хотя бы некоторых из них я хотел бы поблагодарить поименно. Я благодарен В. Д. Конен за ценные советы и ободряющую поддержку. За многочисленные стимулирующие замечания я обязан Л. А. Мазелю. Я сохраняю признательность В. Ф. Асмусу, чья оценка рукописи первого издания придала мне решимость опубликовать ее. Я благодарен Б. М. Кедрову, А. Т. Твардовскому и М. Б. Храпченко за содействие при публикации статей. Особенно обязан я И. М. Яглому, по чьей инициативе книга увидела свет, также и за существенные замечания по тексту. Полезные консультации я получил от Н. Л. Лейзерова, С. Л. Львова, Ю. А. Муравьева, С. А. Ошерова, Л. Б. Пастернака, П. В. Симонова, О. В. Соколова, А. Д. Чегодаева и Н. Г. Шахназаровой. Для меня была существенна активная заинтересованность моих друзей физиков, особенно В. Л. Гинзбурга и В. Я. Файнберга. К моему глубокому сожалению, нет возможности назвать всех, кому я благодарен за отклики на первое издание, за участие в его обсуждениях. Все же я хочу назвать несколько имен. Это авторы опубликованных рецензий А. В. Михайлов, А. К. Скворцов, В. А. Фабрикант, В. Я. Френкель, Ю. А. Шрейдер и внутренней рецензии на рукопись настоящей книги Е. В. Завадская, содержавших интересные замечания. Подобные замечания и критику я получил также от Н. Г. Бать, Ю. Н. Жежеля, М. Л. Левина, Р. Д. Мигачева, В. Ю. Милитарева, И. Д. Рожанского, Л. А. Столярова, Ю. А. Шрейдера и М. А. Юсима. Всем им, как и редактору И. М. Колчиной, я очень признателен.

Вместе с тем нужно подчеркнуть, что отнюдь не все точки зрения упомянутых лиц я принял, и потому никто из них не может нести ответственность за написанное в книге.

## Часть I

# ПРОБЛЕМА ИСКУССТВА

## Глава I

### 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 окружающего 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 удовлетвориться приблизительными ответами или эмоциональными возгласами типа «Как же жить без искусства?», «Искусство облагораживает», «Без искусства личность негармонична» и т. п.

В век всепроникающего 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 крупней-

шими 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 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 в известном смысле 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», — писал Лев Толстой много лет назад [57, с. 45]. Теперь в нашей стране имеется более двадца-

ти консерваторий, многие 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 соображениями — лишь эстетической потребностью? 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 ограничила изображение людей и животных, 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 девяноста 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 божеству. 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 неумолимой потребностью, быть может, лучше сказать, с глубоким инстинктом?

Прежде всего, конечно, любовь — плотская чело-

веческая любовь, в ее низших и в самых высоких сублимированных формах,— любовь Катерины Измайловой, готовой на преступление, 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<sup>1</sup>.

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 упоение в бою...» Эта готовность убивать с риском самому быть убитым присутствует и в героизме воинов в битве при Фермопилах, вдохновленных 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 их власти под прикрытием разнообразных помпезных слов. В наше вре-

---

<sup>1</sup> В злой и остроумной фантазии-антиутопии Олдоса Хаксли «Brave New World» (написанной в 1931 году [100]), многие предсказания которой уже оправдались (транквилизаторы, широкое распространение противозачаточных средств и др.), внеутробное оплодотворение и развитие зародыша торжествует и угасание родительской любви осуществляется полностью.



мя 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 ежедневно 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 овладеет 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. 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» ме-

тодам в том самом главном, что составляет 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 существование человечества 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<sup>2</sup>.

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 груборационалистического объективного? Конечно нет. Просто каждая из этих страстей разви-

<sup>2</sup> Существует, конечно, и совсем простой ответ на вопрос, который нас интересует: «Наука существует для науки, как и искусство для искусства» [80, с. 143]. Мнение, что искусство существует для искусства, разделяется многими. Однако этот прелестный афоризм, если его воспринимать всерьез, лишь сдвигает вопрос на один шаг. Естественно спросить: а почему должно существовать искусство, существующее лишь ради себя самого?

лась так, что в известной мере эмансипировалась от своей основы и стала самостоятельной силой, не утратив, однако, подлинной связи с этой основой<sup>3</sup>. 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 подходить 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 недопустим. Быть может, нелишне сказать по поводу научной деятельности такого рода несколько слов, прежде чем мы приступим к существу нашей проблемы.

В дальнейшем мы будем много говорить об эстетике, обычно понимая ее в ограниченном смысле — как философию искусства. При этом мы адресуемся отнюдь не только к специалистам-философам. 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, объединяя 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 существо-

---

<sup>3</sup> 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.

вания. В чем же на самом деле состоят задачи 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 Аполлон Бельведерский или Венера Милосская — идеалы красоты почти одновременно существовавших народов). Но подобные условия все же являются общими для обширных (хотя и ограниченных) сообществ людей, и тогда в каждом таком сообществе вырабатываются, можно сказать, всеобщие критерии, и прежде всего 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 это искусство 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 удовлетворить того, кто ее занимает, и это вполне обоснованно. Такой подход к художественной деятельности вполне возможен и закономерен.

Однако, кроме того, искусство породило, с искусством связаны виды интеллектуальной творческой деятельности, 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 является здесь уничижительным.

У нашего писателя Фазиля Искандера об одном мальчишке 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 себе вычисляет, не сознавая этого».

Искусствоведение выясняет и объясняет как художнику, так и человеку, воспринимающему искусство, что они действительно, не сознавая этого, нечто знают и что именно они знают. Искусствоведение 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». Искусствоведение 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.

Искусствоведение 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 переменой 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, высокой 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 ду-

ховной 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 возможность «поверить алгеброй гармонию», и он действительно использует эту алгебру даже тогда, когда отвергает те или иные из устоявшихся правил (неважно 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 случилось бы с Пиросмани, если бы он их выучил).

При этом, конечно, возникает и двойкая 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 традиций, в создании, открытии новых закономерностей. Как сказал Кант, «гений — это талант, который сам дает правило».

Во-вторых, аналитический, интеллектуальный характер научного подхода к искусству необходимо сочетать с синтетическим, художественно чутким восприятием искусства. 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 угадав 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 гуманитарии, 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 искусствознания, «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, но и математики, физики, астрономии, космогонии. 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 искусствоведению, 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 особого, дополнительного эстетического переживания, и за это они благодарны искусствоведению. 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 искусствоведение независимо от узкоприкладной 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 его 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 относитель-



ным преобладанием стимула в ее парасимпатическом отделе. В результате понизилось выделение норадреналина, а из-за этого замедлились и ослабели сокращения сердечной мышцы, произошло сужение сосудов головного 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<sup>4</sup>.

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 обязательно. Оно вряд ли поможет писателю писать лучше, разве только предостережет от ошибки — он не напишет внутренне противоречивое: «сердце за-

---

<sup>4</sup> 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. [4; 52, с. 94]).

мерло, 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, вторгающийся в эти науки, 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 том числе, конечно, и автору настоящей книги). О более общих объективных причинах, делающих возможной лженаучную деятельность субъективно честного исследователя в этой области, см. в главе 4.

## 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 нужно человеку хотя бы для отдыха, релаксации, «разрядки», необходимых при том напряженном состоянии, в котором он находится, обеспечивая свое существование. Но, с одной стороны, наслаждение можно пайти 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 в жизни человека, 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 при восприятии искусства.

Наконец, если главная цель искусства — простое наслаждение, то трудно найти основания для существования искусства трагического или вообще серьезного. Это прежде всего показывает, что если и можно говорить о наслаждении, то понимать это слово нужно в более глубоком смысле. Это «наслаждение» осо-

бого 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 удовлетворения. 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<sup>5</sup>.

Но как бы то ни было, трагическое сопереживание дает, пусть наполненное противоречиями, ощущение *удовлетворенности*. Подчеркнем это обстоятельство, оно 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, «преобразует эту объективную действительность согласно своему идеалу красоты»,

---

<sup>5</sup> Если мы решимся судить безжалостно, то можно различить и довольно нелестный для сознания оттенок в этом удовлетворении: вот прекрасное дело героически совершено, 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».

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 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» [57, 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 [41, 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 неясно, является ли этот способ передачи наилучшим и необходимым. Многие

простейшие чувства уже сейчас можно вызывать (и, следовательно, сообщать по желанию одного человека другому) химическими веществами или направленным на определенный отдел мозга электрическим раздражением. Можно вызвать подавленное состояние либо радостное возбуждение. Можно мгновенно погасить 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 неустраимо 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 профилактической «прививки» или маскировки, делая приемлемым, неоскорбительным процесс удовлетворения «низменных» желаний, отвергаемых сознанием, подавляемых 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 трапквизаторами.

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 «Лекциях по 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 вожделений» (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 — «не определяют его понятия», запомним его, — 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» [15, с. 50, 52, 53, 59, 74, 84]. 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 встретить утверждения, 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 человеческий 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 являются причиной необходимости искусства. Да разве это все? А возможность «пробивать будничные льды, чтобы хотя на несколько мгновений вздохнуть чистым и свободным воздухом поэзии» (А. А. Фет)? А «внесение порядка во все существующее» (И. Стравинский)? А непостижимое чудо, свершающееся в душе мелкого, обыденного и невзрачного человека, когда «поднимает над миром такие сердца неразумная сила искусства» (Н. А. Заболоцкий, «Старая актриса»)? А искупительная, целительная его сила?

Болящий дух врачует пенопенье,  
Гармонии таинственная власть  
Тяжелое искупит заблужденье  
И укротит бунтующую страсть.  
Душа певца, согласно излитая,  
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 ис-

куства 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?

Но, даже 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, 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.

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 объяснять неизбежное появление многообразных «видимых» его функций. Это и является центральной задачей всего нашего рассмотрения.

Речь идет, таким образом, об отыскании некоторой *суперфункции, сверхзадачи, метафункции* искусства, которая лишь по-разному проявляется в обычно обсуждаемых, многочисленных, разнородных его функциях. Достигнув результата, мы увидим, что эта «суперфункция» формулируется в виде довольно абстрактного философского утверждения, звучащего сухо и отнюдь не «художественно». Тем не менее мы будем обосновывать и подчеркивать ее выдающееся, можно сказать, определяющее значение в том аспекте, который нас интересует («объективная и специфическая функция, необходимая для существования человечества»), прекрасно понимая, что «чудо искусства» к этому не сводится, что не это подчиняет человека искусству, что без выполнения других, обычно рассматриваемых функций, о которых говорилось выше, искусство не могло бы быть действенным, привлекательным и потому не могло бы выполнить и ту «суперфункцию», о которой мы будем говорить.

Мы попробуем показать, что все обычно рассматриваемые, на первый взгляд столь различающиеся функции искусства в действительности не так уже разобщены, они тесно и даже неизбежно связаны с той специфической функцией, которую мы примем за основу, и осуществляются только благодаря осуществлению «суперфункции».

Но, прежде чем сформулировать и исследовать основной тезис (мы сделаем это в главе 7), 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), пока-

жем, что искусство имеет для познания мира (включая и познание духовного мира, выработку мировоззрения, «познание», утверждение моральных норм и т. п., т. е. вообще «постижение истины») 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 (так называемого конкретно-предметного) содержательного элемента, — инструментальная музыка, архитектура, орнамент, балет без пантомимы<sup>6</sup>. В самом деле, что конкретно-познавательного 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 они выполняют обычно приписываемые искусству функции (гедонистическую, создание чувства гармонии и т. д.) и 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, постижение «истины» есть необходимое условие существования человечества, то и искусство является для него необходимым и незаменимым.

Уже здесь стоит подчеркнуть еще одно обстоятельство, фундаментальное для всего последующего.

Как мы видели, Гегель усматривал назначение

---

<sup>6</sup> 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. 168). Нам важно, однако, подчеркнуть возможность отсутствия в произведении искусства материала для познания конкретных новых фактов.

искусства в «чувственном изображении абсолютного». Вслед за ним бесчисленное множество авторов, даже отвергавших мысль об «абсолютном», неизбежно опиралось на противопоставление интеллектуальное — чувственное. При этом считалось само собой разумеющимся, что интеллектуальное знание, интеллектуальное постижение — это наука, а чувственное — искусство. Однако подчеркивание исключительной роли чувственного постижения, как мы уже говорили, незаслуженно оставляет в стороне роль интеллектуального и даже логического элемента как в структуре, так и в содержании художественного произведения, в процессе его создания и в эстетическом восприятии<sup>7</sup>. 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 как материального, так и духовного мира требует использования и дискурсии, и интуиции*<sup>8</sup>. 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 ас-

<sup>7</sup> 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 принять, что интеллектуальный элемент в восприятии действительно имеет второстепенное, несущественное значение и необязателен.

<sup>8</sup> «Дискурсивный» (лат. *discursus* — рассуждение) — рассудочный, опосредствованный, логический, демонстративный, в отличие от чувственного, непосредственного, интуитивного [66, с. 100].

пектов, выводов из него, сопоставление этих выводов с практикой искусства и составляют 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 несколько глав 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).

## Часть II

# ГНОСЕОЛОГИЧЕСКОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ

### Глава 3

## СУЖДЕНИЕ ИЛИ ИНТУИТИВНОЕ УСМОТРЕНИЕ ИСТИНЫ

Самое непостижимое в мире  
то, что он постижим.

*Эйнштейн* [98, 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, неопровержимых, 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. 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. Неудивительно, 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<sup>1</sup>. 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.

Такое построение рассуждений характерно для естественных наук последних трех веков. Оно обеспечило 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, о дедуктивном методе: сначала дают строгое определение понятий, которые будут использованы 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 логические операции. Исходные положения (определения и постулаты) предполагаются «правильными», т. е. соответствующими истинным свойствам (быть может, сильно идеализированным) тех природных объектов, которое изучает данная наука.

Следовательно, эти исходные положения являют-

---

<sup>1</sup> «Исчисление высказываний» в математической логике допускает разные системы, однако, условившись об одной определенной системе, мы приходим к однозначному результату (см. подробнее ниже, гл. 9).



ся гипотетическими. Их выбор представляет собой действие, лежащее вне логики, а правильность этих гипотез подтверждается лишь успехами науки, построенной таким образом. Правда, Ньютон в своем главном сочинении провозгласил лозунг «гипотез не измышляю», однако понимать его нужно в том смысле, что выбор определений и постулатов основан только на опыте, на наблюдении и эксперименте с реальными объектами. 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).

Возможна ли такая идеальная формализация в действительности, не должна ли она все же дополняться вновь вводимыми гипотезами-постулатами в процессе дальнейшего беспредельного развития науки — особый и важный вопрос. Как мы вскоре увидим, даже в математике, взятой в целом, строго говоря, ответ является отрицательным. 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, теория относительности Эйнштейна, квантовая механика Гейзенберга, Дирака и Шредингера и т. д.

Таким образом, согласно сказанному, этот 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 упомянутой выше внелогической стадии — формализации исходных положений (а в прикладной математике добавляется еще

выбор модели). В наши дни этот подход получает все расширяющееся, уже теперь огромное поле деятельности в технических, естественных, даже в гуманитарных науках, в теории управления и в прикладных вопросах самого разнообразного характера. Можно говорить, что мы живем в мире, который все более формализуется. Это сильно обостряет старый вопрос о соотношении логического и внелогического в процессе познания, в духовной сфере вообще 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.

Между тем понимание принципиальной необходимости обоих 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 строгое формально-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, и об этом мы еще будем говорить в дальнейшем). Нетрудно ви-

деть, что безнадежные попытки изгнать внелогический элемент — побочный продукт огромных успехов процесса математизации наук и основанной на них техники. Но фетишизация этих — ограниченно понимаемых — успехов становится тормозом при использовании этой самой математизации, «компьютеризации» и т. д., 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.

Таким образом, в «точных» науках внелогический элемент выступает прежде всего в процессе выбора исходных аксиом и определений.

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 связей 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» [32, 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, наполняются реальным содержанием... Геометрия может быть истинной или ложной в зависимости от того,

насколько верно она отражает проверяемые соотношения между данными нашего опыта» [81].

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 логического 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. 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 полувека физики ищут в природе такой «магнитный монополь 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 всеобъемлющей теории материи («единой теории поля», объединяющей электромагнитные, сильные, слабые и гравитационные взаимодействия), 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 монополь 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 последовательно 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 (и все они, если воспользоваться вышеприведенным выражением Эйнштейна, оставались игрой «пустых понятий»), пока через сто лет не была создана общая теория относительности Эйнштейна. Оказалось, что физическое явление — всеобщее 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, т. е. в результате испытания критерием практики.

Таким образом, истинность или ложность положений, исходных для логического построения, может быть установлена лишь способами, отличными от методов формальной логики, — 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 всемирного тяготения, наблюдая падение яблока. Предположим, что 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, якобы, наблюдал дотошный Ньютон, траектория и скорость падения 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 закон имеет всеобщую значимость. Уверенность 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 логи-

ческого доказательства это суждение не получало, что, как мы увидим ниже, было *положительным фактом*.

Следует подчеркнуть, что сущностью открытия Ньютона было не установление точной формы закона падения яблока, но осознание его универсальности, идея, что падение яблока вызвано притяжением к Земле, подчиняющимся тому же закону, что и притяжение планет к Солнцу и Луны к Земле. Соответственно этому Ньютон не ограничился рассмотрением явлений земного, «человеческого» масштаба и применил законы движения и закон тяготения к планетам и Луне. Это было очень смелым шагом. Ведь радиусы планетных орбит вокруг Солнца в десятки 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, и 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 постепенного углубления постижения истины, продвижения относительной истины в направлении к абсолютной (хотя и недостижимой). 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 действии тел (т. е. не содержащей понятия поля сил, переносящих воздействие одного тела на другое), с физикой Фарадея — Максвелла (основанной целиком на концепции поля электромагнитных сил) [77, с. 136].

Таким образом, *только дополняя формальную логику критерием опытной проверки, критерием практики, и оценивая в процессе этой проверки с помощью «внелогического» суждения достаточность оснований для обобщающего вывода, мы можем познавать природу.* Эта более полная система умозаключений образует метод, более мощный, чем формальная логика, и представляет собой *теорию познания.* Ее называют также *диалектической логикой,* но 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 рассудоч-



ных, понятийных умозаключений, в частности и таких, когда в цепь этих умозаключений включаются новые 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 недостоверный 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 не только ограничены 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 ребенка, также отвергается (Достоевский). Мир может быть нарушен ради утверждения справедливости (социальная революция). Существуют религиозные течения, 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. Но мы отвлеклись, заговорив о познании духовных истин. Вернемся к познанию материального мира.

Включение в более полную гносеологическую 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. главу 9).

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 (курсив мой.— Е. Ф.)»* [3, с. 3]. 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»* [55]. Подобные различия формулировок могут повлиять на внешний вид делаемых отсюда выводов, но не на существо дела.

Здесь уместно напомнить сказанное кратко в Предисловии (с. 9). Слово «интуиция» даже в математике употребляется также в несколько ином, более бытовом смысле — как угадывание результата, который обязательно должен быть подтвержден («опосредствован») логическим доказательством (дискурсивно) или опытной проверкой. Интуиция здесь играет роль временной операции, вспомогательного орудия в работе. Например, раздумывая, каким образом можно было бы провести необходимые математические вычисления, или доказывая справедливость какой-либо предполагаемой теоремы, 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 или, наоборот, убеждаемся, что интуиция нас

обманула (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, «эвристическая интуиция», как ее иногда называют, 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, «интуиция-суждение»,* как мы будем ее называть, 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 практикой, опытом или строго логически<sup>2</sup>, а в другом оно находит подтверждение либо опровержение лишь исключительно в человеческой практике и по мере расширения этой практики может стать в новых областях неверным<sup>3</sup>.

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

---

<sup>2</sup> Математик Гильберт в начале XX века сформулировал ряд задач: требовалось доказать справедливость отдельных математических утверждений, которые, возможно, являются верными, или опровергнуть их. На протяжении последующих десятилетий некоторые из этих задач были решены, другие еще ждут решения.

<sup>3</sup> 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).

слимого в них содержания» [3, с. 5]. 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 тому, что содержится в процитированном утверждении. Они в большей или меньшей степени подчеркивали чувственную (ощущения) или интеллектуальную сторону 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 вообще 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 Тертуллиану: «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» [67, с. 42—43].

## Глава 4

### СВОДИМО ЛИ ИНТУИТИВНОЕ К ДИСКУРСИВНОМУ?

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

*Эйнштейн* [93, с. 128]<sup>4</sup>

Несомненно, что, вычлняя из сложного процесса умозаключений два, пусть даже основных, элемента,

---

<sup>4</sup> В русском издании [84, с. 572] неточность: слово «Vernunft» (разум) переведено как «логика».

мы рискуем чрезмерно упростить ситуацию. В действительности, например, как уже говорилось, интуитивное обобщающее суждение само 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 требующей интуитивного умозаключения!).

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 объек-

там: 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. Он разрешается 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. Ошибки от отдельных этапов могут 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 истории, 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 не связанным. В этом коренится недоверие, а часто и пренебрежение, которое встречаются 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. В то же время 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 значимости своего труда.

В математике последних ста-полтораста 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 некоторые 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, невозможна, и невозможность этого установили сами математики. Геделем для широкого класса математических систем (типа арифметики) была в 1934 году доказана строгая теорема, которую мы для наших целей можем грубо сформулировать так: какой бы набор необходимых 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 ниоткуда, 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 физи-

ческим (т. е. какая из них правильно описывает реальные свойства физического мира), — дело опыта, а следовательно, и нового 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 новых интуитивных суждений (о достаточности опытной проверки).

Эта великая теорема, конечно, выдающееся достижение математической логики<sup>5</sup>. 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<sup>6</sup>.

Однако математика строится так, что в ней существуют огромные логические куски, не прерываемые

---

<sup>5</sup> 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 [34; 36].

<sup>6</sup> Более того, углубленный анализ основ выявлял новые трудности в другой области — в определении и применении самих понятий, элементов, используемых при формулировке аксиоматического базиса. Хотя здесь не было установлено решающих теорем типа теоремы Геделя, вскрываемые несогласованности, количество бездоказательных элементов нарастали, обнаруживались все новые, причем в таком количестве, что первоначальные надежды на то, что все будет упорядочено и сведено в логически безупречно связанную, внутренне замкнутую систему, становились все более сомнительными. Показателем этого может служить книга американского математика и историка науки М. Клайна «Утрата определенности» [22]. Автор описывает создавшуюся ситуацию как тревожную, если не катастрофическую для математики (английское название книги «The Loss of Certainty» можно перевести и как «Утрата уверенности»). Между тем она может быть понята всего лишь как другое, хотя и очень важное, ограничение, не позволяющее мечтать об исчерпывающей формализации самого аксиоматического базиса математики, о полном избавлении ее от внелогических компонентов.



интуитивным элементом. Здесь она полностью сохраняет дедуктивную структуру, и это едва ли не важнейшая ее черта. Можно сказать, что *математика в целом — кусочно-дедуктивная, кусочно-формализуемая наука*. 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.

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.

Неудивительно, что некоторые философы считали интуицию высшей формой проявления интеллектуальной способности. Декартовское «*Cogito ergo sum*» (постигаю, следовательно, я существую) отнеслось 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» [85, с. 154].

Кант приписывал многим основным представлениям о мире (например, об общих свойствах пространства и времени) априорное происхождение. Только таким путем — на основе внеопытного, врожденного постижения ума — можно, по мнению Канта, объяснить всеобщую их истинность. 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 ограничено 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 сту-

пеньку, только прочно утвердившись на предыдущей. Сущность интуитивного суждения 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 говорит в «Науке логики»:

«Разные виды бытия требуют или содержат каждый свой особый вид опосредствования, поэтому и природа доказывания относительно каждого из них также различна» [15а].

Проиллюстрируем проблему опосредствования примером из физики. Давно известны так называемые газовые законы, например закон Бойля и Мариотта. Он установлен в результате многих опытов над газом, 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 долго никому не удавалось осуществить. Трудность со-

стоит 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), по принятию другого, правила более общего, позволяющего заодно избавиться и от многих других интуитивных элементов (например, вывести и другие газовые законы, устанавливавшиеся ранее на основе независимых опытов, т. е. каждый раз на основе новых, независимых интуитивных суждений).

Реальный прогресс в этой области был достигнут лишь в последние десятилетия, когда для некоторых механических систем, выбранных в качестве примера, было выяснено, в каких случаях упорядоченное движение действительно само переходит в хаотическое, а в каких — нет.

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 и логически объяснить, почему это красиво, а это — нет, опосредствовать подобный синтетический вывод логически, по-видимому, невозможно.

Действительно, если бы опосредствование можно было свести к чисто логическим операциям, то это значило бы, 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 могут быть охарактеризованы конечным числом математических выражений. Суждение «эта скульптурная женская фигура красива» машина могла бы выдать только в узком смысле слова. 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 и в жизни красота необычайно многообразна, и 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» [23, с. 11], т. е. повторив в устройстве весь этот мир.

Научное искусствознание (напомним, что мы объединяем под этим понятием искусствоведение, музыковедение, литературоведение и т. п.) за тысячи лет своего развития достигло очень высокого уровня. Наблюдая сходные элементы художественных произведений, их воздействие на человека, оно установило многочисленные закономерности, имеющие характер почти 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 таковым 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 Рембрандта 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 контрпримеры, как «Рождение Христа» («Святая почва») Корреджо, не меняют общего вывода и что рассмотренный 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 [71] 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, немислимое в математике: «Да, вы доказали, но я внутренне не могу с этим согласиться».

Система мышления, принятая в искусствоведении 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 о том, что для разных видов бытия природа доказывания также 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, оосааочности доказательств, обосновывающих решение*.

Судебные ошибки (если исключить прямое незнание закона судьями, а также недобросовестность) в основе имеют признание доказательными тех данных, которые таковыми 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, выясняя 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 оружием в руках) 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 (измеряющему, например, размер и интенсивность поражения от ожога при испытании огнем) 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,— «интуиция-суждение».

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 всемирный 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 помогает обнаружить истинность либо ложность многих даже весьма обобщенных суждений.

Целесообразно еще раз подчеркнуть важнейшее обстоятельство: такое *интуитивное суждение, остающееся логически недоказуемым, необходимо в науке 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 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, в разных режимах меняя его температуру, по-разному прикладывая напряжение, охлаждая 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 изменят в этом выводе».

Однако чисто логически эта уверенность недоказательна. 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 недоказуемыми 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 напроказившего ребенка. От трудной оценки творчества нового, необычного художника до выбора цветка в подарок. Они в разной мере могут подкрепляться разумными доводами, частичным привлечением критерия практики, доверием к традиции, к моде, установленным нормам поведения (кодекс законов, религиозные догмы, этика профессии и т. п.).

Но все равно любое принятое решение не будет безусловно доказательным. Дело не только в том, что каждый из приводимых возможных доводов сам по себе включает интуитивный элемент. Столь же важно и то, что при формулировке окончательного суждения нужно сделать выбор между доводами «за» и «про-



тив». 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 восторг Пушкина, когда он, закончив «Бориса Годунова», восклицал наедине сам с собой: «Ай да Пушкин, ай да сукин сын!» — 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.

Здесь уместно обратить внимание на то, как может быть велика роль подсознательного элемента в синтетическом интуитивном суждении. Уже во многих из только что приведенных примеров (выбор художественных средств вообще, в частности выбор краски художником, тембра музыкантом, выбор цветка в подарок, поведение матери по отношению к напроказившему ребенку и т. д.) рассудочный элемент играет совершенно подчиненную роль. «Выбор решения» практически даже не переводится в сознание, в лучшем случае им регистрируется. Этот выбор осуществляется в полном смысле слова «интуитивно».

Вообще, мы хорошо знаем из повседневного опыта, что в остроэмоциональном состоянии часто мгновенно осуществляется весьма определенный выбор среди многих возможных решений, и этот выбор определяет наше поведение (уклониться от удара? ударить первым? ударить в ответ? и т. п.), однако сознание иногда просто не успевает принять участие в этом

процессе, в лучшем случае оно лишь регистрирует сделанный выбор, принятое решение впоследствии.

Мы видим, что в разнообразных «суждениях» рассудочный элемент может быть и очень велик, и очень мал. Возможны все градации, здесь, вообще говоря (за исключением случаев математического, формально-логического суждения), нет «порога», перешагнув через который мы могли бы сказать, что сделанный выбор уже нельзя называть интуитивным синтетическим суждением, что это уже нечто иное. Поэтому слово «суждение» отнюдь не всегда следует воспринимать как обозначающее рациональный, рассудочный акт психики, оно имеет гораздо более широкий смысл. Даже взвешивание доводов «за» и «против» при вынесении решения о достаточности экспериментального доказательства в научном исследовании является актом не только сугубо внелогическим, но и в значительной мере совершающимся в подсознании или в «сверхсознании», объединяющем всегда тесно взаимодействующее сознание и подсознание в единую систему (см. ниже, сноску на с. 87).

Более того, мы можем считать интуитивным суждением даже появление особой душевной настроенности, мироощущения, которое возникает при восприятии художественного произведения. Так, если раздвоенное, дисгармоничное душевное состояние в результате воздействия искусства — или религиозного обряда, или простого общения с миром природы — сменяется внутренней гармонией, радостной определенностью, то вовсе не обязательно, чтобы это было зарегистрировано рассудком и высказано сознательно, в рациональных терминах. Перечисленные выше факторы, как и необозримое множество других подобных факторов, воздействуют прежде всего на подсознание или «сверхсознание». Вербальное, словесное воздействие на сознание при этом вовсе не обязательно (хотя, разумеется, и может присутствовать). Такая перестройка эмоционально-психологической настроенности, еще даже не осознанная мыслительно самим субъектом, тоже может рассматриваться как вид «интуитивного суждения», как род сделанного выбора (в основном или полностью подсознательного) из разных возможных результатов воздействия названных здесь факторов.

Мы привели в пример очень простое «суждение» —

смена раздвоенности и дисгармонии радостной определенностью. В действительности воздействия искусства гораздо более сложны и разнообразны. Кроме того, имеет место одна важнейшая их особенность: очень часто, даже если рассудочный элемент принял в них некоторое участие, попытка сформулировать сущность «суждения», «выбора» словесно, рационально, в понятийных терминах приводит к обеднению этой сущности. Она на самом деле богаче того, что может быть выражено вербально (примеры этого будут неоднократно встречаться в дальнейшем, в главе 13 и во многих других местах). Все это в высшей степени характерно для воздействия искусства и особенно сильно (отрицательно) сказывается при попытках передать словесно, «объяснить идею», подлинное содержание отдельного художественного произведения.

Сказанное, конечно, несколько не противоречит тому, что говорилось выше о роли интуитивного суждения в процессе познания материального и духовного мира. Так, в приведенном примере (достижение душевной гармонии) мы тоже встречаемся с постижением некоторой истины,— истины, утверждающей оценку относительной значимости разных обстоятельств, вызывающих дисгармонию, признание главенствующим одного из них, даже, можно сказать, утверждающей в результате этой оценки, этого «выбора» решения гармоничность, радость бытия. Поэтому можно говорить, что и здесь имеет место род познания. Однако совершенно ясно, что и в данном случае использованная нами в предыдущей фразе понятийная, рационалистическая формулировка чудовищно обедняет сложное содержание утверждаемой искусством, постигаемой истины, огрубляет его.

Но вернемся к более рациональной ситуации.

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 предлагают решение на основе прямого синтетического «усмотрения истины», без каких-либо расчетов, а иногда даже и без высказывания аргументов в пользу своего решения<sup>7</sup>. Полезность такого подхода по сравнению с использованием расчетов связана с тем, что 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 одной книге говорится: «... при принятии решений многое определяется вкусом. Это справедливо даже в теории принятия решений, так как критерий (правильности.— Е. Ф.) (математическое ожидание потерь, минимум или какой-либо другой) выбирается субъективно»; «Среди качеств, необходимых проектировщику, решающую роль играет способность принимать решения»; «Принятие решения является одновременно и искусством, и наукой» [18, с. 410, 435, 302]. В другой аналогичной книге [69, с. 76] в качестве пятого этапа процесса инженерного проектирования называется «Выбор окончательного решения. Оптимизация». О нем сказано: «Пересмотр (конструкции.— Е. Ф.) приводит к принятию интуитивного решения, близкого к оптимальному».

Итак, *синтетическое интуитивное суждение* — это лишь философское, научное выражение для более простых и понятных слов — «выбор решения» («принятие решения», decision making) в ситуации, в которой нельзя найти логического обоснования для того или иного решения при наличии многих возможных (или хотя бы двух). Это верно и тогда, когда

---

<sup>7</sup> 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, только «да» или «нет», «виновен» или «невиновен».

речь идет о прикладной математике (об этом мы еще будем говорить в главе 16), где и проблема формулируется, и ответ дается в понятийных терминах, и тогда, когда дается эстетическая оценка (в простейшем случае — «нравится» или «не нравится»), и тогда, когда происходит изменение душевного состояния, например под воздействием искусства, или при созерцании природы, или при возникновении глубоко личного переживания.

Проблема принятия решений превратилась в наше время в объект специальных исследований, можно сказать даже, в объект специальной научной дисциплины. Это связано, в частности, с необычайно возросшей необходимостью прогнозирования, организации и планирования деятельности крупных социальных и экономических систем, 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 так называемый системный подход, системный анализ.

В настоящее время, по-видимому, стало ясно, что фетишизация каждого из этих методов безосновательна. В частности, сначала полагали, что изобретение ЭВМ позволяет, хотя бы в принципе, избежать интуитивного (и потому в значительной мере субъективного) характера выбора решения. Это, однако, как мы знаем, совершенно необоснованно. 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 лиц (см. очень четкое изложение этого вопроса в [28]).

В связи с важностью вопроса стоит сделать еще два замечания о понятии интуиции. Как уже говорилось в главе 3, 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.

Так, различие между видами интуиции — интуицией-суждением, не допускающей сведения к логическому доказательству, с одной стороны, и интуицией-догадкой (психоэвристической 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 недоказуемого 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 психоэвристической интуиции, и она, как уже говорилось, играет временную, вспомогательную роль. Она сводима к дискурсии.

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 недоказуемой интуицией-суждением. Наоборот, устраненная из набора прежняя аксиома станет доказуемой теоремой, а предвосхищение ее правильности — актом интуиции-догадки, сводимой к дискурсии.

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 принципиаль-

ного различия между этими двумя понятиями. Ведь «аксиома» и «теорема» не перестают быть принципиально разными понятиями оттого, что равенство соответственных углов в приведенном примере в одной логической системе аксиома, а в другой — теорема.

*Следовательно, когда мы различаем интуицию-догадку и «философскую интуицию», интуицию-суждение, то речь идет не о разных 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. Сильно гиперболизируя, можно сказать, что здесь так же одним словом обозначают разные вещи, как когда говорят о всепроникающем эфире в физике 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: сознательный перебор всех в действительности учитываемых элементов и вариантов их сочетаний совершенно нереален. Все это осуществляется очень быстро и часто 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 интуиция-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 окончательное суждение, вряд ли возможно. Вместе с тем иногда

мгновенное озарение как центральный момент постижения действительно можно выделить<sup>8</sup>.

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»<sup>9</sup>.

Неадекватность признака «озарения» особенно наглядно проявляется в процессе формирования у человека философских убеждений. Когда философ приходит к выводу о реальном существовании материального мира, это является результатом длительной, сложной работы интеллекта.

Быть может, более подходящим признаком интуиции-суждения является невозможность осуществить

---

<sup>8</sup> О том, как переплетаются и совместно используются упорное анализирующее мышление и синтетическая догадка (интуиция-догадка!), «идея» в процессе решения математических проблем, хорошо рассказано и продемонстрировано на многочисленных примерах в книге [42].

<sup>9</sup> Легенда о яблоке получила в нашем столетии неожиданное и убедительное подтверждение. Полезно рассказать о нем более подробно. В «Мемуарах» Уильяма Стокли, младшего коллеги Ньютона, написанных в 1752 году, но впервые опубликованных в 1936-м, мы находим внушающее доверие воспоминание:

«15 апреля 1726 года я посетил сэра Исаака и провел с ним целый день. После обеда мы пили чай в тени яблони. Во время беседы он рассказал мне, среди прочего, что именно в подобной ситуации (примерно 60 лет назад) ему пришла в голову мысль о всеобщем тяготении. Она была вызвана падением яблока, когда он сидел в раздумье („in a contemplation mood“). Почему яблоко всегда должно падать отвесно?.. и т. д.» [105, с. 19—20].

Ньютон углубился в размышления (описанные Стокли) и вычисления, о которых через 75 лет после мемуаров Стокли рассказал Брюстер [89]. Он перенес свою идею о гравитации на движение планет и Луны. Поскольку в это время он жил в деревне (убежав из города от чумы), у него под рукой не было достаточно полных наблюдательных астрономических данных, и он получил небольшое расхождение результата своих вычислений с известными ему характеристиками движения Луны. В это время он был целиком поглощен исследованиями по оптике и отложил публикацию своих соображений. Только через 20 лет, используя более точные данные, он достиг полного согласия и опубликовал всеобщую теорию тяготения. Здесь стоит подчеркнуть две детали: Ньютон сидел «в раздумье» и после появления основной идеи сразу начал рассуждать и производить вычисления. Падение яблока было, конечно, существенным толчком, но возникновение всей теории нельзя свести к внезапному озарению.



такое суждение на компьютере с ограниченным числом элементов<sup>10</sup>.

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. Если же речь идет об интуиции-суждении, то оно тем и характеризуется, тем и отличается от интуиции-догадки, что принципиально не сводится дискурсивно к каким-либо аксиомам. Оно само имеет характер аксиомы, а иногда ею и является (установление аксиом всегда есть акт интуиции-суждения). *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 случаях, когда прибегаем к критерию практики.*

Остановимся еще на одном принципиальном вопросе. Ясно, что допущение философской интуиции-суждения 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

---

<sup>10</sup> 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 суждения, 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 с. 59 высказывании А. Н. Колмогорова). Все же, когда мы говорим о неограниченном 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.

онтологически включается (также интуитивное, 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 совместима с идеализмом и даже с религией, если ввести иное дополнительное интуитивное суждение — суждение о первичности «абсолютного духа» (Гегель) или об антропоморфном высшем существе (Боге). Какая бы из этих возможностей ни была выбрана, такой выбор основывается на *оценке* доступных нам данных опыта<sup>11</sup>.

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, что́ стоит за ними, что́ 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 механики, 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 и научное исследование, частный экспери-

---

<sup>11</sup> Когда мы говорим в данном случае (и в других аналогичных местах) 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.

мент, 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 отличается от тех переживаний, которые составляют для позитивиста «физическую реальность». Оно есть психический акт, вызванный усмотрением общности между различными «первичными» переживаниями, принадлежащими упомянутой физической реальности (об этом мы еще будем говорить 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 неформулируемым сознательно) убеждением, что научным можно считать только утверждение, которое может быть логически доказано.

В действительности, однако, неясно, 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 следуют 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.

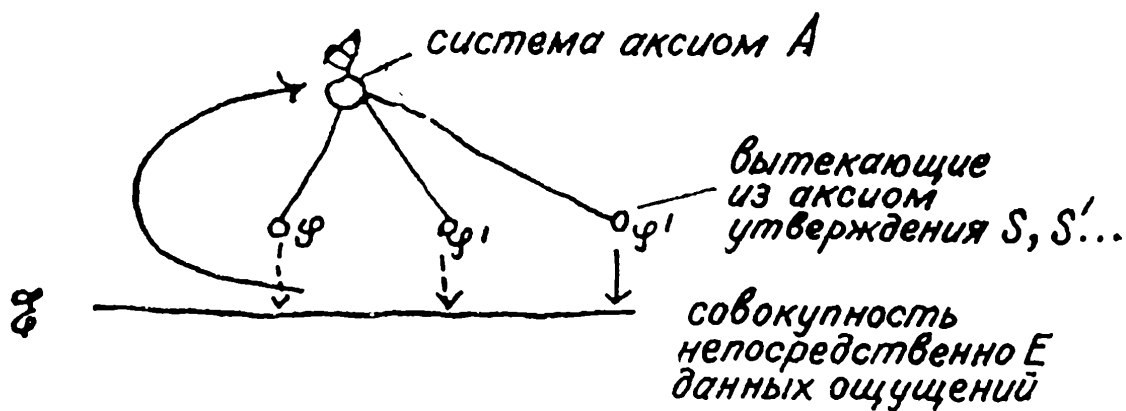
Эйнштейн в течение всей жизни избавлялся от влияния позитивизма (он и с самого начала расходился с Махом). Он признавал, что в конце XIX века позитивизм помог расшатать веру в незыблемость законов Ньютона и механистического материализма вообще. Но при этом он говорил: «Если во времена Маха вред наносила господствовавшая тогда точка зре-

ния догматического материализма<sup>12</sup>, 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» [84, с. 555].

Эйнштейн придавал чрезвычайно большое значение интуиции, которую он превозносил. Но он так и не определил, по-видимому, что именно он под этим понимает. Мы все же увидим, что в большинстве случаев можно определенно сказать: он имел в виду интуицию-суждение, но не интуицию-догадку. Он, как мы уже цитировали, 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 только основания на проникновении в суть опыта интуиция» [79]. Противопоставление логике, ссылка на установление исходных «законов» для последующей дедукции определенно говорят о том, что здесь имеется в виду философская интуиция-суждение.

Эйнштейн тоже различал и вводил в свою теорию познания два типа внелогических суждений, но несколько иначе, чем 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 [93; 84, с. 570]:

«Схематически я представляю себе эти вещи так:



<sup>12</sup> Вряд ли стоит оговаривать, что под догматическим материализмом Эйнштейн понимал механистический материализм, а под логикой — формальную логику.

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 чрезмерно распространенный, быть может, 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, которая всегда может быть изменена (*auf Wiederuf ist* — немецкий канцеляризм, выражение из языка официальных документов; философ М. Соловин, многолетний близкий друг Эйнштейна, переводит его на французский словами «*jusqu'a nouvel ordre*» — впредь до нового распоряжения. — *E. Ф.*).

3) Из аксиом *A* логически выводятся частные утверждения *S* (*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 прагматической 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 с ощущаемым (чувственно воспринимаемым) (у Эйнштейна: *alles gedankliches mit dem Erlebbareren, sinnen — Erlebnisse*. — *E. Ф.*)».

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 Е — с другой. Стоит подчеркнуть одну замечательную деталь: по мере сопоставления выводов S с опытом Е аксиоматический базис должен все время проверяться и исправляться, совершенствоваться. Это, в частности, выражено на рисунке тем, что Е представлено не двумя точками — в начале и в конце, а бесконечной прямой, в разные точки которой устремляются теоретические выводы S, S', ..., 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-дедукции. Они гораздо более сложны и 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 Е и есть физическая реальность. Наличие интуитивных элементов (переход от Е к А и от S к проверке Е с корректировкой А) его вряд ли смутит. Оно может быть интерпретировано просто как наиболее «экономное», наиболее целесообразное упорядочение, 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 году) говорит также: «Я не могу доказать (имеется в виду, конечно, логическое доказательство.— Е. Ф.), что научную истину следует считать истиной, справедливой независимо от человечества, но в этом я твердо убежден. Теорема Пифагора в геометрии устанавливает нечто приблизительно верное, независимо от существования человека»; «этот стол останется на своем месте, даже если в доме никого не будет»; «мы припи-

сываем 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» [83] (видимо, эту последнюю фразу нужно понимать так: мы не можем дать ей формально-логическое или конструктивное определение).

С точки зрения позитивизма, как уже говорилось, можно (и даже должно) принять схему познания, показанную на рисунке (с. 75), но обосновывать связи (Е с А, а также S с Е и затем снова с А) 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 Е 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 философской интуиции-суждения, выходящей за рамки эмпирики, и тем самым противопоставление своей философии господствовавшему в то время позитивизму 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 уже было сказано, 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 исклю-

чить ее полностью представляются искусственными.

Однако позитивист в этом случае предлагает следующий аргумент: когда мы признаем достаточность опыта для формулировки какой-либо закономерности, то это есть признание того, что предложенная закономерность, являющаяся с точки зрения позитивизма придуманным нами самими упорядочением наших ощущений, усмотренной нами корреляцией ощущений, придумана удачно. Если расширение опыта приведет к противоречию с этой закономерностью, то надо сделать вывод, что мы придумали упорядочение ощущений неудачно, его нужно видоизменить.

Нельзя не признать, что такое рассуждение невозможно опровергнуть формально-логически, так же как невозможно формально-логически опровергнуть идеалистическое представление о том, что мир существует лишь в воображении субъекта или что он есть реализация воли высшего существа. *Любой выбор, так же как вывод материалиста о том, что упорядоченный мир существует объективно, независимо от нас, и является источником, причиной тех «ощущений», «впечатлений», переживаний, об упорядочении которых по нашему «произволу» говорит позитивист,— выбор любой из этих возможностей представляет собою акт интуиции-суждения на основе переработки, оценки всего опыта (в философском смысле слова), всего материала, доступного субъекту, высказывающему это мировоззренческое суждение.*

Как и в случае идеалистического выбора, при построении позитивистской теории познания приходится прибегать к тонким, даже изощренным рассуждениям, чтобы преодолеть трудные вопросы и «антиномии». Неудивительно, что в обосновании позитивистской концепции принимали участие сильные умы. У материалиста, однако, возникает естественный вопрос: нужна ли эта изощренность? Не проще ли признать существование объективного мира, как это фактически признает в своей повседневной работе любой естествоиспытатель (что подчеркивал и Эйнштейн), пока он не начинает задумываться о философских проблемах, приняв за основу фетишизацию логики?

Эйнштейн, неизменно корректный и сдержанный в публичных выступлениях против позитивизма, позволял себе некоторые резкости или иронию лишь в лич-



ных письмах. В одном из них он писал: «Сегодня я читал... любопытные аргументы, которые Птолемей 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» [84, с. 561; 93, с. 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» [44]. Через два тысячелетия Пушкин перекликается здесь с Сенекой, писавшим: «Как много зла в чрезмерной тонкости и как она враждебна истине!» [51]. «Простодушие» 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.

## Глава 5

### 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 двух 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 неизбежно опирается на интуицию-суждение), обратный предельный случай — искусство, насыщенное интуитивными, синтетическими суждениями, на них главным образом опирающееся (хотя, конечно, отнюдь не избавленное от рассудочного, логического элемента, см. ниже, главу 9), наилучшим образом подходит для характеристики и изучения внелогичного познания. Неудивительно, что, исследуя способность ума к интуитивному суждению вообще, Кант непосредственно связывал ее со способностью к осуществлению эстетического суждения [21].

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 главы 3.

Отсюда возникает зыбкость выводов, как правило, несвойственная, например, математике, где любой отдельный исследователь, не затрагивающий аксиоматических интуитивных основ науки, 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. Вспомним слова Ленина: «Практическая деятельность человека миллиарды раз должна была приводить сознание человека к повторению различных логических фигур, дабы эти фигуры могли получить значение аксиом» [29]<sup>13</sup>. 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» [82].

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

Во-первых, интуитивное суждение в области точных наук 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 на-

---

<sup>13</sup> Соответственно законы классической логики справедливы для определенных объектов, «логических фигур», нужных теории познания мира объектов, изучавшихся наукой прошлых тысячелетий. По мере развития знания обнаруживаются объекты и «логические фигуры», для которых нужны иные, «неклассические логики» (см. ниже, в главе 9).

учных вопросах (всегда, однако, остающейся 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 одинаково 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<sup>14</sup>.

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 и 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 высоконаучном XIX веке

<sup>14</sup> В дальнейшем, если не оговорено иное, мы под науками будем обычно понимать так называемые точные науки.

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 году 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 года [101]. Он даже не упоминает теорию относительности Эйнштейна, который еще в 1905 году показал, что физика не нуждается в эфире и замечательные 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, что и для интуиции-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 ви-

ду 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 сфере «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 ограничено верной, а этическая или эстетическая потому, что она справедлива лишь при данных социальных, исторических, национальных и тому подобных условиях)?

Фактически здесь *определяющую роль играет внутренняя убежденность, чувство удовлетворения при подобном «прямом усмотрении истины».* Суд, вы-

носящий 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»* [21, с. 187]<sup>15</sup>. 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. переживаться 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 заинтере-*

---

<sup>15</sup> 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 «ублаготворение».

*сованность, 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 всеобщими.

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 вне-социальные 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 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 иногда очень быстро и нередко имеет характер озарения. Сознательное прослеживание всех элементов этого процесса представляется совершенно перепальным <sup>16</sup>. Полное удовлетворение от такого постиже-

<sup>16</sup> Вопрос о том, как возникает синтетическое интуитивное усмотрение, является одним из самых фундаментальных в совре-



ния 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 «ублагодотворения»<sup>17</sup>.

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 коньках десять разных судей, выбранных из разных стран, но исходящих из общих норм (из «общего мировоззрения»), независимо друг от друга дают оценку по шестибальной 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 то-

---

менном интенсивном изучении психологической и психофизиологической природы всякого творчества. Существует точка зрения [53], согласно которой можно проследить и научно объективно изучить лишь те этапы творческого процесса, которые сводятся к накоплению информации, нервно-психическим реакциям и логическим умозаключениям. Сам же процесс синтетического усмотрения и тем более момент «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 единой мощной системе. По-видимому, это и соответствует декартовскому пониманию «прямого усмотрения» как высшего проявления интеллектуальной способности.

<sup>17</sup> «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.

го, 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. д.

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 редко 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 нор-

мативы, 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 жесткость женщин. Современная система основана на том, что этим признакам приписывается вес равный нулю. 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 конкурсе артистов 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. Вернемся к фигурному катанию. 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 дошла до такого высокого уровня, что по шестибалльной 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 шести-балльных 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. — 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 непроста. Поэтому обычно пользуются 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 шка-

лу 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, [5]) 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», неизбежно 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 главе 11)*

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 насилеиом) также основано на предположении, что ударивший испытывает при этом чувство стыда, т. е. внутреннего неудовольствия, и прекратит свои агрессивные действия (эта догма практически мало кем принята в современном обществе). В обоих случаях речь идет об удовольствии и неудовольствии, не связанных с «интересом» (Кант), с желанием приобрести что-либо или извлечь элементарное 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. 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 пронестекала 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 произошло».

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 с. 82).

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) он показал, что правитель выводит нормы поведения, 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, отдельно 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. и т. д. [31, с. 217, 218, 285, 287, 288, 296].

Самое замечательное, что эти последовательно полученные выводы прошли длительную проверку практикой и принимаются многими правителями (посовременному — 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 «государя» 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, 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

### ИНТУИТИВНОЕ СУЖДЕНИЕ И ВЕРА

Апологеты идеи освобождения познания от логически недоказуемых, интуитивных утверждений, позитивисты, да и вообще люди, считающие научно обоснованным только логически доказанное, обычно говорят по поводу какого-либо конкретного подобного утверждения: «Ну, это вопрос веры». Особенно часто это можно услышать, когда вызывают недоверие выводы из научного эксперимента. Суждение о его достаточности и соответственно о достоверности вывода неизбежно содержит очень значительный элемент субъективности. Слово «вера», однако, имеет два аспекта, два существенно разных смысловых оттенка.

Один из них фактически отождествляет слово «вера» со словом «доверие». Если иметь в виду именно его, то оценка убедительности интуиции-суждения как вопроса «веры» означает признание его истинности на основе доверия к «внутреннему убеждению», т. е. к тому, что мы рассматривали в предыдущей главе. Добавить здесь нечего: да, даже научное обоснование неизбежно включает подобное доверие хотя бы к результату неизбежно ограниченного эксперимента, интуитивно признаваемого достаточным. И в этом смысле оно есть вера-доверие.

Но слову «вера» придают и другой смысл, отождествляя его с религиозным верованием, и тем самым ставят интуитивное суждение вне науки. Целесообразно поэтому подробнее остановиться на сходстве и различии этих двух понятий: интуиции-суждения, используемого в науке, судебной практике, при выборе решения в экономике, политике или военном деле, при установлении норм морали, в бытовом поведении или при формализации оценок на художественных и некоторых спортивных конкурсах и т. д., о чем говорилось в предыдущих главах,— всего этого, с одной стороны, и религиозного верования — с другой<sup>18</sup>.

Конечно, за тысячи лет существования разных религий теоретическое исследование религиозной веры развивалось множеством выдающихся философов и теологов. Не будучи специалистом в этой проблеме, никто не смеет претендовать на сколько-нибудь исчерпывающий, многосторонний анализ понятия религиозной веры, ее значения в духовной жизни личности и человечества и т. д. Но наша цель здесь очень скромна и ограничена: мы постараемся найти *простой гносеологический критерий, который позволил бы увидеть как сходство, так и различие интересующих нас двух понятий*. Сначала о сходстве.

Что, собственно говоря, мы понимаем здесь под религиозным верованием? Прежде всего это внутренняя убежденность в существовании высшего существа, всемогущего Бога (или богов), причем обычно его считают антропоморфным, Бога, сотворившего мир или по крайней мере управляющего им, определяющего нормы морали, утешающего и устрашающего, карающего и награждающего. В религии предписываются, кроме того, детальные нормы поведения во всех сферах жизни, вплоть до гигиенических (например, запрет употребления в пищу свинины в религиях южного происхождения, ритуал омовения в исламе и т. п.). В теократическом исламе религиозное учение настолько неразрывно слито с предписываемым государственным порядком и социально-политически-

---

<sup>18</sup> Вероятно, полезно уточнить, что в дальнейшем, говоря о религии, мы ограничиваемся иудаизмом, христианством, исламом и близкими к ним религиозными учениям, а под наукой понимаем ту, что вошла в духовную жизнь человечества начиная с античности и полностью сформировалась как система в ренессансную и постренессансную эпоху.

ми установлениями, что руководство во всех этих сферах персонифицировано в одном лице — имама или халифе. В Коране, полученном Мухаммедом от Аллаха (через архангела Джебраила), и в сунне — собрании священных преданий, догматических норм, правил общественного устройства (законы шариата) — все предусмотрено.

Среди догм фигурируют и конкретные утверждения об устройстве мира. Любые такие нормы и догмы, изложенные в каком-либо основополагающем священном своде догм (Ветхий завет, Евангелие, Коран, сунна), считаются преподаанными Богом. Поэтому они принимаются как абсолютно достоверные навсегда. Таким образом, их истинность обосновывается только не подверженным сомнению авторитетом высшего существа. В основе религиозного верования лежит подобное же утверждение о существовании божества, обладающего упомянутыми свойствами, и об истинности восходящих к нему догм. Это утверждение является подлинно интуитивным суждением, которое, однако, не сводится, как в науке, к суждению о достаточности опытной проверки. Истинность какого-либо утверждения, не содержащегося в канонизированном священном своде догм, доказывается дискурсивным сведением к этому источнику. И уже здесь намечаются трудности.

Дело в том, что среди признаваемых безусловно истинными утверждений религиозного учения встречаются такие, которые содержат логические (или хотя бы дискурсивные) неувязки, даже противоречия, неразрешимые рационально. Они называются в теологии антиномиями. Но это научное слово скрывает нередко довольно элементарные, демонстрируемые на примерах трудности. Вот одна из них, быть может наиболее известная. Христос, учит Евангелие, был распят и умер. Но Христос — Бог, а боги бессмертны «по определению», и умереть он не мог. Однако в это надлежит верить. Другая «неувязка», или коллизия, несмотря на кажущуюся наивность и даже вульгарность, имеющая вполне серьезное значение, состоит в следующем. Бог всемогущ. Но само понятие всемогущества содержит внутреннее противоречие. Его легко увидеть, если задаться классическим вопросом: может ли всемогущий Бог создать такой тяжелый камень, что не сможет его поднять? Любой ответ — «да» или

«нет» — означает, что он не всемогущ в том или ином отношении (если «да», то потому, что он не способен его поднять, если «нет», то потому, что не может его создать).

Многие богословы отвечают на этот вопрос так: «Да, Бог создал подобный камень, это человек. Бог создал человека, но не смог заставить его следовать своим предназначениям». Остроумие этого ответа, разумеется, ничего не решает. Более того, на самом деле это высказывание не оригинально. Еще в начале становления христианства один из его первых провозвестников, св. Амвросий (IV век н. э.), говорил: «Бог все может, не может лишь приблизить к себе человека, если тот сам этого не пожелает». Это высказывание сохранило для церкви свою актуальность и поныне, о чем свидетельствует хотя бы тот факт, что его с одобрением процитировал (добавив, что всегда напоминает о нем своим студентам) в телевизионной дискуссии в Москве в сентябре 1989 года один из высших и самых ученых иерархов современной православной церкви — митрополит Питирим. В обоих высказываниях, таким образом, по существу, отвергается всемогущество Бога и, более того, человек признается богоравным — он способен вполне успешно противопоставить себя Богу. Это, конечно, подрывает одну из основ религии — тезис о слабости, ничтожестве человека перед создавшим его, управляющим его действиями Богом (даже само арабское слово «ислам» означает «покорность», «предание себя» воле Божией).

Современный богослов-католик (мы нарочно приводим современные толкования) объясняет этот же пример так: Бог может приблизить к себе человека (заставить его поступать и мыслить согласно своему учению), но не хочет этого делать. Тонкий религиозный мыслитель имеет, по-видимому, это же в виду, высказывая прекрасный афоризм: «Бог желает даже того, чего он не желает» [19, с. 228]<sup>19</sup>. Это толкование имеет основания. В христианстве оно соответствует духу Евангелия, предполагающего наличие воли у человека. Даже в исламе, с его фаталистической ос-

---

<sup>19</sup> Или иначе: «Божья воля исполняется всегда — даже тогда, когда она не исполняется» [19, с. 229]. Этот тезис, видимо, можно понять так: Бог настолько всемогущ, что может сам ограничивать свое могущество.

повой и учением о предопределении, очень скоро было признано, что верующий обладает известной свободой воли и ответственностью за свои действия.

Однако в таком случае весь пример не подходит для разъяснения исходной антиномии: при таком толковании, противоречащем толкованию св. Амвросия (и митрополита Питирима), этот случай нельзя рассматривать как пример «камня, созданного Богом, который он сам не может поднять». В самом деле, тогда Бог может поднять камень, но лишь не желает это сделать. Следовательно, нужно заново искать ответа на вопрос: «Может ли Бог создать такой камень, который он сам не сможет поднять?» Внутренняя противоречивость понятия всемогущества остается. В религиозном сознании обсуждаемый вопрос остается в числе вопросов, которые запрещается задавать и требовать на них рационального ответа. Единственным ответом остается ссылка на иррациональную сущность религии. Иррационально и само понятие всемогущества. Можно привести и другие примеры подобных смысловых коллизий. Это во-первых.

Другой чертой безусловно принимаемых догм является часто встречающееся заведомое их противоречие с постепенно раскрываемыми человечеством свойствами физического мира, т. е. с положительным знанием. Так, должно верить, что Иисус Навин остановил Солнце и т. п. Другими словами, необходима вера в возможность чуда, совершаемого Богом, а иногда и теми, кому эта способность им передовверена.

Между тем вера в чудеса действительно является абсолютно необходимым элементом религиозности. Паскаль в «Мыслях» писал: «Где твой Бог? Чудеса его указывают и суть сияние Его» [40, с. 257]. Там же Паскаль сочувственно приводит слова св. Августина: «Я не был бы христианином, не будь чудес» — и справедливо замечает: «Невозможно разумно рассуждать против чудес». Это, вероятно, следует понимать так: нужно либо поверить в чудеса вопреки разуму, либо отказаться от религиозности. Вера вопреки разуму дается как «откровение».

Еще сравнительно недавно безусловная религиозность именно такого характера, вера в каждую букву учения, пренебрегающая такими коллизиями и противоречиями с положительным знанием, была для людей всеобщей, несомненной и обязательной (внутрен-

не, духовно обязательной, а не навязанной насильственно; кровавое насилие встречалось главным образом в борьбе разных религий или разных ветвей одной религии, хотя, конечно, нельзя забывать и об инквизиции, и о насильственном внедрении религии при завоевании колоний и т. п.). Великий Ньютон был глубоко религиозен, создание своей теории движения планет и Луны (и вообще успех своей научной деятельности) он рассматривал как триумфальное доказательство мудрости Творца. Последние годы жизни он целиком посвятил чисто богословским трудам. Между тем скончался Ньютон уже в начале века Просвещения, а развивший его «небесную механику» до совершенства Лаплас менее чем через сто лет после смерти Ньютона дал свой знаменитый ответ Наполеону<sup>20</sup>.

Как же в настоящее время религиозное верование совмещается в сознании верующих с положительным знанием о мире, приобретенным человечеством, с устойчивым и все расширяющимся стремлением к рациональному осмыслению действительности? Здесь можно увидеть *три преобладающих типа решения, три пути.*

*Первый путь* — самый простой выход — многие (в том числе и некоторые ученые-естественники) находят в отказе от буквального понимания догм фактического характера. Они принимают в разной степени определенное, чаще очень смутное, но повелительное представление о некоей высшей духовной силе, определяющей наше нравственное поведение в том плане, в каком его задает общая направленность верования. Все остальное, в частности конкретное содержание священных книг, воспринимается как *образное иносказание, художественное преломление основных идей.* Считается, что высшая духовная сила при этом, конечно, не антропоморфна, но она каким-то образом влияет на внешний и внутренний мир человека.

Здесь имеется много вариантов, в частности относительно реалистичности этой силы. Они простираются от весьма смутной веры в то, что «позади» чувственно воспринимаемого нами мира все же есть нечто более высокое и духовное (при этом не только отвер-

---

<sup>20</sup> Когда он представил свой труд императору, тот сказал: «Но я не вижу здесь места для Бога», на что Лаплас ответил: «Я не нашел необходимости в этой гипотезе, Ваше величество».

гается обрядовость, но и утверждение норм морали считается делом личности, а не обосновывается религиозным учением), до принятия обрядовости как художественного действия, участие в котором так же возвышает душу, утверждает свой особый характер восприятия мира и определенные моральные догмы, как по-своему это происходит при слушании высоко одухотворенной «светской» музыки в концерте, скажем симфонии Бетховена. Буквальное содержание учения, которое включает факты, противоречащие положительному знанию или логике, при этом воспринимается в таком же смысле, в каком, например, при созерцании произведения живописи воспринимается отклонение от буквального натуралистического воспроизведения объекта (особенно в современной живописи).

При таком подходе к религии все коллизии и антиномии в учении не только не подвергаются суду разума, но служат усилению нерассуждающего религиозного чувства (почти в том же смысле, в каком в живописи отклонение от буквального изображения усиливает воздействие общей «идеи» произведения; см. главу 10). Все это служит тому же восприятию конкретно-предметного содержания учения, в том числе «чудес» или ритуальной символики, как художественного эпоса. Таков первый путь, позволяющий совместить предельно реалистическое мышление, даже естественнонаучную деятельность современного человека, с религиозностью, науку с религией. Примеры этого неисчислимы, некоторые будут приведены ниже.

Но распространен и *второй путь* выхода из трудностей, связанных с противоречиями между догматически зафиксированными в давние времена фактически утверждениями верования и постепенно раскрываемыми человечеством элементами положительного знания. Его адепты апеллируют к ограниченности этого знания в каждый данный период истории и сводят разрешение парадоксов и противоречий к надежде (или уверенности), что *расширение опыта и знания когда-либо в будущем подтвердит догму, заставляющую верить в чудо*. И есть случаи, когда такая надежда, хотя бы частично, оправдалась. Например, объяснение некоторых чудесных исцелений, описываемых в священных книгах, можно искать в действии гипноза и в успехах других методов психотерапевти-

ческого воздействия на подсознание, в психосоматических связях, все более обнаруживающихся за последние двести лет со времен Месмера. Другой пример — «очищающий душу» обряд исповеди, во многом несомненно близкий психоаналитической психиатрии Фрейда.

Все это (как и, например, упоминавшиеся гигиенические предписания) показывает, что в священных книгах отложилось много мудрости, накопленной в результате тысячелетий наблюдений над психологической и физиологической сторонами жизни человека, хотя и без научного понимания их истоков, которое в некоторых отношениях только начинает появляться.

При таком подходе, далее, с упованием обращаются к предсказанному общей теорией относительности и обнаруженному на опыте расширению Вселенной. Начальный момент расширения при таком толковании отождествляется с божественным актом сотворения мира. Эта идея, дополненная апелляцией к некоторым другим естественнонаучным достижениям, лежит в основе движения «креационистов» (от слова «creation» — сотворение).

Все это, конечно, прежде всего имеет паивный характер хотя бы потому, что в науке уже поставлен и исследуется вопрос о том, что было до начала расширения. Предлагаются и развиваются научные модели, вообще не выделяющие никакого особого момента времени (который можно было бы принять за «начало мира»). Таковы, например, «осцилляционные модели», в которых расширению предшествует сжатие, и эти циклы повторяются бесконечно («многолистная вселенная» в терминологии А. Д. Сахарова). Более того, подобное стремление к рационализации и естественнонаучному оправданию каждой религиозной догмы, чуда противоречит глубоко иррациональной сущности религии и фактически разрушает религиозное чувство. Здесь пренебрегают тем фактом, что объектом религии является совсем не то, что является объектом науки (ср. со словами Паскаля и св. Августина о роли чудес)<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> К этому же направлению мысли субъективно религиозных людей, вероятно, нужно отнести и своеобразное рационалистическое обоснование нравственных догм, устанавливаемых религией. Существует книга, разошедшаяся по всему миру во многих миллионах экземпляров на десятках языков, написанная «практиче-



Но организованная религия, церковь, а также большинство тех, кто считает себя истинно верующими, признают только *третий, полностью ортодоксальный* путь. Хотя он принимается несколько по-разному, с различными оттенками, основа у него одна — безусловная вера в догму, в каждую ее букву. Эта религиозная позиция претендует на то, чтобы быть выше положительного знания и логики (да и дискурсии вообще). Для этого необходима абсолютная вера в то, что противоречиво и даже абсурдно с точки зрения логики и положительного знания. Вызывающе крайняя формулировка этой позиции была дана еще Тертуллианом. Мы уже цитировали ее на с. 51 в широко известной сокращенной форме: «верую, потому что абсурдно». В полном виде она звучит так: «И умер Сын Божий, что вполне достоверно, ибо ни с чем не сообразно (боги бессмертны.— *Е. Ф.*). И после погребения воскрес; это несомненно, ибо невозможно» (перевод С. С. Аверинцева; П. А. Флоренский переводит эти слова Тертуллиана так: «Что умер Сын Божий —

---

ским философом» Дейлом Карнеги,— «Как перестать тревожиться и начать жить» [90]. Она содержит много действительно мудрых советов по психологическому самовоспитанию для снятия стрессовых состояний, угнетающих переживаний и т. п. Написана она, однако, языком опытного коммивояжера, притом постоянно ссылающегося на религиозные догмы, но так, что не может не вызвать улыбку.

Например, в главе, посвященной тяжелым переживаниям от нанесенной обиды и мучительного желания отомстить, автор говорит о том, что эти переживания наносят больший вред обиженному и стремящемуся отомстить, чем обидчику, даже если отомстить удастся. Аргументирует он свои соображения таким образом: что вы думаете, когда Христос в Нагорной проповеди призывал прощать врагов, он заботился об этих врагах? Вовсе нет, он заботился о вашей язве желудка, о вашем кровяном давлении и т. п. Сходным образом автор объясняет, почему в очень трудном, кажущемся безвыходным положении нужно уповать на Бога и искренне отдать свою судьбу в его руки: вручив свою судьбу Богу, вы снимаете с себя ответственность за нее, избавляетесь от стрессового состояния, успокаиваетесь и после этого можете отыскать какой-нибудь совершенно неожиданный выход из трудностей. Все это, конечно, разумно и может быть очень полезным практически (из той же книги мы узнаем, что, например, в нью-йоркской Богословской семинарии существует кафедра «Прикладного христианства», так что автор далеко не одинок в своем понимании религиозности), но, как и в случае естественного объяснения чудес, являющихся важнейшим элементом верования, это не имеет ничего общего с подлинно религиозным сознанием и на самом деле разрушает религиозное чувство.

это достоверно, потому что нелепо; что он, погребенный, воскрес — несомненно, потому что невозможно» [67].

Такое «верую, потому что абсурдно» П. А. Флоренский считает необходимой стадией личного развития. «Затем, поднявшись на новую ступень, обеспечив себе невозможность соскользнуть в рассудочную плоскость (курсив мой.— Е. Ф.), я говорю себе: „Теперь я верю и надеюсь понять то, во что я верю“». Конечно, при этом слово «понять» само еще требует разъяснения. Но в любом случае это антагонистично тезису «Сомнение — путь к знанию», не просто близкому, но основополагающему для научного мышления в том отношении, что в науке любая проблема имеет право быть подвергнутой рассудочному исследованию.

Приведенные слова Флоренского, конечно, надо понимать как запрет *полностью* ограничиваться «рассудочной плоскостью». Некоторый рассудочный элемент необходим. Говорил же сам Флоренский, как мы цитировали на с. 51, что «истина есть дискурсия-интуиция». Да и Паскаль писал: «Если все подчинять разуму, то наша религия не будет содержать ничего таинственного сверхъестественного. Если пренебрегать принципами разума, наша религия будет абсурдной и смешной» (см. [40, с. 139]). Трудность, однако, остается в вопросе о том, где именно разум должен остановиться. По мере развития положительного знания эту границу приходится все время смещать. Многое из того, что некогда религия могла считать не противоречащим «принципам разума» (например, небесный свод как «твердь», на которой закреплены светила: «большое» для дня и «малое» для ночи; последовательность действий Бога в течение тех шести дней, в которые он создавал мир, и т. д.), действительно становится абсурдным.

Поэтому все более привлекательным для верующего становится «первый путь» — восприятие всего как художественного иносказания, притчи, произведения искусства (литературы), которые при соответствующей душевной настроенности могут иметь глубокое иррациональное значение («Книги имеют свою судьбу в зависимости от восприятия читателя (курсив мой.— Е. Ф.)», — как известно, говорил Мавр Теренций). Несомненно, однако, что такое совмещение двух подходов, например в вопросе о смерти, воскрешении

и вознесении Христа, требует очень тонкой и сложной софистики (заслуживает быть отмеченным, что при этом П. А. Флоренский был высококвалифицированным специалистом в области физики и техники ди-электриков и занимался математической логикой).

Этот тезис теолога XX века ни в чем существенном не отличен от того, что говорили древние и средневековые богословы, даже избиравшие менее парадоксальную формулировку, чем Тертуллиан<sup>22</sup>. То, что первый момент познания религиозной жизни не есть функция разума, что «уверование» есть сверхрациональный акт «обращения», «откровения», «инсайта», освобождающий от элемента сомнения, принимается как основное положение, в дальнейшем иногда по-разному развиваемое.

Таким образом, религиозная вера в догму тоже есть интуиция-суждение, потому что так же является актом «прямого усмотрения истины», не требующим и не допускающим дискурсивного (и тем более логического) обоснования<sup>23</sup>. Однако (и это главный вывод настоящей главы) *коренное различие между такой верой и интуитивным суждением в науке, во всех тех иных сферах его использования, которые мы рассматривали в предыдущих главах (т. е. в судебной деятельности и т. д.), заключается в том, что в этих сферах интуитивное суждение не имеет права содер-*

---

<sup>22</sup> Канонизированное религиозное решение вопроса о том, как мог Бог Иисус умереть, заключается в утверждении, что он был богочеловек и потому, как человек, плотью он принял крестную муку и умер, но, как Бог, вознесся на небо. Так как никто еще не предлагал искать его телесные останки, то надлежит верить, что он вознесся и плотью, т. е. справедливы оба противоположных утверждения: он и Бог, и человек. «Вдвое парадоксальная формулировка Халкедонского собора» (гласящая, что божественное и человеческое здесь «неслиянно и нераздельно») «дает в сущности универсальную для христианства схему отношения божеского и человеческого... Это универсальная форма христианского мышления и восприятия» [2]. Существует мнение (Ю. А. Шрейдер, не опубликовано), что такая схема, в которой взаимно противоречащие утверждения (типа «неслиянно и нераздельно») оба признаются справедливыми, может быть основой особой логической системы. Следует, однако, вновь подчеркнуть, что по мере расширения положительного знания и рационального мышления подходы такого рода становятся все менее приемлемыми для возрастающего числа людей на Земле (ср. сноску на с. 111). В связи со вспышкой религиозности в отдельных странах в XX веке см. ниже, в конце настоящей главы.

<sup>23</sup> И так же критерием его истинности для верующего является внутреннее удовлетворение, Wohlgefallen.

*жать ни логического противоречия, ни противоречия с положительным знанием. Религиозная же вера все это не только допускает, но, более того, требует веры в «чудо».*

Любую информацию о таком чуде нерелигиозный человек либо воспринимает как ложную, либо считает, что она должна найти (хотя бы в отдаленном будущем) по мере развития положительного знания рациональное объяснение в рамках этого нового знания. В религии же такое последующее рациональное объяснение «чуда» разрушает его религиозный смысл и тем самым подрывает религиозную веру вообще. Это различие порождает фундаментальный разрыв между наукой и религией в гносеологическом плане (во всяком случае, если речь идет об ортодоксальной вере, о «третьем пути»).

Это не значит обязательно, что религия и наука не могут совмещаться в мировоззрении личности как два независимых начала, относящиеся к разным сферам духовной жизни. Как мы знаем, и в наше время есть немало ученых в области «точных» наук и естествознания, соединяющих свое рациональное мышление в профессиональной сфере с религиозностью даже в ее наиболее иррациональной форме (пример недавнего прошлого — П. А. Флоренский). Однако по мере развития положительного знания все более возрастает стремление к трансформации самого *характера* религиозного верования. Оттесняется на задний план конкретно-предметное восприятие таких элементов религии, как антропоморфность высшей силы или история передачи Корана Мухаммеду. Распространяется (иногда осознанно формулируемое, но чаще не полностью осознаваемое) принятие догм, противоречащих положительному знанию, в духе художественной символики, иносказания, т. е. в духе «первого пути».

Примеры и соответствующие им различные оттенки мировоззрения могут быть бесчисленны. Для глубоко религиозного Льва Толстого Бог есть идея, Бог есть любовь, но церковная обрядовость, мистика — остатки идолопоклонства, которые он высмеивал и с негодованием отрицал, за что, вполне закономерно, был отлучен от официальной православной церкви. При всей неопределенности его конкретных представлений о Боге он признавал моральные догмы учения.

Совсем другой пример — Александр Блок. У него

такие стихи, как «Девушка пела в церковном хоре», высоко одухотворенные, совмещались (в «Двенадцати») с Христом, за которым идет грубая революционная матросня («Что, Катька, рада? Ни гу-гу. Лежи ты, падаль, на снегу»), а он кощунственно ведет ее «с кровавым флагом». Ясно, что и для Блока религиозные конкретные догмы и притчи были художественным иносказанием, возвышающим душу.

Стоит вообще обратить внимание на выдающуюся роль, которую играет притча в священных книгах. Притча есть «дидактико-аллегорический жанр литературы, в основных чертах близкий басне», сохраняющий особую «символическую наполненность». Он «отличается тяготением к глубинной «премудрости» религиозного или моралистического порядка». Притча — «универсальное явление мирового фольклорного и литературного творчества. Однако для определенных эпох, особенно тяготеющих к дидактике и аллегоризму, притча была центром и эталоном для других жанров, например „учительская“ проза ближневосточного круга (Ветхий завет, сирийские „Поучения Ахикара“ и др.), раннехристианской и средневековой литературы (см. притчи Евангелия)» [1] Наполненность священных книг притчами облегчает и вообще восприятие конкретных описаний, в частности чудес (вплоть до описания распятия и воскресения Христа), близких притче или даже совпадающих с ней, как аллегорического произведения искусства. Именно поэтому те элементы религиозного учения, которые противоречат рациональному пониманию или положительному естественнонаучному знанию, могут восприниматься как художественное иносказание. Другими словами, становится возможным именно такой — «первый» — путь религиозной настроенности.

Разумеется, символика пронизывает и обрядовость, которая фактически тоже воспринимается как художественное иносказание (по мнению Толстого, восходящее к язычеству). Невозможно представить себе, чтобы даже самый глубоко, истово верующий человек, съедая во время причастия просфору (кусочек запеченного теста) и выпивая глоток вина, действительно считал, что он вкушает тело Христово и его кровь. Одухотворяя этот акт высокой идеей, он в данный момент, как и в других обрядовых ситуациях,

участвует в художественном (носящем условный характер, как и всякое искусство, наполненное имеющей для него глубокое значение символикой) *сотворчестве*. Поэтому обрядовость, как и принятие исполненных религиозного смысла догм в форме притч, не исключает отношения к религии в смысле «первого пути» (по нашей классификации), а, наоборот, продолжает линию художественного иносказания. Более того, она усиливает восприятие *в этом смысле* и других догм, конкретных положений вероучения, противоречащих положительному знанию или логике. Обрядовость вовлекает верующих в эту одухотворенную художественную «игру» как активных соучастников.

Особый интерес представляет отношение к религии науки, научного мышления и самих ученых. Сначала *о науке в целом*.

Уже тот факт, что наука опирается на синтетическое интуитивное суждение как на один из двух фундаментальных методов постижения истины делает в принципе «узаконенным» и любое вненаучное подобное суждение, столь же не доказуемое и не опровержимое ни логически, ни эмпирически. Им может быть и религиозное утверждение о существовании Бога или вообще высшей силы, или — в более мягкой форме — о существовании «чего-то (конкретно менее определенного) позади познаваемого материального мира». Логическая и эмпирическая бездоказательность этих утверждений не есть аргумент против них, так же как для материалистического утверждения о существовании познаваемого объективного мира.

Таким образом, нельзя говорить о прямом противоречии между наукой, понимаемой как система приобретенных знаний, результатов и методов исследования, с одной стороны, и религией — с другой. Материалисту-ученому религия просто не нужна, он остается в сфере науки. Ни один специфический элемент религии не входит в науку ни как используемый факт, ни как объект или метод исследования. Более того, религия в форме ортодоксального «третьего пути» чужда ей.

Однако ученый, оставаясь хорошим ученым, может принять ту или иную религиозную концепцию. Для него она относится к иному объекту, чем объект науки; предполагается, что это иной, «параллельный»

мир, однако способный (особенно если принять «третий путь») каким-то таинственным образом влиять на мир, изучаемый наукой.

Сложнее вопрос об отношении *научного мышления*, которое глубоко рационалистично (хотя включает внелогический, интуитивный подход), к религиозному, принципиально пронизанному иррациональностью, мистикой и «непознаваемой тайной». Научное мышление оперирует только познаваемыми (в принципе) объектами и интересуется лишь выдерживающими эмпирическую проверку «истинами». «Практика — критерий истины», критерий, как мы знаем, ограниченный именно потому, что не может вывести за пределы конечного ограниченного опыта, но основополагающий для научного знания. Вообще нужно признать, что слово «критерий» в этой формуле не очень удачно. Лучше было бы говорить, что практика — это «испытание истины», поскольку практика, опыт могут лишь опровергнуть ложное утверждение, но не могут утвердить всеобщую верность испытываемой истины. Тем не менее этот принцип является основополагающим для научного знания.

Вспомним, с другой стороны, определение религиозной веры по катехизису: «Вера есть упование на невидимое, вещей обличение невидимых, уверенность в невидимом, как в видимом, в желаемом и ожидаемом, как в настоящем» (т. е. вера есть и принятие не воспринимаемого чувствами как существующего; скажем, реальности рая и ада).

Совместимость такой веры с неуклонно расширяющимся процессом (в масштабе тысячелетий) рационального научного постижения доступной нам реальности представляется крайне сомнительным и, во всяком случае, непростым делом. Из-за этого все меньшее число людей (даже соблюдающих обрядовость), и прежде всего ученых, остается на позиции вполне ортодоксального «третьего пути». Представление о Боге все более сводится к совокупности приписываемых ему функций, среди которых преобладающее значение приобретает установление норм морали и утверждение их его авторитетом. Само же представление о «высшей силе» становится более смутным. Уже для многих философов последних веков высшее духовное начало либо было «абсолютом», либо ин-

терпретировалось в духе пантеизма, и уже это означало отход от ортодоксального «третьего пути»<sup>24</sup>.

Это значит, что для огромного числа людей в мире все более трансформируется сам характер религиозного верования. Его объекты, недоступные рациональному и эмпирическому постижению, становятся нереалистическими символами религиозных идей. Происходит смещение в сторону бесконечно разнообразных вариантов «первого пути» либо отказ от религиозности вообще. Это можно проследить и рассматривая отношение к религии отдельных ученых. Мы уже говорили о переходе от Ньютона к Лапласу. Вспомним об Эйнштейне, о следующем звене в этой цепи.

Эйнштейн неоднократно говорил о религии и даже подробно писал о своем особом, «космическом религиозном чувстве».

Можно подумать, что Эйнштейн религиозен. Еще в 1933 году он писал [80]: «Способность воспринимать то непостижимое для нашего разума, что скрыто под непосредственными переживаниями, чья красота и совершенство доходят до нас лишь в виде косвенного слабого отзвука,— это и есть религиозность. В этом смысле я религиозен». Но и тогда, и позже он подчеркивал, что главное значение религии — как и искусства, и науки — видит в возвышении человеческого духа. «Больше всех заслуживают нашей любви те, кто способствовал возвышению человеческой расы и человеческой жизни... Это относится в наибольшей степени к великим художникам, но также, в меньшей степени, и к ученым... Человека возвышают и обогащают его природу не продукты научного исследования, но стремление понять, интеллектуальный труд при творчестве или восприятии. Было бы абсурдно ценить, например, Талмуд за его интеллектуальные результаты» (см., например, [92]). Ясно, что тогда Эйнштейн принимал «первый путь». Но впоследствии он пришел к более развернутой и последовательной

---

<sup>24</sup> Замечательный физик середины XX века Лео Сциллард в одном из своих сатирических футурологических рассказов описывает прилет инопланетян на обезлюдившую после ядерной катастрофы Землю. Они стараются восстановить историю человечества, в частности, по картинам в уцелевших музеях и приходят к выводу, что некогда Землю населяли наряду с людьми белые человекоподобные существа с крыльями, а также черные с рогами, хвостами и копытами, но потом они вымерли — на более поздних картинах не встречаются.



формулировке. Он выразил ее в своей концепции «космической религии». Что это такое?

Эйнштейн писал: «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» [80].

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<sup>25</sup>, ни Бога, сотворенного по образу и подобию человека». «Оно не приводит ни к сколько-нибудь 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 существовании, 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» [86] (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 движения камня, вряд ли возможно; но проблема свободы воли человека — особая проблема, и мы не будем ее здесь обсуждать).

«Космическая религия», таким образом, противо-

---

<sup>25</sup> На самом деле, как видно из приведенных только что слов об «основах всей научной работы», Эйнштейн признает догму, но единственную — он принимает существование материального мира, упорядоченного и познаваемого, не зависящего от познающего субъекта (см. также ниже).

стоит не только религии страха, но и религии морали, ибо «этическое поведение человека должно основываться на сочувствии, образовании и общественных связях. Никакой религиозной основы для этого не требуется» [86]<sup>26</sup>.

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, мира, упорядоченного и познаваемого, для убежденности, которая, как обоснованно говорит Эйнштейн, «лежит в основе всего естествознания».

Каждое звено этой формулы представляет собой внелогический интуитивный синтетический элемент, ни в чем не противоречащий ни логике, ни положительному знанию.

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 недоказуемое) о существовании мира вещей только в нашем воображении. Свободы от необходимости выбирать между этими двумя возможностями (и их несколько измененными вари-

---

<sup>26</sup> 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: «белокурая бестия» принципиально чужд сочувствию. У нас долго господствовала догма: «добро должно быть с кулаками», а милосердие считалось унижительным, что так антагонистично христианству, 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». К этому последнему условию Эйнштейна («общественные связи»), видимо, следует отнести, например, существование и иудейско-христианской моногамии, и магометанской полигамии, признаваемых каждая моральной в своем многосот-миллионном сообществе.

антами) 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)» [78], 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» (т. е. формально-логическому обоснованию) [88, с. 205]<sup>27</sup>. Он считает «несостоятельной» «основную позитивистскую установку», которая, по его мнению, совпадает с принципом Беркли «esse est percipi (быть — значит быть воспринимаемым. — Е. Ф.)» [94, 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 (точнее было бы сказать: не следуют из опыта формально-логически. — Е. Ф.), они являются чистой условностью, вроде принципа расположения слов в словаре» [78]. Условно, следовательно, и упорядоченность<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> «Многие из наших современных затруднений в духовной и иных областях возникают исключительно оттого, что мы смешиваем слово «неопределимый» со словом «неясный». Вещь, которую нельзя определить, есть вещь первичная, первичный факт. Наши руки и ноги, наши горшки и сковороды — вот что неопределимо», — говорит Честертон [70].

<sup>28</sup> Правда, уже тогда он не всегда был последователен. 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» [87].

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» [84, с. 568].

Наконец, и самую *познаваемость* этого мира Эйнштейн считал величайшим чудом. Афористически он выразил это известной фразой, которую мы взяли эпиграфом к главе 3: «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-суждению, о которой мы говорили все время, по 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 высказываемому 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» [93, 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 ни до признания высшего существа или абсолюта, ни до признания необходимости чуда, ни даже до подозрения, что за познаваемым нами миром стоит еще «нечто». «Чудо» упорядоченности и познаваемости, о котором говорит Эйнштейн, не противоречит ни положительному знанию, ни логике и потому не имеет никакого отношения к религиозной вере. 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 (с. 75).

Все это и *чисто психологически* естественно для ученого. Он сам участвует в открытии таких поразительных тайн природы (или по крайней мере является свидетелем этих открытий и способен понять их значение), что не испытывает потребности в других «чудесах» и «тайнах». Его восхищение, восторг, вызванные величием этого акта познания, и эйнштейновское восхищение упорядоченностью объективного мира психологически сходны. Выдающийся физик Ландау не раз выражал свое восхищение тем, что, раскрыв законы атома, создав квантовую механику, человек познал то, что невозможно себе представить. Достаточно сопоставить позицию Эйнштейна с приведенным выше определением веры из катехизиса, чтобы увидеть различие между верой и интуицией-суждением нерелигиозного человека.

Таким образом, внелогические суждения, допускаясь Эйнштейном (интуиция в суждениях о связи аксиоматического и дедуктивного элементов с проверкой опытом на его схеме процесса познания, а также о существовании объективного мира вещей), как и то, что он называл космическим религиозным чувством по отношению к «упорядоченности», законо-

мерности в этом мире, на самом деле являются суждениями одного и того же типа — подлинно интуитивными и синтетическими «усмотрениями связи вещей». Ясно, что он не был религиозным в смысле даже «первого пути», ему не нужно было и самого смутного представления о высшем существе или духе, управляющем миром, религиозные притчи для него имели смысл только художественной образности, инсказання, возвышающего человека так же, как его возвышают искусство и наука (ср. его слова о Талмуде на с. 111) <sup>29</sup>.

В качестве другого, казалось бы близкого, но существенно отличного примера приведем позицию А. Д. Сахарова. В отличие от Эйнштейна он изложил ее лишь очень фрагментарно — в одном интервью (см. [50, с. 323]), в зафиксированных публичных выступлениях, кратко отвечая на вопросы [49, с. 256, 48], кое-где еще, тоже в кратких ответах (не опубликовано), и (самый лучший и надежный источник) в своих воспоминаниях, написанных в 1983 году и корректировавшихся и дополнявшихся вплоть до последнего дня его жизни [47]. Отсюда мы узнаем, что в 13 лет он признал себя атеистом, однако навсегда сохранил глубокое уважение к верующим (правда, потом признавался [50, с. 323], что не вполне понимает психологию людей, «близких к церкви»: «Я воспитанник совсем другой эпохи и другого мировоззре-

---

<sup>29</sup> В своей превосходной фундаментальной книге об Эйнштейне А. Пайс уделяет вопросу о его религиозности шесть (!) строк [104, с. 319]. Цитируя из статьи Эйнштейна 1941 года [95] две фразы, ничего не говоря ни о том, что он понимал под религией, ни об эйнштейновской концепции «космической религии», о которой тот писал и в 1930 году [86], и в статье «Космическая религия» [92], Пайс сразу приходит к выводу, что «Эйнштейн был очень религиозным человеком». Как ясно из сказанного в тексте, концепция Эйнштейна вовсе не является религиозной. С выводом Пайса никак нельзя согласиться. Ведь в этой же статье Эйнштейн начинает с признания, что ему трудно определить, что такое, собственно говоря, религия, и говорит: «Я предпочитаю спросить, что характеризует духовность (*aspiration*) человека, который представляется мне религиозным. Это человек, который в наиболее доступной ему степени освободился от пут эгоистических желаний и проникся мыслями, чувствами и вдохновением, которые захватили его их сверхличными ценностями. Важны сила этого сверхличного удовлетворения и глубина убеждения в его мощном (*overpowering*) значении. При этом неважно, делаются ли попытки связать это содержание с Божеством». Вот в этом и состоит его «религиозность».

ния»). В «Воспоминаниях» он написал: «Я не знаю, в глубине души, какова моя позиция на самом деле, я не верю ни в какие догматы, мне не нравятся официальные Церкви... В то же время я не могу представить себе Вселенную и человеческую жизнь без какого-то осмысляющего их начала, без источника духовной „теплоты“, лежащего вне материи и ее знания. Вероятно, такое чувство можно назвать религиозным». В другом месте он добавляет: «Без этого скучно жить» [50].

Однако на многие вопросы интервьюеров он отвечает очень неопределенно. Определенно он сказал лишь, что в настоящее время религия не противоречит науке, «это пройденный этап; но должен быть пройден какой-то этап и в развитии религии... чтобы все это было окончательно понято». В другом случае он сказал: «Я не могу считать себя последовательным материалистом. Я считаю, что какой-то высший смысл существует и во Вселенной, и в человеческой жизни» [49, с. 256]. Он колеблясь и неуверенно отвечал на заданный ему вопрос, нельзя ли считать его пантеистом: «Я... не знаю... пантеист, наверное... или нет. Это нечто другое (все многоточия — в его тексте.— *Е. Ф.*). Но внутренний смысл у природы, нематериальный, должен быть» [50, с. 323].

Характерно, однако, что это свое чувство — если не религиозное, то религиозного типа и потому существенно отличное от эйнштейновского — он никак не связывает с утверждением моральных норм и в этом сближается с Эйнштейном. Очевидно, он согласен, что эти нормы должны вырабатываться самой личностью, принадлежащей данной культуре, в данной социальной среде. В «Воспоминаниях» он пишет, что считает своим счастьем, что родился и вырос в семье, принадлежавшей российской трудовой интеллигенции с ее собственными моральными устоями. Эта среда, заметим, была в основном атеистической (как, например, его же отец, физик) или, во всяком случае, не испытывавшей серьезного влияния религии.

Позиция Сахарова, следовательно, находится в согласии с тем, что наука в целом и религия (при таком ее понимании) не могут рассматриваться как логически противоречащие друг другу. Говоря, что «это пройденный этап» и что еще «должен быть пройден определенный этап и в развитии религии», Сахаров

тем самым признает и то, что характер религиозности и отношение к ней людей исторически эволюционируют. Очевидно, что ему чужда ортодоксальная религиозность «третьего пути». Для Сахарова чудеса не существуют и проблемы отношения к чудесам, видимо, вообще нет. Так что в нашу классификацию взглядов на «чудеса» он не укладывается. И для обоснования моральных норм религия ему не нужна. Таким образом, его «религиозность» стоит на самом краю обширного спектра религиозных мировоззрений, близка, но все же не тождественна «последовательному материализму», говоря его словами.

Вместе с тем Сахаров считал, что религия (он при этом подчеркивал: «не Церковь!») имеет большую духовную силу. Он не разъяснял, в чем он видит эту силу, но можно догадаться. Прежде, чем говорить об этом, вспомним о том, как философ, мыслитель вообще приходит к обоснованию религиозности, как, например, это происходило у Канта.

Перед философом стоят вопросы, на которые нельзя дать логически обоснованного ответа: действительно ли и в каких пределах человек обладает свободой воли или все в его поведении предначертано — высшим существом, Богом, либо законами природы? Вообще, существует ли Бог, создавший мир и управляющий им, в частности предписывающий нормы морали, или материальный мир обладает самодвижением, а нормы морали должны устанавливаться личностью или обществом? Если же говорить о материальном мире, то конечен этот мир или бесконечен и т. д. Ответы на такие вопросы должны быть универсальными, т. е. охватывать «бесконечности». Между тем, неизбежно ограниченный человеческий опыт не может дать неограниченно верные ответы. Искать их чисто теоретически тоже невозможно, любое из решений — например, Бог есть или Бога нет — является интуитивным суждением и не может быть обосновано доказательно.

Как известно, Кант выразил такую дилемму в кратком афоризме о двух вещах, остающихся для него непостижимыми и удивительными: звездное небо над головой и нравственный закон внутри нас.

Кант приходит к выводу о необходимости верить в интуитивное суждение, в его справедливость. Суждение, принимаемое им, ведет к религиозной ос-



нове для норм морали (см., например, [14; 16а], потому что, по его мнению, без признания существования Бога невозможно утвердить нравственные нормы. Это широко признаваемый тезис.

*На самом деле здесь содержится отнюдь не обязательный вывод из посылки.* Атеист Эйнштейн говорил, как мы цитировали выше, о третьей возможности, более соответствующей, по его мнению, современной стадии развития человечества: *нормы морали не нуждаются в представлении о предписывающем их высшем авторитете, они вырабатываются и устанавливаются «общественными связями».* Другими словами, неверно считать, что единственным противостоящим религиозному решению способом выбора и утверждения нравственных норм мог бы быть рациональный, в пределе — логический подход. Он на самом деле здесь беспомощен. Но «общественные связи», опыт личности и человечества способны выработать *внелогическое* суждение о необходимых нормах морали, о том, что «не разрешено», но не Богом, а общественным и личностным сознанием в данную эпоху, в данной культуре.

Эти нормы должны укрепиться и в сознании, и — что особенно важно — в подсознании, точнее, во всем «сверхсознании», о котором мы не раз говорили. Что может способствовать этому сложному и трудному процессу, если не авторитет Бога? Иными словами, что именно в деятельности, социальной жизни может способствовать *укреплению авторитета интуитивного суждения*, привести к внутреннему удовлетворению от сформировавшегося суждения, к кантовскому же «Wohlgefallen»?

Этот важнейший вопрос будет рассмотрен в следующей главе. Пока же ограничимся утверждением, что такой путь в принципе возможен и, более того, реально используется человечеством. Это не удивительно, потому что речь идет о частном (хотя и в высшей степени важном) случае использования и укрепления в «сверхсознании» *внелогического «выбора решения»*, а такой подход к решению самых различных проблем все равно пронизывает всю нашу (внерелигиозную) жизнь. Конечно, в вопросах морали это очень непростой путь. Им постепенно шло человечество, например принадлежащее европейской культуре, начиная по крайней мере с XVIII века, постепенно

освобождаясь от прежде всеобъемлющего господства религии.

В значительной мере это верно и для многих философов XVIII—XX веков, признававших вместо антропоморфного Бога либо некий абсолют, либо «высшее духовное начало», пантеизм и т. п. Все это, как и в ортодоксальной религии («третий путь»), может служить опорой для определенной системы моральных норм. Но в последние века становилось все более очевидным, что выработка этих норм — дело личности и социальной среды и внедрение их в сознание (и подсознание!) людей вовсе не обязательно требует обоснования божественным авторитетом.

Этот многовековой процесс хотя и очень непросто, со срывами и тяжелыми ошибками, но в целом успешно осуществлялся до всех недавних катаклизмов апокалиптического масштаба. Но в XX веке была подавлена прежняя система норм. Ценность человеческой жизни, даже если речь идет о десятках миллионов людей, была практически отвергнута массовым сознанием уже в результате нескольких лет первой мировой войны и окончательно потеряла значение в процессе кровавых гражданских войн и при последующих тоталитарных режимах. Рушились и многие другие высокие принципы человечности. Так, милосердие, сочувствие слабому, сострадание стали третироваться как уничижительные характеристики, «расчеловечение человека» в странах, охваченных этим безумием, торжествовало.

В нашей стране освобождение от последствий страшной эпохи идет трудно и медленнее, чем это было, например, в ФРГ, где нацизм господствовал сравнительно недолго (всего 12 лет) и где, по-видимому, восстановление духовной сферы достигло больших успехов. Неудивительно, что ныне начавшийся у нас переход к свободному, ненасильственному обществу, к прежним общечеловеческим нормам привел в поисках опоры для «выбора решения» (по природе своей интуитивного), для восстановления духовной жизни к распространению связанной с этими нормами религиозности.

Религия всегда была весьма эффективным, простым и доступным широким массам, испытанным, отточенным в течение тысячелетий методом утверждения недоказуемых синтетических интуитивных сужде-

ний в духовной сфере. Здесь все определяется ссылкой на божественный авторитет. Нужно только убедить в его существовании (тоже недоказуемый тезис). В тех исторических условиях, в которых мы оказались, обращение к религии, с ее устоявшимися, традиционными путями влияния на духовную жизнь людей, с готовыми догмами, с высокохудожественной обрядовостью и символикой, становится вполне понятным и даже естественным<sup>30</sup>

Значит ли это, однако, что происходящий ныне всплеск религиозности обязательно остановит многовековой процесс отхода человечества от догматической, традиционной веры «третьего пути», да и от более современного «первого пути» (в нашей терминологии), от религии вообще? История показывает нам, что это отнюдь не необходимо. Возвращение к прежним общечеловеческим ценностям означает возвращение и к тому уровню духовного развития, который был достигнут до всего того, что сделали с людьми в XX веке. Этот высокий уровень давно обеспечивал принятие, например, общечеловеческой нормы, которую выражает требование: не причиняй другому того, чего ты не пожелал бы себе.

Но связь с религией здесь отнюдь не обязательна. Так оно было и у Эйнштейна, и у Сахарова, и в широких кругах российской и западной (да и восточной) интеллигенции на рубеже двух веков. Здесь выработывались и глубоко усваивались представления о добре и зле, о достойном человеке поведении в жизненных обстоятельствах (о «порядочности»). Альтернатива, высказанная Достоевским устами Раскольникова, — «если Бога нет, то все дозволено» — на самом деле искусственна, не соответствует действительности и, во всяком случае, не обоснована. Между тем именно она является в наше время сильнейшей побудительной причиной обращения к религии для тех, кто не учитывает огромной роли собственного интуитив-

---

<sup>30</sup> Разумеется, это не единственная причина возрождения в массах религиозных настроений, как не единственной функцией религии (хотя, быть может, и важнейшей) является утверждение норм морали. Здесь и потребность пострадавших в утешении, и многое другое, вплоть до потребности выразить несогласие с существующим в обществе порядком вещей, оппозиционность ему. Все это тоже имеет социальные корни в той же истории XX века (см. также ниже).

ного суждения во всех сферах жизни человека (включая чисто духовную).

Разумеется, внерелигиозное установление и усвоение норм морали на такой основе предъявляет высокие требования к духовному миру личности, а значит, и общества, в котором эта личность формируется. Но при всем том многосотлетний процесс отхода от религиозности, некогда безоговорочно всеобщее принимавшейся, сопровождался расширением именно такого подхода к отбору и усвоению норм морали, как к задаче глубоко личностной.

Однако XX столетие, с его войнами, революциями, с невиданно жестокими, лживыми и лицемерными тоталитарными режимами, с вспышками исламского фундаментализма (в его наиболее крайних, жестоких формах), ставило человека в ужасающие условия голода, отсутствия элементарной свободы, физических мучений и постоянной угрозы жизни. В таких условиях человек крайне редко способен достойно выполнить функцию принятия личностного решения, соответствующего тому духовному уровню, которого к этому столетию достигло человечество. Естественно поэтому, что доверие к самостоятельному, личностному выбору моральных норм было решительно подорвано. Возвращение к нормальным условиям человеческого существования, без насилия, голода и страха, должно восстановить упомянутую способность и это доверие, и тот высокий духовный уровень, который пострадал от событий нашего века.

И нельзя забывать, что, несмотря на все, что было, множество людей, и людей достойных, сохраняя уважение к истинно верующим, обходилось без религии, не понимая, зачем она нужна свободной личности (Эйнштейн). И еще больше тех, для кого религия стала лишь художественным иносказанием накопленных общечеловеческих ценностей, независимо от религиозных догм усвоенных этических истин. Для многих религиозность еще более трансформировалась, превратившись в смутное представление о чем-то более высоком, чем материальный, наблюдаемый и изучаемый нами мир, причем снова без использования этих представлений для утверждения норм морали (Сахаров). Для них это «что-то» сливается с понятием совести, с «непостижимым нравственным законом внутри нас», о котором говорил Кант. Этот

«закон» может совпадать с тем, что предписывает та или иная религия, но может и не совпадать.

Только историческое развитие общества может показать, был ли такой «закон», внедренный в массовое сознание, благом или злом. Это не связано однозначно с религиозностью. Например, истовость первых кальвинистов, как и страстная убежденность российских революционеров с их основополагающим тезисом: «Моя жизнь принадлежит народу, благо трудового народа выше всего», — в одинаковой мере выражают разнящиеся между собой синтетические интуитивные суждения, которые при всем их изначальном благородстве могут привести к совершенно неожиданным и нежелательным последствиям. Но это в значительной степени результат правильного либо ложного их использования и не может опорочить сам принцип свободы личного решения, «свободы выбора» (при обычно неосознаваемом влиянии социальной среды).

Выбор того или иного внелогического (пусть даже и содержащего рациональные компоненты) синтетического интуитивного суждения в пользу религиозного или безрелигиозного («общественные связи») обоснования моральных норм, их определенной системы остается равно возможным для свободной личности.

## Часть III

# СВЕРХЗАДАЧА («СУПЕРФУНКЦИЯ») ИСКУССТВА

### Глава 7

#### 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. Как уже говорилось в предыдущей главе, 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 (надеюсь, читатель простит, если еще раз повторим, что интуитивное суждение — как такое, которое допускает исчерпывающее вербальное выражение, так и любое другое — опирается на сложное переплетение чувственного, подсознательного и сознательного, даже дискурсивного). Но важнейшую роль

играло и использование искусства. Религия, несомненно, успешно решала задачу утверждения авторитета внелогических суждений.

Более того, с интересующей нас 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. Главное здесь — это достижение духовной гармонии, этическая и мировоззренческая сферы. На них направлена и основная догматическая деятельность церкви.

В принципе религия, возможно, могла бы обойтись без искусства. Однако искусство — слишком мощный инструмент внелогического (даже «антилогического», см. ниже, главу 13) воздействия именно на подсознательную сферу, чтобы религия оставила его без использования. Конечно, можно привести примеры идейно-организационных систем религиозного типа, лишь в малой мере опирающихся на искусство: масонство, квакерство. Но даже масонство использовало мистику и обрядность. Между тем обрядность, как только что уже говорилось, всегда носит черты художественного «действия», театрального представления. Она и в масонстве, и в церкви в значительной мере выглядит как впечатляющее драматическое искусство особого типа, вовлекающее «зрителя» в участие в духе многообразных попыток современного театра. Даже в строгой лютеранской службе это четко организованное действие состоит из перемежающихся померов коллективного песнопения (псалмы), прозаической проповеди пастора, который произносит ее то со «сцены», то с балкончика в середине зала, молитвы, для которой все участники опускаются на колени, и звучания органа.

Однако по мере развития научного мышления и роста объема научных знаний большинство методов воздействия, используемых религиями помимо искусства, становится все менее эффективным. Преведняя сила мистических элементов, прямое обращение к интеллекту (проповедь), опирающееся на тысячи лет назад установленные догмы, часто противоречивые, уже не столь действенны и не соответствуют мышле-

нию эпохи. Особенно важно то, что утрачивает действительность авторитет высшего существа. Чрезмерно тесная связь религиозных учений с постепенно опровергаемыми наукой конкретными представлениями о свойствах физического мира (сотворение мира, антропоморфный 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, а также действительность обращения к интеллекту<sup>1</sup>.

Чем дальше идет развитие, тем с большим основанием можно утверждать, что остаются лишь те стороны воздействия религии, которые может принять на себя одухотворенное искусство. Было бы нетрудно, рассмотрев многочисленные функции религии, увидеть их поразительное сходство с функциями искусства (глава 2).

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, Аме-

---

Конечно, в бурном, небывалом кровавом XX веке религия становится прибежищем внутренней духовной эмиграции, а иногда и прямо опорой социально-политических оппозиционных настроений. Религиозность становится вообще реакцией на внушаемую массам, как якобы необходимую для достижения высоких целей, бесчеловечность, неслыханную жестокость, проявляющуюся во время небывалых по масштабу и изобретательности методов уничтожения людей и подавления личности межгосударственных и гражданских войн, а также социальных революции. Расшатывание старой морали при неустановившейся новой, сексуальная и наркотическая «революция», экологическое несовершенство, чрезмерная урбанизация, вызывающая стремление к нетронутой природе,— все это побуждает к поискам духовной опоры в религии.

Однако мы здесь имеем в виду судьбу религии в масштабе многих столетий и даже тысячелетий. Чтобы увидеть изменение ее роли в жизни человечества, достаточно сравнить всеобщую, не затрагиваемую никакими сомнениями (кроме возникающих при борьбе разных религий между собой) религиозность, какой она была вплоть до эпохи Ньютона (и, как мы уже говорили, охватывала и его самого), с современным ее положением в мире и реальной ролью в жизни людей. Религиозность уже в XIX веке стала все более приобретать характер «первого пути» (согласно терминологии предыдущей главы), когда вера в чудеса и буквальное содержание священных книг заменяется восприятием их как художественного иносказания, а обрядовости — как впечатляющего художественного действия.



рике и Европе, лучшие достижения в области скульптуры, живописи и архитектуры связаны с религией. В течение многих веков христианская служба опирается на музыку, и эффективность этой службы в создании нужного мироощущения несомненна, хотя, например, в католической церкви использовавшийся до последнего времени язык — латынь — был непонятен верующим. *Не исключено, что без многообразного использования искусства (включая обрядность) религия вообще не могла бы выстоять.* Однако наряду с этим искусство существовало параллельно и как независимый от религии метод усмотрения истины.

Высокое, одухотворенное светское искусство — музыка (и опера, и инструментальная — симфоническая и камерная), живопись, архитектура, драма — вышло из храма, уходит в него своими историческими корнями, но постепенно эмансипировалось от него. Хотя оно нередко сохраняет прямые связи с ним (пример — реквием), не это существенно. Важнее то, что их связывает серьезность, возвышенность переживаний как при восприятии, например, музыки в концертном зале, так и в храме. Тем не менее эмансипация от храмового действия проявляется за последние несколько веков все более определенно.

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. Возникающая здесь реакция людей, массовая способность воспринимать чувства, идеи и условные образы, заложенные художником при создании произведения искусства, представляют собой именно такой особенный случай согласования интуитивных, недоказуемых суждений множества индивидуумов, который приводит к возникновению единого, «всеобщего» и бескорыстного (в смысле Канта) 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 использованных выше. Эта убежденность достигается чувством удовлетворения (*Wohlgefallen*), возникающим при постижении такого искусства.

Жизнь человека представляет собой чередование радостей и горестей, возвышенного и по-земному просто веселого, трагического и счастливого, героического и ничтожного, и так без конца. Можно пытаться утверждать и доказывать, что при всей противоречивости таких переживаний все это тем не менее сливается в радость бытия. Однако преодолеть противоположное, угнетающее восприятие такой противоречивой жизни никакими рассуждениями невозможно. Но когда звучат вариации Бетховена или Симфонические

этюды Шумана в исполнении гениального пианиста, бесконечно разнообразные в выражении этих смещающихся, противопоставляемых переживаний, но пронизанные единой тематической подосновой и завершающиеся торжествующим финалом, то радость этой жизни, неразрывной (как единая тема), прекрасной и ужасной, повелительно овладевает слушателем. Все разумные рассуждения никнут перед этим воздействием на душу. Даже высказанные словами в пользу этого вывода, они не только звучат слабо и неубедительно, но и выражают только малую, безнадежно обедненную часть того, что дает музыка (не близко ли это тому, что верующему дает молитва?).

В рамках нашего подхода мы можем сказать, что *искусство как явление, охватывающее деятельность художника и воспринимающего субъекта, есть постижение интуитивных истин, замечательное тем, что оно несет критерий правильности («удовлетворение», «удовольствие» — «Wohlgefallen») в себе самом.* Оно поэтому не нуждается в помощи, поддержке какой-либо иной интуитивной идеей, в «сведении» к ней. Оно не нуждается в авторитете высшего существа (религия). Более того, оно способно охватить самые разнообразные суждения, в том числе и необозримое множество таких, которые не допускают сведения к единственному суждению о достаточности опытной проверки (как в случае научных истин)<sup>2</sup>.

Это — наиболее общее свойство искусства: способность делать убедительной любую интуитивно постигаемую «истину», суждение, любую догму (даже не выражаемую адекватно вербально, словами; на-

<sup>2</sup> 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 непостижимое и непринемлемое 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» [6, 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 [27].

помним, мы уже говорили в главе 4, что под интуицией-суждением мы понимаем даже интуитивно происходящую перестройку душевного состояния и т. п., а отнюдь не только то, что проходит через сознание, см. с. 65—66) — эстетическую, этическую (в частности, нормы морали), мировоззренческую и т. д., а также утверждать определенное отношение к миру, к человеку, к природе, к жизни и смерти. Способность искусства внушать, утверждать даже не вербализуемые «идеи» (что является его особенно замечательным, характерным и важным свойством) означает, что, *отвлекаясь от конкретного содержания различных художественных произведений* и рассматривая их в совокупности, мы можем говорить об искусстве и как о специфическом методе постижения конкретных «истин».

Такое абстрагирование, отделение метода от конкретного содержания, от «идеи» отдельного произведения, внушаемой искусством, от всего, что не специфично для искусства и может быть хотя бы приближенно выражено, сформулировано, высказано и воспринято на словесном уровне или другими внехудожественными средствами, является, конечно, только мысленной, идеальной операцией.

Более того, оно не может быть осуществлено без ущерба для восприятия произведения искусства, поскольку форма и содержание тесно связаны, влияют друг на друга. Однако мы знаем, что некоторая определенная «идея» (хотя и со значительными изменениями) может быть выражена с помощью различных искусств (так, идея «Ромео и Джульетты» реализована в шекспировской драме, в театрализованной симфонии Берлиоза, в прокофьевском балете, в операх Гуно и Беллини и т. д.), а также в различных стилях в пределах одного и того же вида искусства в различные исторические периоды и т. д. Это значит, что такое абстрагирование в известной степени возможно.

Что же тогда наиболее характерно для искусства в целом, *рассматриваемого как метод*, независимый от того, какие «истины» оно в данном конкретном произведении утверждает? Сказанное выше приводит нас к выводу, что главное и *специфическое (определяющее его понятие*, если вновь воспользоваться выражением Гегеля) *назначение искусства как такового, как метода состоит в том, чтобы делать утверждаемые*

*им интуитивные истины непреложными и убедительными.*

Другими словами, назначение искусства как общего метода постижения истины — *утверждение авторитета интуитивного суждения, «доказательство недоказуемого».*

Достигая этой цели, искусство раскрывает силу и плодотворность синтетического интуитивного суждения, *обнаруживает способность интуитивного суждения противостоять авторитету логического и вообще дискурсивного метода познания* (в отношении тех истин, которые не могут быть обоснованы логически), *уравновешивает его.* Все остальные многочисленные функции искусства (см. главу 2) «не определяют его понятия», в то время как сформулированное нами основное назначение искусства как общего метода специфично и незаменимо (поскольку оно обходится без авторитета высшего существа, позволяет не обращаться к религии). *Это и есть «суперфункция», «метафункция», «сверхзадача» искусства,* и все остальные его функции, как мы покажем в главах 10—12, необходимо (или, в редких случаях, почти необходимо) возникают, когда эта «суперфункция» осуществляется.

Это, конечно, отнюдь не означает, что искусство сводится к одному лишь интуитивному постижению. Оно всегда представляет собой сочетание не только чувственного с интеллектуальным, но и интуитивного с дискурсивным (что еще будет обсуждаться в главе 8).

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

Мы сказали, что объектом искусства являются истины, справедливость которых не может быть доказана логически. Но — повторим еще раз сказанное в главе 5 — 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», «сочувствие горю прекрасно»), не может быть ни подтверждена, ни опровергнута ограниченной «проверкой» (всегда есть люди, которые не согласятся с тем, что «это красиво»; бесчувствие к чужому горю, как это, увы, столь часто бывает, может оказаться вознагражденным, сочувствие — 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. Мы уже говорили об этом на примере Ромео и Джульетты. Вопрос о том, почему это возможно, — сложнейшая проблема, которой мы, как это было оговорено в самом начале, 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 приобретало тогда черты заклинания, и в результате присоединения 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 (как это сделал Лукреций Кар в своей знаменитой поэме «О природе вещей») <sup>3</sup>.

Есть еще одно важнейшее обстоятельство, о котором мы будем говорить и 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

---

<sup>3</sup> «В чем сила Лукреция? В его ли поэзии, прекрасной, но по мнению многих, уступавшей Вергилию, Овидию и многим другим? В его ли мировоззрении и учености, в котором он в основном верно следует своему обожествляемому им учителю Эпикуру? Притягательность Лукреция ни в том, ни в другом в отдельности. Она кроется, несомненно, в изумительном, единственном по *эффективности* (курсив мой.— Е. Ф.) слиянии вечного по своей правоте и широте философского содержания поэмы с ее поэтической формой» [11],— говорил С. И. Вавилов.

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 Софья Мармеладова, слабоумный мудрец князь Мышкин и т. д.), неожиданными ходами сюжета, поступками. Гений художника в каждом случае делает эти интуитивные элементы полностью убедительными<sup>4</sup>.

Уместно поставить вопрос: как развилась в человеке, как укрепились способность к синтетическому суждению, почему она находит выражение в таких сложных формах духовной деятельности, как искусство, научное усмотрение аксиоматического базиса и т. п.? Как могла чисто эстетическая потребность достигнуть такой силы и такой духовной высоты, что искусство приобрело в человеческом обществе столь грандиозное значение? Как могла успеть развиться и укрепиться эта утонченная потребность личности за время существования человечества?

Ответ возникает из сравнения с другими подобными же «страстями», о которых шла речь в главе 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

---

<sup>4</sup> В своей книге [26] 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 внелогического» или попросту интуитивное.



может формироваться 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 главы 1<sup>5</sup>.

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 кусок пищи; формулировка законов движения ученым — от оценки ситуации собакой, решающейся 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 по-

---

<sup>5</sup> Впрочем, некоторые исследования последнего времени приводят их авторов к выводу, что и у животных существуют элементы сознания, и опыты позволяют даже установить степень его развития у разных видов, расклассифицировать их по степени «умственного развития» [25].

тому для его закрепления потребовался такой же период времени, как и для одухотворения, «облагораживания» других первоначально животных инстинктов.

Теперь, при строго последовательном изложении, нам следовало бы непосредственно перейти к важнейшему вопросу, естественно возникающему после формулировки «основного тезиса»: каким образом сформулированная в этой главе «суперфункция», скрытая и неочевидная, довольно абстрактная по своему характеру, согласно высказанному утверждению определяющая глубинное назначение искусства *как метода*, делающая его необходимым человечеству, каким образом она связана с многочисленными, обычно рассматриваемыми, гораздо более понятными и явно имеющими место разнообразными, так не похожими друг на друга функциями искусства, о которых шла речь в главе 2? Почему осуществление этой «суперфункции» искусства как метода необходимо для их осуществления, для их реализации, и почему оно их обязательно порождает? Без убедительного ответа на эти вопросы и демонстрации на примерах «основной тезис» повиснет в воздухе.

Мы и перейдем к этому в главах 10—13. Но прежде посвятим две краткие главы 8 и 9 некоторым дополнительным пояснениям. Хотя в каком-то отношении при этом и прерывается ход мысли, но зато высказанный тезис будет показан и в других существенных аспектах.

## Глава 8

### 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* [44]

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 когда Декарт обучал одного принца 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 биннома 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 постижение каких-либо конкретных истин и расширение духовного мира человека, не только раскрывает 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 (т. е. в наибольшей возможной степени, хотя, быть может, и не полностью) 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 набегающей морской волной и т. д. Обобщая их, представляя в абстрагированной, 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 тогда «поэзия здесь и не почевала», как сказал О. Мандельштам [331])

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 искусства 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, *необходимо состояние, которое и можно называть вдохновением*. Оно требуется, следовательно, не только от творца, но и от зрителя, слушателя, у которого оно индуцировано художником.

Искусство действительно, 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 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<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Известная свобода в интерпретации воспринимаемого произведения искусства с точки зрения общей теории знаковых систем, если искусство рассматривать как одну из таких систем, означает, что «слово», «послание» («message») может быть воспринято по-разному разными адресатами в зависимости от их запаса ассоциаций, исторических условий и контекста и т. д. На этом, например, основывается «вероятностная модель языка» [39]. В ее основе лежит именно тот факт, что из «поля» возможных интерпретаций слова адресат с различными вероятностями выбирает то или иное истолкование. В [39] приведен пример слова «игра». Априорно его можно понять и как спортивную игру, и как карточную, и как игру на сцене и т. д. Вероятность того или иного выбора определяется индивидуальными чертами адресата и контекстом. Контекст резко сужает функцию распределения вероятностей, но детализация и образное представление смысла определяются другими факторами. Можно привести примеры, не зависящие от элементарного влияния контекста. Так, выражение «старый человек» в течение тысячелетий вызывало, конечно, в общем негативную оценку (физическая слабость, беспомощность) и соответственно эмоциональную окраску — либо сострадание, либо презрение. Однако наряду с этим была и положительная оценка — наличие жизненного опыта, мудрости, глубокомыслия, что

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 соотнесено 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, Wohlgefallen от постижения емкого обобщения.

Абстрактные искусства (живопись, скульптура, архитектура, инструментальная музыка, балет и вообще танец без элементов пантомимы, промышленный и бытовой дизайн — утварь, одежда и т. д.) целиком основаны на ассоциациях, возникающих при созерцании или слушании, подобно той плавной линии, о которой мы говорили в начале главы. Эти ассоциации настолько связаны с жизненным опытом и художника, и реципиента, что в основном специфичны для той культуры, к которой они оба принадлежат. При «переводе» на язык другой культуры эти ассоциации могут утрачиваться и воздействие на нового реципиента может вообще не осуществиться или приобрести совсем иное содержание.

В этой связи представляет интерес вопрос о возможности абстрактной поэзии, т. е. поэзии, вовсе лишенной конкретно-предметного элемента, который мог бы быть передан словесно. На такую возможность указывает известный пример академика Щербы: можно построить фразу, не содержащую ни единого осмысленного слова, но в силу возникающих определенных ассоциаций оставляющую довольно яс-

---

вызывало уважение. В последнее же время в большинстве цивилизованных стран массовое сознание воспринимает эпитет «старый» только негативно («старье», «старая рухлядь»). Причиной, вероятно, является резко убыстрившаяся смена материальных условий жизни, ее технического компонента и разнообразные общественные катаклизмы. Это обесценивает индивидуальный жизненный опыт, а «мудрость» может найти место для себя лишь в сфере нравственных, «общечеловеческих» традиций, тоже подвергающихся все более сильным ударам.

но осязаемое смысловое впечатление: «Глокая куздра штеко будланула бокра и курдячит бокренка».

Неудивительно, что возникали в свое время попытки написать соответствующее «абстрактное стихотворение». Так, поэт А. Крученых написал: «Дыр бул щыл // Убъш щур // Скум // Вы со бу // Р л эз.». Но если у Щербы ясно, что «куздра» — это существительное женского рода, «глокая» — прилагательное, «будланула» — глагол и они играют роль соответственно подлежащего, определения и сказуемого, то Крученых идет дальше, слова его стихов полностью абстрактны. Этот путь не нашел последователей. Идея не привилась.

В литературном произведении, как бы детально ни был описан автором персонаж, каждый читатель домысливает его внешний образ по-своему. Поэтому художественная иллюстрация к литературному произведению, навязывающая читателю вполне определенное «домысливание», как бы она ни была хороша с точки зрения живописи (или 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 к данному литературному произведению в совокупности образуют отдель-

ное художественное целое, идейно и генетически связанное с литературным источником, но в значительной мере отличное от него, поскольку несет на себе индивидуальную печать восприятия, сотворчества иллюстратора и 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 носящими то же название прокофьевским балетом, увертюрой Чайковского, театрализованной симфонией Берлиоза — с другой<sup>7</sup>.

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, букв, орнаментов и т. п.

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

---

<sup>7</sup> См. статью Ю. Н. Тынянова «Иллюстрации» в [58]. 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 прекрасные примеры из «Носа» и «Невского проспекта» Гоголя; ведь само собой разумеется, что, например, нос, фантастически отделившийся от лица поручика Ковалева, не допускает реалистически детализированного восприятия внешности и костюма «героя», расхаживающего по Петербургу, и т. п. К сожалению, вопреки этому «Нос» стал даже объектом экранизации).



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<sup>8</sup>.

По существу, здесь речь идет о проблеме синтеза искусств. 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 [63]. 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 50-е годы в американском фильме Пьера сыграл Генри Фонда. Его физические данные мало соответствуют тому, что известно из романа. Однако актер взглянул на Пье-

<sup>8</sup> 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...» [30, с. 69].

ра с высоты знания своего времени, как на родоначальника 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, как наполеоновский солдат-жандарм-городовой-лагерный охранник-капо толкает в спину прикладом ружья Пьера-князя Мышкина-Чернышевского-Осипа Мандельштама-Януша Корчака, и тот падает в снег и, беспомощно шаря руками, ищет упавшие с близоруких глаз очки. И каждый из них может повторить слова, сказанные самим Мандельштамом: «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 мира науки, наконец, то самое вдохновение, при котором возникает художественное произведение и которое, в свою очередь, порождается этим произведением при его восприятии.

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. 75). Пушкин подчеркивает важность сочетания обоих основных методов познания: чувственного (расположение души к живейшему, т. е. активному, творчески перерабатывающему, принятию впечатлений — Е на схеме) и дискурсивного (соображение по-

иятий — А 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) глубоким 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 доказательные, 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 он или его коллеги в результате огромного напряжения своих духовных сил сумеют усмотреть нечто, что другие в своих рассуждениях упустили; если они сумеют «сообразить 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<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Приведенный пример научного процесса описывает подлинную историю открытия эффекта Вавилова — Черепкова и его всестороннего объяснения Таммом и Франком. Однако все это очень типично для любого научного открытия даже меньшего значения.

Однако разница между художественным и научным открытием все же есть. Уже в приведенном 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 рациональных 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 (см. главу 13).

Развивая способность к такому вдохновению, демонстрируя его силу и плодотворность, искусство разрушает монополию логического мышления, монополию, которая иначе вела бы к полной беспомощности познающего интеллекта. Тем самым искусство делает человека способным к подлинному, глубокому познанию и материального, и духовного мира. Огрубляя и в то же время обостряя этот вывод, мы можем кратко определить главное назначение искусства и так:

*искусство учит вдохновению.*

## Глава 9

### 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 женскую 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 электроне, 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: где находится электрон, имеющий данную скорость?— поставлен неправильно. Для данного объекта (электрона) он бессмыслен, как бессмыслен, например, вопрос: какого цвета звук свистка?

Однако вопрос об электроне можно переформулировать и сделать его осмысленным. Для этого он должен быть выражен так: если мы поставим прибор, который улавливает электроны, в таком-то месте, поймает ли 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 изме-

рять 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 приведенном выше примере, относятся к соответствующим объектам, для которых они верны<sup>10</sup>.

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 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 логическое 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, даже если 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 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

---

<sup>10</sup> 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.

установилась, когда неразрывно связанный с этой системой художественный стиль полностью сформировался, начинает ощущаться его исчерпанность, неадекватность системе идей, которые в этот период призвано выразить искусство. В это время или даже до того, как старая система исчерпана, 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 так же, 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 новое искусство оказывается жизненным, то впоследствии, когда его стиль сформируется, проявит себя во множестве произведений и будет осмыслен, выясняется, что он не просто отбрасывает некоторые из старых правил, но вводит взамен свою, новую систему. Вновь можно вспомнить слова Канта: «Гений — это талант... который сам дает искусству правило». 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-гар-

монического письма) мы перечислим подобные смены стилей, то их можно насчитать около десяти, т. е. средняя продолжительность преобладания одного стиля — около 30 лет — время формирования одного поколения (разумеется, эта цифра очень груба, и продолжительность господства разных стилей очень колеблется, они налагаются 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 Белы 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 нашего исследователя не учитывает, что в музыке последних двух авторов не просто отменялись правила строгого контрапункта, но взамен вводились новые правила, формировалась «новая логика»<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> 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 ху-



Когда начали звучать произведения Шостаковича, они поражали и эпатировали большинство слушателей своей необычностью, отказом от многих устоявшихся «правил», для поколения слушателей, воспитанного на прежних образцах искусства, казавшихся обязательными. Более открытое для нового и музыкально чуткое меньшинство видело в них высокое искусство, хотя 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 продолжающее многовековое развитие музыки. Выросшие за последующие десятилетия новые поколения слушателей (и композиторов) уже воспринимают 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 «не искусство». 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 сюже-

---

дожников, 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 века с течением времени они все в большей степени предстают объединенными в рамках большого общего стиля.

та (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 (в то время как, например, вопрос о том, с какой подробностью выписывать черты лица отца был по существу вопросом об объеме «пространства», которое художник оставляет реципиенту для «дофантазирования», для сотворчества, а также вопросом о том, чтобы не отвлекать его от, по мнению художника, главного, уже выраженного скупыми средствами). «Ночной дозор» был оскорблением и кощунством для тех, кто знал «Афинскую школу».

После появления первых симфоний Бетховена не певец, а поэт и тонкий знаток искусства Грильпарцер писал, что у Бетховена «страдает первое и существеннейшее требование музыканта — тонкость и правильность слуха — благодаря рискованным сочетаниям и часто примешиваемому вою и реву звуков... Бетховен пристрастно заменяет стремление к красоте стремлением к интересному, к сильному, к потрясающему и к опьяняющему» [17, с. 58]. Замените имя Бетховена на Шостаковича — и вы получите рядовое высказывание газетной статьи 30—40-х годов нашего века (вспомним хотя бы знаменитую постыдную статью «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 повой «логики форм» и нового идейного мира искусства оборачивалось 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 непремешное и единственное условие — определенного построения» [56, 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 постижения?

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, скажи бы мы.— *Е. Ф.*), художник-творец нисколько этим не стеснен в проявлении своей индивидуальности. Скажу больше: индивидуальность ярче выделяется и приобретает бóльшую 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 его высказываний страстностью говорит о необходимости уважения к «готовым формам».

Таким образом, «правила», «логика форм» 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!) понимание языка, закономерностей этих «логик» не утрачены<sup>12</sup>.

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 главе 13.

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 охвачена нескрываемым раздражением по отношению к своему отчиму, казалось бы, обуреваема ненавистью к нему. Но зритель, воспитанный на Достоевском, Толстом, Фрейте 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 — «жепскую логику» — интуицию.

## Глава 10

### СВЯЗЬ С ДРУГИМИ ФУНКЦИЯМИ ИСКУССТВА (I)

#### Отражение; гедонистическая функция; коммуникативная; познавательная; эстетический элемент

Обратимся теперь, как было обещано в конце главы 7, к вопросу о связи сформулированной там «су-

---

<sup>12</sup> 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 свою действенность, ее язык стал непонятен, и Монтеверди был практически забыт. Только в XX веке, когда эти фундаменталь-

перфункции», назначения искусства как метода, с обычно рассматриваемыми его разнообразными функциями.

Наш основной тезис о назначении, о «сверхзадаче» искусства сам представляет собой интуитивное суждение. Он может быть ошибочным, и тогда излагаемое ниже будет тоже ошибочным. Однако мы попробуем, так же как это делается в точных науках, после формулировки и принятия нового обобщающего положения (аксиоматического базиса) 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.

Рассмотрим поочередно некоторые такие функции, которым разные авторы приписывали основное, оправдывающее существование искусства значение. Попробуем показать, что они тесно связаны с выполнением той функции, которую мы поставили в центр внимания, — с утверждением авторитета, убедительности интуитивного суждения, хотя (как об этом говорилось в главе 2) необходимость обращаться к искусству для осуществления каждой из этих, вообще говоря, нужных человеческому обществу функций, взятой изолированно, может быть поставлена под сомнение. 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 главах 7 и 8. Прежде всего систематизируем уже сказанное ранее, но также и разовьем эти соображения в некоторых довольно существенных отношениях далее. В последующих главах 11 и 12 будут обсуждены две важные функции, которым всегда обоснованно придается выдающееся значение. Они почти не затрагивались выше, а между тем действительно заслуживают

---

ные принципы стали расшатываться и утратили былую обязательность, возвратилось понимание языка Монтеверди и его музыка мощно зазвучала во всем мире (подробнее см. [24, гл. 1]).

особого рассмотрения. В конце главы 12 выводы трех глав будут кратко подытожены.

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

Очевидно, что искусство, действительно выполняющее свою основную функцию (утверждение авторитета интуитивного в 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<sup>13</sup>, как об этом много говорилось, возникает только в результате охвата множества возбуждаемых (при восприятии произведения искусства) ассоциаций и, значит, при мобилизации огромного запаса знаний, опыта, впечатлений воспринимающего субъекта. Общность условий существования, культуры, истории формирования личности для широкого круга людей обеспечивает возможность возникновения обширного круга 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 ассоциации, а значит, и суждения возникли, произведение искусства должно оперировать этим же жизненно актуальным материа-

---

<sup>13</sup> 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. Ее, быть может, вообще нельзя адекватно выразить словами, в понятийных терминах. Она может сводиться даже к перестройке мироощущения, даже к изменению душевного состояния (например, к смене внутреннего смятения гармонией, см. с. 65, а также главу 7).

лом, 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 из 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<sup>14</sup>. Кратко говоря, отображаемый в искусстве мир дает материал для возникающего суждения. Без осуществления этой простой «функции отражения» нет общего языка, без нее искусство не может обеспечить авторитет интуиции.

Но искусство отражает мир не буквально, а «преображая 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

---

<sup>14</sup> Абстрактное искусство опирается исключительно на вызываемые у зрителя ассоциации. Отсутствие конкретно-предметного элемента не оставляет даже возможности «подсказать» их характер зрителю (ср. с тем же примером плавной линии на с. 138). Едва ли не самый «чистый» случай этого — знаменитая картина Малевича «Черный квадрат»: большой, сплошь зачерненный квадрат на белом фоне спокойно опирается на одну свою сторону. Остающиеся белые «поля» со всех четырех сторон гораздо уже квадрата. Человек европейской культуры воспримет сам квадрат как нечто мрачное, спокойно траурное, может быть, давящее (детализация здесь неуместна). Светлое здесь подавлено. Но (еще раз позволим себе сослаться на избитый пример) для китайца траурным будет белое окаймление, ассоциации и все восприятие могут оказаться существенно иными. Возникающие здесь трудности родственны тем, которые возникают при переводе стихов с одного языка на другой.

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 лишь условно похоже на эту действительность.

Это преобразование является столь существенной стороной отображения действительности, что творческую деятельность художника 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 главе 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 главе 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 во множестве ассоциаций, увиденных фактов и пережитых им или полученных «через вторые руки» (из литературы и т. п.) впечатлений и соответственно сам испытывает удовлетворение 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 пищей), — необходимое условие успешного выполнения основной функции искусства, названной в главе 7. И наоборот, переживание удовольствия возникает, если искусство успешно индуцирует у реципиента интуитивное усмотрение «идеи», обобщающей множество ассоциаций, другими словами, если оно способно выполнить свою основную функцию (по вопросу о чувстве удовлетворения, возникающем при восприятии трагического искусства, см. также главу 13).

3. Широко признается, далее, что важной (по Толстому — главной) функцией искусства является

*коммуникативная*, т. е. 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 «pretendует на всеобщность», см. главу 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, неизбежно несущей эмоциональную нагрузку 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 неизбежно 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 обеспечение полноты познания мира рассматривалось все время как важнейшая цель искусства, чему и соответствует его основная функция — утверждение авторитета интуиции, интуитивного постижения логически недоказуемых истин. 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.<sup>15</sup>) познавательная функция представляется от-

---

<sup>15</sup> В действительности и фотография, в какой бы степени она ни была «документальной», почти всегда содержит художественный элемент. Простой выбор точки наблюдения, выбор элементов, которые включаются в рамки снимка, и т. д. отражают отношение фотографа к объекту, его точку зрения и идею произведения, тем самым связывая фотографию с мироощущением автора. В еще большей степени это верно для художественной фотографии. Все это содержит элементы, характерные для любого

нюдь не необходимой. Тем не менее *искусство всегда обеспечивает определенное познание*, даже когда оно не содержит конкретно-предметного «познавательного» элемента, но оперирует уже обобщенными образами. Действительно, через эти образы оно дает возможность познать некоторые обобщенные же истины, как об этом говорилось в главе 7, с. 129 на примерах, взятых из музыки. Более того, в некотором смысле именно оно и есть «искусство в чистом виде».

К вопросу о том, почему искусство «нагружено» задачей обеспечивать познание и усвоение обобщенных идей, почему оно всегда «содержательно», мы еще вернемся в главе 11. 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 (и притом творческим), а значит, и с познанием определенных идей и явлений, будь 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.

Между тем «эстетическое восприятие», или «художественное восприятие» принято рассматривать практически, как определяющий элемент переживания при восприятии искусства. Не может быть про-

---

искусства. Термином «фотографическое изображение» (всегда в кавычках) мы условно обозначаем предельный случай буквального воспроизведения жизненных событий или объектов, не претендующего на художественное значение и не несущего черты индивидуальности автора. Такой случай осуществляется в фотографировании для использования в официальных документах (для паспортов и т. п.), когда положение фотографируемого объекта и расположение камеры установлены раз и навсегда, так что во многих случаях фотоаппарат заменяет автомат.

изведения искусства, не выполняющего эстетической функции. Высшая степень эстетического восприятия выражается суждением: «это красиво» или «это прекрасно». Но почему это так, почему эстетическая роль искусства играет такую выдающуюся роль, когда осуществляется «сверхзадача» искусства — утверждение авторитета внелогического суждения?

Ответ вытекает из того обстоятельства, что суждение красоты в максимально возможной степени удовлетворяет тем требованиям, которые, согласно Канту, следует предъявлять интуитивному суждению для того, чтобы оно было убедительным.

Во-первых, созерцание прекрасного вызывает чувство *удовольствия*, *Wohlgefallen*. Механизм этого явления так же загадочен, как и в случае фундаментального факта, замеченного Кантом: переживание это возникает, когда мы обнаруживаем общее в различных объектах, когда мы объединяем две или более закономерности под единым общим законом. Мы можем в равной мере принять это как «феноменологический факт» в случае искусства, свидетельствующий, что восприятие прекрасного обладает этим свойством интуитивного обобщающего суждения и основано на (в основном подсознательном) объединении множества ассоциаций<sup>16</sup>. Нет сомнений, что способность вызывать радость, удовольствие, удовлетворение — наиболее важное свойство «прекрасного», как бы это понятие ни определить.

Во-вторых, суждение красоты в наибольшей возможной степени является подлинно интуитивным. Высказывание «это красиво» занимает совершенно особое место среди всех возможных интуитивных сужде-

---

<sup>16</sup> Ср., например, сказанное выше об ассоциациях, которые (подсознательно) вызывает прекрасная плавная линия. Можно привести и другой, вполне конкретный пример. Вблизи Керчи, на месте высадки с моря героического десанта во время Великой Отечественной войны, почти целиком погибшего, но выполнившего поставленное ему задание, воздвигнут на горе очень удачный монумент, выполненный в абстрактной манере. Местные жители называют его «Парус» — таким он им представляется, если с моря подплывают к городу. Когда об этом сообщили одному из авторов монумента, он задумчиво сказал: «Парус? Да, может быть; или крыло чайки, или что-то еще в этом роде; в общем что-то летящее, рвущееся вперед и ввысь». Здесь следует обратить внимание также и на то, что эстетическое переживание, вызываемое этим произведением искусства, его красота имеют трагическую окраску и тем не менее порождают удовлетворение.

ний — оно максимально освобождено от дискурсивности (мы говорили об этом в главе 8, 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 понятыми 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 детализированным, но столь же недоступным логическому опосредованию («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.

В-третьих, это суждение, которое легче всего может быть всеобщим или по крайней мере «претендовать на всеобщность» (для данного сообщества, для данной культуры), потому что оно наиболее непосредственно связано с критерием удовольствия.

И наконец, в-четвертых, это суждение, которое в принципе способно (и в большинстве случаев действительно реализует эту способность) быть бескорыстным — свободным от желания «извлекать интерес», обладать.

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. Это особенно ясно, если мы говорим об эстетическом восприятии абстрактного 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).

Обсуждая здесь эстетическую функцию искусства, мы тщательно избегали обсуждения самого понятия «красота». Это один из самых сложных вопросов эстетики, и известно немало разных подходов и определений. Все же в рамках нашего общего подхода к проблеме искусства можно попытаться предложить возможную гипотезу.

Представляется, что *мы называем нечто «красивым», если оно пробуждает особенно богатый мир эмоционально значимых для данного индивидуума (в основном подсознательных) ассоциаций.* Это ведет к мощному акту обобщения, соответственно — к интенсивному переживанию удовлетворения и к суждению: «это красиво». Подобный подход *одинаково приложим к красоте произведения искусства и к красоте явления природы* (прекрасное зрелище заката может быть грозным, или умиротворяющим, или беспокоящим и т. д.; результат зависит от характера вовлекаемых ассоциаций и их интенсивности; уже одно это показывает, что в основе эстетического восприятия лежат вызываемые ассоциации).

Замечательно, что то же справедливо для эстетического элемента в науке. Любой физик скажет: «Это прекрасно», если ознакомится с какой-либо теорией или уравнением, которые обобщают в единой закономерности особенно широкое множество на первый взгляд совершенно различных явлений (из-за чего обобщающий результат неожидан). Это тем более верно, чем более широк круг явлений и чем более они внешне отличаются друг от друга. Впечатление, отпечатывающееся при этом в духовном мире лич-

ности, имеет, без всякого сомнения, эстетическую природу.

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

## Глава 11

### 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 [51]

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 качестве примеров действительности искусства постижение этических истин.

Однако уже Гегель восставал против прямого связывания искусства с нравственными задачами. 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, 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 логических 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 недоказуемой идеи. Искусство, как сказано выше (глава 8), «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 и не может быть. В самом деле, даже произведение, о котором мы высказываем лишь простейшее суждение «это красиво», на самом деле неявно глубоко содержательно. Выше (начало главы 8) приводился пример эстетического восприятия простой плавной линии на полотне. Соответственно множеству возбуждаемых ею ассоциаций она может быть успокаивающей или волнующей, убажывающей



или тревожащей, даже угрожающей, т. е. может нести и огромную эмоциональную нагрузку<sup>17</sup>.

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 световое пятно, одна лишь нота могут 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 все тот же пример). *Богатство ассоциаций, вызываемых произведением искусства, таково, что этически окрашенные ассоциации, вероятно, вообще не могут остаться незатронутыми.* Дело только в том, чтобы они были такими, какие желательны художнику.

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 прямо 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 искусству, 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<sup>18</sup>. Можно сказать, что такое искусство

---

<sup>17</sup> «Я с детства не любил овал, я с детства угол рисовал», — писал поэт Павел Коган, ясно выражая этим свое жизненное кредо.

<sup>18</sup> Примеры см. в главе 13, особенно в ее заключительной части.

иероглифично («Иероглиф танца», — говорит О. Мандельштам [33]).

Здесь не в меньшей мере, чем в конкретно-предметном произведении искусства, присутствует «содержательный элемент», но он зашифрован в виде обобщенных образов, ведущих к обобщенной «идее». Его дешифровка, раскрытие и уяснение, быть может все еще в терминах обобщенных образов, которые не могут быть адекватно выражены вербально, и является тем процессом «сотворчества» зрителя, слушателя, о котором говорилось в главе 8.

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 лишь суждение «это красиво», максимально удаленное не только от конкретно-содержательного начала, но и вообще от любой этической, нравственной, воспитывающей и тому подобной идеи<sup>19</sup>.

Возвратимся теперь к проблеме этичности искус-

---

<sup>19</sup> Различные переходные формы от конкретно-содержательных видов искусства к видам, максимально освобожденным от явного, предметного содержания, рассматривает М. Каган [20, см. в особенности табл. 34 на с. 514]. К этому предельному случаю он относит чистую музыку (очевидно, инструментальную, не сопровождаемую словами, но, может быть, также и вокализ), чистый танец (очевидно, не содержащий элементов пантомимы) и чисто архитектурное творчество (у нас они названы абстрактными искусствами в противовес искусствам с конкретным и явным содержательным элементом; кроме того, мы добавим сюда абстрактную живопись и скульптуру, в частности орнамент; помимо этого такие бытовые украшения, как ковер, обои и посуда без конкретно-предметных изображений, бусы или ожерелья и т. д. без конца).

ства. 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. Это для многих звучит парадоксально, но вот дополнительное соображение в подтверждение сказанного.

Понятия зла и добра различны для разных классов, исторических периодов, народов и лиц. Все же высказанное утверждение справедливо при любом истолковании этих слов. Поэтому, например, с точки зрения данного общества, искусство может играть не только положительную, но и глубоко вредную роль, убелительно 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 породил в этой сфере нацизм, и в живописи, и в музыке, и в литературе, выполняло все

функции, которые обычно приписывают искусству. Вспомним, например, полуофициальный партийный гимн нацистов «Хорст Вессель». Он, 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 впе­ло­гическое постижение идеи зверства и насилия, господства нацизма над народами и безжалостного подавления всех сопротивляющихся<sup>20</sup>.

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 только из-за его осмысливаемого содержания. Он встре-

---

<sup>20</sup> Нельзя не отметить, что и общая эстетическая направленность, и — вплоть до деталей — даже форма произведений в живописи, музыке, скульптуре и т. д., которым покровительствовал Гитлер, поразительно сходны с теми, которые поощрял Сталин, как это показали многочисленные исследования специалистов (а музыка марша советских летчиков «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью» буквально повторяет музыку популярного нацистского марша). Сходство идеалов в области архитектуры и скульптуры, а также в живописи при обоих режимах прекрасно проиллюстрировано многочисленными репродукциями соответственно в [35] и в [99]. Достаточно одного взгляда на эти иллюстрации, чтобы увидеть сходство (только при нацизме широко допускалось изображение обнаженного женского тела, что было запрещено при Сталине).

чает 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, чужда высоким критериям красоты современного мира. 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 воспитанием определяет, что именно может считаться искусством, которая отбирает художественные средства, способные обеспечить «авторитет интуитивного 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 [74]:

...Но у музыки есть дар:  
Она путем своих волшебных чар  
Порок способна от греха спасти,  
Но добродетель может в грех ввести <sup>21</sup>.

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, грани-

<sup>21</sup> «...music oft hath such a charm  
To make bad good and good provoke to harm».

чащего с безумием). Уже герой «Крейцеровой сонаты» Толстого осуждает музыку за то, что она, обладая гипнотизирующей силой (мы бы сказали, вызывающая, укрепляя убежденность в правоте интуитивно постигаемой идеи), внушает вредную, по его мнению, для общества направленность душ. «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 в целом, как правило, раньше или позже умело обезопасить себя от вредной направленности искусства. Оно отказывалось признавать эстетическую ценность искусства, которое эффективно (значит, используя форму, адекватную содержанию) внушало вредные (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 общества? 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, яв-

ляются 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 главе 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 (и мы знаем, как эффективно эти простые средства использовались в тоталитарных государствах XX века), 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. Щелкунова [76; 52, 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» [100] общество устойчиво потому, что людей выращивают с точно запланированной психологией. В частности, удовлетворенность 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—60 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, а также сопутствовавшим ему материальным наказанием), на «красную» — имена передовиков (и это стимулировало хорошую работу и дополнительно вознаграждалось). 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 отношения, то абстрактное, «прекраснодушное» стремление к гуманизму превращается в материальную силу, приобретает материалистическую основу*<sup>22</sup>.

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

<sup>22</sup> Прошло всего десятилетие с момента выхода из печати содержавшего приведенный текст первого издания этой книги (1981), и необходимость свободы личности, приоритета человечности, «общечеловеческих ценностей» были официально признаны в нашей стране как необходимые условия сохранения творческих способностей для успешного развития материальной сферы жизни государства — экономики, техники и т. д.



элементом. И, 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 недоказуемых 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 поэтому необходимо для успешного выполнения задачи укрепления авторитета интуитивного суждения.

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

Анализу взаимоотношения прекрасного и этического посвящено много глубоких сочинений, выражающих самые разные, часто полярно противоположные позиции. Убеждение, что эстетически ценное обязательно сопряжено с этически положительным, однако, является почти общепринятым в среде неспециалистов и вообще в широкой публике. Мы, разумеется, не можем обсуждать эту проблему более подробно. Отметим лишь, что изложенная выше точка зрения близка тому, что говорил Кант, практически совпадает с его выводом, разделяющим эстетическое и этическое, полностью разводящим понятия красоты и добра, — лишь разум оберегает искусство от служения злу. К сожалению, опыт показывает, что это известно почти только специалистам. Широчайшее же распространение получило мнение, что искусство само по себе неизбежно и обязательно содержит этическое положительное начало. Да и Шиллер, много рассуждавший о проблемах эстетики, в конце кон-

цов пришел к противоположному выводу — что красота и добро неразделимы.

\* \* \*

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

## Глава 12

### СВЯЗЬ С ДРУГИМИ 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 однобокость. Бергсон сформулировал это как исторически складывающуюся опасную тенденцию формирования вместо «человека мыслящего» (Homo Sapiens) некоего «человека деятельного» (Homo Faber). Подобная тенденция грозит сужением человеческой личности, 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 написанных выше 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 умению?

Более серьезно: каждый ученый, вообще специалист в той или иной области творческой деятельности знает, что квалифицированное выполнение его прямого дела требует максимальной концентрации душевных 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. [68], 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.

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 (как мы уже цитировали) обнаружение «порядка», т. е. известной общей закономерности в совокупности различных объектов, «обнаруживаемая совместимость двух и более разнородных законов под одним охватывающим их принципом есть основание весьма значительного удовольствия, часто и восхищения» (Кант). Интуитивное 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 (*Wohlgefallen*) возникает от усмотрения общего между разнообразными, часто весьма удаленными явлениями, от успеха рефлектирующего суждения, а не от содержания самого суждения. Евангельское учение строит мир, в котором есть не только рай, но и ад, так выразительно (под стать Босху) изображаемый на стенах каждой православной церкви, мир, вдохновивший обеими своими крайностями Данте и Микеланджело. Именно эта идея давала ощущение гармонии миропорядка многим миллионам людей на протяжении тысячелетий. Идея такого порядка вообще может возникать и через утверждение «благостного» элемента, и через осуждение «зла», и через обнаружение их оправданного, необходимого равновесия. И это уже относится к содержательному аспекту суждения.

Таков второй аспект, второе понимание гармонии, привносимой искусством.

Но есть и третий аспект, именно тот, который яр-

че всего выражен в приведенных выше (глава 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, сомнения 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 грех значений этого понятия) 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 сожитительство 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 использованием 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...» [57, с. 229—231].

Мы привели эту длинную цитату, чтобы показать, как и эти слова Толстого о роли искусства естественно связываются 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 обратные 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» способны сделать определенный выбор из различных, часто полярных и логически равно неубедительных идей, предлагаемых рассудком. Роль же искусства состоит в том, чтобы, *после того как этот выбор осуществился, сделать его убедительным, несомненным, авторитетным*. В примерах, приводимых Толстым, это выбор в основном между рациональным (за исключением таких случаев, как осуждаемое Толстым «чувство благоговения к иконе, к причастию»; вряд ли оно может основываться на рациональных соображениях, это чисто интуитивное явление), часто жестоким, с одной стороны, и интуитивным и человечным — с другой. Только

после утверждения правоты такого интуитивного суждения, такого «выбора» средствами искусства (вместо отвергаемого Толстым авторитета церкви) 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 и при научном подходе эту опасность учитывают. Чтобы ослабить ее, развивается, например, системный анализ. Большое значение имеет синтез наук. Однако несомненно, что и при этом объект изучения идеализируется, заменяется приближенной моделью, многие его характерные черты, несущественные для цели исследования, игнорируются. Искусство же позволяет дополнить подобное обедняющее объект изучение целостным постижением. Это, несомненно, верно.

Совершенно очевидно, что и способность к целостному постижению содержится в той же основной функции и по отношению к ней является тавтологией. Ведь в «суперфункции» речь идет об убедительности интуитивного суждения, которое по природе своей *синтетично*, 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. Мы рассмотрели (в главах 10—12) важнейшие, столь разнообразные функции искусства, на которые всегда указывают в эстетике, и их связи с тем, что мы считаем основной его функцией, его «сверхзадачей», определяющей назначение искусства «как такового» — *как метода постижения*, — с укреплением авторитета интуитивного постижения, уравнивающего авторитет дискурсии. Вся наша аргументация неизбежности осуществления этих функций (если выполняется «суперфункция») 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 «суперфункции», 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*), неизбежно сопровождающего принятие, усвоение интуитивного суждения. Она неизбежно осуществляется, если интуитивное суждение убедительно, авторитетно.

Коммуникативная функция («заражение чувством») 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 фи-



лософском 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 нового знания. Таким образом, искусство обязательно дает и конкретное знание (хотя, может быть, и не конкретно-предметное, а знание некой 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 не быть свойственна искусству. Однако, во-первых, утверждение авторитета интуиции только и делает возможным осуществление этических (нравственных, воспитательных и т. п.) функций искусства (искусство, расшатывая, разрушая монополию рационального и логического, «подготавливает душу» для восприятия внелогической идеи добра). Во-вторых, действенное 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) действенным. Но и наоборот, присутствие этического начала, возможно, необходимо для осуществления «суперфункции»: быть может, самое важное, это то, что авторитет интуитивного постижения не может быть обеспечен, если он не продемонстрирован на нужных обществу и иначе как интуитивно не утверждаемых истинах.

Функция внесения гармонии на самом деле распадается на три: а) создание гармонической личности с уравновешенными дискурсивной и интуитивной сто-

ронами духовного мира; это прямо совпадает с основной функцией искусства — утверждением авторитета интуитивного, *уравновешивающего* авторитет дискурсивного; б) убедительное усмотрение гармонии миропорядка там, где убедительность не может быть достигнута 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: разрешающий конфликт интуитивный «выбор», утверждение о «правильности» одной из возможных позиций становятся под влиянием искусства убедительными 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, это рассмотрение действительно приводит к выводу, что почти все они 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.

ОСНОВНОЙ  
КОНФЛИКТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Последовательность всегда ведет к дьяволу.

П. Эренфест [106]

Пойдем далее. Мы можем попытаться сделать еще один существенный вывод из основного утверждения, именно из той его части, где говорится, 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 что столкновение разрешается победой интуитивного. Другими словами, *основной конфликт значительного произведения искусства должен быть конфликтом между интуитивным постижением и логическим, между неподвластным рассудку 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 кажется очень вероятным. Далее, это, разумеется, не единственный движущий конфликт, который встречается в художественном произведении. 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 возни-

кает в искусстве на разных уровнях<sup>23</sup>. 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 демонстрирует победу 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 «Поцелуе» 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 пушкинские 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,—

---

<sup>23</sup> 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. (см. главу 9). Так, если в «Лесе» Островского в постановке Мейерхольда Буланов выходил на сцену 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, ассоциативно в спектакле Мейерхольда.

если этот текст без единой метафоры (разве что элементарное «любовь угасла»), без сколько-нибудь ярких рифм, без неожиданных поворотов мысли или чувства и т. п., если эти строки становятся поэзией, то это снова великое чудо победы внелогического над логическим (анализу этого стихотворения, попыткам понять, как это чудо возникает, посвящены специальные труды; особенно интересный и подробный анализ см. в [107]). Колдовская сила рифмы, магия ритма, завораживающая прелесть звукописи, ослепительная вспышка метафоры, волшебство архитектоники 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 — преодоление логики материала, — 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»*<sup>24</sup>.

Однако гораздо более значительный конфликт возникает из противопоставления упорядоченной структуры произведения, подчиненной определенным правилам, принятым для данного стиля, с одной стороны, и интуитивной идеи — с другой. Всякое произ-

---

<sup>24</sup> 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.

ведение искусства, как уже обсуждалось, строится в рамках некоторой системы правил, некоторой логики, она может быть ремесленно-жесткой, но может быть и более гибкой, хотя и не менее глубокой и организуемой. 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. 153).

В страстных финалах симфонии — будь то Бетховен или Шостакович, — число 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 структуры 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 — вырезанную 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 «оппонент» — 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:

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, все же...

Предельно прозаическая фактура этого стихотворения преодолена его поэтическим духом. Непререкаемо правильный, разумный тезис, выраженный в пяти с половиной строках, *оставаясь правильным*, вдруг шикнет 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. 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 все же она интуитивно видит дальше, 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 джентльмен. Логически это нелепо, драматургически — полностью убедительно» [103, с. 6].

Король Лир, отдавший все свое состояние дочерям, поступил, мягко выражаясь, наивно. Он, видимо,

совершенно не разбирался в людях. Но драматург и актер неопровержимо «доказывают» нам, что это был великий король, и мы ими безоговорочно убеждены.

Крепостные рабы, бесправные и голодные, не имеют логического основания для продолжения своего целепого, 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 доказательства», — истина ценности жизни.

Пожалуй, можно сказать вообще: созданное человеком 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 несправедлива. 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 ради этой своей «правоты» она нарушила освященные церковью нормы нравственного «закона» (неверность в браке, «незаконный» ребенок).

Этот драматический конфликт между двумя «правдами» достигает высот трагедии (о трагедии мы сейчас еще будем говорить). Он ведет Анну к нравст-



венной (Вронский ей дорожке ребенка) и физической гибели. Но эпиграф к роману, выбранный Толстым из Евангелия, — «Мне отмщение, и Аз воздам»<sup>25</sup> — в русском переводе (Послание к римлянам, глава 12, стих 19) в более полном виде гласит: «Не мстите за себя... не дайте место гневу. Мне отмщение. Я воздам». Он означает, по-видимому, что согласно Толстому, люди не могут судить, кто прав в этом трагическом конфликте. Право судить и карать Бог оставляет за собой. Однако фактически силой своего художественного гения Толстой сам оправдывает Анну, читатель сочувствует ей, «нерациональная» страсть торжествует, оказывается правой.

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 «внелогического» 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: Сальери изучил строение музыкального произведения столь же строго научно, как

---

<sup>25</sup> Это не всем ясное изречение надо понимать приблизительно так: право карать принадлежит Мне, и Я сам буду судьей.

это делает анатомия, одна из самых развитых в то время наук.

Подтекст: во-первых, он изучал не живую музыку, но ее труп («звуки 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, целостном воздействии. Его нет в элементах трупа.

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

Отелло, как давно сказал Пушкин, «от природы не ревнив — напротив, он доверчив» [45]. Но чему он доверяет? «Доказательствам» — платку, разумным доводам Яго: раз Дездемона обманула 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 невинна) 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 главы 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 существовании 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<sup>26</sup>.

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 которой 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» [7, 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

---

<sup>26</sup> Если позволить себе на минуту отвлечься от искусства и окунуться в деловую прозу, то можно сказать, что этот пример с Отелло точно моделирует опасную ситуацию, нередко возникающую в экономических, стратегических и других подобных проблемах, когда их пытаются формализовать, учитывая лишь доступную — и недостаточную — исходную информацию.

права, закона» [7, 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 и человеческого над логически закономерным и бездушным.

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 легко впасть в вульгаризацию. Тем не менее мы рискнем 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, воспринимаемого как трехдольный, хотя он построен на строгом ямбе, как

это встречается в «Онегине»: «однообразный и безумный, как вихорь жизни молодой, кружится вальса вихорь шумный, чета мелькает за четой». (Нетрудно проанализировать этот пример и проследить, как такой эффект возникает от происходящего при чтении слияния «лишних» слогов, например от превращения слова «вихорь» в «вихрь» или «чета» в «чѣта», и т. п.)

Преодолением логики формы пронизана, например, вся инструментальная музыка, где, как говорилось выше (см. высказывание Стравинского, с. 154), 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 столкновении уже 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» [73, 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<sup>27</sup>. Да, впрочем, не доказывает ли то же вся музыка Баха (даже чисто инструментальная), когда она возвы-

---

<sup>27</sup> 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. Однако то, что все произведение построено на одной теме, можно истолковать и как утверждение единства всей жизни, хотя и наполненной столь разнообразными противоречиями (ср. это с тем, что выше, в главе 7, говорилось о вариациях вообще).

шает дух над плотью, оправдывает страдание во имя высокой цели, во имя человечности? Достаточно это усмотреть, чтобы понять, что вся (абстрактная) музыка (в Англии и в США такую — инструментальную — музыку называют *absolute music*) 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» [71]. Оказывается, вопреки всякой логике (кроме разве логики садиста) искусство способно раскрыть в горе красоту.

Нам кажется, что все эти примеры позволяют подтвердить как тезис об «основном конфликте» художественного произведения, так и — в более общей проблеме — тезис о том, что главная особенность художественного метода постижения, главная его функция состоит в утверждении значимости, важности, авторитета внелогического постижения 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 недостаточность логического вывода, без доверия к интуиции, восстающей против дискурсии, человечество не может существовать не в меньшей степени, чем

без способности к логическому и вообще дискурсивному мышлению.

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

## *Часть IV*

### ПРОБЛЕМА ДВУХ КУЛЬТУР

#### *Глава 14*

#### ЛОГИЧНАЯ КРИТИКА

Тот факт, что в двух областях интеллектуальной деятельности — в «точных» и естественных науках, в технике, с одной стороны, в гуманитарных науках и искусстве — с другой, относительно господствующую роль играет один из двух разных стилей мышления, из двух родов активности сознания или, точнее, «сверхсознания» (хотя в той или иной мере, как мы знаем, они оба присутствуют всегда), налагает глубокий отпечаток на взаимоотношения представителей этих двух областей духовной жизни и на их мировосприятие. По мере развития и дифференциации знания (в широком смысле слова), по мере необъятного роста тех областей деятельности, где преобладающую роль играет дискурсия, иначе говоря, по мере развития «научно-технической революции» стало расти и взаимонепонимание «физиков» и «лириков», как у нас стали говорить во время шумных споров в начале 60-х годов этого столетия. Примерно тогда же, в 1957 году, как мы уже говорили в Предисловии, Чарлз Сноу, сам и физик, и писатель-беллетрист, с тревогой оценил эту ситуацию как возникшую угрозу распада единой культуры человечества на две культуры [54]. Казалось, что раскол может в будущем только возрасти. К чему же придет человечество?

Мы рассмотрим эту проблему с точки зрения общей нашей концепции и начнем (в этой и следующей главах) с того, что продемонстрируем, как такое различие, размежевание и взаимонепонимание проявляются.

Не так давно крупный французский ученый-биохимик Моно говорил [102, с. 592]: «Наиболее интерес-



ные, 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. главу 9). 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. Соизмерить количественно, 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 писал Кафка. И во всяком случае, так ли уж далеки друг от друга (если говорить о вызывающей возмущение нашего ученого «ненаучности») столь высоко ценившийся Эйнштейном Достоевский и отвергаемые французским биохимиком Кафка или Камю?

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—XVII веков), безраздельно господствовавшему в европейской культуре более трех веков. В живописи и скульптуре большое распространение приобрел абстрактный стиль, и это напоминает переход к инструментальной, по существу «абстрактной», музыке, когда она освободилась от подчиненности слову — вокальному стилю.

Все эти перемены отнюдь не сводятся к простому отказу от какой бы то ни было логики. Наоборот, где явно (серийная техника в музыке), где скрыто вводятся новые, иногда еще более строгие, чем прежде, правила, своя 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 ярки, существенны и требуют особой культуры, особой восприимчивости внелогичный («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 противосто-

ит недовольство художника. Почти полтора ста лет назад в стихотворении «Приметы» 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.

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 изо 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 видение 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.

Необходимое присутствие в художественном произведении двух противоборствующих элементов — логического и внелогического — всегда создавало легкую возможность для несправедливой, часто демагогической критики и в рамках самого искусства, а не

только со стороны «физиков». Критик, невосприимчивый 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 — дискурсивной, — 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), прибегали к тому же, по существу недозволенному, полемическому приему 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 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» [57].

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 последовавшего

затем 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 услышала 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 перевод Г. Чулкова из нового 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 дыханье я узнал). И видел я: то смерть была, она его к себе ждала» [57, с. 128—129]<sup>1</sup>.

Можно по-разному оценивать и 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 внятным 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» [44]. В самом деле, если бы для выражения чувств и мыслей художника хватало слов, то художественное произведение можно было заменить тщательно составленной речью. Только по-

---

<sup>1</sup> 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).

тому, что это невозможно, необходимо искусство, выводящее за рамки «осмысленных слов», хотя часто и пуждающихся в них.

## Глава 15

### ХУДОЖНИК И УЧЕНЫЙ

Интуиция без интеллекта — несчастный случай.

*П. Валери* [13]

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), и конца этому противопоставлению не видно.

Часто встречающееся страстное отстаивание «научного» подхода учеными вполне обоснованно 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 и за подлинно творческую науку. Вся проблема, возникающая из противопоставления художника и ученого, 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 может привести к бесплодности, а в социальных и этических проблемах — «к дьяволу».

Когда создатели основ «точных» наук — математики и физики — решались высказать новое обобщаю-

щее 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 физики 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 главах 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, 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, иногда много лет спустя, первоначальное суждение о справедливости первой схемы может оказаться слишком поспешным и неверным (хороший пример этого был упомянут выше, в главе 5, — успешное описание световых явлений двумя совершенно разными теориями, корпускулярной Ньютона и волновой Гюйгенса. Только через сотню лет после смерти их обоих опыт показал, что прав был Гюйгенс).

Опровергнутая гипотеза, оказавшаяся неправильной теоретическая схема, 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 осторожность 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 происходит 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).



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: «Ехеги 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 великий океан глубоко скрывает истину от моих глаз» (см., например, [9]). Или эйзенштейновское: «Быть может, мне и при-



шли в голову одна-две неплохих мысли»<sup>2</sup>. 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 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<sup>3</sup>. Именно тогда был создан «Памятник», опубликованный лишь через пять лет после смерти Пушкина. К кому обращены его строфы? К современникам? К потомкам? Мы увидим сейчас, что ни к тем, ни к другим. Поясним это, представив себе, как в такой период непонимания со стороны общества он создает свое великое произведение «Медный всадник».

Вот, именно в такой момент, Пушкин пишет: «Тяжелозвонкое скаканье по потрясенной мостовой».

---

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Об этом прекрасно рассказано в очерке С. М. Бонди [10].

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 — «тяжелозвонкое», 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 — „глагол времен — металла звон!“. Только зачем рядом простоватая „мостовая“, снижающая пафос?» Да, по Кюхельбекер архаист, с которым всю жизнь идет спор. А мостовая рядом с тяжелозвонким 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 здесь уже 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 оценить умеешь 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 [10]), меняется, когда он говорит о поэте вообще: «Ты царь, живи один...», «Поэт, не дорожи любовью народной» и т. д. (ср. у Пастернака: «Но пораженья 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» [33, с. 20]. Он полностью соответствует нашему «основному тезису» и справедлив не только для поэзии, но и для любого подлинного искусства. То же у Пастернака (курсив мой. — Е. Ф.):

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

— 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 «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<sup>4</sup>. 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 недоказуемое интуитивное суждение. После того как проблема (спустя все же сравнительно недолгий период исканий) получает решение, мишура опадает. В обоих случаях 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.

---

<sup>4</sup> 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» [52, с. 23].

## ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ. НА ПУТИ К СБЛИЖЕНИЮ ДВУХ КУЛЬТУР

Итак, проблема взаимопонимания, проблема «двух культур» действительно существует. Более того, складывается впечатление, что процесс расхождения, взаимоотдаления неизбежен и может только усиливаться по мере развития знания.

Однако мы попытаемся показать, что это не так, что именно теперь, в конце XX века, когда, казалось бы, это расхождение достигло особой силы, сами успехи математизированного знания, как ни парадоксально, изменяют эту тенденцию на прямо противоположную. Они приводят к таким революционным изменениям в интеллектуальной деятельности, что эти «две культуры» начинают находить друг друга.

Истоки проблемы следует искать еще в античности, когда возникло два типа творческой духовной активности, два подхода к познанию мира. С одной стороны, это наука Евклида и Архимеда, принципы строения которой, по существу, полностью вошли и в наше время. С другой — творчество философов и художников, тоже остающееся необходимым элементом духовного мира человека.

Уже в геометрии Евклида выражено то, что обычно рассматривается как идеал математики и любой другой математизированной науки, способной познавать окружающий мир, познавать несомненную истину: надлежит лишь чисто дедуктивно строить все здание науки, исходя из системы аксиом.

Подобно этому, в законе Архимеда, даже в легенде об его открытии была создана схема постижения истины, относящейся к физическому миру: от наблюдения, интуитивно, к обобщающему «закону» (столь же интуитивный акт, как установление аксиоматического базиса в геометрии Евклида). От него, путем дедукции, к выводу новых положений, проверяемых на практике. Эти идеальные дедуктивные схемы двухтысячелетней давности остались привычным эталоном и в новой, постренессансной науке.

Но одновременно с Евклидом, Архимедом и их единомышленниками существовали великие мыслители, не допускавшие отрыва познания материального

мира от четких эстетических критериев: повторяющееся движение планет *должно* совершаться равномерно по круговым орбитам, ибо круг — идеальная замкнутая кривая, и только так знание может быть согласовано с гармонией мира; поскольку целые числа являются сверхчеловеческим чудом, лежащим в основе мироздания, прекрасные созвучия *должны* характеризоваться этими числами и их отношениями, и именно так достигается гармония в музыке и т. д.

В принципе вводимые подобным образом, на эстетической основе, постулаты имеют такое же право на использование, как аксиомы Евклида или закон Архимеда. Они в равной мере интуитивны и в равной мере их правильность или ошибочность может выясниться лишь после опытной проверки дедуктивно полученных из них следствий (и поначалу, например, у Птолемея круговые орбиты, в общем, выдержали испытание. Только через много веков оказалось, что интуитивное суждение о достаточности этого испытания было ошибочным, орбиты оказались эллиптическими).

Но нам здесь важна не эта равная допустимость таких подходов, а принципиальное их различие: у Евклида и Архимеда аксиоматический базис был обобщением наблюдавшихся ими соотношений количеств, форм и качеств тел, физических явлений в окружающем мире. Эстетические изначальные доводы здесь не использовались, более того, они категорически исключались (во всяком случае, явно). Это сохранилось в полной мере в современной математике, в современном естествознании. Невозможно представить себе упоминание об эстетической ценности *в качестве основополагающего аргумента* при формулировке аксиоматического базиса научной теории (разве только можно встретить апелляцию к простоте предлагаемого постулата или «красоте» основных уравнений, но эта «простота» и «красота» воспринимается в лучшем случае лишь как наводящее указание лично для автора идеи и очень редко им высказывается явно). О более скрытых эстетических моментах процесса познания и научного творчества («внутреннее оправдание» у Эйнштейна; «удовлетворение», Wohlgefallen у Канта) мы уже говорили выше, в самом конце главы 10).

Во втором же случае конкретные эстетические кри-

терии — прекрасное, гармоничное, завершенное — выступают на первый план и играют роль важнейшего обоснования (какую впоследствии играли каноны религии). Этот второй подход к естественнонаучному знанию в случае его успеха действительно устранил бы разрыв между эстетическим (вообще, как мы теперь сказали бы, гуманитарным) и формализуемым, дедуктивным. Однако история показала непригодность подобного подхода, по крайней мере в такой упрощенной, лобовой форме. Поэтому расхождение двух интеллектуальных систем, двух мировосприятий углублялось и в конце концов стало настолько очевидным, что их начали рассматривать как антагонистические.

Нарастающие, все более грандиозные успехи формализованного, математизированного естественнонаучного знания и порожденной им техники, как уже говорилось в главе 4, вызвали стремление к совершенствованию его структуры с целью достижения идеальной дедуктивной конструкции каждой науки, и прежде всего самой математики. В начале XX века эта цель в математике казалась уже близкой и самим ученым, во всяком случае представлялась обязательной как идеал. Явно или неявно, к середине века стала господствовать идея «самодостаточности» [75] такой науки.

Постепенное успешное проникновение математических методов в гуманитарные науки породило у многих представителей «точных» наук уверенность в принципиальной способности этих наук решать любые, в том числе гуманитарные, проблемы. Если в прошлые века при всем уважении к достижениям «точных» и естественных наук ученый все же считался ущербным существом и чудаком, то в середине нашего века положение изменилось на прямо противоположное: в глазах посторонних он стал жрецом великого и могучего божества — Науки, а у самих «жрецов» возникли претензии на гегемонию дедуктивного формализованного знания в духовной сфере<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Встречаются и более резкие высказывания. «Узко понимаемая научная культура полностью восторжествовала над так называемой культурой гуманитарной... Наука стала агрессивной и стремится захватить ведущее положение в духовной жизни. Она господствует, превращаясь в монополию, легко игнорируя все остальное», — говорит один французский писатель.

В этом отношении положение напоминает то, что было (да встречается еще и теперь) в физике и философии. Убеждение в том, что только система, полностью избавленная от всего, лежащего вне формальной логики, может претендовать на звание науки, по существу, породило позитивизм. Влияние этой идеологии было огромным, почти подавляющим, а на Западе, по крайней мере до сравнительно недавнего времени, таковым и оставалось. Нужно было быть Эйнштейном, чтобы посметь противопоставить ему концепцию, обсуждавшуюся выше в связи с его схемой, воспроизведенной на с. 75.

О невозможности знания, вполне свободного от внелогических элементов, мы говорили на протяжении всей этой книги. Мы подчеркивали, что дедуктивное построение в естественных науках и технике отличается от построения гуманитарных наук лишь тем, что в первом случае суждение о достаточности опыта является единственным, в принципе необходимым суждением (помимо внелогической формулировки аксиоматической основы). В гуманитарных же науках, а также вне науки — в повседневной практике, судебной, организаторской и т. д. — внелогические суждения бесконечно разнообразны по характеру и пронизывают даже дискурсивное построение в неизмеримо большей мере. Идеал самодостаточности в математике был ограничен теоремой Геделя, но и в ограниченной форме «кусочно-дедуктивная» структура сохранила определяющее для науки значение.

Огромная роль, огромная «протяженность» формализованного этапа и есть то, что прежде всего отличает математику и математизированное естественнонаучное знание от гуманитарного. Однако, заслоняя собой не менее важные на самом деле внелогические элементы, это господство формализуемого скрывает от внешнего взора глубинное сходство, которое обусловлено неустранимостью внелогического, интуитивного в обеих сферах, как об этом уже много говорилось выше.

Вплоть до нашего времени различие, о котором идет речь, было видно прежде всего потому, что оно порождает два разных стиля мышления, соответствует двум разным подходам к раскрытию и утверждению истины, истинной «связи вещей». Предельным выражением этих подходов являются, с одной стороны,



созданная человечеством математика, отражающая те объективные связи в мире, которые допускают логическое оформление, и этим утверждающая их истинность, с другой — созданное человечеством искусство, раскрывающее те связи в отношениях человека и мира, истинность которых не может быть постигнута формально-логически.

Так и возникло то, что называют «двумя культурами», представители которых могут расходиться между собой даже в суждении о том, что можно признать истинным или что есть существенное знание. Например, этические истины, с точки зрения последовательно мыслящего представителя «точного» знания, совершенно бездоказательны и потому могут быть всегда оспорены (ср. конец главы 5, а также главу 11). Однако *они совместимы с его наукой*, хотя и образуют независимый элемент, признаваемый истиной лишь интуитивно и воспитываемый в человеке «вне-научно», в некотором смысле *вопреки* психологии представителя математизированной культуры.

Искусство, наоборот, достигает убедительности, стараясь на всех уровнях, в форме и содержании показать превосходство интуитивного над чисто рациональным, над логически доказуемым, и тем самым утверждает авторитет интуиции, уравнивающей авторитет дискурсивного, рационального знания (глава 13).

Математика и искусство — крайние, полярные сферы «двух культур», но противопоставление той же природы существует между техническим (а также естественнонаучным) и гуманитарным знанием вообще.



Итак, действительно, объективные основания, внутренние закономерности процесса постижения мира исторически, как кажется, неизбежно приводят к разделению духовной культуры человечества на две разные ветви. Это пугающее разделение замечалось уже давно, и такой угрозе противопоставлялись лишь оптимистические утверждения, что в будущем «две культуры» должны каким-то образом слиться в единое знание. Иногда ссылаются, например, на высказывание Маркса о том, что в будущем «естествозна-

ние включит в себя науку о человеке в такой же мере, в какой наука о человеке включит в себя естествознание» [37].

Представляется, однако, что это довольно смутное общее философское высказывание до сих пор не нашло себе разъяснения, истолкования и развития на материале конкретных наук современности. Очевидно, что оно не может означать, например, просто слияния формализованной математики с гуманитарным знанием в некую «гумаматематику». Возникновение отдельных новых объединяющих наук на какой-либо границе между гуманитарной и естественнонаучной дисциплинами (например, психофизиологии или математической лингвистики) в некоторой степени компенсирует специализацию, ветвление на науки, каждая из которых изучает какую-либо одну сторону объективного мира (психологию и физиологию; математику и языкознание), но не подавляет и не уничтожает специфику любой из этих специализированных ветвей знания.

Наоборот, ветвление продолжается, число специализированных наук растет. Это верно для любой из отдельно взятых дисциплин. Так, если в прошлом веке была единая физика, то ныне существуют многочисленные отдельные ее ветви — физика атомного ядра, высоких энергий, радиопизика, лазерная физика, физика твердого тела, низких температур, физика плазмы... — так можно продолжать долго. В каждой из этих областей работают свои специалисты, функционируют свои институты, исследовательские коллективы (в нашей стране по каждой из названных физик их можно насчитать, вероятно, десятки). Специалисты по разным дисциплинам из числа названных часто уже не понимают друг друга — настолько методы и объекты их исследований разобщены. Разумеется, то же верно и в гуманитарных науках, например в филологии (уже разделившейся на литературоведение, лингвистику, поэтику, фольклористику и т. д.), остающихся отличными от «математической» ветви.

Поэтому нет никакого основания ожидать буквального слияния естественных и гуманитарных наук в одно целое. И тем не менее можно утверждать, что в наше время действительно происходит нечто совершенно новое в проблеме «двух культур», причем мы

постараемся показать, что для этого нового процесса существуют объективные основания, порожденные развитием науки и техники.

Ряд авторов высказывает мнение, что в сфере науки в течение последних десятилетий можно заметить некоторый новый процесс. Так, в упомянутой уже статье [75] говорится: «Наука (разумеется, речь идет о естествознании и математике — *Е. Ф.*) начинает осознавать, что она нуждается в гуманитарном знании, что она сама есть человеческий фактор»; «пытаясь понять, что такое наука, ученые непосредственно сталкиваются с феноменом, к которому неприменим естественнонаучный подход»; «выясняется, что гуманитарное знание нуждается не столько в обосновании (имеется в виду, конечно, математико-логическое или естественнонаучное обоснование. — *Е. Ф.*), сколько в сопряжении с естественнонаучным».

Другие авторы говорят о «гуманизации науки», вкладывая, правда, в эти слова нередко туманный и, во всяком случае, у разных авторов весьма различающийся смысл.

Прочитированные только что утверждения представляются правдоподобными, хотя конкретные наблюдения в их пользу не очень многочисленны. Можно, конечно, заметить, что никогда еще столько профессиональных физиков, математиков, химиков, биологов, астрономов, геологов не обращалось к профессиональному занятию историей и методологией науки или что имеет место явное повышение интереса к изучению механизма научного и художественного творчества, их различия и сходства, но это слабые доводы. В этой связи следует особо остановиться на одном важнейшем обстоятельстве, которое, как представляется, и дает необходимое обоснование.

Обратим внимание на все возрастающее проникновение в компьютеризацию и кибернетику внелогических методов. Переход к системному анализу, диалоговым ЭВМ (электронно-вычислительным машинам), так называемым экспертным системам означает отвергнутое ранее включение в «кибернетическое» исследование в огромной и существенной мере таких элементов, как синтетическая, неформализуемая оценка ситуации, неформализуемый отбор существенных факторов и признание других факторов и признаков несущественными, учет факторов, не имеющих

количественной меры (психологических и т. п.), и т. д. Ведь все эти элементы характерны для гуманитарных наук, где, однако, они никак не сопрягаются с формализацией, остаются совершенно не связанными с числом. Однако в высшей степени показательно, что проблема искусственного интеллекта и вообще ЭВМ новых поколений потребовала создания коллективов, в которых математики работают совместно с психологами, лингвистами и т. д.

Если нас интересуют *объективные* причины этой тенденции, то следует обратить внимание на другое — на выявление в самой структуре научного знания неформализуемых, внелогических элементов, которые, как излагалось выше, совершенно неустранимы. Осознание их важности, роли интуитивного обобщающего суждения и есть осознание фундаментальной роли «человеческого фактора» в «точных» науках, ибо вынесение такого суждения есть целиком прерогатива человеческого интеллекта. Отсюда и возникает сближение гуманитарного и естественнонаучного знания.

Мы подошли, наконец, к *основному пункту настоящей главы* — к выявлению *объективных причин этого сближения двух культур*, к ответу на вопрос, почему оно происходит, и происходит именно теперь, и почему оно не могло осуществиться ранее.

Ответ несколько парадоксален, но прост: причина лежит в самом росте математизированного знания — в компьютеризации (если выразить это одним словом), точнее, в том, что *стремительно возрастает доля интеллектуальной деятельности, которая может быть передана машине* и которую машина выполняет неизмеримо быстрее и надежнее, чем человек. В принципе так может быть охвачена вся формализуемая часть мыслительной деятельности человека. Совершенствование ЭВМ состоит в том, что машине передаются все более сложные формально-логические операции. *В результате все отчетливее выступают внелогические, подлинно творческие и целиком «человеческие» компоненты науки*, которые ранее, как говорилось выше, были в значительной степени заслонены огромным вкладом *необходимой логической деятельности*. Теперь все это проясняется.

Не будет гиперболой следующее утверждение: если в XVIII—XIX веках произошла промышленная революция, направленная на освобождение человека от

грубого, стандартизованного физического труда, заменяемого машинным трудом, то *в настоящее время мы являемся свидетелями «интеллектуальной революции»*, освобождающей человека от «грубого», стандартизованного, формализуемого умственного труда, передаваемого машине.

Подобно понятию промышленной революции, употребленное нами выражение «интеллектуальная революция» имеет несколько условный характер. Люди постепенно освобождали себя от грубого физического труда на протяжении всего существования человечества. Мотыга заменяла палку или руки; колесо, рычаг, как и другие бесчисленные виды техники, выполняли эту же функцию. Промышленной революцией мы называем период резкого скачка в этом процессе. Но и после нее физический труд не был ликвидирован полностью. Процесс совершенствования продолжается. Труд тракториста заменил труд пахаря с сохой, он остался физическим трудом, но более квалифицированным и обогатился умственной деятельностью, необходимой для такого труда. Это его изменяет и качественно.

Совершенно так же и от «грубых» логических операций, от значительной доли вычислений например, человек старался избавиться всегда: были облегчающие работу приемы и приборы — счеты, арифмометры, формулы алгебры, теоремы геометрии и тригонометрии, таблицы логарифмов, логарифмическая линейка и т. п. Все они ускоряли и облегчали простейшие логические операции (вычисления, формализуемые стадии проектирования сооружений, конструкций и т. д.).

Но на наших глазах в этом процессе избавления от изнурительного, стандартизованного, монотонного умственного труда, иссушающего мозг, происходит резкий, подлинно революционный подъем.

Это, конечно, отнюдь не значит, что ослабевает роль чистой математики с безусловно формализованным мышлением. Чтобы быть господином машины, совершенствовать ее и находить новые математические структуры, новые сферы формализации, человек должен (и будет, конечно) развивать чистую математику с особой силой. Но из математики уже выделилась прикладная математика как самостоятельная наука с совершенно особенным складом мыслитель-

ного процесса. На примере этих особых ее черт, прекрасно разобранных в книге [8], особенно ясно видно, как интуитивные, внелогические интеллектуальные элементы выступают на передний план. Например, одним из основных методов при решении конкретной проблемы в прикладной математике является так называемый перебор моделей. Он состоит в следующем.

Задания, включая многочисленные наложенные требования и ограничения, должны быть математически сформулированы (например, при проектировании сооружения — его объем, площади и разбивка на части; ограничения на стоимость, материалоемкость, количество рабочей силы, сроки сооружения; требования ориентации отдельных помещений по частям света и огромное множество других нужных и возможных условий). После этого *придумывается* (очень важное слово! Его обычно заменяют более холодным выражением «выбор модели», но это простое слово даже точнее) возможная модель и средствами машинной вычислительной техники выясняют, в какой мере такая модель удовлетворяет поставленным многочисленным, содержащимся в задании условиям (такой мерой может быть, например, среднеквадратичное отклонение от заданных условий или какой-либо иной из множества существующих критериев). Обычно первый результат неудовлетворителен или, во всяком случае, нет уверенности, что он оптимален. Тогда модель модифицируется (*придумывается* нечто новое), снова математически испытывается, и эта процедура повторяется многократно. В процессе перебора моделей возможно и коренное изменение модели, а не простая модификация. Наконец, наступает момент, когда некоторая модель признается удовлетворительной или даже оптимальной.

Во всем описанном процессе решения поставленной задачи количественная проверка пригодности модели, перепоручаемая машине, в наше время требует от решающего задачу человека минимальных усилий и минимального времени. Зато придумывание, изобретение моделей, угадывание требуют большого умственного, истинно человеческого труда, фантазии, логически не прослеживаемых скачков мысли. И само признание результата окончательным, удовлетворительным включает оценку, выходящую за пределы формальной логики.

Поясним это на примере создания современной картины строения Солнечной системы, развивавшейся последовательно в трудах Птолемея, Коперника и Кеплера. При этом позволим себе пофантазировать и вообразим, что было бы, если бы эти ученые имели в своем распоряжении хотя бы весьма среднюю современную ЭВМ (помимо наблюдательных данных о видимом с Земли движении Солнца, Луны и планет, помимо геометрии и простейших понятий кинематики).

Птолемей исходил из «очевидного» равномерного движения Солнца по «идеальной» кривой — окружности. Поэтому, говоря современным языком, он «придумал модель», в которой Земля покоится, а остальные перечисленные небесные тела равномерно движутся вокруг нее по подобным же «идеальным» круговым орбитам (не будем сейчас вспоминать об обвинениях в фальсификации данных, которые недавно предъявил ему один историк науки). После этого он должен был проделать значительную вычислительную работу, сравнивая следствия такой модели с наблюдательными данными.

При наличии ЭВМ эта работа была бы поручена технику-программисту, который ввел бы в машину наблюдательные данные и произвел подбор скоростей и других параметров движения, приводящий к наилучшему согласию с наблюдательными данными. К Птолемею этот результат поступил бы практически немедленно. Реальному же Птолемею пришлось затратить на это много дней. Первая такая попытка выбора модели оказалась неудачной, и Птолемею понадобилось проявить немало изобретательности, чтобы изменить модель, сохранив основные принципы (круговое равномерное движение и проч.). Трудно сказать, сколько и каких моделей он перепробовал. Известно, что он пытался сдвигать центр круговых орбит от положения Земли (конечно, это уже нарушало эстетическое совершенство, симметрию), пока его не осенила замечательная идея — ввести эпициклы. В новой модели все планеты, кроме Земли (а также Солнце, Луна), движутся равномерно по круговым орбитам и центр каждой сам движется вокруг Земли равномерно и тоже по круговой орбите, называемой деферентом (или же еще по одной круговой орбите, центр которой тоже движется вокруг Земли).

Ясно, что получение окончательного результата

требовало от Птолемея гигантской вычислительной работы, в процессе которой нужно было испытывать различные значения радиусов эпициклов, фаз и скоростей движения по каждому из кругов. Кстати, для Солнца он в конце концов принял простую круговую орбиту, без эпициклов, но со сдвинутым от Земли центром, а для Луны — комбинацию обоих изменений — и эпициклы, и сдвиг центра. Все эти вычисления, долгие и изнурительные, при наличии ЭВМ были бы выполнены тем же техником очень скоро, оптимальные параметры всех орбит были бы найдены с легкостью. В конце концов с такой сложной моделью был получен вполне удовлетворительный результат, совпадения с наблюдательными данными того времени удалось достичь. Геоцентрическая система Птолемея утвердилась на полтора тысячелетия.

Мы знаем, что в античные времена были и другие мыслители, считавшие, что в центре находится не Земля, а Солнце, ими были Аристарх Самосский, Архимед Сиракузский<sup>6</sup>. Но, чтобы подтвердить свою идею, им пришлось бы, не имея ЭВМ, потратить годы, если не десятилетия, на вычисления. Ведь нужно было бы при переборе вариантов модели каждый раз сверх вычисления типа Птолемеевых переводить результат на язык того, что видно с Земли, которая сама движется по своей орбите. Видимо, они на это не пошли потому, что предпочли потратить время на более доступные и интересные проблемы.

Потребовалось полторы тысячи лет, чтобы появился Коперник, решившийся на такой гигантский труд. Он, кроме того, конечно, должен был ввести в модель суточное вращение Земли. Основываясь, как и Птолемей, на аксиоме круговых движений, он тоже нагромождал эпициклы. На это ушли многие годы его жизни. Между тем, имея он ЭВМ, для доказательства потребовалось бы ничтожное время. Вся творческая деятельность Коперника свелась бы к озарившей его идее, величие которой в условиях господства религиозных канонов трудно переоценить (этого препятствия не существовало для Птолемея, Аристарха и Архимеда), да еще к оценке результата, к признанию

---

<sup>6</sup> На с. 80 мы уже приводили слова Эйнштейна об утонченных аргументах, которые приходилось приводить Птолемею против мнения Аристарха, что в центре системы находится Солнце, а не Земля.



его успешным и доказательным, хотя в конце концов число эпициклов и деферентов уменьшилось у него с 77, необходимых в то время для геоцентрической системы Птолемея, лишь до 34. Конечно, и это уже показывало, что гелиоцентрическая система не только не хуже, но заметно лучше геоцентрической.

Но вскоре появились новые, исключительно точные и обогащенные астрономические данные, полученные в результате многолетних наблюдений Тихо Браге, согласие с вычислениями Коперника ухудшилось (особенно кричащим было расхождение для Марса). Необходимый следующий шаг сделал Кеплер. Приверженный прежней идее «наиболее гармонических» круговых орбит, Кеплер не находил покоя. Можно представить себе, сколько идей (моделей) он использовал безуспешно, сколько труда он потратил на вычисления, реализуя эти модели. Невозможно понять, как он все же решился совершить грандиозный психологический скачок, отказавшись от равномерного движения по окружностям. Фантазия и решительность подлинного гения побудили его в корне, в основе изменить модель, а не подправлять ее небольшими модификациями.

Он решил испробовать модель, в которой планеты *неравномерно* движутся по эллипсам, и один из двух фокусов каждого из них совпадает с Солнцем. Здесь все интуитивно и нелогично. Непонятно, например, почему, хотя у эллипса два равноправных фокуса, Солнце выбирает какой-то один из них, а второй остается пустым. Привычная для древних «гармония», симметрия круговых движений разрушается этим не меньше, чем неравномерностью движения и заменой окружностей на эллипсы. Кеплер шел против собственных убеждений относительно эстетического идеала, относительно гармонии в мире.

Гипотезу нужно было проверить, и Кеплер опять вычислял, пока не убедился, что эта простая модель приводит к успеху без всяких эпициклов. Опять все обширные, утомительные, долгие вычисления, которые здесь были необходимы, ЭВМ выполнила бы за считанные минуты.

Достаточно подумать об этой цепи — Птолемей, Коперник, Кеплер, — чтобы увидеть, как избавление от «грубой» вычислительной работы, которую можно возложить на машину, выявляет, обнажает, делает

очевидной решающую роль творческого, неформализуемого начала — «придумывания модели», — к которому способен только человек.

При наличии ЭВМ в творчестве этих трех гениев было бы очевидным главное. Им является выдвигаемое каждым из них то или иное обобщающее суждение, учитывающее множество известных каждому из них фактов, элементов положительного знания, в том числе и формально-логические связи, но интуитивное по своей природе в том смысле, что оно не допускает логического обоснования<sup>7</sup>. В то же время формализуемая, в частности вычислительная, область их умственной деятельности была бы передоверена машине, и затраченный на нее труд был бы практически ничтожен, почти незаметен.

Современные исследования по проблеме «искусственного интеллекта» должны выяснить, как далеко может зайти это освобождение творческого начала от пут необязательного, изнуряющего логического этапа умственного труда. Но уже то, что мы знаем, позволяет устранить многое, заслоняющее интуитивные, внелогические элементы научного творчества.

Разобранный пример показывает не только то, что облегчается умственный труд, что мозг освобождается от «грубой» умственной работы для чего-то более важного. Здесь проясняется значение слов «*Номо сариенс*». Если вычислительная и вообще формализуемая деятельность в столь значительной степени может быть передана машине, то не одна эта деятельность определяет специфику слова «*sariens*» — это не в меньшей мере человек, мыслящий интуитивно (т. е. способный выносить обобщающее, синтезирующее суждение). Именно поэтому, как мы говорили в главе 4, декартовское «*Cogito ergo sum*» («*Истигаю, следовательно, я существую*») относится к способности человека выносить интуитивное сужде-

---

<sup>7</sup> Можно, конечно, сказать, что у Птолемея и Коперника обоснование состояло в сведении орбит к эстетическому общему принципу круговых движений как идеальных, но он сам по себе был интуитивным. Модель же Кеплера получила логическое обоснование в более серьезном смысле впоследствии, когда Ньютон, исходя из всеобщности закона тяготения, ослабевающего с расстоянием обратно пропорционально квадрату этого расстояния, доказал, что орбиты должны быть эллиптическими с Солнцем в одном из фокусов. Это означало сведение к более фундаментальному закону, однако тоже устанавливаемому интуитивно.

ние в большей степени, чем к его способности мыслить формально-логически, хотя создать саму эту машину мог только в совершенстве логически мыслящий человек.

Но для проблемы, разбираемой в этой главе, не это главное. Важно то, что на этом примере видно, как *благодаря компьютеризации сближается структура интеллектуальной деятельности в естественнонаучной сфере и в гуманитарной, в науке и в искусстве.*

В самом деле, чем отличается структура поэтической деятельности, например, Пушкина от только что описанного процесса познания строения Солнечной системы? Пушкинские черновики, дошедшие до нас в большом числе, показывают, как настойчиво он выбирал нужное ему слово, оборот, строку, как, изменяя все построение произведения, он безжалостно отказывался от одного за другим пришедших ему в голову, «озарявших» его вариантов. Нетрудно представить себе, как он проверял, испытывал каждый из них, пока не достигал удовлетворявшего его конечного результата. Так работает, разумеется, каждый поэт (это описал, например, Маяковский [38]), вообще каждый художник. Это, по существу, *тот же самый «перебор моделей», что и в прикладной математике.*

Перебор вариантов у Пушкина и перебор моделей в триедином творчестве Птолемея — Коперника — Кеплера различаются только в том, что *у ученого испытание, проверка испытываемой модели есть процесс формализованный, математически оформленный* и суждение о ее пригодности или непригодности основывается *на количественной мере, а у поэта это суждение выносится интуитивно на основе синтетической эстетической оценки.* Конечно, в этом интуитивном суждении присутствует также формально-логический элемент, и не только в конкретно-предметном содержании. Однако его роль относительно мала. Например, формализуемые его компоненты могут ограничиваться элементарной проверкой числа слогов и вообще метра в стихотворной строке и т. п.

Мы видим, что с тех пор, как ЭВМ сделала столь облегченными вычислительную и другие формализуемые стадии труда ученого в области прикладной математики, в инженерном проектировании и в других областях математизированного знания, ясно обнару-

живается *принципиальное сходство структуры творческого процесса в сфере естественнонаучного и технического знания со структурой процесса творчества гуманитария и художника.* Это сходство, конечно, существовало всегда, но оно заслонялось огромным вычислительным трудом, вообще необходимой стадией «грубого», стандартизованного умственного труда, поглощавшей огромное время и силы.

Компьютеризация делает формализуемую, вычислительную стадию в процессе естественнонаучного и технического творчества в значительной степени второстепенной, подчиненной подлинно творческому процессу интуитивного подбора, придумывания, изобретения моделей. В самом этом процессе, конечно, тоже принимаются во внимание формально-логические связи. Если они очевидны, то учитываются как ограничение на допустимую модель, сознательно. Но в огромной степени они учитываются и подсознательно.

Итак, суммируя изложенное выше и несколько повторюсь, можно сказать следующее.

Нараставшее расхождение между «двумя культурами» к середине XX века привело к утрате взаимопонимания между их представителями. Различие в ценностных суждениях о разных элементах культуры, о человеческой личности и социальных приоритетах; различия в оценке доказательности, убедительности суждений и норм в гуманитарной области; различия в оценке достижений «противоположной» культуры и т. п. особенно возросли в связи с ошеломляющими успехами естествознания и техники. Эти успехи у многих их представителей породили ошибочную уверенность в «самодостаточности» формализованного, математизированного знания, в его способности к достоверному постижению любых истин. И в то же время они породили широко распространявшееся мнение, что раскол единой культуры на две совершенно разные, даже антагонистические культуры может в дальнейшем только возрасти. Это пессимистическое предвидение оказывается, можно думать, ошибочным.

В последнее время можно усмотреть признаки сближения, а не дальнейшего расхождения, в частности признаки утраты естественниками и математиками уверенности в упомянутой выше самодостаточности.

Наша цель состояла в том, чтобы выявить объек-

тивные причины этой тенденции, показать, что подобное изменение психологии и позиции имеет глубокие основания и что оно, по-видимому, неизбежно. Это все выявляется, обнажается благодаря огромному размаху процесса компьютеризации.

Можно сказать, что теперь происходит новая революция, «интеллектуальная революция», благодаря которой становится все более очевидной все возрастающая роль внелогического, интуитивного синтетического суждения. Его нельзя передоверить машине, и оно составляет главное содержание творческой деятельности интеллекта как в науке (в том числе в гуманитарных науках), так и в искусстве. Вероятно, целесообразно повторить, что выявляется сходство структур этой деятельности, но *это отнюдь не означает их слияния в единую* (в буквальном смысле этого слова) науку: предмет познания и, следовательно, объект и содержание суждения остаются глубоко различными (так что это не то, что имел в виду молодой Маркс).

Особое положение продолжает занимать лишь «чистая» (т. е. не прикладная) математика, в которой, хотя она и является лишь «кусочно-дедуктивной», логическое мышление остается подавляющим. И это необходимо именно для поиска путей дальнейшего, все более существенного освобождения мыслительной деятельности от «грубого труда» в других областях знания (а также в таких областях деятельности, как стратегия операций, управление социальными организациями и т. п.).

Все это можно назвать и *гуманизацией науки*. Этот процесс, все более выявляющий роль внелогических компонентов в естественнонаучном и математизированном творчестве, идет одновременно с «обратным» процессом математизации в гуманитарной сфере там, где это возможно. При этом математизация, составляющая сущность прикладной математики, сама начинает использовать методы дискурсии, свойственные гуманитарным наукам, и потому меняет свой характер.

Во всем этом и заложена объективная основа для развития взаимопонимания «двух культур».

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подведем кратко итоги. Цель всего написанного в этой книге состояла в уяснении ответов на три вопроса (см. Предисловие), обострившиеся в современном мире с его все возрастающей и уже теперь огромной ролью, которую играет математизированное, «кибернетизированное», «компьютеризированное» мышление. Дело не только в конкретном использовании математического аппарата и достигнутых таким методом результатов, но и в самом духе формализации, логизации всего, на что такое мышление обращается. Эти три 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?

И наконец, в-третьих. Какова судьба культуры вообще, если духовная деятельность все более разделяется на два столь различных потока, определяемых двумя столь различными подходами к действительности: математизированным, формализованным, рационалистическим — в «точных» и естественных науках, а также в технике, с одной стороны, и внелогическим, интуитивным, внерациональным — в искусстве и в гуманитарных науках — с другой? Действительно ли происходит раскол единой культуры человечества на

две, разделенные взаимным непониманием культуры, как думают некоторые авторы [54]?

Разумеется, вопросы эти отнюдь не новы. В той или иной форме, с большей или меньшей резкостью, при различных подходах и мировоззрениях, по-разному расчлененные между собой, они, по существу, возникли и в античности, и в средние века, и в эпоху Просвещения, и у романтиков. Особенно злободневными они стали в наши дни, когда, сохраняя свой общепризнанный философский статус, они приобрели актуальность для таких прикладных сфер знания, как кибернетика, теория управления (в особенности в проблеме искусственного интеллекта), общая теория языка и т. п. Быть может, только проблема антагонизма «двух культур» является более «молодой». Как мы уже говорили, она возникла, по существу, в XVIII веке, у романтиков, и не воспринималась с такой остротой, как в XX.

Каждому ясно видно глубокое различие между наукой и искусством, между естественнонаучным и гуманитарным знанием. В то же время не сформулированное четко, но ощущаемое, а иногда даже осознаваемое сходство многих черт творческого процесса в науке и искусстве тоже несомненно существует. И это сочетание сходства и различия порождает мучительное чувство неразрешенного противоречия. К нему привлечено внимание и философов, гуманитариев, и тех ученых, чей удел — математика, техника, естествознание.

Одним из показателей этого является, например, опубликованная лишь в 1987 году яркая работа Я. Э. Голосовкера «Логика мифа» [16]. Филолог-эллинист, переводчик, писатель, философ, человек огромной образованности, он пытается, как и многие другие, путем анализа мифов вскрыть природу и структуру творческого процесса в познании, в искусстве, в мышлении. Основой этого процесса Голосовкер считает мышление в «словообразах», имеющее характер того, что он называет «имагинативным мышлением». Слово «имагинация» при этом не полностью и не всегда отождествляется со словом «воображение», что отвечало бы буквальному переводу, но очень близко к нему. Из того, как Голосовкер его разъясняет, можно заключить, что здесь речь идет, по существу, о мышлении, органически включающем

интуицию, синтетическое интуитивное суждение в нашей терминологии. Не случайно, говоря о «логике мифа», автор употребляет и термин «диалектическая логика». Такое мышление создает как новую реальность в духовной сфере то, что Голосовкер называет «имагинативным абсолютом». Имагинация есть не только творчество, но и процесс познания. Краткий, но очень содержательный анализ всей концепции дан в сопроводительных статьях Н. И. Конрада и Н. В. Брагинской [16].

Очевидны черты общности приведенных положений с тем, что говорилось в настоящей книге (почему мы и остановились именно на книге Голосовкера). Особенно сближает их то, что Брагинская очень удачно называет основной задачей: «рационально развенчать рацию» (развенчать — это значит лишить рацию статуса полновластного монарха, но, конечно, не устранить). При этом показывается, как эти идеи вписываются «в контекст философских исканий в Европе в первой трети XX века, в контекст борьбы интеллектуалов с интеллектуализмом» (см. [16, с. 198]). Голосовкер считает, что стремление к абсолюту является врожденным инстинктом человека.

К сожалению, познавательную роль имагинативного мышления Голосовкер поясняет примерами, которые сводят функцию искусства («мифа») к предвосхищению конкретных успехов положительного знания. Так, миф о Линкее, способном видеть все сквозь предметы, он толкует как «предвосхищение свойств рентгеновских лучей» [16, с. 12]. Такое понимание познавательного значения искусства представляется весьма наивным. Ведь мифология, античное мышление создали огромное множество конкретных образов, впоследствии опровергнутых наукой (хотя бы в астрономии: идея небесного свода, геоцентрической системы мира и т. д.; да и видение Линкея очень уж отдаленно напоминает рентгеновские лучи). Выискивая среди мифов очень немногие, фантастические, как казалось, элементы, которые впоследствии оказались более или менее конкретно-предметно реалистическими, мы не приходим к пониманию истинной познавательной функции искусства. Она на самом деле гораздо важнее, отнюдь не сводится к конкретному угадыванию (см. конец главы 13 и главу 10). К пониманию этого близок и сам Голосовкер, когда он говорит, что



только имагинативное мышление, но не формальная логика способно породить новые идеи (очевидно, идеи вообще, в том числе отнюдь не конкретно-предметные предсказания).

Вернемся к нашей формулировке трех основных вопросов, на которые мы стремились получить ответ в настоящей книге.

Наше рассмотрение, по-видимому, показало, что все эти три 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. главы 3—6). Это провоцирует забвение важности интуитивного элемента в математизированных науках — фетишизацию логического мышления и появление надежды на сведение всей науки к единой дедуктивной системе, надежды, которая при строгом анализе оказывается ошибочной.

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. главу 2). Дошло до того, что Поль Валери саму «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» [12]

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» [46]. В нашей книге излагалась концепция необходимости искусства, которая 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 здесь. Так, признана и принципиальная многофункциональность искусства, и первостепенное значение для него отражения мира как творческого «преображения действительности». Признано, что в эпоху необычайного научно-технического прогресса, как и всегда было в истории человечества, искусство необходимо. Особенно подчеркивается, что в наше время искусство важно для развития тех способностей к творчеству (фантазия, эвристическое мышление), которые так важны для научно-технической деятельности. Разумеется, признано, что искусство и науку не следует противопоставлять как антагонистов, что это дополняющие друг друга подходы к постижению мира. Признано и много других весьма важных положений.

Ощущается, однако, потребность даже эти положения, часто высказываемые лишь в виде таких обобщающих оценок, теснее связать с проблемами структуры нашего знания и процесса познания и выразить в терминах, близких мышлению, обычному для «точных» и естественных наук. Более того, нам кажутся недостаточными встречающиеся в литературе попытки схематически сопоставить многочисленные функции искусства и нащупать объяснение причин такой многофункциональности — одного из самых загадочных свойств искусства. Ощущается потребность редуцировать их к некоторому единому фундаментальному принципу.

Наконец, и проблема «двух культур», как оказывается, находит свое разрешение в факте неизбежно неразрывной связи упомянутых двух методов постижения истины как в аспекте природы этой проблемы, так и в отношении реальности ее угрожающего характера, судьбы взаимоотношения «двух культур».

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». Выясняется, что 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 [3] (возможны варианты этого определения, см., например, [55], но они изменяют лишь словесное оформление последующих рассуждений, не меняя сути). Это, согласно нашей терминологии, интуиция-суждение. Другая — «психоэвристическая» интуиция-догадка, интуиция-предвосхищение, 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, содержит по крайней мере один (и важнейший) вид «подлинно» внелогического, интуитивного суждения, именно суждение о достаточности данного неизбежно ограниченного опыта («критерий практики») для подтверждения высказанного суждения.

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 фундамен-

тального характера (законы природы и т. п.), так и для получения выводов из любого рядового научного эксперимента (см. главу 5).

Гуманитарные науки (в особенности искусствоведение, этика и т. п.) содержат интуитивные суждения, неизмеримо более разнообразные.

Интуитивными суждениями личности и приходящих к такому же заключению других членов данного сообщества определяются, устанавливаются и этические нормы — вне религии. Они поэтому существенно обусловлены социальными, национальными и историческими условиями («общественными связями», как говорит Альберт Эйнштейн) и действуют, следовательно, лишь в данной цивилизации, в данной культуре, в данном сообществе. Религия, в течение тысячелетий утверждавшая определенные этические нормы, вместо опоры на интуитивное суждение личности и сообщества опирается на абсолютный авторитет высшего существа. Тем самым любая религия вводит новое, иное интуитивное суждение личности и общества, столь же внелогическое. Им является утверждение о существовании высшего существа и о непреложной истинности — на вечные времена — всего вероучения, изложенного в священных книгах и, в частности, содержащего моральные нормы, устанавливаемые данным вероучением. Таким образом, всякая религия тоже имеет в основе интуитивные суждения, но использует их существенно иначе, а именно религия допускает и даже требует веры в чудеса, излагаемые в учении, т. е., делая интуитивное суждение иррациональным, допускает противоречие с положительным знанием и логикой.

В науке, а также в любой деятельности перерелигиозной личности (или сообщества) такое противоречие недопустимо, нормы морали (как и любые другие интуитивные суждения) обязаны *быть совместимыми* с положительным знанием и логикой (даже если лежат вне их). В этом заключается коренное различие между интуитивным суждением, используемым в науке и в любой другой деятельности вне религии, с одной стороны, и интуитивными же суждениями, определяющими религиозное мировоззрение, религиозное поведение и вероучение — с другой (подробнее см. главу 6).

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 виду 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<sup>1</sup>.

Но и математика, и ее приложения в экономике и других «не точных» науках существенно привлекают «подлинные», «недосказуемые» 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, чему посвящена 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

<sup>1</sup> 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» [42, с. 288]. Слово «догадываться» и указывает, что речь идет об интуиции-догадке.

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, когнитивные психологические соображения, эффективность шкалы поощрений и т. п.).

Вообще, применение математики к решению прикладных проблем нередко требует существенно иного мышления, иной схемы действий, чем в чистой математике (занимающейся решением лишь ее собственных проблем). В прикладной математике, как прекрасно разъяснено в [8], 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 отображенными 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, то есть непрерывное сочетание логических (чисто математических) элементов с внелогическими — вот характерные особенности такого процесса (мы его подробно демонстрировали на примере раскрытия структуры Солнечной системы в трудах Птолемея, Коперника и Кеплера в главе 16). Стоит вновь сравнить эту ситуацию с эйнштейновской схемой научного познания природы (на с. 75).

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 весьма 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, *рассматриваемое как общий метод подхода к реальности*, ее постижения. 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 (глава 7).

Искусство достигает этого, демонстрируя силу внелогической интуиции, ее преимущества перед дискурсией при решении неформализуемых строго проблем, способность интуиции опровергать рациональное, дискурсивное суждение, особенно в «человеческой» ситуации. Сказанное подтверждается рассмотрением множества примеров из области искусства (глава 13). 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 самом себе. Его способность убеждать в недоказуемом 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 (глава 5).

Именно эту функцию (или, лучше сказать, «суперфункцию», «метафункцию», «сверхзадачу») 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 опреде-

ляющее значение (см. главу 2), неизбежно (или почти неизбежно) связаны с осуществлением указанной основной функции (из двенадцати функций, рассмотренных в главах 10—12, десять, как оказалось, необходимо связаны с осуществлением основной функции, а оставшиеся две могут осуществляться только благодаря осуществлению основной функции, «сверхзадачи» — см. резюме в конце главы 12).

Если авторитет внелогического суждения о достаточной доказательности данных 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), требует иных средств укрепления доверия к нему. Их и дает искусство, развивающее способность к такого рода суждениям вообще (в том числе и в науке) и демонстрирующее их плодотворность.

При этом стоит подчеркнуть, что к человеку, «потребляющему» искусство, к слушателю, зрителю, читателю обращены именно частные многообразные функции искусства. Именно они влекут людей к искусству тем, что дают наслаждение, чувство гармонии, определенное эмоциональное восприятие явлений действительности, утверждают в определенной моральной позиции и т. п. Какую из этих сторон воздействия человек ценит больше, какую меньше — вопрос его генетического формирования и социального воспитания. Та абстрактно выглядящая, угнетающе сухо философски сформулированная «суперфункция», которая лежит в основе всего этого мира искусства, остается, разумеется, «за сценой». Любому человеку, любящему и воспринимающему искусство, она в процессе этого восприятия не видна, а если о ней ему сказать, то, быть может, она произведет отталкивающее впечатление. Если вспомнить сказанное в главе 2 о стрессовом состоянии, отображаемом в искусстве (на с. 23—24), это и есть упоминавшийся там «внеэстетический надпочечник». Но только благодаря ему осуществляется все остальное.

Вернемся теперь к общему вопросу о роли интуитивного суждения в постижении мира.

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 компьютеризации знания. Более того, справедливо даже обратное: по мере того как логические операции психики все более передаются машине, внелогическая деятельность интеллекта выявляется все ярче.

Ранее в любой, особенно в «точной», науке и в технике она заслонялась необходимой, огромной по объему умственной работой, затрачиваемой на вычисления и другие стандартизованные логические операции. По мере того как весь этот труд передается ЭВМ, по мере того как совершенствование ЭВМ позволяет передавать им все более сложные логические операции, мозг освобождается от этого изнурительного труда и все более ясной становится роль внелогической, интуитивной творческой деятельности.

Конечно, распространение кибернетических методов на «не точные» науки обостряет проблему правильного учета внелогических элементов этого процесса, при любом развитии формализованных, математизированных методов внелогические элементы останутся неустранимыми и фундаментально важными. Таков ответ на первый из поставленных вначале вопросов — о роли внелогических элементов в современном и будущем научном и техническом знании.

В последние три-четыре века научное знание развивалось неудержимо. Соответственно укреплялся авторитет дискурсии. Между тем уравновешивающее влияние интуитивного постижения как в научных, так и во вненаучных областях человеческой деятельности (во всяком случае, в такой важнейшей сфере, как установление норм морали) поддерживалось, по многотысячелетней традиции, религией, а также искусством, в значительной мере внедренным в религию и почти поглощенным ею. Но на протяжении этих столетий всеохватывающая ранее роль религиозного мышления неуклонно снижалась, она все более напоминала роль искусства самого по себе, все более эмансипировавшегося (см. главу 6).

Но отсюда следует, что искусство, служащее укреплению доверия к интуитивному постижению, утверждению его авторитета, всегда бывшее необходимым человечеству, необходимо ему и теперь и не менее необходимым будет оставаться в будущем. И это — ответ на второй вопрос.

Наконец, все возрастающее начиная с середины XX века совершенствование и использование вычислительной техники привело к тому, что огромный объем вычислительной и другой логической, формализуемой работы интеллекта, которая всегда заслоняла роль интуитивного элемента в научной и технической деятельности, передается машине, разгружая мозг. Это приводит к тому, что в структуре процесса научного творчества все более выступают черты, роднящие его с процессом художественного творчества и научной работой в гуманитарных науках. Можно сказать, что на наших глазах во второй половине XX века происходит интеллектуальная революция, освобождающая умственную деятельность человека от стандартизованного, изнурительного труда, от все более сложных логических операций так же, как два века назад промышленная революция освободила рабочего от стандартизованного, изнурительного физического труда.

Это приводит к выводу, что, несмотря на сохранение специфики каждой из этих «двух культур», имеющих свои особые цели и методы, им не грозит то разобщение, угрозу которого в 50-х — 60-х годах нашего столетия с тревогой увидели многие. Можно думать, что, наоборот, взаимопонимание этих двух областей активности человеческого гения будет лишь возрастать в рамках единой культуры человечества. И это — ответ на третий наш вопрос.

## СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аверинцев С. С.* Притча.— БСЭ. 3-е изд. Т. 20.
2. *Аверинцев С. С.* Христианство.— Философская энциклопедия. Т. 5, М., 1983.
3. *Асмус В. Ф.* Проблема интуиции в философии и математике. М., 1965.
4. *Бабский Е. Б.* Вегетативная нервная система.— БСЭ. 3-е изд. Т. 4.
5. *Балан В. А.* Экономико-математические модели производительности труда. М., 1979.
6. *Белинский В. Г.* Идея искусства.— Собр. соч. в 3-х т. Т. 2, М., 1948.
7. *Белинский В. Г.* Разделение поэзии на роды и виды.— Собр. соч. в 3-х т. Т. 2, М., 1948.
8. *Блехман И. И., Мышкис А. Д., Пановко В. Г.* Прикладная математика. Логика и особенности прикладной математики. М., 1983.
9. *Бобынин В. В.* Ньютон.— «Энцикл. словарь» Брокгауза и Ефрона. Т. 41. СПб., 1897.
10. *Бонди С. М.* О Пушкине. М., 1978.
11. *Вавилов С. И.* Физика Лукреция.— Собр. соч. Т. 3. М., 1956.
12. *Валери П.* Об искусстве. М., 1976.
13. *Валери П.* Так, как есть.— Вопросы литературы. 1984, № 5.
14. *Гайденко П. П.* Трагедия эстетизма.— Опыт характеристики мирозерцания Серена Киркегора. М., 1970.
15. *Гегель Г. В. Ф.* Лекции по эстетике. Кн. 1.— Соч. Т. 12. М., 1938.
- 15а. *Гегель Г. В. Ф.* Наука логики. В 3-х т. Т. 2. М., 1971.
16. *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. М., 1987.
- 16а. *Гулыга А. В.* Кант. 2-е изд. М., 1981.
17. *Дамс В.* Франц Шуберт. Л., 1928.
18. *Диксон Дж.* Проектирование систем: изобретательство, анализ и принятие решений. М., 1973.
19. *Друскин Я.* Вблизи вестников. Вашингтон, 1988.
20. *Каган М. С.* Морфология искусства. Л., 1972.
21. *Кант И.* Критика способности суждения.— Соч. в 6-ти т. Т. 5. М., 1966.
22. *Клайн М.* Утрата определенности. М., 1984.
23. *Колмогоров А. Н.* Жизнь и мышление с точки зрения кибернетики.— *Опарин А. И.* Жизнь, ее соотношение с другими формами материи. М., 1962.
24. *Конен В. Д.* Клаудио Монтеверди. М., 1971.
25. *Крушинский Л. В.* Биологические основы рассудочной деятельности. М., 1977.

26. *Кузнецов Б. Г.* Эйнштейн. М., 1962.
27. *Лаврецкий А.* Эстетика Белинского. М., 1959.
28. *Ларичев О. И.* Наука и искусство принятия решений. М., 1988.
29. *Ленин В. И.* Философские тетради.— Полн. собр. соч. Т. 29.
30. *Лессинг Г. Э.* Лаокоон. М., 1933.
31. *Макиавелли Н.* Князь.— Соч. М.— Л., 1933.
32. *Мандельштам Л. И.* Лекции по основаниям квантовой механики.— Полн. собр. трудов в 5-ти т. Т. 5. М., 1950.
33. *Мандельштам О. Э.* О поэзии. Л., 1928.
34. *Манин Ю. И.* Теорема Геделя.— Природа, 1975, № 2.
35. *Маркин Ю. П.* Искусство третьего рейха.— Декоративное искусство, 1989, № 3.
36. *Марков А. А.* Логика.— БСЭ. 3-е изд. Т. 14.
37. *Маркс К., Энгельс Ф.* Из ранних произведений. М., 1956.
38. *Маяковский В. В.* Как делать стихи.— Полн. собр. соч. в 13-ти т. Т. 12. М., 1959.
39. *Налимов В. В.* Вероятностная модель языка. М., 1979.
40. *Паскаль Б.* Мысли. СПб., 1889.
41. *Плеханов Г. В.* Письма без адреса.— *Плеханов Г. В.* Искусство и литература. М., 1948.
42. *Пойя Д.* Математическое открытие. М., 1967.
43. *Пуанкаре Л.* Эволюция современной физики. СПб., 1911.
44. *Пушкин А. С.* Отрывки из писем, мысли и замечания.— Полн. собр. соч. в 10-ти т. Т. 7. Л., 1978.
45. *Пушкин А. С.* Table-Talk.— Полн. собр. соч. в 10-ти т. Т. 8. Л., 1978.
46. *Раппопорт С. Х.* Искусство и эмоции. М., 1972.
47. *Сахаров А. Д.* Воспоминания. Нью-Йорк, 1990.
48. *Сахаров А. Д.* Выступление при получении диплома почетного доктора наук. Лион, 1989 (машинопись).
49. *Сахаров А. Д.* Горький — Москва, далее везде. Нью-Йорк, 1990.
50. *Сахаров А. Д.* Тревоги и надежда. М., 1990.
51. *Сенека Луций Анней.* Нравственные письма к Луциллину. М., 1977. (Письмо LXXXVIII).
52. *Симонов П. В.* Высшая нервная деятельность человека. М., 1975.
53. *Симонов П. В.* Изучение процессов творчества и психический мутагенез.— Творческий процесс и художественное восприятие. Л., 1977.
54. *Сноу Ч. П.* Две культуры. Л., 1973.
55. *Спиркин А. Г.* Интуиция.— БСЭ. 3-е изд. Т. 10.
56. *Стравинский И. Ф.* Хроника моей жизни. Л., 1963.
57. *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? — Собр. соч. в 20-ти т. Т. 15. М., 1964.
58. *Тынянов Ю. Н.* Иллюстрации.— *Тынянов Ю. Н.* Поэтика, история, литература, кино. М., 1977.
59. *Фейнберг Е. Л.* Взаимосвязь науки и искусства в мировоззрении Эйнштейна.— Вопросы философии. 1979, № 3.
60. *Фейнберг Е. Л.* Интеллектуальная революция: (На пути к единению двух культур).— Вопросы философии. 1986, № 8.
61. *Фейнберг Е. Л.* Интуитивное суждение и вера.— Вопросы философии. 1991, № 8.
62. *Фейнберг Е. Л.* Искусство и познание.— Вопросы философии. 1976, № 7.

63. *Фейнберг Е. Л.* К проблеме соотношения синтеза науки и искусств.— Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978.
64. *Фейнберг Е. Л.* Обыкновенное и необычное. Заметки о развитии современной науки.— Новый мир. 1965, № 8.
65. *Фейнберг Е. Л.* Традиционное и особенное в методологических принципах физики XX века.— Вопросы философии. 1980, № 10.
66. Философский словарь.— Под ред. И. Т. Фролова. М., 1981.
67. *Флоренский П. А.* Столп и утверждение истины. М., 1914.
68. *Фриш М.* Ното Faber. М., 1967.
69. *Хилл П.* Наука и искусство проектирования. М., 1973.
70. *Честертон Г. К.* Диккенс. Л., 1929.
71. *Чехов А. П.* Враги.— Собр. соч. в 12-ти т. Т. 5. М., 1985.
72. *Чуковский К.* Современники. М., 1962.
73. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. М., 1964.
74. *Шекспир У.* Мера за меру. Пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник.— Полн. собр. соч. в 8-ми т. Т. 6. М., 1959.
75. *Шрейдер Ю. А.* От Колумба к Ньютону.— Знание—сила. 1983, № 4.
76. *Щелкунов Е. Л.*— XIX совещание по проблемам высшей нервной деятельности. Тезисы докл. 1980, Л., вып. 2.
77. *Эйнштейн А.* Влияние Максвелла на развитие представлений о физической реальности.— Собрание научных трудов в 4-х т. Т. 4. М., 1967.
78. *Эйнштейн А.* Замечания к теории познания Бертрана Рассела.— Там же.
79. *Эйнштейн А.* Мотивы научного исследования.— Там же.
80. *Эйнштейн А.* О науке.— Там же.
81. *Эйнштейн А.* Письмо к Герберту Сэмьюэлу.— Там же.
82. *Эйнштейн А.* Предисловие к книге Филиппа Франка «Относительность».— Там же.
83. *Эйнштейн А.* Природа физической реальности: Беседа с Рабиндранатом Тагором.— Там же.
84. *Эйнштейн А.* Письма к Морису Соловину.— Там же.
85. *Эйнштейн А.* Пролог.— Там же.
86. *Эйнштейн А.* Религия и наука.— Там же.
87. *Эйнштейн А.* Рецензия на книгу Винтерница.— Там же.
88. *Эйнштейн А.* Физика и реальность.— Там же.
89. *Brewster D.* The Life of Sir Isaac Newton. L., 1831.
90. *Carnegie D.* How to Stop Worrying and Start Living.— 14-th printing. N. Y., 1961.
91. *Donne J.* An Anatomy of the World.— Complete Poetry and Selected Prose. N. Y., 1952.
92. *Einstein A.* Cosmic Religion.— *Einstein A.* Cosmic Religion and Other Opinions and Aphorisms, N. Y., 1949.
93. *Einstein A.* Les Lettres à Maurice Solovine. P., 1956.
94. *Einstein A.* Remarks concerning the Essays Brought together in this Co-operative Volume.— Albert Einstein — Philosopher-Scientist. P. Schilpp ed. Evanston, 1949.
95. *Einstein A.* Science and Religion.— Nature, 1940, № 3706.
96. *Einstein A.* The World as I See It. N. Y., 1949.
97. *Feinberg E. L.* Art, Science and Cognition.— Epistemology-III. 1980, Special Issue.
98. *Frank Ph.* Einstein. N. Y., 1947.

99. *Hinz B.* Die Malerei in deutschen Faschismus. Frankfurt a/M., 1977.
100. *Huxley A.* Brave New World. N. Y., 1931.
101. *Larmor J.* Aether.— Encyclopaedia Britannica.— 11th ed. Vol. 1, N. Y., 1910.
102. *Monod J.* Remark in Discussion. Filosofia Naturales Oggi.— Suppl. al Nuovo Cimento, vol. 4, № 7.
103. *Moore R. E.* Henry Purcell and the Restoration Theatre. L., 1961.
104. *Pais A.* The Science and the Life of Albert Einstein. Oxf., N. Y., Toronto, Melbourne, 1982.
105. *Stukley W.* Memoirs of Sir Isaac Newton. L., 1936.
106. *Uhlenbeck G. E.* Reminiscences of Professor Paul Ehrenfest.— American Journal of Physics, 1956, № 6.
107. *Zholkovsky A.* Themes and Texts. Ithaca — London, 1984.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Августин Блаженный А. 100, 103  
Аверинцев С. С. 104  
Амвросий Медиоланский 99, 100  
Амундсен Р. 16  
Аристарх Самосский 80, 223  
Архимед 16, 212, 213, 223  
Асмус В. Ф. 11, 49, 56  
Аюн Самосский 4
- Баратынский Е. А. 32, 180, 202, 220  
Барток Б. 151  
Бать Н. Г. 11  
Баумгартен А. Г. 31  
Бах И.-С. 129, 150, 196  
Беккет С. 200  
Белинский В. Г. 130, 208  
Беллини В. 131  
Бенедиктов В. Г. 208  
Бергсон А. 177  
Беркли Дж. 114  
Берлиоз Г. 131, 143  
Бетховен Л.-ван 18, 35, 129, 150, 151, 153, 187, 189, 195, 203  
Бирюков П. П. 203  
Блок А. А. 107, 108, 210  
Бодлер Ш. 203  
Бойль Р. 57, 58  
Больцман Л. 40  
Бонди С. М. 208  
Босх И. 176  
Браге Т. 224  
Брагинская Н. В. 231  
Бруно Дж. 16  
Брюстер Д. 71
- Вавилов С. И. 134, 146  
Вагнер Р. 150, 204  
Валери П. 205, 232  
Вергилий 134  
Верлен П. 203  
Вяземский П. А. 209
- Галилей Г. 3  
Гальвани Л. 5  
Гаман И. Г. 38, 81  
Гаусс К. Ф. 134  
Гегель Г. В. Ф. 30, 31, 33, 35, 56, 60, 131, 156, 166  
Гедель К. 54, 55, 215  
Гейзенберг В. 40  
Гиббс Дж. У. 40  
Гильберт Д. 50  
Гинзбург В. Л. 11  
Гитлер А. 171  
Глюк Х. В. 150  
Гоголь Н. В. 64, 143  
Гойя Ф. Х.-Д. 176  
Голосовкер Я. Э. 230, 231  
Гораций 207, 210, 211  
Григорьев А. А. 208  
Грильпарцер Ф. 153  
Гуно Ш. Ф. 131  
Гюйгенс Х. 83, 206
- Данте А. 15, 176  
Декарт Р. 51, 138  
Дельгадо Х. М. Р. 29  
Державин Г. Р. 207, 209, 210, 211  
Дирак П. А. М. 40, 43  
Дони Дж. 3  
Доре Г. 142  
Достоевский Ф. М. 48, 122, 134, 135, 155, 177, 179, 200
- Евклид 39, 42, 44, 48, 54, 56, 212, 213  
Есенин С. А. 21
- Жежель Ю. Н. 11  
Жуковский В. А. 209
- Заболоцкий Н. А. 32, 143  
Завадская Е. В. 11
- Искандер Ф. А. 19

- Каган М. С. 169  
 Камю А. 200  
 Кант И. 21, 22, 23, 38, 51, 56, 81, 86, 87, 93, 119, 123, 128, 133, 138, 150, 160, 163, 176, 179, 213  
 Карнеги Д. 104  
 Карно С. 40  
 Кафка Ф. 179, 200  
 Кедров Б. М. 11  
 Кеплер И. 3, 222, 224, 226  
 Клайн М. 55  
 Клаузиус Р. 40  
 Коган П. 168  
 Колмогоров А. Н. 59, 72  
 Колчина И. М. 11  
 Кольцов А. В. 21  
 Конен В. Д. 3, 11  
 Конрад Н. И. 231  
 Коперник Н. 3, 222, 223, 224, 225, 226  
 Корреджо А. 60  
 Корчак Я. 145  
 Крученых А. Е. 142  
 Кузнецов Б. Г. 135  
 Кузнецов Ю. 21  
 Кузьмин Н. В. 142  
 Кутузов М. И. 63, 197  
 Кюхельбекер В. К. 209
- Ландау Л. Д. 116  
 Лаплас П. С. 100, 111  
 Лармор Дж. 84  
 Лебедев П. Н. 84  
 Лев Х. 170  
 Левин М. Л. 11  
 Лейбниц Г. В. 20, 51  
 Лейзеров Н. Л. 11  
 Ленин В. И. 82  
 Леонардо да Винчи 20  
 Лессинг Г. Э. 144  
 Лист Ф. 150  
 Лобачевский Н. И. 44  
 Лукреций Кар 134  
 Львов С. Л. 11  
 Люлли Ж. Б. 150
- Мазель Л. А. 11  
 Макиавелли Н. 94  
 Максвелл Дж. К. 40, 42, 47, 84, 147  
 Малевич К. С. 158  
 Малларме С. 203  
 Мандельштам Л. И. 42  
 Мандельштам О. Э. 139, 145, 169, 210
- Мариотт Э. 57, 58  
 Маркс К. 216  
 Мах Э. 74  
 Маяковский В. В. 143, 210, 211, 226  
 Медичи 170  
 Мейерхольд В. Э. 187, 188  
 Метерлинк М. 203, 204  
 Месмер Ф. А. 103  
 Мигачев Р. Д. 11  
 Микеланджело Буонаротти 170, 179  
 Милитарев В. Ю. 11  
 Михайлов А. В. 11  
 Модильяни А. 188  
 Моно Ж. 199  
 Монтеверди К. 155, 156  
 Моцарт В.-А. 22  
 Муравьев Ю. А. 11
- Наполеон Бонапарт 95  
 Ньютон И. 3, 44, 39, 40, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 56, 57, 62, 71, 74, 83, 101, 111, 127, 138, 145, 206, 207, 225
- Овидий 134  
 Островский А. Н. 187  
 Остужев А. А. 20  
 Ошеров С. А. 11
- Пайс А. 117  
 Пастернак Б. Л. 210  
 Пастернак Л. Б. 11  
 Петр I 209  
 Пири Р. Э. 16  
 Пирсmani (Пирсманашвили) Нико (Н. А.) 21  
 Писарев Д. И. 203  
 Пителир 99, 100  
 Пифагор 42, 77, 138  
 Плеханов Г. В. 28  
 Пойа Д. 236  
 Пракситель 18  
 Прокофьев С. С. 35  
 Пруст М. 155  
 Птолемей 80, 213, 222, 223, 224, 225, 226  
 Пушкин А. С. 4, 22, 64, 80, 137, 145, 193, 204, 207, 208, 209, 210, 211, 226
- Рафаэль Санти 20, 152, 170  
 Рембрандт Х. ван Р. 60, 153  
 Ришелье А.-Ж. дю П. 95  
 Роден О. 187  
 Рожанский И. Д. 11



- Рубенс П. П. 20, 152  
Сальери А. 22  
Сартр Ж. П. 200  
Сахаров А. Д. 103, 117, 118,  
119, 122, 123  
Седов Г. Я. 16  
Сенека Л. А. 80, 166, 167  
Сервантес де С. М. 142  
Симонов П. В. 11  
Скворцов А. К. 11  
Скотт Р. Ф. 16  
Сноу Ч. П. 7, 10, 199  
Соколов О. В. 11  
Соловин М. 75, 116  
Софокл 194  
Сталин И. В. 171  
Стокли У. 71  
Столяров А. А. 11  
Стравинский И. Ф. 32, 153, 154,  
179, 189, 196  
Сумароков А. П. 209  
Сциллард Л. 111
- Тамм И. Е. 146  
Твардовский А. Т. 11, 190  
Теренций 105  
Тертуллиан 51, 104, 106  
Толстой Л. Н. 13, 28, 29, 32,  
107, 108, 144, 155, 160, 171,  
173, 180, 181, 182, 192, 203,  
204  
Тургенев И. С. 208  
Тынянов Ю. Н. 143  
Тюссо 139
- Фабрикант В. А. 11  
Фаворский В. А. 143  
Файнберг В. Я. 11  
Фальконе Э. М. 209  
Фарадей М. 40, 47  
Фет А. А. 32, 208  
Флобер Г. 142  
Флоренский П. А. 51, 104, 105,  
106, 107  
Фонда Г. 144  
Франк И. М. 146
- Фрейд З. 29, 30, 33, 103, 155  
Френель О. Ж. 83  
Френкель В. Я. 11
- Хаксли О. 15, 174, 175  
Храпченко М. Б. 11
- Чайковский П. И. 143  
Чегодаев А. Д. 11  
Черенков П. А. 146  
Чернышевский Н. Г. 145  
Честертон Г. К. 114  
Чехов А. П. 197  
Чуковский К. И. 60  
Чулков Г. И. 204
- Шагал М. З. 188  
Шахназарова Н. Г. 11  
Швейцер А. 196  
Шекспир У. 4, 142, 172, 179  
Шиллер И. Ф. 176, 177  
Шопен Ф. 150, 211  
Шрейдер Ю. А. 11, 106  
Шредингер Э. 40  
Шостакович Д. Д. 152, 153, 189  
Шуберт Ф. 203  
Шуман Р. 130
- Щелкунов Е. Л. 174  
Щерба Л. В. 141, 142
- Эддингтон А. С. 94  
Эдисон Т. А. 16  
Эйнштейн А. 4, 38, 40, 42, 44,  
47, 51, 56, 74, 76, 77, 78, 79,  
82, 84, 93, 94, 95, 96, 111, 112,  
113, 114, 115, 116, 117, 118,  
120, 122, 123, 134, 135, 142,  
145, 178, 200, 208, 213, 215,  
223, 235  
Эпикур 134  
Эренфест П. 186
- Юсим М. А. 11
- Яглом И. М. 11  
Якоби Ф. Г. 38, 81

## CONTENTS

Preface	3
Part I. Art Problem	12
<i>Chapter 1.</i> What is Art for? . . . . .	12
<i>Chapter 2.</i> The Great Variety of Art Functions	26
Part II. Cnoscological Interlude	38
<i>Chapter 3.</i> Jundgement or Intuitive Cognition of Truth . . . . .	38
<i>Chapter 4.</i> Is the Intuitive Reducible to the Discursive? . . . . .	51
<i>Chapter 5.</i> Convincingness of the Intuitive Judgement (« <i>Criterion of Verity</i> ») . . . . .	80
<i>Chapter 6.</i> Intuitive Judgement and Faith	96
Part III. Supertask («Superfunction») of Art	125
<i>Chapter 7.</i> What then is the Art for?	125
<i>Chapter 8.</i> Inspiration	137
<i>Chapter 9.</i> On Various Logics and the Logic of Art . . . . .	147
<i>Chapter 10.</i> The Link with Other Functions of Art I. Reflective, Hedonistic, Communicative, Cognitive Functions . . . . .	155
<i>Chapter 11.</i> The Link with Other Functions of Art II. Art and Ethics . . . . .	166
<i>Chapter 12.</i> The Link with Other Functions of Art III. Harmony and Integrity of Perception of the World . . . . .	177
<i>Chapter 13.</i> The Main Conflict of a Work of Art	186
Part IV. Problem of «Two Cultures»	199
<i>Chapter 14.</i> Logical Way of Criticism	199
<i>Chapter 15.</i> Artist and Scientist . . . . .	205
<i>Chapter 16.</i> Intellectual Revolution Towards Mutual Approachment of Two Cultures	212
Conclusion . . . . .	229
List of Cited Literature	242
Name Index	246

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Часть I. Проблема искусства	12
Глава 1. Для чего искусство? . . . . .	12
Глава 2. Многообразие функций искусства	26
Часть II. Гносеологическое отступление	38
Глава 3. Суждение или интуитивное усмотрение истины . . . . .	38
Глава 4. Сводимо ли интуитивное к дискурсивному? . . . . .	51
Глава 5. Убедительность синтетического суждения («Критерий истинности») . . . . .	80
Глава 6. Интуитивное суждение и вера	96
Часть III. Сверхзадача («суперфункция») искусства	125
Глава 7. Для чего же искусство? (Основной тезис) . . . . .	125
Глава 8. Вдохновение . . . . .	137
Глава 9. О разных «логиках» и о логике искусства . . . . .	147
Глава 10. Связь с другими функциями искусства (I). Отражение; гедонистическая функция; коммуникативная; познавательная; эстетический элемент	155
Глава 11. Связь с другими функциями искусства (II). Искусство и этическое начало	166
Глава 12. Связь с другими функциями искусства (III). Гармония и целостное восприятие мира . . . . .	177
Глава 13. Основной конфликт художественного произведения	186
Часть IV. Проблема двух культур	199
Глава 14. Логичная критика . . . . .	199
Глава 15. Художник и ученый . . . . .	205
Глава 16. Интеллектуальная революция. На пути к сближению двух культур	212
Заключение . . . . .	229
Список цитированной литературы	242
Указатель имен	246
Contents	249

**Фейнберг Е. Л.**  
Ф36      **Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке.— М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1992.— 251 с.**  
ISBN 5-02-017297-9

Философия науки и искусства, их взаимоотношение, проблема «двух культур»,— в центре внимания автора этой книги. В отношении науки наиболее подробно разбирается и подчеркивается значимость внелогических (имеется в виду формальная логика), «бездоказательных» элементов познания, а основной проблемой при обсуждении специфики искусства является поиск его «сверхзадачи». На разнообразных примерах демонстрируется роль внелогического, интуитивного подхода в социальной и личностной деятельности. Все это завершается обсуждением проблем противостояния и перспектив сближения «двух культур».

Ф 0301030000-000 3-91  
013(02)-92

ББК 15.56+87.8

Научное издание

**Фейнберг Евгений Львович**

**ДВЕ КУЛЬТУРЫ**

*Интуиция и логика  
в искусстве и науке*

Заведующий редакцией *Л. Ш. Рожанский*  
Редактор *И. М. Колчина*  
Младший редактор *Г. А. Бурова*  
Художник *А. Т. Фатенко*  
Художественный редактор *Э. Л. Эрман*  
Технический редактор *В. П. Стуковнина*  
Корректор *Р. Ш. Чемерис*

ИБ № 16866

Сдано в набор 13.05.91. Подписано к печати  
20.12.91. Формат 84×108<sup>1/32</sup>. Бумага типограф-  
ская № 2. Гарнитура литературная. Печать высо-  
кая. Усл. п. л. 13,44. Усл. кр.-отт. 13,65. Уч.-пзд.  
л. 14,57. Тираж 5500 экз. Изд. № 7231. Зак. № 246.  
Цена 3 р. 50 к.

Ордена Трудового Красного Знамени  
издательство «Наука»  
Главная редакция восточной литературы  
103051, Москва К-51, Цветной бульвар, 21  
3-я типография издательства «Наука»  
107143, Москва Б-143, Открытое шоссе, 28

3 р. 50 к. 4-67

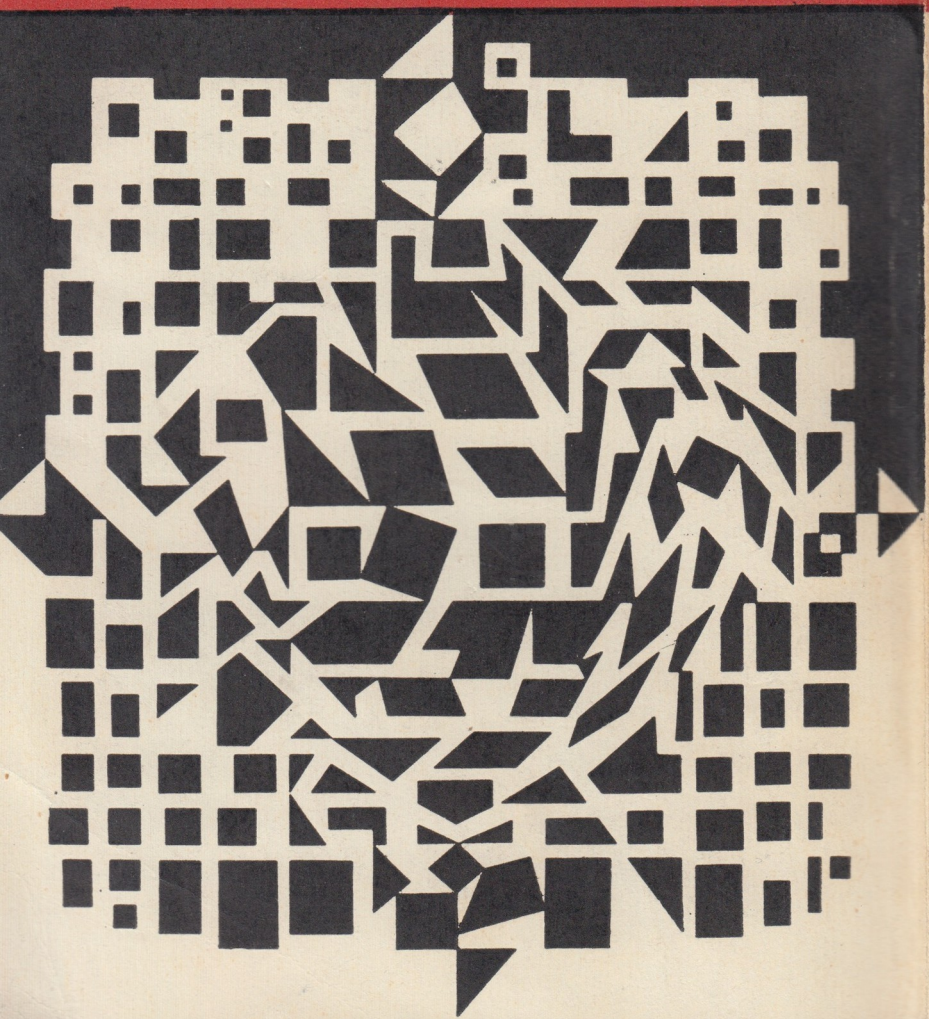
52/3 2.000

Е. Л. Фейнберг

# ДВЕ КУЛЬТУРЫ Интуиция и логика в искусстве и науке

Книга посвящена феномену искусства самому по себе, его объективной необходимости для человечества, его взаимоотношению с наукой, рассматриваемому с философской точки зрения. Это приводит к обсуждению более общей проблемы «двух культур» — математизированного, естественнонаучного знания и техники, с одной стороны, искусства и гуманитарных наук — с другой, к обсуждению их привычного противопоставления и перспектив их взаимоотношений.

Е. Л. Фейнберг



ДВЕ КУЛЬТУРЫ. Интуиция и логика в искусстве и науке