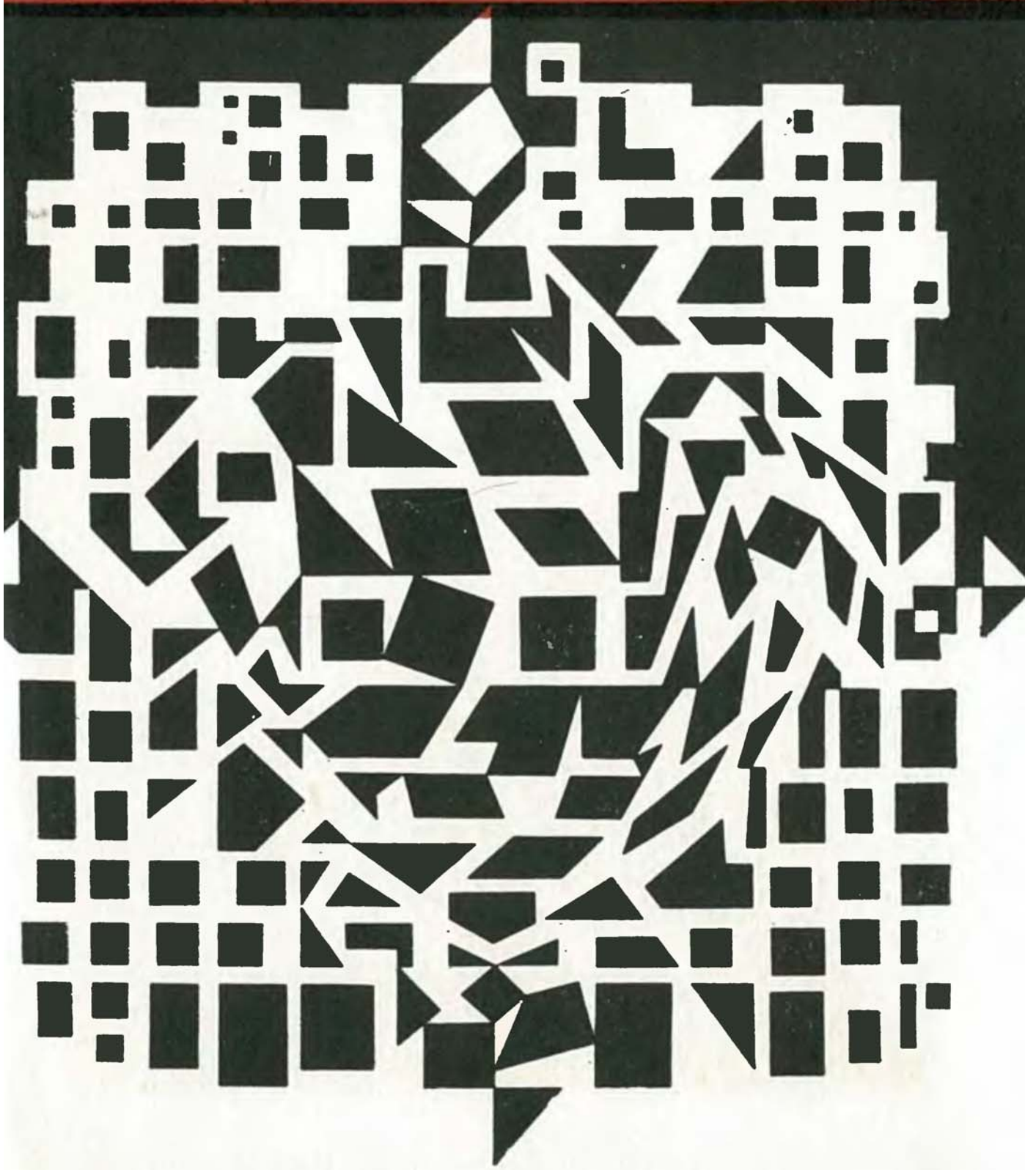


Е. Л. Фейнберг

# 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

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 полустрочкой, 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 «чъта», 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.*

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
<b>Часть I. Проблема искусства</b>	<b>12</b>
Глава 1. Для чего искусство? . . . . .	12
Глава 2. Многообразие функций искусства	26
<b>Часть II. Гносеологическое отступление</b>	<b>38</b>
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
<b>Часть III. Сверхзадача («суперфункция») искусства</b>	<b>125</b>
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
<b>Часть IV. Проблема двух культур</b>	<b>199</b>
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