

*Памяти
Валентины Джозефовны Конен,
как слабый знак благодарности
за шестьдесят удивительных лет,
прожитых вместе*

ВВЕДЕНИЕ

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 определенное время 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 [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 [93]:

*...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 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 предыдущую историю человечества; появлялось примерно столько же новых ученых, сколько их появилось за всю предыдущую 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, видный ученый, автор французского учебника физики Аюи писал (см. [44]): «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 ос-

тается лишь надежда подтверждать открытия своих предшественников... И вот, когда наука, казалось, приближается к состоянию покоя, явление конвульсивных 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 величины порядка 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 тесно соприкасается с повседневной жизнью. Едва ли не каждый человек, в большей или меньшей степени, сталкивается с наукой и с теми, 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 церемонии, 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 чудаком-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 особенной эпохой в жизни человечества.

Более того, никогда ранее наука и техника не создавали угрозы уничтожения цивилизации и самого человечества, и эта угроза заведомо влияет на психологию едва ли не каждого. Коротко 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? Коротко 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 при-

обрели особую остроту, несмотря на все это, нельзя ограничиваться нашим временем. Проблему взаимоотношения науки и искусства нужно 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.

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 середине XX века английский физик и писатель-беллетрист Чарльз Сноу, опубликовавший знаменитый памфлет «Две культуры» [55]. Почти одновременно в нашей стране возникла страстная дискуссия о «физиках» (якобы безраздельно торжествующих) и «лириках» (якобы побеждаемых)¹.

¹ Эта терминология взята из появившегося тогда и ставшего очень популярным стихотворения поэта Слуцкого:

*Что-то физики в почете.
Что-то лирики в загоне.
Дело не в сухом расчете,
Дело в мировом законе.
.....
Это даже не обидно,
А скорее интересно
Наблюдать, как словно пена
Опадают наши рифмы.*

*И величие
степенно
Отступает в логарифмы.*

И в самом деле, многие тогда поверили в возможность такого безнадежного разлада. Однако прошло полвека и оказывается, что ничего подобного не происходит. Наука и искусство продолжают сосуществовать и развиваться, в их относительной значимости 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 деятельности рационального, логического с одной стороны, и интуитивного, внелогического — с другой; можно ли надеяться, что в будущем удастся все более сводить наше познание к рациональному, логическому, «научному», и, в конце концов, ограничиться им одним?

О необходимости, о назначении 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. Короче: *для чего существует искусство?* И это, по существу главный вопрос книги.

И, наконец, вопрос о реальности предсказанного Сноу 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 каж-

дом своим элементом 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, 2) формулируется и разъясняется постановка проблемы назначения искусства. Речь идет о разных видах 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 3-7) подробно рассматривается и иллюстрируется множеством примеров (из области не только искусства и науки, но и социальной деятельности и религии) проблема соотношения логического и нелогического в науке, искусстве 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 ныне так часто употребляемое, но почти никогда не разъясняемое слово: потребуются существенно различать интуицию в том смысле, в котором этот термин употребляется в философии (прямое усмотрение истины, не допускающее ни логического обоснования, ни логического опровержения; в нашей терминологии — «интуиция-суждение»), и интуицию, как вспомогательный элемент, — угадывание, предвосхищение истины, которое допускает последующее «опосредствование» — логическое или опытное установление (или опровержение) истинности этого интуитивного высказывания (ее иногда называют эвристической интуицией, мы называем ее «интуицией-догадкой»).

Гносеологическое отступление завершается главой 7, в которой рассматривается роль интуитивного суждения в философских системах и, в частности, предлагается новый подход к их классификации.

После такого «гносеологического отступления» следует часть III, в которой излагается основная наша концепция назначения искусства и происхождения его функций. Так, в главе 8 формулируется (и в главах 9 и 10 дополнительно разъясняется) наш основной тезис о причинах необходимости искусства для человечества. Главы 11-14 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 15-17) рассматривается проблема «двух культур». В главах 15, 16, по существу, показывается, как сталкиваются между собой два типа мышления (проблема «художник и ученый»), а затем, в главе 17, 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 во второй половине XX века мы пережили своеобразную «интеллектуальную революцию».

В Заключении 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, искусствоведения 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, полным взаимонепониманием «культур».

Оказалось необходимым обильно использовать, с одной стороны, материалы из области искусствоведения 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 (см. Список цитированной литературы), но, конечно, не является их простой сводкой (в некоторых из них материал изложен подробнее, чем здесь, в других — наоборот). История предыдущих изданий и их различия изложены в Предисловии к 3-му изданию.

Необходимо добавить несколько слов по поводу литературных ссылок. Конечно, значительная часть сказанного в книге известна из множества книг и статей, 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 неупоминание некоторых имен и книг нигде не было преднамеренным. В ряде случаев я предпочитал сослаться 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. Много ценного я узнал от П. П. Гайденко. 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 предыдущие издания, за участие в их 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 второго издания Е. В. Завадская, содержащих интересные замечания. Подробные 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, А. А. Столярова, Ю. А. Шрейдера и М. А. Юсима. Всем им, как и редактору И. М. Колчиной, я очень признателен. Особую благодарность я сохраняю к памяти О. К. Дрейера, по инициативе и при организационной деятельности которого 2-е издание было подготовлено и издано в труднейшие 1991-1992 годы.

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 напечатанное 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 крупнейшими мыслителями. Но и сейчас, как кажется, он не разъяснен до конца.

Речь пойдет не о происхождении искусства (из игры? из ритуала? из трудовых процессов? и т. д.), не о содержании понятия «красота», не о внутренних специфических законах отдельных видов искусства. Мы оставим без рассмотрения и невероятно трудный вопрос о таинственных механизмах пронзительного воздействия искусства на человеческую личность, лишь постепенно, да и то неполно раскрываемых психологией, эстетикой, искусствознанием 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 [58, с. 45]. Теперь в нашей стране имеются десятки 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, невероятно тяжелый труд, который в девятости 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 человеческая 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 тоже обречен. 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 тысячелетий¹.

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 прикры-

¹ В злой и остроумной фантазии-антиутопии Олдоса Хаксли «Brave New World» (написанной в 1931 году [102]), многие предсказания которой уже оправдались (транквилизаторы, широкое распространение противозачаточных средств и др.), внеутробное оплодотворение и развитие зародыша торжествует, и угасание родительской любви осуществляется полностью.

тием разнообразных помпезных слов. В наше время она становится атавизмом и без освящающей ее высокой идеи вообще не может быть оправдана.

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

Есть, наконец, и высокая страсть познания мира — та, которая для Архимеда перед лицом вражеского солдата была сильнее инстинкта защиты своей жизни; та, ради которой терпели приниженное положение в обществе и не жалели самой жизни ученые всех прошедших веков — от средневековых монахов, нередко обвинявшихся в колдовстве, до Джордано Бруно. Та, которая гнала к полюсу Пири, Амундсена, Скотта и Седова. Та страсть к научному познанию, которая, если она 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» методам 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 будущем².

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.

² Существует, конечно, и совсем простой ответ на вопрос, который нас интересует: «Наука существует для науки, как и искусство для искусства» [82, 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?

Не кощунственно ли такое сопоставление высокоодухотворенного субъективного и груборационалистического объективного? Конечно, нет. Просто каждая из этих страстей развилась так, что в известной мере эмансипировалась от своей основы и стала самостоятельной силой, не утратив, однако, подлинной связи с этой основой³. 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.),

³Вопрос 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 окружавшим его представителям животного мира, выстоять в соревновании с ними.

так и эстетики. Крайняя степень такого непонимания — наивное представление об искусствознании как о собрании рецептов, следуя которым художник будет лучше творить. При подобном подходе эстетика как философия искусства вообще не имеет оснований для существования. В чем же на самом деле 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 Белведерский 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».

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

Так, художественно чуткого человека «Афинская школа» или «Сикстинская мадонна» Рафаэля глубоко волнуют. Приводит его в волнение и «Воздвижение креста» Рубенса. Но эти состояния взволнованности различны. В первом случае волнение, так сказать, «спокойное» (передают, что великий актер Остужев говорил: «Я, конечно, волнуюсь на сцене, все волнуются, волноваться нужно, необходимо... Но я волнуюсь спокойно»).

Наоборот, Рубенс волнует далеко не «спокойно». Искусствознание может пояснить, почему это так. Среди многих причин оно укажет, например, на то, что у Рафаэля фигуры расположены уравновешенно по всему полотну, изображены в спокойных позах и т. п. У Рубенса же крест стремительно рассекает всю картину от левого нижнего угла к верхнему правому, и вся сцена бурлит вокруг этой оси, полна напряженности.

Искусствознание обратит наше внимание на то, что в «Тайной вечере» Леонардо потрясенные предсказанием Иисуса двенадцать учеников, в страхе склонившиеся друг к другу, образуют живописные группы по трое. Оно, далее, вскроет роль группировки по трое в разных искусствах — и в легенде о святой Троице, и в структуре песни («повторение с переменной в третий раз»), 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 духовной деятельности, самостоятельная наука, и уже поэтому ее существование обосновано, уже поэтому такая деятельность оправдана безотносительно к прагматическим, узко прикладным следствиям, к которым она может приводить. Эти следствия существуют, и они различны для «реципиента» («потребителя» искусства) и для художника.

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

Художник возьмет у искусствознания «технологические» правила построения произведения, принятые в данную эпоху, в данном обществе, в данном стиле. Он получит 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 двоякая опасность. Во-первых, если искусствознание будет предписывать правила художнику, а художник поверит в их абсолютный характер и будет их неукоснительно придерживаться, то он, быть может, не создаст ничего истинно нового и ценного, ибо суть принципиально нового явления искусства в преодолении 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 гуманитариям, например к искусствоведу. В действительности здесь имеет место продолжение спора не «физика» и «лирика», а пушкинских 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 искусствознанию, эстетика как философия искусства требует особых знаний, высокой квалификации, обширного опыта, имеет свои цели и свои методы и раскрывает объективно существующие закономерности в предмете исследования. Она поэтому тоже должна быть признана наукой и самостоятельной сферой духовной деятельности.

Если Кант был почти равнодушен к «детскому», чувственно-му 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 искусствознанию. И есть обширный круг людей, для которых философское осмысление — большая радость, и она им не менее дорога (а быть может, как Канту, и более), чем «детское» восприятие искусства.

И эстетика, и искусствознание независимо от узко прикладной 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 относительным преобладанием стимула в ее парасимпатическом отделе. В результате понизилось выделение норадреналина надпочечниками, 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 знания⁴.

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

⁴ 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; 53, с. 94]).

совершенно необязательно. Оно вряд ли поможет писателю писать лучше, разве только предостережет от ошибки — он не напишет внутренне противоречивое: «сердце замерло, и лицо запылало». Другими словами, такое знание поможет «алгеброй гармонию поверить». Но очевидно, что оно расширяет духовный кругозор общества, писателя и читателя в том числе, и это не может пройти бесследно для литературы в целом.

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

Это трудные задачи. Среди множества трудностей отметим одну опасность. Она угрожает каждому, кто берется обсуждать проблемы искусствоведения и эстетики. Это — опасность дилетантизма. Конечно, дилетантский подход рискован во всех науках, но в гуманитарных науках вообще, в интересующих нас здесь в частности, он особенно опасен из-за их внешней «незащищенности». В физике или математике невежда сразу обнаружит себя непониманием математических формул, конкретных законов природы и т. п. Не то в науках об искусстве. Здесь нет заградительного барьера из специальных формул, и каждый, 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.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие к 3-му изданию	6
ВВЕДЕНИЕ	7
Часть I. ПРОБЛЕМА ИСКУССТВА	17
Глава 1. Для чего искусство?	17
Глава 2. Многообразие функций искусства	31
Часть II. ГНОСЕОЛОГИЧЕСКОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ	43
Глава 3. Суждение или интуитивное усмотрение истины	43
Глава 4. Сводимы ли интуитивное к дискурсивному?	59
Глава 5. Убедительность интуитивного суждения («Критерий истинности»)	90
Глава 6. Интуитивное суждение и вера	106
Глава 7. Интуитивное суждение и «основной вопрос философии»	142
Часть III. СВЕРХЗАДАЧА (СУПЕРФУНКЦИЯ) ИСКУССТВА ...	148
Глава 8. Для чего же искусство? (Основной тезис)	148
Глава 9. Вдохновение	162
Глава 10. О разных «логиках» и о логике искусства	173
Глава 11. Связь с другими функциями искусства (I) Отражение; гедонистическая функция; коммуникативная; познавательная; эстетический элемент	182
Глава 12. Связь с другими функциями искусства (II) Искусство и этическое начало	193
Глава 13. Связь с другими функциями искусства (III) Гармония и целостное восприятие мира	205
Глава 14. Основной конфликт художественного произведения	215
Часть IV. ПРОБЛЕМА ДВУХ КУЛЬТУР	228
Глава 15. Логичная критика	228
Глава 16. Художник и ученый	235
Глава 17. Интеллектуальная революция. На пути к сближению двух культур	243
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	264
ЛИТЕРАТУРА	278
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	283