

*О.В. Бычков – 14–20.12.2009*

### **О перспективах новейших научных исследований в эстетике**

Дорогие собеседники! Хотя я давно уже не участвовал в дискуссии, и в некотором смысле ход полемики «Триалога» как-то затерялся, особенно в хоре похвал в сторону В.В. в последних текстах, решил я вернуться к некоторым темам прошлых дебатов. В частности, вдохновили меня рассуждения о сущности эстетического В.В. в последних текстах (в «интервью» с Н.Б.). Так, В.В. рассуждает об эстетическом опыте как «гармонии с Универсумом» и т. д. и т. п., однако, с чем именно эта гармония, в чем ее сущность и почему одни произведения искусства или природные явления ее вызывают, а другие почему-то не вызывают (или вызывают в зависимости от культурной среды и уровня образования?), не отвечает. В этой вот чрезмерной общности и размытости теория В.В. напоминает большинство теоретических работ по эстетике, как классических, так и наиболее свежих, которых я здесь недавно вдоволь читался, *ad nauseam*. И вот решил по этому поводу и написать: чтобы одновременно и проинформировать моих российских коллег о том, что происходит на бездуховном и диком Западе (в англо-американской традиции, по крайней мере) в области эстетики, и порассуждать более конкретно о том, как же эстетический опыт работает и почему конкретно некоторые произведения искусства действуют более эффективно.

Сначала об исследованиях общего плана. Они разочаровывают: в общем-то уже старые проговоренные вещи, и такие же общие и расплывчатые суждения и теории. Исключение составляют (как будет ясно из последующего) исследования в области нейро-

биологического (психологического, и вообще «научного» в смысле англо-американского термина *scientific*) подхода к эстетике и искусству, и в области так называемой богословской эстетики, которая сейчас на Западе очень в моде. Но об этом потом.

Вот некоторые недавние исследования, которые, в общем-то, эстетику никуда, по моему мнению, не продвигают, но полезны для обзора общих тенденций. Мэтью Киран<sup>1</sup> предлагает общие размышления о сущности искусства и об основных проблемах искусства, вводного плана, в основном базируясь на Канте, которого он считает более глубоким, чем его преемников. Он рассматривает классические проблемы: оригинальность в искусстве; красота/безобразия/эстетизм; прозрение, истина, банальность в искусстве; смысл и форма; искусство и моральность/имморальность; неприличное в искусстве, и т. д. Дэбни Таунсэнд<sup>2</sup> предлагает хронологию эстетических фигур и движений, дает вводную статью по истории эстетики, прилагает библиографию по периодам. Словарь содержит сотни коротких статей, включая имена и понятия в эстетике (такие, как эстетическая оценка, эстетическое отношение, понятие эстетического и эстетические эмоции, переживание, суждение, объект, наслаждение, качества, красота и т. д.); статьи исторические (т. е. кто, что и когда об этом сказал исторически) и т. д.

Стивен Дэйвис и Ананта Зукла<sup>3</sup> предлагают сборник о сущности и определениях искусства. Содержит статьи по следующим темам: (теоретические статьи) искусство и эстетическое как широкие понятия типа «семейного сходства» Виттгенштейна (т. е. понимание этих категорий разными традициями не полностью совпадает, а только пересекается в некоторых аспектах, поэтому можно иногда встретить людей, спорящих об этих понятиях, имея в виду их *непересекающиеся* аспекты, каковой спор вообще не имеет смысла), эстетическая оценка природных объектов – таких, как сады и т. п.; (исторические статьи) эстетика античности, средних веков, Нового времени (от Канта до Ницше); (сравнительно-культурологические статьи) индийская, японская, не-западная эстетики; статьи по современным тенденциям (феминизм); эволюционно-биологическая эстетика (каким образом эстетическое чувство происходит от нашей биологии и общего человеческого исторического опыта).

Элэгзэндер Нихэмэс<sup>4</sup> дает классическое обсуждение роли прекрасного в искусстве в герменевтической традиции Гадамера, который в свою очередь прокомментировал платоновские и другие античные тексты. Так, «прекрасное» – это момент откровения (несокрытости) в искусстве. Красота в искусстве – это свойство не давать счастье, а только обещать его (платоновская концепция «прекрасного» (т. е., строго говоря, *to kalon*) как указующего путь к благому, а не само благое). Такой подход к эстетике очень похож на трактовку искусства и эстетического опыта в современной западной богословской эстетике.

Вот пара исследований, интересных в плане дискуссии, если не новизны. Найджел Уорбертон<sup>5</sup> представляет англо-американскую аналитическую традицию в эстетике. Он обсуждает несколько теорий изобразительного искусства, в частности, Клайва Бэлла (формализм), Коллингвуда (эмоционально-выразительная теория), «учредительную» теорию искусства (*Institutional theory*; т. е. искусство – это то, что всякие там арт-дилеры и критики называют искусством), наконец, теорию «семейного сходства» последователь Виттгенштейна, которая уже упоминалась выше. Искусству нельзя дать точного определения, так как здесь нет общих черт; это термин типа «семейного сходства», т. е. есть некие общие черты между некоторыми феноменами, но ни одной общей для всех. Собственная точка зрения Уорбертона приближается к последователям Виттгенштейна («семейное сходство»). Тем не менее, конечно, искусство можно обсуждать, находить общий язык и т. д. Такая трактовка определения искусства и эстетики, пожалуй, исторически верна, по опыту моего собственного анализа истории эстетических понятий, от Платона до XX в., в моей новой книге<sup>6</sup>.

Гэри Айзмингер<sup>7</sup> тоже работает в аналитической традиции и представляет теорию, которая (похоже, без осознания того самим автором) уже была предложена Львом Толстым более чем сто лет назад (см. «Теургическую эстетику» В.В.<sup>8</sup>). Искусство, по нему, это некоторого рода сделка или коммуникация. Намерение художника – представить творение для эстетической оценки, а зритель понимает или принимает это намерение и так это творение и воспринимает, как часть некоего «оценочного процесса» или игры, включающего коммуникацию между создателем и зрителями, или зрителями между собой. (Это, например, объясня-

ет, почему писсуар в разных контекстах воспринимается или как писсуар, или как «произведение искусства», о котором нужно, например, думать и высказывать глубокие мысли. Публика понимает, что в галерею он поставлен «для коммуникации», а не для еще чего-то. Так же можно разграничить, например, и использование культовых предметов типа икон в галерее как «искусства» (мы сразу понимаем, что это «для коммуникации»!), в противоположность их использованию в храме по назначению; об этом также см. ниже.) Центральное понятие в искусстве, по Айзэмингеру – это эстетическая оценка, которая заключается в том, чтобы находить или переживать некоторое состояние дел как ценное само по себе, иметь мысль, что это хорошо, и ожидать и от других подобной оценки. Само переживание является самооценным. Арт-мир (artworld) и арт-практика (art practice) лучше всего на данный момент приспособлены для продвижения такого рода эстетической коммуникации, но это просто исторический факт, не закон. Айзэмингер делает заключение о будущем эстетической коммуникации, комментируя теорию «смерти искусства» и другие подобные пророчества. Данный тип эстетической коммуникации сложился исторически в таких-то вот формах, через арт-мир. Эта конкретная форма эстетической коммуникации, возможно, и не выживет («смерть искусства» должна пониматься именно в таком смысле), но эстетическая коммуникация сама по себе, конечно, выживет, просто примет другие формы.

По поводу оценки «смерти искусства» Айзэмингер, несомненно, прав. Всегда подозрительно, когда некое частное лицо пророчествует о какой-то общей тенденции. Только история покажет, что на самом деле случится, а в отношении таких фундаментальных черт человеческого бытия, как искусство, история уже показала, чего стоят такого рода пророчества о гибели искусства (если «искусство» понимать широко, а не как «элитно-салонное мелкобуржуазное искусство»). В отношении же теории искусства как коммуникации (и Айзэмингера, и Толстого), таковая теория сейчас и на вооружении многих «пост-критических» исследователей, занимающихся проблемой искусства и религии (которые также ее «открыли» сто лет спустя после Льва Толстого), например моего приятеля Алехандро Гарсия-Ривера из Беркли<sup>9</sup>. По этой теории, искусство не обязательно должно обладать высокими эстетиче-

скими качествами для того, чтобы успешно функционировать в сообществе, особенно религиозном (см. ниже статью Д. Уошберн). Оно выполняет некую коммуникативную функцию, которая эмоционально объединяет людей в их морально-духовной жизни, и единит их, как сообщество, с Богом. В этом смысле эстетически оцениваются не сами предметы «искусства» («ремесла»?), а именно процесс этой духовно-моральной коммуникации сообщества, который и воспринимается как «прекрасный». Это все верно (поэтому неча и Толстого критиковать, он в этом плане опережал гуманитарную науку на сто лет!), но, как другой мой приятель Фрэнк Берч Браун (Frank Burch Brown), и вслед за ним О.В. (в недавних докладах по богословской эстетике, в том числе по приглашению Йельского университета) подчеркивают, искусство в таких случаях функционирует не как «эстетическое», но подобно многим другим объектам, которые являются по своей функции «мемориально-литургическими» (например, ритуалам, обрядам, священным объектам, могилам и захоронениям и т. д.). Здесь оно выступает не в своей эстетической функции, но в коммуникативной, присущей и другим феноменам.

После прочтения такого рода литературы намечаются некие общие черты подхода к эстетической теме, вырисовывающиеся из этих работ. Все эти исследования – общего толка, и их авторы пытаются найти некие общие принципы того, почему искусство или более широко взятый «эстетический опыт» (неважно, как это определяется) на нас воздействуют. Например, они рассуждают о «единстве с универсумом» или с «трансцендентными основами» реальности, или о некоем более глубоком неконцептуальном понимании реальности (особое прозрение) и т. д. Все эти исследования имеют и общий недостаток: именно в том, что они дают *только* общие принципы или теорию. Ни одно из них не объясняет, почему именно вот эти произведения искусства или эстетические феномены воздействуют более эффективно, чем другие, или почему «высокое» искусство исключительного качества (или «гениальное») – лучше, чем искусство средненькое (позиция, которую постмодернисты тут у нас активно подрывают, в тандеме с кучей всяких иных либеральных и анти-элитарных активистов). Также они не объясняют, являются ли эстетические реакции (хотя бы какие-либо) универсальными, или все они специфичны для от-

дельных культур (тоже стандартное положение постмодернистских исследований по культуре) – что на самом деле фундаментально для науки эстетики.

Как я уже писал в предыдущих выпусках «Триалога», я считаю, что наиболее продуктивный подход к эстетике, который сможет раскрыть секреты и принципы индивидуальных произведений и реакций – это комбинация феноменологического анализа и эмпирических исследований по психологии и нейробиологии эстетического восприятия. Нужны именно конкретные исследования конкретных реакций на конкретные формы. Так вот, похоже, что время таких исследований наступает: появляется все больше эмпирических работ, которые основаны на годах экспериментов и опросов по научным методикам. Исследования по нейробиологии и психологии эстетического восприятия пока лидируют, с отставанием феноменологического компонента, который бы подтвердил эмпирические результаты «изнутри» (отчасти я такой компонент прилагаю здесь в виде моего собственного комментария на конкретные данные и результаты эмпирических исследований).

Краткое изложение некоторых научных (scientific) эстетических теорий недавнего времени можно найти в обзорной статье Вольфганга Велша<sup>10</sup>, которая у вас всех есть и которую кое-кто из вас, возможно, уже и просмотрел (так, Н.Б. упоминала его в прошлых выпусках «Триалога»). Напомню все же общие направления его мысли. Велш пытается найти причины универсальности некоторых законов эстетического восприятия на основе их базирования на биологических и культурно-исторических факторах. В частности, он рассматривает феномен так называемой «дыхающей» красоты (breathhtaking beauty). По его мнению, некоторые объекты производят впечатление «дыхающей» красоты независимо от культурных и исторических предпосылок (например, отдельные «гениальные» произведения искусства, как европейского, так и азиатского, или конкретные явления природы). По его мнению, некоторые причины такого вот надкультурного и надисторического эффекта следующие (Велш опирается, конечно, не только на свои, а на многие, иногда хорошо известные, исследования.) Например, то, что мы эстетически предпочитаем некоторые типы ландшафтов или садоводческие принципы (газончики с редко расставленными деревьями) может основываться на предпочте-

нии нами саванн, сформировавшемся на начальной стадии человечества, когда все оно, только спустившись с деревьев, еще бегало по Африке. Это эволюционная теория природной красоты. Играть роль и природная анатомия человека (одна из биологических теорий). Существуют и общие перцептивно-когнитивные причины эстетических предпочтений, которые эмпирически были замечены еще в древности. Например, всем известна роль симметрии, самопохожести или самоорганизации (каковые мы видим, например, в витых ракушках, цветках, кристаллах или фракталах) в восприятии красоты (см. ниже об исследовании, объясняющем эстетическое предпочтение баланса). Подобное предпочтение основано на базовых принципах восприятия и когнитивной переработки информации корой мозга. Так, организация большого количества данных, которая облегчает их восприятие (делает «прозрачными», дает структуру и слаженность и т. д.), всегда воспринимается положительно («эстетическое наслаждение»; ср. ниже об исследовании Купчика). Это объясняет, почему даже и ученые-естественники, а не только философы, описывают свои прозрения, пользуясь эстетической терминологией. Есть также и чисто нейробиологическое объяснение реакции на «гениальные» творения искусства (ср. ниже о теории Мартиндэйла). Так, объекты, которые при восприятии вызывают максимальное количество «резонансных» областей в коре мозга, а также их «оптимальную активацию», воспринимаются как доставляющие удовольствие. Объекты, которые недостаточны в этом отношении, «скучны» и «неинтересны». Объекты, которые превосходят возможности переработки информации корой мозга, вызывают стресс и тоже неприятны. Естественно, эта теория легко объясняет и возможность тренировки эстетического вкуса: чем больше формируется нейронных сетей, которые могут абстрагировать и перерабатывать все более сложные схемы и большее количество данных, тем «скучнее» простые объекты и привлекательнее сложные. Например, большинство профессиональных музыкантов (по крайней мере, у нас здесь в Северной Америке) считают уже и Баха с Моцартом «скучными», с их классическими и предсказуемыми «математическими» каденциями (не говоря уже о Вивальди, который вообще уже «кич», от которого уши вянут, как от поп-музыки с тремя аккордами), а им подавай Прокофьева со Стравинским.

Теперь перейдем к более глубокому и специфичному рассмотрению механизмов эстетического восприятия, основанному на экспериментальных данных. На благо, недавно вышли два отличных тома: по «новым направлениям» в эстетике, включая естественнонаучные, и специально по «эволюционным и нейро-когнитивным» подходам к эстетике и искусству – кстати, не без участия наших соотечественников из Москвы (Государственный институт искусствознания) и Перми (Пермский институт искусства и культуры).

Начнем с «нейро-когнитивного» подхода<sup>11</sup>, в основном опирающегося на экспериментальные исследования под руководством Колина Мартиндэйла (Мэйнский Университет)<sup>12</sup>, который излагает «нейро-сетевую» теорию прекрасного. В одном из экспериментов ставилась задача выявить реакцию на восприятие многоугольников и геометрических фигур с гранями, сходящимися под разными углами (ср.: с. 186). Рабочая гипотеза, согласно данным нейробиологии, заключалась в том, что наш мозг выработал когнитивную систему, построенную по принципу «узлов и сетей» (node-network), которая при наших обстоятельствах наилучшим образом перерабатывает информацию. Система работает по принципу активации или подавления «узлов» через посредство «сетей». Когда данные слишком похожи, ближайшие узлы подавляют друг друга и система не активируется (скучно, однообразно). Когда данные слишком разного порядка, узлы активируются в удаленных друг от друга местах, не находят резонанса и затухают (неорганизованные хаотические данные, слишком много разрозненных данных). Однако когда данные образуют такую структуру, которая активирует все новые и новые узлы, без подавления ближайших узлов (т. е. когда в объекте ровно столько разнообразия, сколько нужно, чтобы активировать все новые и новые узлы, не подавляя и не перегружая систему), тогда мы воспринимаем ситуацию как интересную, захватывающую, и в конечном счете получаем удовольствие от самого когнитивного процесса, поскольку успешный когнитивный процесс автоматически включает механизмы поощрения. При экспериментальном анализе восприятия многоугольников гипотеза подтвердилась: многоугольники и фигуры с гранями, которые сходились под очень близкими (или слишком несходящимися) углами, не вызывали такой реакции, как фигуры с определенными «промежуточными» параметрами, например, типа треугольника.

В приложении к эстетике эта теория может работать так. Вышеописанные механизмы сложились, конечно, не для эстетического опыта, а для эффективной переработки данных разного рода, от простой перцепции до концептуализации высокого порядка. Впоследствии же, как и во всех вообще других областях, человечество превращает все в удовольствие, так и эти механизмы были использованы «эстетическим» восприятием, как искусства, так и природных объектов для получения «эстетического» удовольствия. Здесь и есть разгадка таинственного кантовского принципа «целесообразности без цели» в эстетическом восприятии: механизм сложился для того, чтобы достигать определенных целей (организовывать и перерабатывать нужную информацию), а теперь эксплуатируется «без цели»: т. е., например, при восприятии кристалла или цветка, которые нам знать особо и не нужно и которые нам напрямую ни в чем не полезны.

Так, определенный вид треугольника (или там «золотое сечение» и т. д.) является, в общем-то, случайно найденной и впоследствии «эволюционно» отобранной формой (имеется в виду культурно-художественная эволюция), которая лучше всего соответствует механизмам «оптимальной активации узло-сетевой системы» мозга, которая, в свою очередь, сопровождается поощрительной реакцией. Подобные формы активируют систему, как раз не доводя ее до предела стресса, но и выводя за предел «скуки», т. е. в тех пределах активации, которые поощряются мозгом – таким образом, они воспринимаются как вызывающие «эстетическое удовольствие». Опять-таки, теория «нейро-сетей» объясняет, почему «эстетическое» удовольствие возможно (что, правда, Кант отрицал, но многие утверждают) и без *aisthesis*, т. е. когда нет непосредственного чувственного восприятия объекта извне. Все объясняется, конечно, тем, что «чувственные» и «интеллектуальные» удовольствия имеют один и тот же источник: поощрительные механизмы, связанные с оптимальной активацией нейронных узло-сетевых систем.

Так что же, эстетические механизмы просто «играют», или, посильнее, «паразитируют» на когнитивных? Да! – как бы это ни коробило господ эстетиков. А как насчет «раскрытия глубинных принципов»? Никакого противоречия: тоже да! Только в этом случае раскрывают они глубинные принципы *самой когнитивной си-*

*стемы* и того, как она функционирует, а не «принципы универсума». (Да нет, постойте-ка, а почему и не всей реальности, а только когнитивной системы? Когнитивная-то система наша эволюционировала из этой же реальности, в результате попыток эффективного взаимодействия с ней, которые только и могли быть эффективны, если сама развивающаяся система «схватывала» некие структуры, характерные для функционирования самой реальности. Но об этом потом: здесь целый отдельный разговор о квантовых принципах функционирования как реальности, так и ее восприятия, и кратким замечанием не обойтись!)

Но вот что действительно интересно: эти научные измерения и эмпирические данные подтверждают глубинный феноменологический анализ художественной формы, проделанный в свое время А.Ф.Лосевым в «Диалектике художественной формы»! И как современная наука проясняет многие феноменологические закруты Лосева, просто так народу не особо понятные, так и Лосев как бы дает теоретическую основу результатам научных экспериментов. (А это уже, как я ранее сказал, идеал эстетических изысканий.) Посмотрим, что получается, если посмотреть на данные «нейросетевого» направления в эстетике с точки зрения лосевской феноменологии художественной формы. Что-то вроде, например, треугольника (но, конечно, в идеале это будет более сложная художественная форма) создает больше резонанса в узло-сетевой системе, выходя за пределы «скучного», но не переходя предел «стрессового», что приводит к получению удовольствия от восприятия этого предмета. Это в плане, например, чисто формального влияния объекта. Но почему бы не применить тот же принцип, например, и к активации наибольшего количества интерпретаций, аллюзий и т. д., вызванных определенным объектом восприятия или воспринимаемой формой? Мартиндэйл (ср. с. 189) как раз об этом и пишет далее, говоря о роли «максимальной активации», которая также включает максимальное число ассоциаций! А не это ли и есть лосевское понимание по-настоящему художественной формы: попадая в наше сознание, она начинает генерировать максимальное (но не подавляющего уровня) количество интерпретаций, аллюзий и т. д., при этом, конечно, оставаясь той же самой «эйдетически» неизменной формой?<sup>13</sup> И если это форма «гениальная» или «классическая» (в гадамеровском понимании «классического»

произведения искусства), то она обладает этим качеством для подавляющего большинства реципиентов и не ограничивается одним историческим периодом, то есть в каком-то смысле обладает универсальным воздействием и является как бы и «непреходящей».

В этом смысле художественная форма, попавшая в сеть нейронных узлов (т. е. в систему восприятия, воспринимающее сознание) и максимально ее активировавшая, сравнима, например, с работой микросхемы на кредитной карточке, попавшей в электромагнитное поле, или с молекулой ДНК в «белковом супе», или с вирусом, попавшим в подходящий организм. Любое из вышеуказанных, попадая в соответствующую среду, начинает оптимально функционировать, генерируя в этой среде некие структуры или «кодируя» среду по своему «эйдетическому» образу (вызывая срабатывание магнитной защиты, производя новые молекулы ДНК, реплицируя новые вирусы и т. д.). (Ср. мое понимание, вслед за Лосевым, и мифа, и значительных идей, и всех других феноменов культуры: только такие феномены выживают в истории и становятся значительными, которые способны «жить» в сознании [или подсознании], т. е. постоянно активировать некие структуры [«узлы» и «сети»].)

Так вот (что и соответствует действительности эстетического восприятия), те формы, которые являются более «открытыми» и провоцирующими, т. е. вызывают больше (но до определенного предела!) ассоциаций, и являются более «художественными». Например, художник типа Пикассо, или какой-нибудь гениальный поэт, может каким-то образом дойти до создания таких «провоцирующих» форм, которые будут обладать некой магической, захватывающей и притягивающей (т. е. «узлоактивирующей») силой для многих поколений зрителей и читателей. Эта же теория легко объясняет, почему наряду с «прекрасными» формами нас привлекают (и даже некоторыми теоретиками причисляются к сфере эстетического) и формы гротескные и уродливые: они работают по такому же механизму активации, вызывая определенное количество ассоциаций, и, кстати, чем более они напоминают что-то «истинное» из реальности, тем больше ассоциаций, так что и для успешных гротескных форм тоже нужен гениальный мастер.

Обобщая значение «узло-сетевой» теории эстетического восприятия, можно констатировать следующее. Она объясняет и феномен «игры форм» (как, например, у Канта) в более формальных

произведениях искусства, и «игры ассоциаций и аллюзий» в более содержательных произведениях, таким образом, оправдывая и естественнонаучный, и философско-феноменологический, и художественно-критический подходы к анализу искусства и эстетической формы. Последнее для меня было особенно важно, так как, должен вам признаться, я до сего момента не очень понимал, какой толк в художественной критике, и, честно говоря, считал все это некой субъективной болтовней, ничего по существу в описываемом произведении искусства не раскрывающей, но в лучшем случае имеющей свои собственные художественные достоинства (риторико-поэтические). Теперь же я понял, что нужны оба подхода к оценке искусства, и феноменолого-нейробиологический, и художественно-критический, поскольку оба подхода отражают некие реальности эстетического восприятия. Так, «нейро»-подход показывает, почему данное произведение искусства на нас действует, путем раскрытия неких «геометрических» законов восприятия: например, почему расположение под определенным углом поощряет нашу реакцию (т. е. доставляет удовольствие, создавая определенную разницу направлений) или подавляет ее (создавая неудовольствие ввиду слишком большой схожести или слишком большой разницы). В то же время, художественный критик объясняет наш интерес и удовольствие, выявляя (хотя и субъективно) все возможные ассоциации, связанные с данным произведением (прекрасный пример последнего: анализ работ Бекмана Вл. Вл. в одном из прошлых «Триалогов»).

Главное преимущество этой теории, в отличие от вышеуказанных общих теорий, состоит в том, что, наконец, можно на ее основе «научно» установить, какие объекты, например, абстрактно-геометрического искусства, гениальны, а какие нет, с помощью измерения степени активации. И вообще-то говоря, можно то же самое проделать и в отношении более сложных объектов, на которые реакция более субъективная и потому до сих пор науке не поддававшаяся: просто подсчитывая количество ассоциаций в критической литературе! Таким образом, даже художественно-критический подход может быть приобщен к точной научной системе подсчета. В качестве практического применения такого подхода, можно было бы, например, начать с талантливых произведений формально-геометрического плана, например «Stations

of the Cross» Барнетта Ньюмана (Barnett Newman) или витражей Иоганна Шрайтера (Johannes Schreiter) в Gruenewald Kirche в Берлине. Эти абстрактные и почти чисто геометрические произведения как раз построены на очень тонкой игре линий, на разном их удалении и под разными углами, и потому их можно было бы легко использовать в экспериментах по восприятию по методу Мартиндэйла, точно измеряя углы и дистанции и даже манипулируя ими на компьютере.

Второй том, более общего плана<sup>14</sup>, содержит обзор самых различных направлений в современной эстетике. Остановимся на нескольких, особенно научного плана. Д. Уошберн (D. Washburn) обращается к уже затронутой нами теме функционирования искусства в «примитивных» сообществах; она анализирует одно из племен североамериканских индейцев. Уошберн задается вопросом, есть ли нечто универсальное в совершенно разных культурно-эстетических практиках, и приходит к интересным результатам на материале практического анализа быта, поэзии и изобразительного искусства индейцев. Так, у них, как и у нас, также существует понятие «красоты», и оно тоже часто связано с объектами их «искусства». Однако объекты такого «искусства» считаются прекрасными только тогда, когда они как-то связаны с социальными взаимоотношениями, со сближением членов сообщества, с ведением «прекрасной» (т. е., моральной, хорошей) жизни. Мы сразу же узнаем, как функции, замеченные в искусстве «простого» народа Л. Толстым (ср. «искусство как коммуникацию» Айземигера), так и религиозные функции искусства, часто описываемые в современных работах по искусству и религии (например, Гарсия-Ривера, часто на материале тех же индейцев) – на этот раз подтвержденные конкретными антропологическими исследованиями «на местности».

В одном из американских естественнонаучных журналов есть юмористический раздел: серьезное научное подтверждение совершенно тривиальных наблюдений. Например, то, что девочки любят розовое, а мальчики этот цвет терпеть не могут. Ученые (часто аспиранты, для прикола) проводят настоящее научное исследование, отвечающее всем требованиям статистики, сбора научных данных и т. д. и раз и навсегда научно подтверждают, например, что да, девочки любят розовое и т. п. Несколько подобных

исследований из области эстетики. Так, П.Локер (P.Locher) окончательно и достоверно устанавливает на научно-экспериментальной основе, что мы, действительно, предпочитаем сбалансированные художественные произведения (факт, известный с древности). По его гипотезе, наш мозг от рождения сформирован реагировать положительно на сбалансированные формы. Это вроде тривиально, но важно для наших рассуждений (см. выше) о том, как нейронные сети реагируют на эстетические объекты, и о том, что именно универсально в эстетическом восприятии.

Другой важный факт, теперь уже научно подтвержденный экспериментами (на примере работ импрессионистов), состоит в том, что наше предпочтение определенных эстетических предметов (стилей, например, или конкретных работ) зависит от того, как часто мы встречаемся с такими произведениями (так называемый «mere exposure effect»). Об этом пишет Дж. Каттинг (J.Cutting). Этот эффект объясняет как способность тренировать наш «эстетический вкус», так и некоторые принципы работы арт-рынка, где музейщикам и дилерам удается «развивать» в публике «вкус» путем агрессивной рекламы (в книгах, каталогах, на одежде и предметах пользования) только определенных произведений искусства (принадлежащих, например, их галерее) или стилей. Подобное «развитие вкуса» приводит к повышенной посещаемости их музеев, к покупке продуктов, репродуцирующих соответствующие произведения (с чего все галереи у нас на Западе получают бакшиш), и к продаже соответствующих произведений в галереях и с аукционов дилерами. Я должен сказать, что это исследование точно соответствует моему собственному опыту. Просмотрев какую-нибудь выставку у нас в Северной Америке, здесь же попадаешь в арт-магазин (который на выходе нельзя избежать), и тут же, по свежей памяти, покупаешь какую-нибудь вещь или книжку с соответствующими произведениями искусства, которые только что видел, хотя до просмотра галереи ничем подобным вроде бы и не интересовался. А как только сей «арт-объект» (вроде кружки или майки) или книжка попадает ко мне в дом, уже появляется и некий интерес к этому направлению или художнику при следующих посещениях.

Останавливаюсь подробнее на двух исследованиях из рассматриваемого тома: по восприятию музыки и по общей психологии восприятия, которое тоже можно применить к музыке. Уже

Августин заметил, что при восприятии музыки (как и речи) должен работать некий механизм ретенции: иначе невозможно было бы воспринять временную последовательность звуков. Но если можно легко предположить, что в речи вопрос решается путем параллельного образования структуры смысла, как только звуки расшифровываются лингвистическим модулем, и именно эта структура смысла и удерживается в памяти, с музыкой до сего времени дело обстояло сложнее. Действительно, в инструментальной музыке нет смысла, так чему же там удерживаться? Неужели наша память настолько сильна, что она удерживает почти бесконечные комбинации одних и тех же звуков без смысла, и сравнивает их с постоянно поступающими новыми? Оказывается, по экспериментальным исследованиям Ирэн Дельеж (Irène Deliège)<sup>15</sup>, наше восприятие работает одинаково как в случае смысловых структур, так и потоков данных, лингвистически-концептуального смысла лишенных, как в музыке. По ее экспериментально доказанной модели музыкального восприятия (так называемой «cue abstraction model»), наше восприятие абстрагирует некие характерные или повторяющиеся музыкальные структуры (cues), т. е. «схематизирует» музыкальный поток, подобно тому как мы концептуализируем речь или другие данные, и далее ожидает (протенция) повторения таких схем и реагирует на такие повторения. Искусство музыкальной композиции как раз и состоит в том, чтобы или поощрять ретенцированную схему (повтор), или «обманывать» наше ожидание и не повторять (вариация). Естественно, в сложном произведении и при наличии тренированного слуха ретенцируются и распознаются множественные схемы, и восприятие становится все более интересным и многообразным. (Опять-таки подтверждаем тривиальное наблюдение, что простой народ любит фолк, попсу и рок, трендящие одно и то же в два или три аккорда соответственно их способности к ретенции музыкальных схем, или точнее отсутствию таковой, а люди музыкально образованные любят кое-что посложнее.)

Интересен в этой работе не общий теоретический вывод (который давно уже был выведен феноменологически без всяких лабораторных экспериментов), а возможность реальной научной проверки феноменологической модели (т. е., опять-таки, идеал эстетического исследования, по моему мнению). Подобными работами в России занимается мой школьный приятель профессор Николай

Алмаев из Института психологии РАН, о котором я уже писал когда-то. Он разработал феноменологическую модель восприятия гармонии (мажора и минора) в музыке, которую он, правда, только частично (из-за нехватки средств) проверил экспериментально (он ожидает сейчас результатов по заявке на государственный грант, чтобы продолжить эксперименты). Он предположил, что при восприятии начального интервала, например, большой терции от тоники до третьей ступени в мажоре, слуховой отдел коры мозга протенцирует (т. е. ожидает) такой же интервал, и предоставляет достаточно «нервной энергии», чтобы покрыть большую терцию. Однако в случае мажора следует малая терция (до пятой ступени), и появляется избыточная энергия, проявляющаяся как «ликование» мажора. При восприятии же минора сначала воспринимается и протенцируется малая терция. Таким образом, при восприятии последующей большой терции «энергии не хватает», и этот недостаток энергии ощущается как «грусть» минора и т. п. Конечно же, можно легко приложить подобную теорию и к восприятию изобразительных искусств (например, абстрактно-геометрических), и разработать эксперименты для проверки.

Мой знакомый Дж. Купчик (G. Cupchik)<sup>16</sup> из Торонто суммирует результаты исследований (в общем-то хорошо известные) по эмоциональным реакциям при эстетическом восприятии. Вспомним теорию нейронных сетей, изложенную выше. На каком этапе возникает эстетическое удовольствие? Именно тогда, когда присутствует необходимая комбинация интереса (не слишком однообразно, т. е., скучно) и способности перерабатывать поступающую информацию (не слишком стрессово). Как уже и было сказано, подобные механизмы работают во всех сферах восприятия и переработки информации, не только эстетических (и, опять-таки, эстетическая сфера, скорее всего, «паразитирует» на других сферах, которые развились эволюционным путем). Эта теория, повторяю, полностью объясняет наблюдение Канта о том, что искусство и эстетические объекты вызывают некую «игру» познавательных способностей, которая воспринимается как происходящая «легко» и «без усилия». Именно, для того, чтобы вызвать «игру», необходим определенный интерес, а для того, чтобы игра происходила «без усилия», нужна достаточная способность переработки данных: как у тренированного танцора, который исполняет сложный

танец (на его «уровне»), но вполне в пределах его способностей, и потому это выглядит «легко». Или спортсмены, например, в горных лыжах, чувствуют, что движение «пошло», опять-таки, легко и в резонанс, без особой затраты сил.

Как этот механизм работает, например, при восприятии музыки как наиболее абстрактного искусства? Удовольствие (по крайней мере, для средне развитого европейского уха) возникает тогда, когда звуки не слишком похожи (как, например, в музыкальном интервале секунда, т. е. в один тон, или даже в полутоне или в четверть-тоне, как в «восточной» музыке), и не слишком разны (например, как в интервале септима), а как раз где-то посередине музыкальной шкалы, например, как в случае кварты или квинты (так называемые «идеальные» интервалы).

А как насчет изобразительных искусств? Здесь вновь обратимся к нейробиологии. Давно известно, что участки в слуховой области коры мозга, настроенные на восприятие звуков различной высоты, располагаются в строгом порядке, более или менее основанном на удвоении частоты: например, за участком, настроенным на 1000 гц, следуют участки, настроенные на 2000 гц, 4000 гц, 8000 гц и т. д., т. е. разбиение музыкального ряда на октавы (тоны с ровно удвоенной частотой) не субъективное изобретение музыкантов, а уже существует в коре мозга. (И вообще, нейробиология показывает, что существование большинства «универсальных» структур, выявленных еще древними, восходит ни к чему иному, как к реальным структурам мозга; в будущем мы обсудим, могут ли они также быть отражением реальных структур нашего мира.) Так вот, недавно исследователи у нас в Штатах подтвердили, что подобная организация наблюдается и в отношении восприятия цвета (т. е. частот электромагнитных колебаний, в отличие от звуковых). Ясно, что для коры мозга нет разницы, какие данные воспринимать: наши сенсоры (зрительный или слуховой аппарат) переводят сведения о частоте колебаний как воздуха, так и электромагнитного поля, в нейронные сигналы схожей природы, с тем только отличием, что одни кодируются как «звуковой тон», а другие как «цвет». Это, например, объясняет феномен синестезии (восприятие тона как цвета или цвета как тона) у некоторых людей: просто их «кодировки» на тон и цвет перепутаны, и они, например, воспринимают сигнал из зрительного нерва, как будто бы он был кодирован еще и на звук, т. е. шел из слухового аппарата,

и т. п. Так вот, изучая, как расположены области зрительного участка коры мозга у макак, которые реагируют на разные цвета, исследователи обнаружили, что эти области располагаются точно в порядке цветов спектра (или радуги), т. е. в такой же строгой организации, как и в случае с восприятием звуков различной частоты. Опираясь на данные современной науки, можно предположить, что и человеческий мозг построен так же.

Недавно я видел в магазине детский ксилофон: там каждая из семи нот (т. е. ударных пластинок) была кодирована по цвету радуги, а восьмая нота (октава) была того же цвета, что и тоника. Многие эстетики и художники (Гёте, Кандинский и другие), как известно, пытались феноменологически провести параллели между комбинациями звуков и цветов, таким образом объясняя воздействие комбинаций цветов по аналогии с музыкальной теорией (т. е. пытались представить комбинации цветов аналогично интервалам в музыке, с их довольно четким эмоциональным содержанием). Правда, их усилия до сих пор оставались довольно безрезультатными. У людей с синестезией тоже не наблюдается какой-то общей закономерности в том, как они соотносят цвета и тоны. Так что же, производителям детских игрушек удалось, наконец, проникнуть в законы восприятия цвета?

Здесь придется перейти ненадолго в сферу точных наук, как бы то ни удручало господ эстетиков, заодно и продемонстрировав идеальную комбинацию, по моему мнению, феноменологии и точной науки в эстетике. Давайте, наконец, разберемся, почему музыкальные интервалы, то есть пары тонов с совершенно четко установленными пропорциями частот, вызывают совершенно определенные эмоциональные, и даже, я бы сказал, когнитивные реакции. Пропорции музыкальных интервалов (еще древними греками установленные) таковы: 2:1 – октава; 3:2 – квинта; 4:3 – кварта; 5:4 – большая терция; 6:5 – малая терция.

Возьмем самую простую комбинацию 2:1 (октава). Интересно, что на октаву есть не только эмоциональная реакция (один из «идеальных», или наиболее благозвучных, интервалов), но и когнитивная: тон на октаву выше воспринимается как *та же самая нота* (например, «до»), только на более высоком «витке» тонового ряда. Почему? Частота тона октавой выше тоники ровно в два раза выше частоты тоники. И я полагаю, что при определенной синхрониза-

ции колебаний высокой и низкой частот (настройке в резонанс) происходит сложение их амплитуд, а в результате общая картина предстает как *усиление колебаний одной и той же (низкой) частоты*. Поэтому и частота в два раза выше воспринимается как та же самая нота. Сейчас нет времени обсуждать другие интервалы, да и математические модели для них пока еще не просчитаны (это материал для будущих исследований по восприятию музыки), но уже очевидно, что такая же картина повторится и со всеми другими точными пропорциями частот, которые соответствуют музыкальным интервалам. Думаю, что всегда более высокая частота будет усиливать один из амплитудных пиков низкой, только не каждый, как в октаве, а, например, через один (квинта) и т. д.

Но что же все это имеет общего с комбинациями цветов? А вот что! Всем известно, еще с уроков рисования в школе, что на шкале цветов (в общем-то, следующей порядку цветов спектра, или радуги), часто расположенной в виде круга, темно-красный или бордовый, в самом низу спектра, как бы естественно сливается с темно-фиолетовым вверху спектра. Как же так? Ведь по частотам спектр есть вещь «открытая», а не круговая! Темно-красный – это самая низкая частота (уходящая в невидимый инфракрасный), а темно-фиолетовый – самая высокая, на границе с ультрафиолетовым. Как же они могут «сливаться»? А вот так! Посмотрим-ка на реальные частоты этих цветовых волн (т. е. видимых электромагнитных колебаний). Нижняя граница видимого спектра (темно-красный), это около 400 тГц (терагерц), а верхняя (темно-фиолетовый) около 800 тГц, т. е., частота здесь ровно в два раза выше! Таким образом, наш видимый диапазон включает ровно одну «октаву» частот видимых электромагнитных колебаний. Тут и объяснение того, почему в музыке октав много, а в свете только одна: радуга! Понятно, поэтому, почему темно-фиолетовый цвет «сливается» с темно-красным: он ровно «на октаву выше», т. е. является *той же самой «нотой»!* То есть конструкторы детского ксилофона действительно открыли «тайны универсума» (т. е. нашего восприятия колебаний)!

Между тем, дело на этом, оказывается, не останавливается! Если измерить частоты других цветов и сравнить их взаимные пропорции, получается такая картина: фиолетовый/красный 2:1 («октава»); синий/красный 3:2 («квинта»); зеленый/красный 4:3 («кварта»); голубой/оранжевый 4:3 («кварта»), и т. д. Всем очевид-

но, что перед нами наиболее броские комбинации цветов (многие из них – это комбинации т. наз. «взаимодополняющих» цветов), соответствующие «идеальным» или благозвучным интервалам в музыке. А что насчет терций, менее «броских» интервалов? Желтый/красный 5:4 («большая терция», мажор); оранжевый/красный 6:5 («малая терция», минор). Похоже на реальную ситуацию с реакцией на комбинации цветов? Остается только теперь взять пару «музыкальных» композиций Кандинского и проверить конкретно наши наблюдения по поводу «цветовых гармоний»! Вот это будет настоящей прикладной эстетикой! И к тому же абсолютно «научная»!

Итак, с «мистическим» феноменом некоего «откровения глубин» или «познания тайн» мира при эстетическом восприятии искусства или природы все ясно, по крайней мере, в общих чертах. Эстетическое восприятие собственно и есть самая непосредственная «игра» на познавательных механизмах, сущность которых, естественно, и сама раскрывается в ходе таковой игры с некоторой помощью естественных наук. А как же насчет таинственного феномена «единства с универсумом» во время такого восприятия? Могут ли недавние исследования помочь нам и здесь? Для этого обратим внимание на несколько работ на стыке научной (психологической, нейро-биологической) эстетики и так называемой религиозной, или богословской, эстетики (темы «эстетика и религия» или «искусство и религия»), которая сейчас у нас на Западе в большой моде. Подобные исследования «на стыке» могут как способствовать более глубокому пониманию самих эстетических процессов, так и внести вклад в собственно богословскую эстетику.

В последнее время много обсуждалась, особенно в кругах исследователей религии и места эстетики в религии и богословии, роль теменной доли коры мозга (*lobus parietalis*) в религиозном опыте. Теменная доля перерабатывает данные, связанные с отношением человеческого организма (т. е. гомеостатического «я»); о том, что «я» это на самом деле репрезентация гомеостазиса организма в сознании, много писалось, например Антонио Дамасио (*Antonio Damasio*) к окружающим его объектам. Именно она ответственна за отделение в сознании «я» от «не-я» (внешние объекты), за представление о расстоянии до этих объектов, за ориентацию в пространстве и т. д. Соответственно, эта часть коры мозга управляет и моторными функциями доставания и схватывания

объектов. По материалам исследований в этой области, когда темная доля недостаточно активна, ощущение четко ограниченного «я» уменьшается или вообще пропадает: в самых очевидных случаях это происходит при некоторых патологиях, относящихся к категории «нарушения личности», вплоть до полной потери «я». В таких случаях сознание воспринимает себя как «растворенное» в окружающей реальности, не имеющее четких границ, не имеющее своего отдельного «я». Подобное ощущение, однако, случается не только при патологиях, а и в религиозном опыте, например, во время буддистской или йогической медитации. В частности, на состоянии «неразделенности с окружением» фокусируется традиция «адвайта» (т. е. «недвоичности») в Веданте, когда медитирующий субъект пытается достичь состояния неразделения своего сознания, или «я», с божественным сознанием (или то, что европейцы могли бы назвать «универсумом», «сущностью бытия» и т. п.), когда разделение между субъектом и объектом мысли пропадает. (Подобное испытывали, скорее всего, и некоторые мистики, как нехристианские, так и христианские.)

Однако я вижу, господа эстетики уже зашевелились, поскольку не то же ли самое случается и при восприятии некоторых гениальных произведений искусства или природных красот, когда наше «я» как бы «растворяется» в нашем ощущении и «сливается» с бытием (или там с «универсумом» и т. п.)? Возникает некое ощущение «единства» нас с миром или бытием. Конечно же, такое «единство» с объектом, который не является нашим собственным «я», при эстетическом опыте давно уже было описано и проанализировано феноменологически. Например, еще Шопенгауэр утверждал, что только при эстетическом восприятии искусства субъект может не «представить» (*Vorstellung*), а реально ощутить, что такое быть каким-либо другим предметом или личностью, т. е. почувствовать их «волю» (*Wille*). А Лосев дал и детальный феноменологический анализ этого процесса в «Диалектике художественной формы». Так, художественная форма выходит за пределы индивидуального сознания и каким-то образом «растворяет» границы между субъектом и объектом. Открывается как бы новое «пространство», включающее и субъект, и объект, причем субъект как бы «вдвигается» в пространство объекта. Однако теперь подобные феноменологические выкладки впервые получают научное объяснение в нейробиологии.

Обратим внимание на два исследования. Первое, Стивена Кэплэна (Steven Kaplan)<sup>17</sup>, является работой не собственно по эстетике, а по религиозному опыту. Он изучает феномен медитации в «адвайта» ветви Веданты, в которой достигается вышеописанное ощущение «нераздельности». Приведя данные о роли теменной доли в формировании границы между нашим «я» и «внешними» объектами, Кэплэн приходит к выводу, что наше ощущение «субъекта-объекта» – это не «эмпирическая данность», а постоянно «конструируемый процесс» в коре мозга. Этот процесс может быть нарушен или даже разрушен путем деактивации теменной доли, что, по его экспериментам, и происходит во время «адвайта» медитации (по данным сканирования активности мозга во время таковой медитации).

Второе исследование, Ганса Альмы (Hans Alma)<sup>18</sup>, сравнительное, непосредственно по психологи религиозного и эстетического восприятия. Он называет свою область исследования «нейротеологией». По его экспериментам, «в момент, когда кто-то испытывает ощущение запредельности (transcendence)<sup>19</sup>, наблюдается необычайно низкий уровень активности в задней части теменной доли» (с. 28). Эта часть называется «ассоциирующей областью ориентации». «Ее главная задача ориентировать субъект в его физическом пространстве с помощью четкого разграничения между субъектом и его окружением – другими словами, между я и не-я» (там же). То же самое, продолжает автор, случается и при восприятии некоторых объектов искусства, которые мы называем «возвышенными» (sublime) или «запредельными» (transcendent), т. е. при восприятии этих объектов, возможно, происходит что-то подобное деактивации теменной доли при религиозном опыте. В этом, по мнению автора, и состоит схожесть некоторых типов религиозного и эстетического опыта (мы бы прибавили: того, что наиболее актуален для «богословской эстетики»), когда субъект ощущает некое «единство с универсумом» или с «божественными основами бытия» и т. п.

Иными словами, в заключение можно заметить, что тот синтез феноменологии и экспериментальной науки, который мною проповедовался как идеальное направление для эстетики будущего, уже частично осуществляется. Но он только начался: перед нами гигантские перспективы и массивы неисследованного материала, которого хватит на все обозреваемое будущее! Итак, будущее науки эстетики оптимистично. За работу!

## Примечания

- 1 *Kieran M. Revealing Art. L.–N.Y., 2005.*
- 2 *Townsend D. Historical Dictionary of Aesthetics. Lanham (MD), 2006.*
- 3 *Art and Essence / Ed. by S.Davies, A.Ch. Sukla. Westport (CT), 2003.*
- 4 *Nehamas A. Only a Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art. Princeton (NJ), 2007.*
- 5 *Warburton N. The Art Question. L.–N.Y., 2003; repr. 2006, 2007.*
- 6 *Bychkov O. Aesthetic Revelation: Reading Ancient and Medieval Texts with Hans Urs von Balthasar. Washington (D.C.), 2010.*
- 7 *Iseminger G. The Aesthetic Function of Art. Ithaca (N.Y.), 2004.*
- 8 *Бычков В.В. Лев Толстой: Негативная эстетика // Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М., 2007. С. 41–55.*
- 9 *Ср.: García-Rivera A. The Community of the Beautiful: A Theological Aesthetics. Collegeville (Minnesota), 1999.*
- 10 *Welsch W. On the Universal Appreciation of Beauty // International Yearbook of Aesthetics. Vol. 12. 2008. P. 6–31.*
- 11 *Evolutionary and Neurocognitive Approaches to Aesthetics, Creativity and the Arts / Ed. by C.Martindale et al. Amityville–N.Y., 2007. Этот том, кроме всего прочего, содержит материал и по эволюционной модели творчества в музыке и изобразительных искусствах, и по роли когнитивных процессов в восприятии искусства.*
- 12 *Martindale C. A Neural-Network Theory of Beauty // Evolutionary and Neurocognitive Approaches to Aesthetics... P. 181–194.*
- 13 *Ср. антитезис четвертой Антиномии Смысла в «Диалектике художественной формы»: «Художественная форма движется в смысловом отношении относительно всякого вне-смыслового окружения».*
- 14 *New Directions in Aesthetics, Creativity and the Arts / Ed. by P.Locher, C.Martindale et al. Amityville–N.Y., 2006.*
- 15 *См.: Deliège I. Emergence, Anticipation, and Schematization Processes in Listening to a Piece of Music: A Re-Reading of the Cue Abstraction Model // New Directions in Aesthetics, Creativity and the Arts. P. 153–174.*
- 16 *См.: Cupchik G.C. Emotion in Aesthetics and the Aesthetics of Emotion, «New Directions» // New Directions in Aesthetics, Creativity and the Arts. P. 209–224*
- 17 *Kaplan S. Grasping at Ontological Straws: Overcoming Reductionism in the Advaita Vedanta-Neuroscience Dialogue // J. of the American Academy of Religion. 2009. Vol. 77. № 2. June. P. 238–274.*
- 18 *Alma H. Religious and Aesthetic Experiences: A Psychological Approach // At the Crossroads of Art and Religion / Ed. by H.Zock. Leuven, 2008. P. 23–37.*
- 19 *Это стандартный термин для религиозного опыта или божественной сферы вообще в англоязычной литературе.*