

МИРОВОЗЗРЕНИЕ, НАУКА И ИСКУССТВО

Э. В. БУРМАКИН

Искусство и наука служат делу познания человеком мира. Наука все более становится при этом непосредственной производительной силой, т. е. приобретает решающее значение в создании материально-технической базы коммунизма. Искусство покоряет глубиной и правдивостью отображения жизни, силой идейного пафоса, высоким художественным мастерством, активно помогает формированию духовного облика строителя коммунизма.

Эти обстоятельства в большой степени объясняют актуальность проблемы взаимодействия искусства и науки.

Многие философы в нашей стране и за рубежом, отмечая особенности современного этапа развития науки, указывают прежде всего на синтетическую тенденцию, с другой стороны, литературоведы, эстеты характеризуют современный период в литературе и искусстве как время взаимопроникновения и взаимообогащения различных жанров и видов искусства, время развития таких специфически-синтетических форм художественной деятельности, как радио и телевидение.

Эта отмеченная многими исследователями общая тенденция не могла не сказаться и на взаимосвязи науки и искусства, как двух форм общественного сознания.

Кроме того, сегодня мы наблюдаем явное обострение идейных столкновений, постоянно случающихся в процессе разрешения этой проблемы.

Уже только отмеченные здесь обстоятельства в какой-то мере способны объяснить тот повышенный интерес к вопросу о соотношении искусства и науки, который мы наблюдаем сегодня.

Споры по этой проблеме ведутся и в специальных книгах по эстетике, и на страницах газет, в сугубо ученых статьях отраслевых научных журналов и в массовой популярной литературе.

Совсем недавно аудитории, газетные и журнальные страницы заполнялись непримиримыми спорщиками — «физиками» и «лириками», а журнал «Молодая гвардия» долгое время вел спор о «формулах и образах».

Все эти факты вновь и вновь подтверждают актуальность поставленной проблемы.

Вопрос о соотношении искусства и науки имеет множество аспектов. Вполне естественно, что большинство исследователей ищут решение

проблемы на главном направлении — рассматривают соотношение науки и искусства в гносеологическом плане.

Мы тоже вынуждены будем касаться гносеологии, но только касаться, потому что наша цель иная. Видимо, уже одно долгое существование этой проблемы заставляет поставить в повестку ее мировоззренческое значение. Именно об этом и пойдет разговор. Но и здесь берется только часть вопроса, только две его стороны. Мы рассмотрим, во-первых, мировоззренческое значение решения вопроса о взаимовлиянии науки и искусства и, во-вторых, мировоззренческое значение решения вопроса о предмете науки и искусства.

Кроме того, оказалось необходимым указать на некоторые другие стороны взаимосвязи науки и искусства, которые пока остаются незамеченными.

В 1961 году издательство «Советский писатель» выпустило сборник статей ученых и писателей «Формулы и образы». Хотя статьи этого сборника посвящены в основном специальному вопросу — путям развития научно-художественной литературы, в них ясно звучат отголоски того спора между «физиками» и «лириками», который, несмотря на всю свою надуманность, не окончился и сегодня. И в этой книге мы без труда найдем попытки такого сопоставления науки и искусства, которое позволило бы ответить на вопрос, что выше, что важнее, необходимей человеку — искусство или наука.

Сразу следует сказать, что такая постановка вопроса представляется нам менее всего плодотворной в решении важной проблемы. Она заставляет подходить к решению этой проблемы с чисто количественной стороны и дает широчайший простор для всякого рода метафизических выводов.

Проще всего было бы отвести в сторону такую постановку и не касаться ее. Но беда в том, что и пресловутый спор между «физиками» и «лириками» и самые последние высказывания некоторых деятелей науки и искусства у нас в стране и за рубежом как раз предполагают именно эту постановку вопроса, т. е. в силу сложившихся обстоятельств она оказалась самой массовой в спорах о соотношении искусства и науки.

Защитники первенства науки чаще всего говорят о том, что после второй мировой войны наука и люди науки первенствовали во всей культурной жизни человечества. Например, во главе движения за мир после второй мировой войны встали ученые (Жолио-Кюри, затем Джон Бернал), которые пришли на место Ромен Роллана и Горького.

Но можно ли на этом основании утверждать, что влияние, роль искусства в современном мире уменьшились. Очевидно, нет.

Другое дело, что в различные исторические эпохи искусство или наука достигали в творческой деятельности отдельных своих представителей особо выдающихся результатов, и тогда они естественно выдвигались на передний план борьбы человечества в защиту жизни и культуры, а в иные исторические эпохи таких результатов не было.

Гораздо большего внимания может заслужить другое обстоятельство. Об этом говорит писатель Д. Данин в своей статье «Жажда ясности»¹⁾. Д. Данин пишет: «Академик Л. Ландау на недавней встрече с писателями высказал мысль, всех поразившую: триумф познающего человеческого разума, — сказал он, — заключается ныне в том, что наше сознание оставило далеко позади возможности нашего воображения, и ум физиков сегодня свободно работает там, где воображение человека уже бессильно».

¹⁾ «Формулы и образы». СПб., Москва, 1961, стр. 51.

Вот это высказывание выдающегося ученого часто и используют для подтверждения того факта, что нынче впереди наука, знания, они играют решающую роль в процессе познания, далеко обгоняя даже человеческое воображение.

На самом деле такой вывод не может логически вытекать из данной констатации. В противном случае пришлось бы свести художественное мышление к воображению, которое, конечно, является необходимой качественной стороной его. Кстати заметим, что воображение также необходимо и научному мышлению, оно вообще свойственно человеческому мышлению. Но ни работа сознания художника (деятеля искусства), ни работа сознания ученого не сводится к воображению. Более того, по авторитетному признанию ученого, оно сегодня отстывает, оказывается бессильным там, где свободно работает «ум физиков».

Следовательно, и художнику, и ученому для успешной работы мало одного лишь воображения. И здесь мы приходим почти к банальному по своей очевидности выводу, что кроме воображения нужно еще знание (понимаемое широко, не только знание предмета исследования).

И если согласиться с тем, что в науке наблюдается такая тенденция, когда воображение отстывает перед знанием (сознанием), то почему бы не распространить ее и на художественное мышление и не сказать, что в современном искусстве знание (опять-таки в широком понимании) приобретает преимущественное значение перед воображением.

Можно отметить, что если постоянно иметь в виду, что и в данном случае знание и воображение не абсолютно противопоставляются друг другу, что воображение, всегда сохраняя свои функции организатора (организатора композиции, сюжета, в целом архитектоники), сохраняет их и по отношению к знанию (в рамках того или иного произведения искусства), то с наличием такой тенденции можно согласиться.

И опять-таки совершенно ясно, что все сказанное не дает ни малейшего материала для выводов о первенстве искусства или науки в современном мире.

А о том, что отмеченная выше тенденция действительно имеет место и заслуживает пристального внимания, говорят многие факты. Их, в частности, приводили участники разговора о научной теме в художественной литературе, выступления которых опубликованы в сборнике «Формулы и образы».

Можно сослаться хотя бы на один пример — статью такого известного советского писателя, работающего в жанре научно-художественной литературы, каким является Н. Михайлов. В своей статье «Некоторые соображения» он говорит: «Наука будет занимать такое исключительно важное место в жизни человека, что искусство, обошедшее ее, станет выглядеть примитивом». Объясняя это, он пишет далее: «Дело-то не только в том, что искания научной истины занимают все больше места и времени в человеческой жизни, а и в том, что само сознание человека становится более научным!» И, заглядывая в будущее, Н. Михайлов заканчивает: «Единое, целостное восприятие мира, гармоничность природы, максимальное сближение чувства и мысли, ранее свойственные редким выдающимся личностям типа Герцена или Брюсова, со временем станут обычной чертой человека. Все это обеспечит в коммунистическом будущем необычайное развитие поэзии науки. В этом можно не сомневаться».

Трудно не согласиться с этими словами.

Таким образом, увеличение роли знания в процессе художественного творчества объясняется требованиями жизни, развитием человека и его сознания, оно непосредственно связано и с развитием науки.

А в том, что произведения искусства наряду с эстетическим наслаждением могут нести большое количество полезной и даже имеющей научную ценность информации, сомневаться не приходится.

Широко известно, например, высказывание Ф. Энгельса о «Человеческой комедии» Бальзака, из которой, по словам Ф. Энгельса, он узнал даже в смысле экономических деталей больше, чем из книг всех специалистов историков, экономистов, статистов этого периода, вместе взятых.

Подобных свидетельств можно было бы привести не мало. На возможное возражение, что это касается лишь выдающихся произведений, творений гениев, сошлемся лишь на один пример из современности.

Известно, что в нашей стране после Великой Октябрьской социалистической революции в художественной литературе очень бурно и плодотворно развивался очерк. Это одна из знаменательных примет советской литературы вообще.

Практика советских очеркистов дает богатейший материал, свидетельствующий о ценности информации, которую способно нести художественное произведение.

Достаточно обратиться за примером к работе советских очеркистов, пишущих о колхозной деревне. Очерки В. Овечкина, В. Троепольского, Е. Дороша, В. Тендрякова, С. Залыгина и многих других несут в себе не только все другие функции и качества художественной литературы, но и выполняют функции социального исследования, помогая партии и народу увидеть реальные процессы и конфликты в современной деревне, анализируют, как претворяются в жизнь важнейшие решения партии и правительства.

Не случайно современный очерк используется в науке как источник важнейшей информации.

Само за себя говорит уже одно только название статьи Е. И. Черняка «К вопросу об изучении советского очерка как исторического источника».

А вот что говорит автор по поводу очерков В. Овечкина: «Очерки Овечкина — художественные произведения, основанные на личных наблюдениях. Будут интересовать такие очерки историка? Конечно, он в них найдет богатейший материал по истории послевоенной деревни»²⁾.

Если не касаться некоторых неверных, ошибочных позиций автора в определении специфики очерка, то в целом Е. И. Черняк совершенно правильно оценивает очерк как своеобразное, художественное социальное исследование действительности, которое может и должно быть использовано в качестве исторического источника.

Сближение очерка с задачами научного исследования, как одну из характерных тенденций современности, отмечает и И. Золотусский в статье «Время синтеза». Он говорит: «Бальзак называл себя «доктором социальной медицины». Думаю, что звание это подходит и к очеркисту. Он доктор в смысле серьезности, пристальности и постоянства в постижении явлений, в их сопоставлении, в прогнозах. Он — исследователь, почти с научной точностью наблюдающий жизнь и ориентирующийся в действительном положении вещей»³⁾.

Конкретный анализ содержания очерков советских писателей мог бы только подтвердить правильность такого мнения, которое в свою очередь доказывает глубокую познавательную ценность произведений художественной литературы, произведений искусства.

²⁾ Труды Московского Гос. историко-архивного института. Т. 17. Вопросы источниковедения истории СССР, 1963, стр. 27.

³⁾ «Вопросы литературы», 1964, № 12, стр. 19.

Безусловно, что это явление, объясняясь в первую очередь требованиями жизни, человеческой практики, тесно связано и с влиянием науки, научных открытий на жизнь человеческого общества, на человеческое сознание, на искусство.

И вот уже в искусстве намечается новая тенденция, которую, как нам кажется, очень верно заметил болгарский писатель Богомил Нонев. Он пишет: «Ныне увлечение обширными эпическими полотнами, тяжеловесным романом, оперой, многофигурной композицией как будто начинает спадать.

Это объясняется, разумеется, не «кризисом романа», а скорее поисками многообразия жанровых форм, стремлением точнее отразить многообразную картину нашей современности. Бесспорно, чисто поэтическое начало нередко вытесняется документальностью. Но это закономерно. В последние годы к мемуарной, публицистической, документально-исторической литературе, историко-документальному фильму проявляется повышенный интерес.

Вот один только пример. Биографии Эйнштейна, Б. Г. Кузнецова и Ньютона, С. И. Вавилова были переведены на болгарский язык и изданы тиражами, обычными для романа. Их раскупили буквально «нарасхват»⁴⁾.

Итак, искусство, будучи способным нести в своих творениях научной ценности информацию, сегодня стремится «точнее отразить многообразную картину нашей современности». И развитие документальных, мемуарных жанров сегодня среди прочих причин объясняется и влиянием прогресса науки.

Но всякая попытка преувеличить, абсолютизировать это влияние может привести к далеко идущим выводам, имеющим непосредственное мировоззренческое значение.

Не случайно многие справедливо упрекали В. Турбина — автора в целом интересной и полезной книги «Товарищ время и товарищ искусство». Рассматривая задачи искусства в эпоху потрясающих открытий науки, В. Турбин приходит к выводу, что главным для современного искусства является создание новейших, равных научным, методов исследования.

Но такое утверждение способно лишь оправдать формализм.

Ведь известно, что многие из современных буржуазных философов, социологов, эстетиков давно пытаются объяснить распространение абстракционизма, формализма, модернизма вообще влиянием научно-технических открытий.

Еще кубисты заявляли, что они, разлагая и анализируя вещи, подобно физикам, использующим рентгеновский аппарат, проникают в их тайны, в глубь вещей.

Как свидетельствует М. Руткевич⁵⁾ на XIII Международном философском конгрессе, проходившем в сентябре 1963 года в Мексике, подобные же рассуждения были характерны и для современных модернистов. Они, пишет М. Руткевич, утверждают: «Мы и только мы создаем искусство, соответствующее науке и технике... «клянутся» соотношением неопределенностей, припутывают «глубины космоса», требуют математизировать музыку и т. п.»⁶⁾.

Однако этим не исчерпывается мировоззренческое значение проблемы, оно ясно проявляется в связи с проблемой критерия истинности или правдивости в искусстве.

Если материалисты, считая искусство вторичным по отношению к объективно существующей реальности, признают достоверность отра-

⁴⁾ Б. Нонев. Верю в весну. Лит. газета за 4 января 1966 года.

⁵⁾ Сб. «Философия и современная эпоха. Изд. «Знание», М., 1964.

⁶⁾ Там же, стр. 60.

жения к объективно существующей реальности, признают достоверность отражения этой реальности в искусстве, то идеалисты, ставя искусство выше действительности, объявляют его выразителем объективного духа, субъективных человеческих чувствований, божественной сущности и т. д.

Так, современные неотомисты исходят из того, что познание в искусстве противоположно научному познанию, как противоположны ощущения разуму, и отражает оно не сам реальный мир, а божественный дух, в нем находящийся»⁷⁾.

Видный неотомист Жак Маритен следующим образом объясняет это: «Художник или поэт открывает в действительности духовные излучения, которые другие не могут различать»⁸⁾.

Американский профессор Стефан К. Пеппер пишет: «Что представляет собой с обычной точки зрения произведение искусства?» «Оно представляет собой законченную систему перцепции», «...кумулятивный ряд прерывных перцепций... $P_1 + P_2 + P_3 + \dots$ »⁹⁾.

Причем в данном случае К. Пеппер понимает под «перцепцией» восприятие, ощущение.

Ну а если так, то не может существовать и объективного критерия истинности в искусстве, следовательно, невозможно говорить и о ценности знания, даваемого произведениями искусства.

Эта точка зрения характерна для большинства буржуазных эстетиков.

Отрицают даже саму возможность постановки проблемы критерия истинности в искусстве и экзистенциалисты (Сарт, Камю).

П. С. Трофимов в работе «Две концепции искусства»¹⁰⁾, подводя итог V Международному конгрессу по эстетике в Амстердаме, говорит о трех основных точках зрения буржуазных эстетов по проблеме правдивости в искусстве. Во-первых, истинное или правдивое как соответствие произведения искусства внутреннему чувству, стремлению или замыслу художника (О. Борелло, А. Гуццо). Во-вторых, правдивое как выражение в искусстве «истинных ценностей», имеющих чисто духовное основание, и прежде всего — религию (У. Шендорфер, Х. Паули).

В-третьих, чисто формалистическое понимание правдивости в искусстве как соответствия отдельных частей элементов целому в произведениях живописи, скульптуры и т. п. (Ф. Хусен, В. И. М. Алвельт, К. Е. Розен).

Нетрудно заметить, что и в этом вопросе в искусстве противостоят друг другу две концепции художественного творчества: материалистическая и идеалистическая модернистская.

Между тем в работах классиков марксизма-ленинизма в многолетней практике искусства эта проблема давно решена в пользу искусства, в пользу правдивого искусства.

Но что такое правдивое искусство?

Это и есть подлинное искусство, которое всегда оказывалось на стороне народа, на стороне передовых сил общества, которое руководствовалось самым передовым мировоззрением и само способствовало его воспитанию и проникновению в массы.

В разделе Программы КПСС, озаглавленном «Повышение воспитательной роли литературы и искусства», говорится: «Советская литература и искусство, проникнутые оптимизмом и жизнеутверждающими коммунистическими идеями, играют большую идейно-воспита-

7) Здесь приводятся некоторые положения из статьи А. Ф. Еремеева «О критерии истинности в искусстве». «Философские науки» 1962, № 6, стр. 39.

8) Там же.

9) Там же.

10) П. С. Трофимов. Две концепции искусства. Изд. «Знание», М., 1965.

тельную роль, развивают в советском человеке качества строителя нового мира. Они призваны служить источником радости и вдохновения для миллионов людей, ...служить средством их идейного обогащения и нравственного воспитания»¹¹⁾).

Как видим, это программное положение не допускает каких-либо иных толкований о выдающейся роли советского социалистического искусства в воспитании человека коммунистического общества. Но сама эта выдающаяся роль искусства связана с его общими возможностями правдивого отражения объективной реальности в ее революционном развитии.

Здесь возникает и другой вопрос: о роли мировоззрения художника. Этот вопрос достаточно полно освещался и освещается во многих работах, поэтому в данной статье нет необходимости останавливаться на нем сколько-нибудь подробно.

Приведем лишь одно из основополагающих высказываний М. Горького. «Есть кочка зрения и точка зрения. Это надобно различать. Известно, что кочки — особенность болота и что они остаются на месте осушаемых болот. С высоты кочки не много увидишь. Точка зрения — нечто иное: она образуется в результате наблюдения, сравнения, изучения литератором разнообразных явлений жизни. Чем шире социальный опыт литератора, тем выше его точка зрения, тем более широк его интеллектуальный кругозор, тем виднее ему, что с чем соприкасается на земле и каковы взаимодействия этих сближений, соприкосновений. Научный социализм создал для нас высочайшее интеллектуальное плоскогорье, с которого отчетливо видно прошлое, и указал прямой и единственный путь в будущее, путь из «царства необходимости в царство свободы»¹²⁾).

При этом особенно важно отметить тот факт, что лишь в условиях социализма совпадение субъективных целей художника с объективной закономерностью исторического развития сделало возможным единство мировоззрения и художественного творчества¹³⁾.

Итак, налицо многообразное и по своей сути плодотворное, положительное влияние науки на искусство.

Подытоживая то, что уже отмечалось в нашей философской литературе о направлениях этого влияния, можно сказать, расширяются области, пограничные между наукой и искусством (научная фантастика, научно-популярная литература, очерк, кино); технический прогресс дал мощные средства для распространения в массах произведений искусства (печать, радио, телевидение), которые позволяют глубже влиять на изменение эстетических вкусов масс; научно-технический прогресс дает искусству новые технические средства для воплощения, воспроизведения художественного образа.

Однако это влияние можно проследить и на больших глубинах.

На наш взгляд, интересные наблюдения сделаны в статье Я. Билинкиса «Дороги познания»¹⁴⁾.

Рассматривая прогресс науки и искусства, автор справедливо замечает, что и в науке, и в искусстве мир в любом из своих явлений все больше и последовательней предстает как цепь неразрывных взаимосвязей и взаимообусловленностей.

А вот как рассматривает автор одно из конкретных проявлений этого взаимно-плодотворного сотрудничества науки и искусства. «Наука, — пишет Я. Билинкис, — изменяла представления о времени, ощущение его посредством открытий физиков, технических достижений.

¹¹⁾ Материалы XXII съезда КПСС, стр. 420.

¹²⁾ М. Горький. Собр. соч., т. 27, стр. 49.

¹³⁾ Это отметил и С. С. Гольдентрихт в статье «Искусство и мировоззрение». Сб. «Взаимодействие форм общественного сознания», Изд. МГУ, 1964, стр. 200.

¹⁴⁾ «Нева», 1965, № 10, стр. 170.

В искусстве обогащение и обострение чувства времени питалось прежде и непосредственнее всего громадностью и быстротой назревших и совершившихся общественно-исторических перемен. В свою очередь, как раз искусство помогало воспринять эту громадность и быстроту».

И далее: «Ныне отношения человека со временем дают о себе знать в самых разных художественных замыслах.

Ольга Берггольц, например, в «Дневных звездах» показывает способность слиться вдруг в высоком нравственном порыве со всем временем — с прошлым, с настоящим, с будущим — сразу (так что времени в его протяженности и разрывах как бы уже и не остается вовсе) и тем приобщиться нераздельно к общей жизни всех людей, ко всей бесконечности пути человечества.

И в прозе, и в поэзии, и в драматургии мы последние годы все чаще встречаемся с разного рода смещениями событий, действия во времени».

Наконец, трудно удержаться, чтобы не процитировать значительные строки этой статьи: «...научная мысль и мысль художественная, развертывая каждая свои возможности, исторически сходятся, солидарно обновляя и перестраивая наше сознание.

Сейчас даже трудно еще сказать, как много может дать изучение художественного развития в единстве с анализом путей научной мысли, какие могут открыться здесь дороги познания».

Да, это так. И то, что сделано нашими философами, эстетиками — это лишь начало, первые шаги, анализ явлений, того, что лежит на поверхности. Не входит и в нашу задачу более углубленный анализ взаимосвязи искусства и науки. Наша задача — увидеть мировоззренческое значение этой связи. А оно также многообразно, как многообразна сама эта связь.

М. Руткевич в упоминавшейся уже статье «Научно-технический прогресс и искусство» приводит и другую точку зрения буржуазных философов, которые склонны увидеть непреодолимую пропасть между искусством и наукой.

Наибольшей определенностью в этом отношении отличаются взгляды бельгийского неотомиста Л. Реймеккера. Он видит конфликт между прогрессом науки и «неизменной сущностью человека», разрешить который он предлагает путем соединения науки с религией, подчинения науки религии.

Реймеккер исключает науку из сферы «человеческой сущности», рассматривает ее как нечто внешнее по отношению к ней. Зато мораль и искусство выражают эту сущность, а потому неизменны.

К этим взглядам можно прибавить и высказывания, характерные для многих буржуазных эстетических, социологических, философских исследований, а также для произведений литературы, в которых заявляется, что развитие математического мышления иссушает ум, техника огрубляет человека, понижает способность тонко чувствовать природу и т. д.

Однако для эстетики современного модернизма более типичны несколько иные взгляды на взаимосвязь искусства и науки. Суммируя точки зрения буржуазных философов, апологетов модернизма, которые были высказаны на V Международном конгрессе по эстетике в Амстердаме, их можно свести к трем основным положениям.

1. Современные достижения в области естествознания якобы отбрасывают реализм как наивный и полностью устаревший метод художественного творчества. Более того, по их мнению, реальный объект вообще не может служить моделью для художника, так как он в сущности не является реальным объектом, а представляет лишь видимость неких скрытых от нас сущностей. Поэтому отражение окружающего

нас мира не может больше являться целью, а фотография полностью заменяет реалистическую живопись.

2. Искусство не может игнорировать великие достижения научной мысли: теорию относительности, учение о строении атома, успех кибернетики и т. д. Поэтому модернисты предлагают «новый реализм», задачи которого состоят в том, чтобы, опираясь на естественные науки, проникать во внутренний мир молекул и атомов, показывать многомерность пространства, времени и т. д.

Этот непонятный придаток к естествознанию и объявляется «новым реализмом». Только он, по мнению модернистов, отбросив видимое в явлениях, способен проникнуть в сущность вещей. «Новый реализм» должен воссоздать при помощи чисто внутренних, не заимствованных у реальной модели элементов глубокую сущность независимо от ее проявлений и всего видимого.

Иными словами, формалисты тщатся отразить сущность вещи, не отражая самой вещи. Абсурдность этих потуг очевидна.

3. Правдивое отражение жизни противопоставляется действенно-практическому (в духе прагматизма истинно то, что полезно) назначению искусства. Искусство должно прежде всего приносить непосредственную пользу человеку, служить делу приспособления его к жизни, а не заботиться о ее познании — это дело науки. От искусства требуется не правда жизни, а только то, чтобы возбуждающее воздействовало на человека.

Нетрудно заметить, что все приведенные здесь точки зрения буржуазных эстетиков и философов в той или иной мере принижают роль и значение искусства в жизни человека, отводят ему неравное место во взаимосвязи с наукой. Но именно это противоречит материалистическому, диалектическому взгляду на существо этой взаимосвязи.

Прав болгарский философ академик Т. Д. Павлов, который в книге «Информация, отражение, творчество» пишет: «В сущности, как и все формы декадентского искусства означают искажение и, в конечном счете, отрицание искусства как действительного искусства, так же и все формы субъективной и объективной идеалистической философии означают искажение и, в конечном счете, отрицание действительно научной постановки и решения основного вопроса философии, философского понятия о материи и познания объективно-реальных вещей и процессов»¹⁵⁾.

Приведем лишь некоторые высказывания ученых и деятелей искусства, свидетельствующие о высокой роли искусства в формировании научного мышления, о влиянии искусства на науку, даже на создание тех или иных научных теорий.

Нужно сказать, что здесь перед нами открывается целое море мыслей и фактов, и даже, черпая из него почти наугад, мы можем найти то, что нас интересует.

По мысли Гёте, искусство может предвосхищать научные знания. Искусство, поэзия способствуют развитию научной фантазии, воображения, которые совершенно необходимы при создании обобщенных научных понятий. Макс Планк писал: «В последнем счете новая идея возникает в воображении ее создателя, и поэтому всякое исследование, даже в тончайшей науке — математике, имеет иррациональный момент, связанный с духовным обликом исследователя»¹⁶⁾.

А вот свидетельство двух ученых А. Эйнштейна и Л. Инфельда: «В физике появилось новое понятие, самое важное достижение со времени

¹⁵⁾ Т. Д. Павлов. Информация, отражение, творчество. София, 1965, стр. 84.

¹⁶⁾ Цитируется по брошюре В. С. Елисеевой «Труд, искусство, наука». Изд. «Знание», М., 1964, стр. 24.

Ньютона: поле. Потребовалось большое научное воображение, чтобы уяснить себе, что не заряды и не частица, а поле в пространстве между зарядами и частицами существенно для описания физических явлений»¹⁷⁾.

Но воображение — это только воображение, для науки не менее важное значение имеет логичность, последовательность мышления. Н. А. Римский-Корсаков, говорил, что слушание музыки приводит к появлению способности, которую следует назвать архитектурным слухом и чувством музыкальной логики... способности, вследствие которой музыкант инстинктивно чувствует законы безусловной красоты и логической связи последовательностей, осмысливающих и освещающих ходом мелодии»¹⁸⁾.

Как бы подытоживая эти мысли, Нильс Бор писал: «Причина, почему искусство может нас обогатить, заключается в его способности напомнить нам о гармониях, недостижимых для систематического анализа. Можно сказать, что литературное, изобразительное и музыкальное искусство образует последовательность способов выражения... предоставляет больше свободы игре фантазии. В частности поэзии эта цель достигается сопоставлением слов, связанных с меняющимся восприятием наблюдателя, и этим эмоционально объединяются многообразные стороны человеческого познания»¹⁹⁾.

Можно еще раз обратиться к Эйнштейну, к которому так любят обращаться современные модернисты, пытаясь найти теоретическую базу своим формалистическим абракадабрам.

Пожалуй, стоит привести довольно большой кусок из книги А. Мошковского²⁰⁾.

Он писал, не скрывая удивления: «Скажу прямо, я был поражен, услышав, что он, великий ученый, находит источник высшего счастья вовсе не в науке. — Мне лично, — заявил Эйнштейн, — ощущение высшего счастья дают произведения искусства. В них я черпаю такое духовное блаженство, как ни в какой другой области.

— Профессор! — воскликнул я. — Ваши слова изумляют меня как настоящее откровение! Не то, чтобы я когда-нибудь сомневался в вашей восприимчивости к искусству: я слишком часто видел, как на вас действуют звуки хорошей музыки и с каким увлечением вы сами играете на скрипке. Но даже в эти минуты, когда вы, словно отрешившись от мира, целиком отдавались художественному впечатлению, я говорил себе: в жизни Эйнштейна это лишь чудесная арабеска, и я никогда бы не подумал, что это украшение жизни является для вас источником высшего счастья. Но, может быть, вы имели в виду не только музыку?

— В настоящий момент я думал главным образом о поэзии.

— О поэзии вообще? Или о каком-нибудь определенном поэте?

— Я имел в виду поэзию вообще. Но если вы спросите, кто вызывает во мне сейчас наибольший интерес, то я отвечу: Достоевский! — Он повторил это имя несколько раз с особенным ударением. И чтобы пресечь в корне всякое возражение, он добавил: «Достоевский дает мне больше, чем любой научный мыслитель, больше, чем Гаусс».

Кстати заметить, что в книге Б. Г. Кузнецова «Этюды об Эйнштейне»²¹⁾ автор поставил перед собой цель ответить на вопросы, почему Эйнштейн говорил о Достоевском: «Он дает мне больше чем любой

¹⁷⁾ А. Эйнштейн, Л. Инфельд. Эволюция физики. 1948, стр. 223.

¹⁸⁾ Н. А. Римский-Корсаков. Музыкальные статьи и заметки. СПб., 1911, стр. 57—58.

¹⁹⁾ Нильс Бор. Атомная физика и человеческое познание, стр. 111.

²⁰⁾ А. Мошковский. Альберт Эйнштейн (беседы с Эйнштейном о теории относительности и «общей системе мира»). М., 1922, стр. 162.

²¹⁾ Б. Г. Кузнецов. Этюды об Эйнштейне. Изд. «Наука», 1965, стр. 119.

мыслитель, больше, чем Гаусс?», что мог дать Достоевский создателю теории относительности?

Можно соглашаться или возражать Б. Г. Кузнецову, но это чуть ли не одна из самых первых попыток, и весьма успешных, проникнуть в самую суть (на уровне, так сказать, взаимодействия атомов) связи науки и искусства, конкретный анализ влияния конкретного произведения искусства на формирование научной идеи конкретного ученого. То, что сделал Б. Г. Кузнецов — яркое подтверждение плодотворности такого пути исследования взаимосвязи искусства и науки.

И вновь хочется повторить уже приводившуюся мысль о том, что сейчас, видимо, даже трудно предугадать, как много может дать, какие может открыть дороги познания изучение «художественного развития в единстве с анализом путей научной мысли».

Наконец, для более полной реабилитации искусства (в которой на самом деле оно не нуждается) можно обратиться к наследию классиков марксизма-ленинизма. Труды К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина, на которых и основывается научная, передовая эстетика, с достаточной ясностью свидетельствуют о том, какую высокую роль отводили они искусству во всех областях общественной жизни, какое значительное место, наконец, занимало искусство в их жизни, борьбе, научной деятельности.

Следовательно, ни о каком изживании или кризисе искусства под давлением прогресса науки не приходится говорить. Наоборот, мы наблюдаем глубокое взаимопроникновение и взаимообогащение художественного и научного мышления, которое все более становится необходимым условием расцвета науки и расцвета искусства, реалистического искусства.

И это тоже одна из объективных закономерностей нашей эпохи. Совершенно прав Э. Х. Степанян, когда говорит: «Без преувеличения можно сказать, что процесс синтеза охватывает все стороны общественного сознания. Былая обособленность, замкнутость форм познания, пришедшая некогда на смену их первоначальному примитивному единству, отходит в прошлое. Формируется новое единство на новой основе. Происходит синтез не только дифференцирующихся отраслей науки и видов искусства, но и всех форм познания на основе научного мировоззрения»²²).

Здесь необходимо сделать еще одно добавление. Во многих исследованиях сопоставление искусства и науки, как различных форм познания, часто приводит авторов к таким выводам, которые опять-таки принижают познавательное значение искусства и неверно ориентируют в понимании процесса типизации.

В очень ценной работе В. Иванова «О сущности социалистического реализма» есть такое рассуждение: «Чувственные образы и дают возможность делать абстрактные выводы (путь познания лежит от живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике). Но ученый обнажает эти абстрактные выводы, художник — нет, художник использует форму конкретных представлений, чтобы их сопоставлением, их системой побуждать к определенным выводам самого читателя, заставлять его додумывать эти выводы, а не усваивать готовые».

Одно только логическое несовершенство этого рассуждения дает возможность для целого ряда ошибочных толкований.

В самом деле, автора можно понять таким образом, что если ученый поднимается от живого созерцания до абстрактных выводов, то в художественном произведении мы имеем лишь «сопоставление»

²²) Сб. «Взаимодействие форм общественного сознания». Изд. МГУ, 1964, стр. 20—21.

«конкретных чувственных представлений». Не спасает здесь и такое разъяснение, что автор, мол, имеет в виду лишь то обстоятельство, что художник, в отличие от ученого, «не обнажает» «абстрактных выводов». Эти выводы, по мысли Иванова, должен сделать сам читатель, а художник сопоставлением конкретных представлений «заставляет его додумывать эти выводы». Значит, в произведении искусства все-таки отсутствуют эти «абстрактные выводы». Следовательно, мы опять пришли к тому же самому положению, что если в науке делаются абстрактные выводы, то в искусстве познание останавливается перед ними, художественное произведение может дать только необходимый материал для абстрактных выводов (систему, сопоставление конкретных, чувственных представлений).

Но, во-первых, зачем же отказывать художественному мышлению в праве подниматься на вторую ступеньку познания, если признавать в то же время, что искусство может давать истинное знание, может быть формой познания (ведь движение от живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике, по мысли Ленина, и есть диалектический путь познания истины, познания объективной реальности), а во-вторых, что же такое тогда типический образ?

Дело в том, что сам процесс создания типического образа предполагает работу абстрагирующей мысли, отвлечение от конкретного, единичного лица этого лавочника. Поэтому типический образ — это не только «конкретное», чувственное представление, но и заключенные в нем «абстрактные выводы». Эту диалектику видел А. Н. Толстой, писавший: «В момент творчества процессы обобщения и оживотворения происходят одновременно»²³).

А вот разъяснение В. Г. Белинского «Надобно, чтобы лицо, будучи выражением целого мира лиц, было в то же время и одно лицо, целое, индивидуальное. Только при этом условии, только через примирение этих противоположностей и может оно быть типическим лицом»²⁴).

Таким образом, читатель потому и может «додумывать» эти выводы, что они уже присутствуют в конкретном образе.

Мы уже не говорим о том, что подлинно научное и художественное мышление не останавливается на ступеньке абстрактных выводов. Оно движется дальше и добивается наиболее полного знания на ступени конкретного в мышлении. Но это уже известное положение, не имеющее непосредственного отношения к нашей теме.

Не менее важное мировоззренческое значение имеет вопрос о предмете искусства и науки. Здесь также нет единого мнения и у советских исследователей.

Можно назвать две, явно противостоящие друг другу точки зрения. Одни (Г. Недошивин, Б. Кубланов, А. Дремов) считают, что предметом искусства так же, как и науки, является вся действительность.

Другие (А. Буров, С. Вайман, Г. Абрамович, М. Каган, В. Ванслова и др.) говорят о наличии специфического предмета отражения у искусства. Правда, понимается он по-разному: это или «человек», или «эстетические свойства действительности», или «отношение между объектом и субъектом» и т. д.

Есть смысл несколько внимательней присмотреться к этим двум точкам зрения.

Если искусство и наука не отличаются друг от друга по предмету отражения, познания, то, следовательно, различие между ними лежит лишь в форме отражения, способе познания. Но такая постановка вопроса таит в себе возможность ошибочных выводов, особенно вредных для искусства. Ведь в этом случае главным, составляющим специфику

²³) А. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13, стр. 292.

²⁴) В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 4, 1903, стр. 73.

искусства, становится форма, комплекс формальных признаков, отличающих отражение объективной реальности искусством.

В свою очередь такой вывод о решающей главенствующей роли формы может стать теоретической основой всяческих формалистических и модернистских направлений.

Налицо и другой существенный недостаток такого понимания предмета науки и искусства. Правомерно ли утверждать, что предметом науки является **вся** действительность? Не слишком ли расширительно такое понимание? В этом случае затрагивается другая, не менее важная сторона вопроса, а именно стирается грань между различными уровнями общественного сознания, в частности, между обыденным сознанием и научно-теоретическим. Однако общеизвестно, что научно-теоретическое сознание развилось лишь на определенной ступени развития человеческого сознания, оно было вызвано глубокими причинами, коренящимися в материальном производстве, в связи с тем, что это производство и вся общественная жизнь человека поставили такие задачи, решение которых стало непосильным обыденному сознанию, останавливающемуся на эмпирической ступени. Общеизвестно также и то, что и сегодня, и в будущем по мере стирания грани между умственным и физическим трудом эти уровни общественного сознания будут сохраняться, будут отличаться друг от друга. И научному, теоретическому сознанию, науке незачем вмешиваться в те области действительности, которые доступны эмпирическому обобщению, обыденному сознанию, в противном случае наука сольется с этим эмпирическим опытом человечества, потеряет свое значение, смысл и роль в жизни общества.

Наконец, признание одного и того же предмета для науки и искусства противоречит и другому общему положению. Этот вопрос достаточно полно освещен в нашей философской литературе и суть его в том, что различные формы общественного сознания (в том числе наука и искусство) отличаются друг от друга **предметом**, который они отражают, формой отражения, социальной основой своего появления, а также своеобразной ролью в развитии общества.

Таким образом, следует признать более правильной вторую точку зрения, указывающую на различие предмета отражения искусства и науки.

Совершенно правильно сторонники этого направления находят подтверждение своим положениям в трудах классиков марксизма.

Следует согласиться, например, с рассуждениями С. Ваймана, который, разбирая полемику К. Маркса с левогегельянцем Шелиги, развернутую на страницах «Святого семейства», приходит к такому выводу. «Если Шелиги растворяет искусство в других формах общественного сознания, не замечая структурного своеобразия объектов художественного отражения, то Маркс как в анализе «Парижских тайн», так и в «Критике критической критики» исходит из непреложного факта наличия у искусства своего предмета, «своей территории», своей гносеосферы — эстетической реальности, понимаемой не дуалистически... а последовательно монистически-эстетическая реальность как момент движения единой телесной реальности). Не «рабская», а «разумная и естественная зависимость» мастера от этого специфического предмета искусства, учет «абсолютно необходимого и всеобщего» в нем и рассматривается Марксом в качестве важнейшей объективно-познавательной предпосылки свободы художественного творчества»²⁵).

Но отличие предмета науки от предмета искусства нельзя понимать таким образом, что ими познаются разные объекты. Более правильным

²⁵ С. Вайман. Марксистская эстетика и проблемы реализма. «Советский писатель», М., 1964, стр. 25.

будет говорить о том, что структура предмета художественного познания принципиально отличается от структуры предмета научного познания.

Это уточнение особенно необходимо потому, что всякая абсолютизация противопоставления науки и искусства по предмету отражения также включает в себе возможность дальнейших неправильных, идеалистических, по своей сути, выводов, могущих послужить опорой для всякого рода эстетских, типа «искусство для искусства», направлений.

В этом случае особенно важным становится то, что именно понимается под специфическим предметом искусства, какой реальный смысл вкладывается в понимание особой структуры предмета художественного познания.

Не имея возможности в рамках данной статьи последовательно разобрать различные взгляды на специфику предмета искусства, ограничимся лишь указанием на то обстоятельство, что диалектико-материалистическое решение этого вопроса имеет принципиальное мировоззренческое значение, оно совершенно необходимо для правильной ориентации и оценки весьма сложных и многообразных явлений современного искусства.

Не может вызвать возражений и мысль о том, что, сопоставляя искусство и науку, определяя особенности этой взаимосвязи, мы не должны ограничиться преимущественным рассмотрением специфики только предмета искусства и науки или только специфических особенностей формы отражения искусства и науки. Только такой подход к решению проблемы, включающий в себя диалектически понятое единство всех элементов, составляющих специфическую структуру предмета отражения, формы познания, специфику социальной основы, породившей науку и искусство, и учитывает их своеобразную роль в развитии общества, может быть единственно плодотворным и научным.

Нам хотелось бы указать и еще на один важный момент сопоставления науки и искусства, обычно остающийся вне поля зрения исследователей. Дело в том, что это сопоставление с видимой неожиданностью, но на самом деле вполне закономерно, приобретает и большое методологическое значение, в частности, для определения специфики жанров различных видов искусства.

Подобно тому, как специфическая структура предмета науки предполагает специфику предмета различных своих отраслей (видов), так и специфика структуры предмета искусства позволяет говорить об особенных чертах предмета отражения у различных жанров искусства.

Между тем в нашем литературоведении, например, когда устанавливаются различия жанров художественной литературы, внимание преимущественно сосредоточивается лишь на формальных признаках жанра.

Для примера можно обратиться к такому интересному и плодотворно развивающемуся жанру, каким является очерк.

Нужно сказать, что именно здесь, в определении жанровой специфики очерка, в нашем литературоведении наблюдаются особенные разногласия. Пожалуй, ни один жанр художественной литературы не подвергался столь многочисленным попыткам объяснить его специфику, ни одному жанру не посвящено столь большое количество различных выступлений, содержащих чаще всего противоположные утверждения.

Между тем, если согласиться с тезисом, что разные жанры художественной литературы отличаются друг от друга не только и не столько по формальным признакам, но также и по предмету своего художественного исследования, то это может дать ключ к пониманию и специфики жанра очерка.

Если обратиться к практике советских очеркистов, то мы без труда найдем подтверждение мысли о существовании специфического предмета исследования в очерке.

Один из ведущих советских очеркистов (В. Овечкин) как-то писал, что он с большим волнением слушал рассказ писателя Закруткина о бесхозяйственном отношении к рыбным богатствам Азовского моря. Он советовал Закруткину выступить по этому поводу в печати со статьей или очерком. Но, пишет В. Овечкин, «написал Закруткин роман не так уж страшно, получилось. Следишь больше за развитием отношений Василия Зубова с Груней, нежели за убылью рыбы в Азовском море. Словно автор сам не поверил, что народнохозяйственный вопрос тоже способен вызвать большой интерес у читателя»²⁶).

Значит, «народнохозяйственный вопрос», который мог прозвучать в очерке, стать специальным предметом исследования, в другом жанре (в романе) оказался растворенным в другом предмете, более соответствующем именно романическому жанру.

Подобных примеров, свидетельствующих о том, что не все явления действительности свободно и естественно ложатся в рамки того или иного жанра, можно было бы привести и больше.

Следовательно, специфику жанра очерка необходимо искать прежде всего в специфическом предмете очеркового исследования, который требует для себя и специфической формы, способа отражения.

Сопоставление искусства и науки имеет и другое важное значение для определения особенностей жанра очерка. Вспомним, о чем писал В. Г. Белинский, «Хотят видеть в искусстве своего рода умственный Китай, резко отдаленный точными границами от всего, что не искусство в строгом смысле слова. А между тем эти пограничные линии существуют больше предположительно, нежели действительно; по крайней мере, их не укажешь пальцем, как на карте границы государства. Искусство по мере приближения к той или другой своей границе постепенно теряет нечто от своей сущности и принимает в себя от сущности того, с чем граничит, так что вместо разграничивающей черты является область, примиряющая обе стороны»²⁷).

Если к этому прибавить слова М. Горького о том, что очерк лежит где-то между исследованием и рассказом, то станет ясно: очерк вместе с научно-художественной литературой и художественной публицистикой и есть одна из пограничных областей между наукой и искусством.

Очень важно указание В. Г. Белинского на то, что искусство по мере приближения к той или иной границе, принимает «в себя от сущности того, с чем граничит». Значит, и очерк принимает в себя от сущности науки. Обычно эту связь очерка с научным исследованием видят лишь в использовании очеркистом публицистики, публицистических приемов изображения действительности.

Но, очевидно, эта связь более глубокая, ведь очерк принимает в себя нечто от сущности науки. Говоря в самом общем плане, здесь мы должны увидеть пограничную зону и между предметом научного исследования и предметом исследования очерка.

Все это имеет тот смысл, что лишний раз подчеркивает, с одной стороны, плодотворность исследования взаимодействия науки и искусства, а с другой, указывает на глубину этого взаимодействия, взаимосвязи, исключаяющей всякое абсолютное противопоставление науки и искусства, в особенности принижающее роль или значение той или другой формы общественного сознания. Не в противопоставлении «физики»

²⁶) «Новый мир», 1955, № 12, стр. 136.

²⁷) В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 10, М., 1956, стр. 318.

и «лирики», а в их единстве, в их взаимном обогащении мы должны видеть главную тенденцию современной эпохи развития искусства и науки.

В стране, строящей коммунизм, которая, по словам К. Маркса, «производит богатого и всестороннего глубокого во всех его чувствах и восприятиях человека²⁸⁾», взаимодействие передовой науки и передового реалистического искусства способствует их всемерному расцвету, что в свою очередь, отвечает насущным задачам коммунистического строительства, задачам коммунистического воспитания.

²⁸⁾ К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, стр. 594.