

ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ИСКУССТВА И НАУКИ

В. И. РОТНИЦКИЙ

Вопрос о соотношении искусства и науки поднимался множество раз и может показаться, что постановка его имеет уже только чисто академический интерес. Не говоря уже о том, что нас устроила бы и такая возможность, необходимо подчеркнуть, что соотношение искусства и науки есть проблема, т. е. вопрос, который еще надо решить как теоретически, так и в плане практических выводов, следующих из него. Главным образом — для искусства. Грандиозное практическое приложение современной науки всех сделало — зачастую поневоле — ее ревностными сторонниками, в том числе даже иезуитов. Не то — с искусством. Вопрос о соотношении искусства и науки решается нередко не в пользу первого. Искусство еще нуждается в защите его права на жизнь как от врагов его (доказывающих невозможность искусства, которое почему-то продолжает существовать вопреки всем доказательствам невозможности), так и от его друзей; причем второе представляется нам даже более важным.

В этом смысле нельзя обойти критическим вниманием концепцию одного из друзей искусства, В. Турбина, хотя бы потому, что, как показывают многочисленные газетные и журнальные статьи, он имеет единомышленников и последователей, а также потому, что его концепция находит отзвук в декларациях некоторых представителей художественной практики.

Бодро написанная книга В. Турбина «Товарищ время и товарищ искусство» вышла в свет в 1961 году, в «эпоху» натиска «физиков» на «лириков»; в ней автор взял на себя мужественную защиту «лириков». Но если на В. Турбина действует современная наука, так как он сам в некотором смысле «физик», то его защита искусства — это призыв к своим соратникам — «физикам» гуманно отнестись к поверженному «врагу», искусству.

Книгу В. Турбина уже критиковали, но трудность таковой критики в том, что, как пишет о себе В. Турбин: «Я — не историк искусства. Не теоретик. Я просто журналист, публицист. Литературный критик. И мои фантазии (подчеркнуто мной. — Вл. Р.) не будут походить на академическое исследование¹⁾, т. е. в том, что он пользуется преимущественно аргументами *ad hominem*, а это самое трудное — «критика аргументов, апеллирующих к чувствам».

¹⁾ В. Турбин. Товарищ время и товарищ искусство. «Искусство». М., 1961, стр. 24.

«Механизм» ошибок В. Турбина заключается в том, что, откликаясь на истинные запросы искусства, отмечая подлинные его особенности и моменты его взаимоотношений с наукой, он преувеличивает, абсолютизирует эти особенности и моменты, а это, по словам В. И. Ленина, и есть гносеология идеализма.

В. Турбин пишет «... несмотря на то, что вооруженный увесистой дубинкой патлатый верзила, вполне удовлетворенный нехитрым изобретением (дубина) своего талантливом предка, озлобленно косился на них, подозревая их в лености и даже, вероятно, в тайных симпатиях к «искусству для искусства», первые художники продолжали бесстрашно рисовать маленькие копии луны и солнца. Вперед, вперед рвалась пробужденная мысль. Много лет прошло — века проползли. И однажды стук первого колеса влился в деловитый шум медленно просыпавшегося мира. Была, значит, и польза и цель в искривленных кругах и некрасивых кудрявых колечках, нацарапанных людьми, которые упрямо предпочитали свои праздные упражнения охоте на мамонтов и рыбной ловле»²).

Рисуя эти первобытные кружочки, в то время как другие занимаются охотой на мамонтов и рыбной ловлей, В. Турбин, попутно совершает по меньшей мере две теоретические ошибки: 1) полагая, что всякий первобытный рисунок суть уже и искусство, именно поэтому 2) он утверждает, что искусство начинается всего как познание, а не как средство выражения эстетических эмоций.

А далее достаточно уже одной инерции мысли — и неверный вывод неизбежен. В. Турбин пишет: «С той поры художники стали верными помощниками гениев науки и техники, шли рука об руку с ними, в каких-то общих областях методологии сплошь и рядом опережая их. Не могли не опережать: рисовать круги после изобретения колеса было бы действительно праздной забавой...»³).

Итак, искусство впрягается в колесницу науки, причем таким образом, что, «...рассуждая о «преднаучном» характере искусства, я говорю не о первичности его во времени, а о его гносеологической первичности по отношению к технике и науке», — пишет В. Турбин на стр. 13 и после этих собственных строк спрашивает: «Не понятно?» — и, нагромождая один абзац подобных же рассуждений на другой и сопровождая каждый рефреном «не понятно?», он, наконец, исчерпывает себя в абзацах и спрашивает: «Теперь понятнее?!»

Не очень. Но все станет понятно, когда мы доберемся до вывода, к которому приходит В. Турбин. Вот он этот вывод: «Художественные формы мышления предшествуют научным»⁴) (подчеркнуто мной. — *Вл. Р.*).

Таким образом, искусство суть форма познания, предшествующая науке, экспериментарий науки. История искусства, эволюция его предмета, переакцентирование его внимания с одной среды на другую есть логика и история познания. Искусство в силу присущей ему специфики идет первым — открывает новые среды, объекты, достигает в познании их определенного результата — и уходит вперед, предоставляя дальнейшую работу науке, и «доводит» знание объекта, среды до возможности практического его применения. Но если так, то искусство не может иметь прошлого, которое, будучи предпознанием, должно сниматься, преодолеваться собственно познанием — наукой; искусство, следовательно, имеет право на жизнь лишь в своем последнем звене, и то лишь потому и до тех пор, пока до него не дотянулась еще наука, то есть искусство — ящерица, оставляющая хвост в руках науки, но

²) Там же, стр. 12—13.

³) Там же, стр. 13.

⁴) Там же, стр. 21.

всякий раз после отдачи очередного отросшего хвоста благополучно убегающая от науки на шаг вперед.

Однако В. Турбину известно, что есть Венера Милосская и другие шедевры искусства прошлого, которые имеют всемирное признание и отмечены печатью нетленности. В чем же волшебство их нетленности? А в том, что «искусство — юность человеческого познания», — говорит В. Турбин, — и его шедевры (эти хвосты, отторгаемые у него наукой) — «вечные памятники этой юности». Не очень теоретично, зато впечатляюще.

Интересно, однако, как долго будет продолжаться погоня науки за искусством? Удастся ей настичь его? Или, напротив, искусству так и суждено остаться недосыгаемым, быть на шаг впереди науки?

Послушаем В. Турбина. С чего начиналось познание мира? С его «очевидности», предметности. Началось все искусством, потом пришла наука, но ко времени ее прихода искусство открыло новую непознанную среду — темную и таинственную психологию (имеется в виду, так думает В. Турбин, с предметным миром — своим традиционным объектом отображения — искусство уже покончило). Наука начинает рационализировать психологию, но это не очень должно пугать искусство: В. Турбин нашел для него новую неизведанную среду — самую мысль. Между прочим, для этого будущему искусству не придется жертвовать своими изобразительными видами: они, эти виды, должны будут просто научиться изображать «посредством внешнего движения движение внутреннее», именно поэтому В. Турбин возлагает главные надежды будущего искусства на ...кинматограф! «Мы не можем знать, как будет выглядеть кибернетическое искусство. Но предметом его станет художественный анализ самого процесса мышления. Оно будет изображать мысль, ее логику. Изображать творчество. В неповторимых образах оно будет имитировать сам ход нашей мысли. И можно не сомневаться, что это будет в высшей степени лирическое искусство; искусство, в своей интимности превосходящее и музыку и кино»⁵).

Теперь уже становится совсем очевидным, что «защиту» искусства взял на себя «физик», который не только гуманно дарует жизнь своему «врагу», но и готов сделать его своим оруженосцем...

И искусство и наука больше, чем только формы общественного сознания, но основа их сходства и различия находится в рамках их как форм общественного сознания.

Имеет хождение точка зрения, согласно которой искусство и наука — потому, что они суть разные формы общественного сознания — отличаются друг от друга, прежде всего по форме. При этом полагают, что это различие заключается в различии художественного образа (искусство) и понятия (наука). Подобные мысли естественны разве что в устах И. Канта, согласно которому существуют «чистые», бессодержательные формы как вместилище будущего конкретного содержания, по отношению к которому эти априорные формы проявляют себя как активная, созидательная сила. Однако авторы подобных высказываний — марксисты; но, находясь на позициях марксизма, логичнее полагать обратное, а именно что различие форм общественного сознания по форме есть следствие различия их по предмету, то есть и по содержанию. Что же касается художественного образа, то он есть единство формы и содержания. И, наконец, разве понятие — только форма науки?!

Полагают, что специфика художественного образа — в его конкретности, и делают из этого предположения два вывода. Первый из них

⁵) Там же, стр. 176.

заключается в том, что, в силу своей конкретности, искусство призвано осваивать окружающий человека конкретный предметный мир, который постигается органами чувств человека; наука же абстрагируется от предметности мира в пользу мира его сущностей.

Подобное утверждение означает отождествление искусства с обыденным сознанием; оно, обыденное сознание, действительно осваивает конкретный предметный мир во всем богатстве его индивидуальных проявлений; нет оснований соглашаться с низведением искусства до уровня обыденного сознания, которое не ставит перед собой никаких эстетических целей.

И второй вывод, согласно которому конкретности искусства, постигающего сущность предметного мира через индивидуальное, чувственно данное его, противопоставляет абстрактность науки, для которой предмет есть не многообразие конкретных свойств, но лишь носитель сущности. Но почему бы в таком случае не противопоставить конкретности искусства абстрактность... практики! В практике мы «абстрагируемся» от всей совокупности свойств и качеств предметов, используя или воздействуя на некоторые из них, нужные нам в данном конкретном случае; можно сказать, что реальные предметы «втянуты» в нашу практику не как конкретные (как совокупность и единство их многообразия), а как «абстрактные», то есть как некоторое ограниченное единство свойств и качеств, то есть в каждом из этих случаев «абстрактность» (как, впрочем, и «конкретность») проявляется всякий раз по-своему, но уже это обстоятельство свидетельствует о том, что различие между искусством и наукой следует искать прежде всего не здесь...

В последнее время — в связи с формированием новой отрасли знания, так называемой метанауки или науки о науке, — появляется множество книг и статей, в которых даются различные определения науки.

Определения науки, даваемые авторами-марксистами, четко разделяются на два направления.

Представители первого из них, и таковых меньшинство — Глезерман, Кольман, Корнеев и др. — определяют науку как сложное общественное явление, как единство трех элементов; наука выступает, во-первых, как форма общественного сознания, как система знаний о мире; во-вторых, как определенный вид общественного разделения труда, как научная деятельность, связанная с целой системой отношений между учеными и научными учреждениями; и, в-третьих, со стороны практического применения выводов науки, со стороны ее общественной роли.

Представители этого направления критикуют представителей второго направления — Габриэльяна, Карпова, Рачкова и др. — за то, что в определениях науки, даваемых последними, наука выступает якобы лишь как форма общественного сознания, а это, мол, в свою очередь, приводит к ограниченному взгляду на историю науки лишь как на развитие идей без достаточного обращения к социальной почве.

Но что касается, например, Рачкова, то он отнюдь не сводит науку к одному из трех ее элементов, к системе знаний о мире — он просто критикует представителей первого направления за то, что они допускают методологическую ошибку: растворяют, науку в этих трех ее элементах, не выделяют главного, определяющего из них, каковым, по мнению Рачкова, является теоретическая сторона науки, то есть наука как форма общественного сознания, как система знаний о мире. И с этим мнением Рачкова нельзя не согласиться.

В самом деле. Человека выделил из мира животных его труд, созидание, изменение природных предметов соответственно его человеческим потребностям. Но чтобы целенаправленно изменять мир, человеку необходимо, во-первых, осознать (знать) свои человеческие потребности

и, во-вторых, знать мир, знать «механизм» его бесчисленно многообразных проявлений; однако этот «механизм» скрывается за внешними проявлениями предметов и, следовательно, не постигается чувствами человека, то есть не открывается непосредственному воздействию человека на природу. «Если бы форма проявления и сущность вещей, — писал К. Маркс, — непосредственно совпадали, то всякая наука была бы излишня»⁶). Так, из практических, производственных потребностей рождается наука со всем ее сложным миром.

Из этого положения следует два чрезвычайно важных вывода: 1) наука есть прежде всего форма общественного сознания, система знаний о мире и 2) предметом науки является объективный мир, но не со стороны его эмпирических проявлений, познание которых составляет задачу обыденного сознания, а со стороны его сущностей, общего, законов.

Закон — объективен, но он не есть элемент вещественности объекта; а значит, науке необходимо абстрагироваться от вещественности объекта, чтобы схватить это общее, и что сам объект для науки не есть реальный объект, то есть объект со всем многообразием его вещественных особенностей, а суть объект идеальный, то есть лишь носитель определенного общего закона.

Следовательно, если общее не существует само по себе как отдельный предмет и поэтому находится за пределами досягаемости его чувствами человека, то, во-первых, это общее может быть уловлено, отражено лишь в понятии, которое лишено наглядности и подобия предмета (то есть понятие есть идеальное бытие онтологического общего, оно есть не только форма, но и содержание науки), и, во-вторых, идеальная наука несовместима с чувствами, эмоциями.

А не о том ли говорит В. И. Ленин: «В теоретической идее (в области теории) субъективное понятие (познание?), как общее и само по себе лишенное определенности, противостоит объективному миру»⁷).

Таким образом, теоретическое отношение человека к миру, наука — это такое отношение, в котором человек выступает не как эмпирический субъект, а как мозг, отношение, в котором совершается не взаимодействие эмпирического субъекта (человека) с эмпирическим миром (ибо результатом его, как и всякого вообще взаимодействия, неизбежно было бы изменение обоих участвующих во взаимодействии контрагентов, один из которых — человек), а отношение, в котором мир лишь отдает информацию о своих свойствах, не изменяя человека (точнее, изменяется только мозг человека, но именно поэтому мыслительная работа не чувствуется человеком).

Потому-то, когда человек делает объектом научного исследования взаимодействие мира и человека, он должен раздвигаться сознанием (мозгом), выйти за пределы собственных, человеческих, переживаний, если он хочет получить объективный научный результат; и если он этого сделать не может, то это делают другие люди, для которых сам он становится объектом научного наблюдения, исследования, взаимодействия мира и человека!

Эмоции сопровождают — не могут не сопровождать — реальную науку (научное творчество и восприятие научных итогов), они способствуют либо препятствуют научному творчеству и усвоению результатов науки, но как таковые они не наука, не сущность науки.

⁶) К. Маркс. Капитал. Т. III, Госполитиздат, 1950, стр. 830.

⁷) В. И. Ленин. Соч., т. 38, стр. 204.

Искусство есть форма эстетического отношения человека к действительности — это признают даже «природники».

Между «природниками» и «общественниками» ведется долгая дискуссия по вопросу о самой сущности эстетического. Причем, критикуя «общественников», «природник» профессор И. Астахов, например, называет одну из глав своей монографии так: «Материалистическое и субъективно-идеалистическое понимание прекрасного», где «субъективно-идеалистическим», само собой разумеется, называется понимание природы эстетического «общественниками». Но такое утверждение И. Астахова почти лишено научного основания, оно скорее суть традиционное привешивание «ярлыков». Что же касается его собственного «материализма», то этот материализм, как правильно отмечает «общественник» Л. Столович, есть материализм метафизический.

Центр дискуссии образует разное комментирование представителями этих противоположных направлений «Экономически-философских рукописей» К. Маркса, главным образом, его «освоенной, очеловеченной природы». Эту «освоенную природу» «природники» понимают лишь как освоенную практически, трудом человека преобразованную природу, обвиняя при этом «общественников» в расширительном толковании, включающем в «освоенную природу» и освоение ее разумом и чувствами человека. Но кто штудирует письменные источники, не пропуская по каким-то причинам слов и строчек, тот может прочесть в «Экономически-философских рукописях» и теоретически освоенную природу, причем понятие «теоретическое освоение» стоит в тексте К. Маркса прежде, чем «практическое освоение». Когда же некоторые из «природников» не закрывают глаза на это последнее обстоятельство, они в своих комментариях пишут о «произведениях молодого Маркса. Но «Экономически-философские рукописи» не нуждаются в скидке на молодость К. Маркса. «Экономически-философские рукописи» К. Маркса — это материализм, причем материализм диалектический, и гегелевская и фейербаховская терминология, которой пользуется К. Маркс, ничего не меняет. Другое дело, что текст «Экономически-философских рукописей» не обработан К. Марксом для печати, но это обстоятельство обязывает нас не цепляться за слова, и, в частности, из того, что «теоретически освоенную природу» К. Маркс пишет перед «практически освоенной», не надо делать вывода, что для К. Маркса теоретически освоенная природа исторически и гносеологически предшествует ее практическому освоению человеком.

Но «природники» могут, в конце концов, абстрагироваться от рукописного произведения молодого Маркса и изложить свое собственное марксистское понимание поднятой проблемы. А как только они начинают делать это, обнаруживается, что сознание они трактуют лишь как пассивное отражение «объективного мира; но ведь это и есть метафизический материализм. Что же, однако, делать, если «природники», например И. Астахов, кроме собственной точки зрения (и надо сказать — крайней), видит еще лишь крайность субъективного идеализма, считающего сознание субъекта демиургом действительности. Но между этой крайностью, в которую действительно нередко впадают «общественники», и мыслью К. Маркса об активности сознания, как и мыслью В. И. Ленина о том, что сознание не только отражает объективный мир, но и творит его, — расстояние, равное между субъективным идеализмом и диалектическим материализмом.

Из этих различных гносеологических оснований следует различие в понимании природы эстетического «природниками» и «общественниками».

Суть «природнической» концепции сводится к следующему: прекрасное, как и все другие эстетические свойства, объективно, то есть эстетическое включается в ряд других, физических и прочих, свойств объекта; в этом — отличие «природников» от Гегеля, который объективность прекрасного понимал как наличие в материальном объекте идеи прекрасного; «природники» же сводят прекрасное к физической природе объекта.

«Природник» И. Астахов рассуждает, что если изменить природные, физические и прочие свойства объекта (например, обломайте березе ветки, изрежьте ножом ствол), то и объект изменится и эстетически (искалеченная береза перестанет быть прекрасной); это, мол, значит, что прекрасное (эстетическое) заключено в самой природе объекта.

Но это значит лишь то, что эстетическое связано с природой объекта, но не исчерпывается ею. В самом деле, можно изменить одно какое-то свойство объекта, не изменяя других; можно абстрагироваться от всего многообразия свойств объекта, выделив лишь одно, потому что в этом единстве свойств объекта каждое отдельное его свойство существует объективно как специфическое свойство. Попробуйте произвести подобную же операцию с эстетическим «свойством» объекта, выделить это свойство, абстрагировавшись от всех прочих свойств. Не получится! Но почему же? Ведь эстетическое «свойство» — объективно в ряду других свойств! «Но эстетическое «свойство» — специфическое, сказал бы на это «природник» И. Астахов, — оно растворено в физических и прочих свойствах объекта...» Но это уже мистика: свойство — растворенное в других свойствах, чувственно воспринимаемых человеком дифференцированно как специфическое свойство!

«Общественник» С. Гольдентрихт, пытаясь уйти от абсурда, говорит, что дело вовсе не в каких-то природных свойствах объекта, но лишь в значимости объекта для человека, впадая тем самым в другую крайность, которую не без некоторого успеха критикует И. Астахов, выдавая теорию «общественников» за субъективный идеализм.

Однако «общественники» все-таки ближе к истине, они в общем-то справляются с пониманием проблемы: общественная значимость для человека природных свойств объекта образует эстетическое, которое, как правильно предлагает М. Кэган, лучше называть не «свойством», а «явлением».

Методологическим принципом решения этой проблемы должно быть требование сделать основой аргументации общественную производственную практику. «Труд создал человека», — писал Ф. Энгельс. Если животное инстинктами, то есть пассивно, приспосабливается к природе, присваивая ее готовые продукты, то человек трудом преобразует, «очеловечивает» природу, изменяет ее соответственно своим потребностям; «освоенная, очеловеченная природа» — это прежде всего и главным образом трудом преобразованная природа.

Общественная производственная практика рождает необходимость познания мира — возникает наука. Здесь особенно интересны два момента: 1) наука противоположна практике, наука открывает — не создает, а открывает! — объективное общее, которое не «открывается» непосредственному практическому воздействию на природу; 2) наука, рожденная потребностями производства, существующая ради использования ее достижений производством и развивающаяся на основе производства, сама поэтому есть определенный вид общественного разделения труда. В силу двух этих обстоятельств наука есть форма освоения природы, ибо именно через науку природа «раскрывает» возможности и перспективы преобразования ее человеком. Следовательно,

«освоенная, очеловеченная природа» — это и теоретически освоенная природа.

В каждом из своих отношений к природе человек участвует совокупностью, единством всех своих свойств и особенностей. Но, с другой стороны, в каждом отдельном отношении к природе человек выступает преимущественно как носитель одного или нескольких своих свойств, а не всеми своими свойствами в одинаковой степени. В трудовом процессе человек выступает прежде всего как социальный производитель, в науке он — теоретик.

И, наконец, в отношении к миру человек проявляет себя и как эмпирический субъект, то есть как человек эмоциональный, переживающий. Если сказать, что эмоции имеют в жизни человека (как, впрочем, и в жизни высших животных) громадное значение, то это ни в какой степени не будет преувеличением.

Что же такое эмоция? На наш взгляд, удовлетворительное определение эмоции в ее естественнонаучном аспекте дает А. П. Симонов в своей очень ценной в научном отношении статье «О роли эмоций в приспособительном поведении живых систем»: «...эмоция представляет компенсаторный механизм, восполняющий дефицит информации, необходимой для достижения цели (удовлетворения потребности). Термин «информация» мы всюду употребляем с учетом его содержательной ценности. В этом смысле возрастание количества информации означает повышение вероятности достижения цели благодаря получению данной суммы сведений. Нам могут возразить, что накопление сведений, необходимых для достижения той или иной цели, происходит в процессе познания. Но, говоря об эмоции, мы имеем в виду не прирост сведений (он возникает в процессе поиска, движущую силу которого составляет потребность, усиленная эмоциональным напряжением), а именно компенсацию, замещение, экстренный механизм, включающийся на данном этапе познания, при данной степени информированности о возможных путях удовлетворения возникшей потребности»⁸).

Так, эмоция — «...компенсация, экстренный механизм, включающийся на данном этапе познания, при данной степени информированности о возможных путях удовлетворения возникшей потребности». Исключительно важный момент в нем констатируется: 1) специфичность эмоции, 2) ее особая роль в приспособительном поведении человека и 3) определенность связи эмоционального и рационального.

Не тождественная телесной потребности эмоция животного направлена все-таки на удовлетворение лишь этой самой телесной потребности, постоянной и вместе элементарной и неполной. У человека же, в силу его общественной, и прежде всего трудовой, природы, сама телесная, точнее материальная, потребность, удовлетворяемая через всю сложнейшую систему общества, превращается в абстрактную потребность.

Вследствие этого мир эмоций человека сложен, глубок и возвышен; эмоция становится средством и формой освоения мира; сама эмоция превращается в абстрактную, общественную — истинно человеческую — потребность переживания меры очеловеченности мира; это — эстетическая эмоция, это — потребность видеть мир прекрасным.

Большинство авторов, цитирующих мысль К. Маркса о способности человека творить в меру вещи как способности творить по законам красоты, не учитывают, что здесь не одна только «мера вещи», а подра-

⁸) Ж. «Вопросы психологии», 1965, № 4, стр. 77.

зумеваются соизмерение двух мер, отношение «меры человека» к «мере вещи», онтологически проявляющееся в эмоции, в определенном человеческом переживании «меры вещи».

Таким образом, эстетическое выступает как единство свойств (меры) объекта и соответственно ей — общественной, человеческой значимости этого объекта, то есть человеческого эстетического идеала. Однако не правы М. Каган и другие, выводящие эстетическое прямо, непосредственно из идеала, ибо сам эстетический идеал возникает на основе эстетического чувства.

Отсюда следует, что объектом эстетического отношения могут стать как конкретный предметный мир, так и мир абстрактных явлений.

Отсюда вытекает и вся специфика искусства как формы эстетического отношения человека к действительности.

Предметом искусства является эмоционально духовный мир человека, мир его чувств и переживаний.

Подобные формулировки всегда настораживают, у оппонентов начинает «срабатывать» критический «инстинкт», появляются призраки Фрейда, Джойса, экзистенциалистов; это понятно, так как старые традиции, в том числе и худшие, живучи; жива и такая методологическая традиция: если Фрейд, экзистенциалисты и прочие утверждают что-то, то марксисты, мол, должны это «что-то» отрицать; если Фрейд, экзистенциалисты и прочие признают эмоцию содержанием искусства, то марксисты, мол, должны искать это содержание в чем-то другом. Вульгарная, формалистическая традиция.

Дело не в утверждении Фрейдом и экзистенциалистами эмоциональной природы искусства. Вопрос должен ставиться иначе, содержательней и глубже: как понимают самую эмоцию Фрейд и экзистенциалисты? Именно здесь — и только в этом случае — обнаружится действительная противоположность фрейдистской и марксистской концепций.

Фрейдизм — субъективный идеализм, агностицизм; он исходит из самодовлеющей специфичности эмоций, из первичности их по отношению к объективному миру, то есть фрейдизм все переворачивает с ног на голову: эмоция оказывается творцом окружающего мира; а это означает, что единый объективный мир теряет все до единого свои объективные свойства, дробится на бесчисленное множество индивидуальных, несоизмеримых в своей специфичности миров, существовавших лишь в фантазии неповторимо специфичных индивидуумов; такая эмоция лишается своего объективного содержания.

Иллюзия специфической первичности эмоции по отношению к объективному миру и признание такой эмоции предметом искусства вынуждает фрейдистов и экзистенциалистов утверждать, что искусство ни в какой степени не является отражением объективного мира, тем более — адекватным отражением; и, следовательно, искусство не соединяет человека с миром, а разделяет их; а коли так, то само искусство теряет всякое общезначимое объективное — действительное содержание, становится бессодержательной игрой индивидуальной фантазии. Констатируя сугубую буржуазность такой концепции искусства, большинство наших эстетиков не учитывают, что такое ложное искусство есть выражение действительного эстетического отношения к миру — отношения сноба, индивидуалиста, мещанина либо безнадежно несчастного человека.

Иное дело — марксистская концепция, согласно которой эмоции есть момент приспособительного к миру поведения человека, его равновесия с миром, являющегося необходимым условием самого существования человека в мире. Труд, теория, переживание — три момента

такого равновесия и, следовательно, действительного, истинного отражения действительных свойств объективного мира. А это означает опредмеченность, объективность содержания всех человеческих эмоций.

Именно такая эмоция составляет предмет, содержание искусства. А это означает, что искусство как средство отношения человека к объективному миру есть и отражение, познание этого большого объективного мира.

Не правы, однако, «природники», по существу, сводящие искусство лишь к познанию. Такая их точка зрения есть следствие метафизической, односторонней концепции эстетического как только объективного, основанной на абсолютизации конкретно-исторического эстетического идеала, при которой испаряется историчность, человечность эстетических идеалов. Поэтому и создается иллюзия, что раз эстетическое только объективно, задачей искусства и является отражение, познание объективных (!) эстетических свойств мира, растворенных, по мнению, например, И. Астахова, во всех прочих, неэстетических его свойствах. Однако не понятно, почему И. Астахов останавливается перед выводом о том, что лучшим искусством должна стать, согласно этой теории, ...наука об эстетическом!

Далее. Так как, во-первых, эстетическая эмоция человека предметна; так как, во-вторых, объектом эстетического отношения человека может выступать как вещественный чувственный мир, так и мир абстрактных сущностей (например, мысль); так как, в-третьих, эстетическое отношение есть отношение онтологическое, отношение двух мер — «меры человека», эмпирического субъекта, личности и «меры вещи» (будь эта вещь конкретный предмет или предмет абстрактный) — есть выражение меры «человечности» вещи, то первоосновой искусства должен быть и есть художественный образ. А это значит, что художественный образ есть не только форма искусства, но он суть единство содержания и формы.

И последнее. Поскольку «меры человека» в искусстве есть абстрагированная мера человека и поскольку «мера вещи» в искусстве есть абстрагированная мера вещи, то и сам художественный образ есть абстракция, безразлично — является ли он аналогом чувственно-конкретного предметного мира или он не обладает внешней изобразительностью.

Выводы. Искусство и наука как формы общественного сознания различаются прежде всего по предмету, по содержанию: если предметом науки является объективный мир в его сущности, общности, то предметом искусства является эмоционально-духовный мир человека. Различие искусства и науки есть, далее, различие понятия (наука) и художественного образа (искусство) как в том смысле, что понятие есть содержание науки, а художественный образ — содержание искусства, так и с той стороны, с которой понятие есть форма науки, а художественный образ — форма искусства.

Вот основа всех прочих различий и сходств искусства и науки, вот основа их многообразных взаимоотношений.