

МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЙ АСПЕКТ ВЗАИМОСВЯЗИ ИСКУССТВА И НАУКИ

Э. В. БУРМАКИН

(Представлена научным семинаром кафедры философии)

Прежде всего есть необходимость пояснить смысл обозначенной в названии статьи проблемы. Этот смысл, конечно, не исчерпывается очевидным — мировоззренческим значением поставленной проблемы (а какая научная проблема не имеет такого значения?), хотя и эта общая постановка вовсе не лишена права на жизнь, как выяснится в дальнейшем. Этот смысл станет более точным, если мы будем стремиться определить место науки и искусства в мировоззрении вообще, если попытаемся определить значение, роль науки и искусства в формировании научного мировоззрения, что, естественно, неотрывно от понимания роли мировоззрения в научном и художественном творчестве.

При всех возможных уточнениях и оговорках интегральность, синтетичность мировоззрения с точки зрения знаний, включенных в него, очевидна, это важнейший момент в понимании мировоззрения классиками марксизма-ленинизма, это, следовательно, основной методологический принцип в исследовании мировоззрения.

С этим, кажется, согласны все. Так же, как, очевидно, не может вызвать возражения утверждение о том, что эти знания в составе мировоззрения необходимы для того, чтобы выработать **понимание** мира, в котором живет человек (надеемся, что это достаточно ограничивает употребленное слово «мир»), **понимание** собственного места, роли, смысла собственного существования и задач.

Но именно в этом месте открывается и другая сторона (столь же бесспорная) мировоззрения — оно есть не только **понимание**, но и «эмоциональная оценка человеком смысла его деятельности и судеб человечества»¹⁾.

Связь знаний и эмоциональной оценки в мировоззрении — это настолько прочный сплав, настолько естественное, неразрывное единство, что именно мировоззрение придает особую «чувствительность» в научной и общественной практике. «Именно передовое мировоззрение придало поразительную чувствительность социальной совести благородных мыслителей и революционеров, так резко обострило их понимание действительности. Именно оно вдохновило их на неустанный поиск и напряженное размышление над социальными загадками»²⁾.

Очевидно, что присутствующие в мировоззрении эмоциональные:

¹⁾ «Философская энциклопедия», т. 3, стр. 454.

²⁾ Там же, стр. 455.

оценки являются мерой силы убеждения личности — важнейшего условия практической и теоретической деятельности. Подобно тому, как само мировоззрение оказывается мерой ценности самой личности. «Ценность и цельность личности как субъекта истории находится в прямой зависимости от ее мировоззрения»³⁾.

Значение и роль научного мировоззрения в решении задач коммунистического строительства с исчерпывающей полнотой определены Программой КПСС, которая придает первостепенное значение формированию научного мировоззрения у всех тружеников советского общества на идейной основе марксизма-ленинизма.

Видимо, нет необходимости в подробном рассмотрении значения мировоззрения в жизни отдельной личности и общества в целом. Но в этой непреходящей выдающейся роли мировоззрения не обнаруживается ли и столь же значительное место системы знаний и эмоциональных оценок, на основе которых складываются убеждения как главных моментов, сторон, характеризующих само мировоззрение!

Именно это обстоятельство в первую очередь (хотя вовсе не исчерпывая полностью) определяет главный смысл мировоззренческого аспекта взаимодействия науки и искусства, о чем и хочется сказать несколько подробнее.

Итак, какие знания поставляют мировоззрению наука и искусство, как добываются эти знания, какое место они занимают в системе мировоззрения, как воспринимает их то или иное мировоззрение, наконец, безразлично или нет для самого мировоззрения объективно существующее взаимодействие науки и искусства? Вот далеко не полный перечень тех важнейших, центральных вопросов, которые тотчас встают, едва обозначена тема.

Кажется, никто не возражает против того, что искусство — действительно одна из форм познания. Но как только в многочисленных работах и специальных сборниках, и в монографиях, и просто в газетных и журнальных статьях разные авторы переходят к конкретному рассмотрению процессов познания в науке и искусстве, так диву даешься обилию особых точек зрения, разногласий, споров; довольно часто в этом разнообразии позиций звучат отголоски отшумевшего уже диалога между «физиками» и «лириками», а нередко и просто ошибочные мысли, имеющие весьма серьезные, как принято говорить, мировоззренческие выходы.

Вот, к примеру, как понимает процесс познания в науке и искусстве Л. Н. Нехорошев: «Если ученый, оттолкнувшись от жизненных фактов, немедленно устремляется в мир абстрактных рассуждений и формул и его идея начинает развиваться как цепь логически построенных умозаключений, то художник, соприкоснувшись с реальным фактом, не уходит в мир абстракций, он остается среди чувственно осязаемых форм жизни. В отличие от ученого он начинает не только **соображать**, но и **воображать**»⁴⁾. А далее Л. Н. Нехорошев вообще отбрасывает мешающую его концепции необходимость «соображать» и пишет: «Столкнувшись с тем или иным фактом действительности, поражающим воображение, художник испытывает сильные чувства восторга, сострадания, ненависти, которые рождают в его душе идею. Идея, выступая как воодушевление, озарение, проникает в суть вещей и может быть логически невыразимой»⁵⁾. Не мистика ли это? С помощью «озарения» можно

³⁾ И. С. Кон. Социология личности. М., изд. полит. лит-ры, 1967, стр. 98.

⁴⁾ «Художественная идея и форма произведения искусства». Сб. «Роль мировоззрения в художественном творчестве». М., изд. «Мысль», 1966, стр. 107.

⁵⁾ «Художественная идея и форма произведения искусства». Сб. «Роль мировоззрения в художественном творчестве». М., изд. «Мысль», 1966, стр. 109.

проникнуть (познать) суть вещей. К чему тогда наука, ее трудный путь, ее мучительные поиски — надо озаряться. И все это не оговорки, не небрежность стиля. Л. Н. Нехорошев настаивает: «Итак, мы определили содержание идейного замысла как художественной идеи, родившейся и живущей в душе человека...»⁶⁾). Идея в душе!... Впрочем, здесь все логично. Ведь, по Л. Н. Нехорошеву, это ученый «устремляется в мир абстрактных рассуждений», а художник «остаётся среди чувственно осязаемых форм жизни».

Но позиция Л. Н. Нехорошева — лишь одна крайность. Есть и другая. Вот что пишет Б. Рунин в статье «Логика науки и логика искусства»: «Формирование художественного образа и есть формирование мысли»⁷⁾). Противоположность этих двух позиций очевидна. Справедливости ради, следует сказать, что в статье Б. Рунина есть немало очень ценных и верных наблюдений. Но вот что странно, во многих своих частных выводах Б. Рунин вдруг, находясь на противоположных с Л. Н. Нехорошевым исходных позициях, смыкается с его точкой зрения, неизбежно впадая в противоречие с уже сформулированными собственными положениями. Его представления о сущности научной истины и художественной правды таковы, что, с одной стороны, лишь дают новый, несколько утонченный вариант позиции Л. Н. Нехорошева, а с другой — приводят к таким выводам о роли познающего субъекта в науке и в искусстве, с которыми вряд ли можно согласиться. Вот что он пишет: «В науке познающий человек невольно преодолевает свою природную организацию и общественную принадлежность, поднимается над своими восприятиями, чувствами и навыками, то есть стремится выйти за рамки своего биологического и социального естества. Повинуясь «исследовательскому рефлексу», он идет на преодоление своих непосредственных человеческих реакций»⁸⁾).

Подкрепляя эту свою мысль, Б. Рунин заявляет далее: «Научная истина не зависит от того, кто ее познал»⁹⁾). Возможно, что так оно и есть. Но ведь далеко не каждому ученому открывается научная истина. Ему вовсе незначит «преодолевать свою природную организацию и общественную принадлежность», чтобы открыть объективную истину, не вопреки этим своим качествам, а благодаря им, благодаря своему «биологическому естеству» (наличию необходимых способностей), благодаря своему «социальному естеству» (к примеру, мировоззрению) ученый может или не может открыть истину. Автор явно что-то путает. Кажется, он забыл о диалектике необходимого и случайного...

А вот как выглядит дело в художественном познании: «В искусстве познающий человек, наоборот, утверждает в своих родовых и социальных особенностях, в своей принадлежности к породившей его природе и сформировавшему его сознанию обществу. Ведь следуя «художественному рефлексу», он опирается на свои непосредственные реакции и свои навыки социальной жизни»¹⁰⁾).

Все это было бы правильным, если бы не противопоставлялось научному познанию, если бы столь категорично не возводилось в абсолют. Поэтому стоит здесь напомнить только одно замечание Л. Толстого: «Самые приятные (сочинения. — Э. Б.) суть те, в которых автор как будто старается скрыть свой личный взгляд...»¹¹⁾). Конечно, этот взгляд

⁶⁾ Там же, стр. 115.

⁷⁾ Сб. «Содружество наук и тайны творчества». М., «Искусство», 1968, стр. 126.

⁸⁾ Там же, стр. 124.

⁹⁾ Там же, стр. 127.

¹⁰⁾ Там же, стр. 124.

¹¹⁾ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч. Т. 46. М.-Л., Политиздат, 1928—1958, стр. 182.

есть, присутствует, но художник, мастер всегда старается его скрыть в конкретной форме художественного произведения, чтобы не превратить произведение искусства в назидательную проповедь, чтобы его взгляды читатель (слушатель и т. д.) воспринял как свои собственные.

Все это — известные, до банальности, истины. Можно было бы и дальше продолжать выписки из разных работ, разных авторов, обнаруживая многообразие точек зрения на одну проблему, открывая явно ошибочные утверждения. Но не эту цель преследует настоящая работа. Однако надо же все-таки разобраться в существующих противоречиях.

Не ясно ли, что общей методологической основой здесь может быть только ленинская теория отражения.

В. И. Ленин, анализируя категории логики и человеческой практики, писал: «Практическая деятельность человека миллиарды раз должна была приводить сознание человека к повторению разных логических фигур, дабы эти фигуры могли получить значение аксиом. Это *Nota Bene!*»¹²⁾.

Значит, научное понятие есть результат обобщения данных практики, опыта, а в дальнейшем оно становится важнейшим инструментом познания¹³⁾.

Марксистско-ленинская эстетика давно доказала, что искусство по своему происхождению тоже неразрывно связано с практикой, с трудовой деятельностью человека, первобытное искусство было фактом ее осознания и специфического выражения. Итак, единый источник происхождения — труд. В. И. Ленин вполне был убежден (см.: «Материализм и эмпириокритицизм»), что в практической деятельности познание оказывается полезным лишь в том случае, если оно правильно отражает объективную реальность.

И еще одно ленинское замечание: «Познание есть отражение человеком природы. Но это не простое, не непосредственное, не цельное отражение, а процесс ряда абстракций, формирования, образования понятий, законов etc, каковые понятия, законы etc (мышление, наука — «логическая идея») и **охватывают** условно, приблизительно универсальную закономерность вечно движущейся и развивающейся природы. Тут **действительно объективно три члена**:

1) природа; 2) познание человека, — мозг человека (как высший продукт той же природы) и 3) форма отражения природы в познании человека, эта форма и есть понятия, законы, категории etc. Человек не может охватить — отразить — отобразить природы **всей**, полностью, ее «непосредственной цельности», он может лишь **вечно** приближаться к этому, создавая абстракции, понятия, законы, научную картину мира и т. д. и т. п.»¹⁴⁾.

В целом согласившись и даже провозгласив как исходный тезис, что искусство есть отражение действительности, многие исследователи затем не распространяют на него важнейшей особенности отражения, о которой пишет Ленин: «Познание есть отражение человеком природы. Но это не простое, не непосредственное, не цельное отражение, а процесс ряда абстракций...». Возможно, здесь смущает то обстоятельство, что Ленин в дальнейшем ссылается только на формы научного познания. И все-таки следует ответить на вопрос прямо: если искусство — познание, то применимы ли к нему общие принципы, сформулированные Лениным, или нет? И если нет, то как понимать тогда процесс познания

¹²⁾ В. И. Ленин. Философские тетради. М., Политиздат, 1969, стр. 172.

¹³⁾ См. об этом: Б. М. Кедрова. О природе научного понятия. «Вопросы философии», 1968, № 8, стр. 15.

¹⁴⁾ В. И. Ленин. Философские тетради. М., Политиздат, 1969, стр. 163—164.

в искусстве? Можно ли понять его в том смысле, что если научное познание «не может охватить — отразить — отобразить природы всей, полностью, ее «непосредственной цельности», то искусство способно на такое отражение? В таком случае ясно, что познание в искусстве оказывается несоизмеримо более высоким, чем познание в науке. Или специфика познания в искусстве состоит в том, что оно остается на уровне конкретно-чувственного видения мира и не достигает абстрактного мышления, будучи по природе своей чуждым всяческим абстракциям? Опять-таки совершенно ясно, что в этом случае познание в искусстве оказывается куда менее ценным, чем в науке (ведь оно остается в сфере эмпирического опыта). Мы же будем настаивать на глубочайшем единстве познания в науке и в искусстве, поскольку пока мы еще не подошли к выявлению их различий, а то, что пытаются видеть некоторые исследователи, не может быть принято.

Хотелось бы присоединиться к мысли, высказанной М. Нечкиной в статье «Функция художественного образа в историческом процессе»: «Художественный образ — отражение жизни, это общеизвестно. Но — удивительное дело — стоит образу попытаться вместить в себя «все» признаки жизненного явления, им отраженного, как — до предела отягощенный — он теряет полет, рушится, лишается силы»¹⁵). Но это и значит, что художественный образ, подобно научному понятию, тоже отвлекается, абстрагируется от множества признаков жизненного явления, учитывает вовсе не все стороны, связи и свойства объекта.

Иначе и быть не может, иначе искусство не сумеет дать типичное.

Даже рисунок, сделанный с натуры, содержит, как теперь принято говорить, неполный, измененный состав сигналов по сравнению с той объективной реальностью, которую изображает. Но рисунок, сделанный рукой мастера, отражает эту объективную реальность глубже, чем прямое восприятие, он улавливает существенное, главное.

Конечно же, в искусстве не просто фиксируется «любой опыт», искусство имеет цель — правду, т. е. прежде всего отражение ведущих тенденций жизни, существенного, оно раскрывает закономерности. Именно этими чертами и характеризуется понятие типического. Безусловно, прав Б. Сучков, говоря об этом важнейшем понятии для реалистического искусства: «Для того чтобы социальный анализ среды, в которой действуют герои художественных произведений, был реалистичен, писателю необходимо видеть и изображать действительность в ее определяющих, то есть типических проявлениях, объективно присутствующих в сфере общественных отношений, преломленных через индивидуальные характеры героев. На эту черту реалистического метода, как на важнейшую, указывал Энгельс.

Естественно и закономерно принцип типизации в реалистическом искусстве выражает существующую в мире социальных явлений причинность»¹⁶).

Здесь, очевидно, следует заметить, что если искусство пытается изобразить жизнь «в ее конкретном виде с неповторимыми подробностями», если оно не прибегает к абстракциям, выявляющим существенное, то оно становится натуралистическим, именно натурализм стремится изобразить жизнь «такой, какова она есть», претендует на адекватность отражения действительности, и, будучи неспособным к аналитическому исследованию, неспособен достичь главной цели — правды, демонстрирует метафизичность своего мышления, смыкается с позитивизмом, который и оказывается его философской базой.

¹⁵) Сб. «Содружество наук и тайны творчества». М., изд. «Искусство», 1968, стр. 66.

¹⁶) Сб. «Эстетика сегодня». М., изд. «Искусство», 1968, стр. 87.

Значит, и здесь не получается противопоставления познания в искусстве познанию в науке, обе эти формы вполне подпадают под основные особенности познавательного отражения, которые сформулированы В. И. Лениным. Более того, искусство, как и наука, использует приемы абстрагирования, отражает существенное, раскрывает закономерности.

Естественно, что в нашей общей постановке проблемы мы вынуждены отвлечься от тех реальных направлений и конкретных произведений искусства, равно как и от конкретных научных концепций, которые вообще не отражают существенное и закономерное, и дают искаженную картину, неверное знание. Мы учитываем лишь идеальный вариант науки и искусства, который в то же время вообще не отменяет внутри себя противостояние абсолютного и относительного знания, борьбы тех или иных концепций, но при всем этом все-таки движется по пути объективной истины (именно в этом смысле он и назван идеальным).

Но если из всего сказанного следует вывод о том, что искусство как познание, так же как и наука, вполне попадает под действие общих закономерностей, характеризующих познание как отражение, что искусство, как и наука, использует абстракции, отражает существенное общее, что даже в самих процессах художественного и научного мышления обнаруживается единство, значит ли это, что эти формы познания вполне тождественны и принципиально неразличимы, не закрыли ли мы себе путь к выявлению все-таки существующего объективно отличия этих форм познания?

Конечно, нет. И в первую очередь это различие проявляется, безусловно, в противоположности научного понятия (как главного инструмента познания в науке) и художественного образа (рассматриваемого в этом отношении в качестве главного инструмента познания в искусстве).

Отличие понятия и образа проявляется прежде всего в том, что если понятие открывает, учитывает сущность в ее чистом виде, то художественный образ отображает сущность через типическое для нее явление, которое закономерно выражает ее (известно, что явления, через которые светится одна и та же сущность, могут очень заметно отличаться друг от друга). Причем художник может отразить и то явление, которое отражало сущность данного объекта в жизни, в данной конкретно-исторической ситуации, может и сконструировать типичное для данной сущности явление, исходя из нее самой, познав ее.

Однако и эти наши рассуждения страдают определенной ограниченностью, нуждаются в уточнении. Взять хотя бы то обстоятельство, что они учитывают только одну ступень познания, имеют в виду относительную устойчивость понятий и образа, но ведь известно, что задачи науки не исчерпываются формированием абстрактных понятий, подлинно научное знание движется как раз от абстрактного к конкретному (по терминологии К. Маркса — к конкретному в мышлении), так же как и художественный образ может рассматриваться в качестве элемента, важнейшей части, единой, целой художественной структуры (произведения искусства), которая дает более полное, многостороннее знание о предмете. В этом случае взаимодействие научного познания (скажем, в рамках научной теории) и художественного оказывается более сложным, не ограничивается теми отличиями понятия и образа, которые были названы выше.

Но если в процессе мышления, познания позволительно абстрагироваться от некоторых сторон, свойств, связей, то сохраняет право на существование и наше рассуждение.

Однако, далее, это все равно еще не вся суть различий между познанием в науке и в искусстве, это лишь «менее глубокая сущность»

и от нее необходимо перейти к более глубокой. Смысл, значение этого перехода станет ясным, если поставить вопрос: а почему в науке познание совершается таким образом, в такой форме, а в искусстве по-другому? Является ли это следствием субъективных устремлений ученого и художника, их своевольным капризом или установившимися традициями? Очевидно, что в данном случае субъективные особенности ученого или художника не при чем.

И здесь мы подошли к одному фундаментальнейшему вопросу, который тоже является причиной острой дискуссии.

Изложим свою точку зрения. Особенности познания в науке и в искусстве, их различие, в том числе в форме познания, объясняются объективно существующими разными предметами отражения для искусства и для науки. Эти разные предметы (понимаемые как особые структуры, сформированные из тех или иных элементов объективной действительности) и лежат в основе различий науки и искусства как форм познания, определяют и многообразие аспектов их взаимодействия, и значение науки и искусства в мировоззрении.

Споры в этом плане ведутся не только о том, отличаются ли наука и искусство по предмету, но также и о том, как понимать предмет науки и предмет искусства. Заметим, что для искусства это имеет особое значение. А между тем в качестве предмета искусства называют то «человека», то «эстетические свойства действительности», то «отношение между субъектом и объектом», то «эмоционально-духовный мир человека» и т. д. Нетрудно заметить, что даже названные здесь предложения оказываются то слишком широкими, то очень узкими. И самый существенный их недостаток состоит в том, что они страдают в большой степени умозрительностью. Между тем только тщательный, кропотливый анализ произведений искусства, их глубочайшее осмысление могут приблизить нас к пониманию и тем более к определению предмета искусства.

Причем может обнаружиться, что понятие «предмет» оказывается вполне применимо к самым разнообразным явлениям искусства. Мы можем говорить об особом предмете отдельного произведения искусства (книги, картины, симфонии, спектакли и т. д.), и тогда, возможно, станет ясным, почему на так называемые «вечные темы» создано столь много произведений и будет создано еще. Не только же в одной форме дело!

Мы имеем право говорить о предмете отдельных родов, видов и жанров искусства. И тогда это признание существования особого предмета в пределах вида оказывается важнейшим методологическим основанием классификации искусства и жанристики. Автор настоящей статьи пытался сделать это, обратившись к проблемам жанра художественного очерка. Но здесь «предмет» обнаруживает свои сложные диалектические свойства — он становится более подвижным (чем на уровне отдельного произведения), допускает отступления и противоречия, в то же время сохраняя свою специфику. Эта специфика имеет место и при сопоставлении различных направлений и методов искусства (например, романтизма, реализма, натурализма, социалистического реализма и т. д.). Пожалуй, можно высказать предположение, что эти направления отличаются друг от друга прежде всего по предмету.

Если учесть все это, то станет ясным, как объективно трудно определить предмет искусства в целом, станет понятным, какой высокой степени общности это определение должно достичь, станет понятным, почему и не удовлетворяют современных исследователей имеющиеся представления о предмете искусства. Пожалуй, только содружеству уче-

ных, содружеству наук по силам выполнение такой задачи. Не случайно применение некоторых нетрадиционных методов к исследованию искусства, процессов творчества приводит к мысли о существовании особого предмета искусства. Не об этом ли пишет Л. Б. Переверзев в работе «Искусство и кибернетика»: «Мы можем только сказать, что художник и ученый преследуют одинаковую конечную цель: познание действительности во всей ее полноте, но конкретная область исследования у каждого своя, и различия в методах обусловлены не только личной склонностью и уж, во всяком случае, не превосходством одного метода над другими, а качественными и количественными различиями исследуемых областей мира»¹⁷⁾.

К этому следует добавить, что, пытаясь определить предмет искусства, конечно же бессмысленно пытаться достигнуть в этом ступени абсолютной истины, всякое определение будет истинным только в данных конкретно-исторических условиях, только с учетом уже имеющегося проделанного опыта искусства, оно, конечно, в какой-то степени приближения сможет предугадать основные направления развития в будущем, но никогда не сможет исчерпать их полностью. Не потому ли в искусстве особенно рискованны всяческие предсказания?

Вот почему в рамках настоящей статьи представляется не столь существенным, что именно подразумевается под особым предметом искусства (если отвлечься от имеющихся определений, сделанных с позиции ненаучного, идеалистического и т. д. мировоззрения), а главным становится **само признание особого предмета** у науки и у искусства как важнейшая методологическая основа.

Исходя из этого, мы и можем сказать, что знания, поставляемые наукой и искусством мировоззрению, не исключают друг друга, не заменяют друг друга, всегда сохраняют свою специфику, объясняемую природой предмета, именно поэтому они дают возможность составить наиболее общее и полное представление о мире, в котором живет и действует человек.

И, конечно, именно особый предмет науки определяет в качестве главного ее инструмента — понятие, так же как особый предмет искусства, объясняет, почему искусство обращается к художественному образу.

Предметность форм познания в науке и в искусстве, по-видимому, с особой силой проявляется в том, что отраженная в научном понятии сущность может быть передана в качестве информации самыми разными знаковыми системами, ничего не потеряв, сохранив всю свою ценность полностью. Но другая сущность, заключенная в особом предмете искусства, в особом предмете каждого отдельного произведения искусства, сущность, которую только и может познать искусство, передается только в той форме и только так, как ее воплотил данный художественный образ, созданный этим художником. Вот что писал Лев Толстой: «Произведение искусства только тогда настоящее, когда воспринимающий не может себе представить ничего иного, как именно то самое, что он видит или слышит, или понимает... Главное, когда он чувствует, что это, что он слышит, видит, понимает, не может быть иначе, а должно быть именно такое, как он его воспринимает»¹⁸⁾.

А вот вывод, который необходимо вытекает из применения математических методов исследования к искусству: «Музыкальное, живописное, поэтическое и любое другое художественное сообщение будет

¹⁷⁾ Л. Б. Переверзев. Искусство и кибернетика. М., 1966, стр. 86.

¹⁸⁾ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 57, М.-Л., Политиздат, 1928—1958, стр. 151, 1928—1958, стр. 151.

воспринято нами как действительно художественное, то есть сумеет возбудить в нас соответствующее переживание и реакцию — только в том случае, если оно придет к нам закодированным одним-единственным способом — тем самым, который был избран создавшим его художником»¹⁹⁾. Но математические методы исследования произведений искусства с особой силой подтверждают справедливость афоризма Гете: «Сущее не делится на разум без остатка».

Что же остается «в остатке»?

И тут мы подошли к новому кругу проблем, связанных с эмоционально-эстетической природой искусства, так как именно эти стороны с трудом поддаются рациональным методам познания, и именно они составляют главное в содержании «остатка».

Как бы ни был противоестествен разрыв эмоционального и эстетического в пределах искусства, мы вынуждены его совершать, сосредоточивая внимание в рамках статьи, на эмоциональных качествах, так как именно они существенны для той части мировоззрения, которая, включая эмоциональные оценки знаний, представлений, цементирует человеческие убеждения. Ведь это и определяет одну из важнейших специфических особенностей искусства в мировоззрении по сравнению с наукой. Здесь особенно ярко проявляется одно из главных отличий науки и искусства.

Однако вновь и вновь необходимо подчеркнуть, что это различие само является лишь следствием более глубокого отличия особых предметов науки и искусства, поэтому само по себе оно не может быть абсолютным критерием, определяющим разницу между наукой и искусством.

И в данном случае различие между наукой и искусством заключается в том, что хотя процесс научного творчества вовсе не лишен эмоций, само научное знание, наука сознательно, специально не ставит задачи воздействовать на человеческие чувства, зато специфика предмета искусства требует обращения к эмоциям, лишь в совокупности, в совместном действии эмоционально-эстетических сторон искусства возможно понимание и усвоение того, что оно открывает нам, что хочет внушить, обнаружить. В искусстве с наибольшей полнотой открывается важнейшее значение эмоций в человеческой жизни. Если искусство, согласно ленинскому утверждению, должно **оплодотворять** последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата (см.: «Партийная организация и партийная литература»), то оно способно сделать это благодаря тому, что открывает истины, которые только и может открыть искусство, обращаясь для этого к плодотворному опыту эмоциональной жизни человека.

Если к этому прибавить, что воля, фантазия, воображение, эмоции художника детерминированы его мировоззрением, то станет ясным, как велико и незаменимо значение, роль искусства в формировании мировоззрения.

Здесь присутствует очень сложное и нерасторжимое единство: с одной стороны, мировоззрение художника определяет его видение мира, его выбор, оценки, и поэтому произведение искусства утверждает определенные мировоззренческие позиции; с другой — сама жизнь, наблюдаемая и изображаемая художником, формирует его мировоззрение, и если эта закономерность замечена верно, то всякий честный и непредубежденный исследователь объективного мира (значит, и художник)

¹⁹⁾ Л. Б. Переверзев. Искусство и кибернетика. М., «Искусство», 1968, стр. 47.

стихийно приближается или даже приходит к научному мировоззрению. Тогда начинается новый круг взаимодействия искусства и мировоззрения, так как научное мировоззрение включает, принимает добытые, достигнутые таким художником знания и эмоционально-эстетические оценки исследованных сторон жизни, и тем укрепляет свои позиции в сознании человечества, находит новые пути распространения и проникновения в сознание.

И конечно, вполне прав Ю. М. Оклянский, который в статье «Материал действительности и художественный образ» приходит к выводу, что: «диалектика субъективного и объективного в творческом процессе такова, что, чем сильнее пережита и глубже осмыслена писателем действительность, чем органичнее пробуждаются и освещаются эти переживания передовыми идеалами и велениями эпохи, тем больше объективной значимости будет содержать в себе и... его произведение»²⁰⁾. Но, понимая жизнь, которая формирует мировоззрение художника достаточно широко, мы должны включить и учесть в ней научную практику, науку, так же, как, очевидно, и практику искусства. Следовательно, называя факторы, влияющие на формирование мировоззрения ученого, нельзя пропустить искусство, так же как по отношению к художнику невозможно забыть о влиянии на него развития науки. Это последнее в современном мире стало едва ли не центральной проблемой искусства, определяя многие, в том числе важнейшие особенности именно современного искусства.

Подводя итог этой части статьи, хотелось бы присоединиться к мысли академика М. Нечкиной, которую она высказала в уже цитировавшейся здесь статье «Функции художественного образа в историческом процессе»: «Повышение роли человеческого сознания в исторической деятельности поставлено эпохой. Обогащение и возвышение эмоциональной сферы человека — одна из сторон строительства коммунистического общества. Прямое отношение ко всему этому имеет великая функция художественного образа в историческом процессе»²¹⁾.

Да, конечно! Само коммунистическое мировоззрение помогает увидеть, что мир коммунизма есть мир прекрасного, а не просто «кнопочная цивилизация» и, следовательно, если коммунистическое воспитание сознания людей невозможно без усвоения необходимых научных знаний, то отрыв сознания от искусства означает отрыв от мира идей, от политики, от эмоционального единства народа.

В заключение всей статьи необходимо сказать, что ее смысл и значение ограничивается лишь общей постановкой проблемы и попыткой увидеть некоторые конкретные ее стороны. Сама же эта проблема представляется автору чрезвычайно актуальной и важной не только для теории, но и практики современного искусства.

²⁰⁾ Сб. «Роль мировоззрения в художественном творчестве», стр. 102.

²¹⁾ Сб. «Содружество наук и тайны творчества». М., изд. «Искусство», 1968, стр. 98.