

практики и только через нее вовлекается в сферу познавательных операций. Поэтому «вся человеческая практика должна войти в полное «определение» предмета и как критерий истины и как практический определитель связи предмета с тем, что нужно человеку»⁵. Практика как бы обнажает существенные характеристики предмета, делает их значимыми для человека. Контролируя применение понятий, практика устанавливает их соответствие сущностным характеристикам реальных объектов.

Такой подход к природе определений нацеливает на исследование содержательных аспектов теории определений и выявление критериев отделения существенных признаков предметов от несущественных. Диалектическая логика предполагает анализ понятий и их определений в контексте развития концептуального аппарата науки. С этой точки зрения становятся понятными замечания классиков марксизма об ограниченности определений и предостережения от чрезмерного увлечения ими. Только рассматривая понятие как развивающуюся систему определений, как «единство многообразного», как синтез различных типов определений, можно понять его природу.

¹ См.: Аристотель. О частях животных.— М., 1947.

² См.: Аристотель. Сочинения, т. 2.— М., 1978.

³ Кант И. Трактаты и письма.— М., 1980, с. 436.

⁴ См.: Robinson R. Definition.— Oxford, 1950, p. 112.

⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 42, с. 290.

М. Л. ТКАЧЕВА

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СОЦИАЛЬНО-НАУЧНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОЗНАНИЯ (Некоторые методологические аспекты)

Возрастающая специализация искусства и науки приводит к тому, что анализ этих двух способов познания объективной действительности большей частью строится по принципу различия (а подчас и противопоставления). Однако, не игнорируя качественную специфику искусства, следует обратить внимание на его определенную общность с научным познанием, в первую очередь с познанием социальным. Именно это обстоятельство создает возможность их плодотворного взаимодействия, существования пограничных, переходных между ними форм. Несмотря на многообразие функций, которые объективно присущи искусству, важнейшей из них является функция гносеологическая, познавательная.

Социальное познание и искусство взаимодействуют между собой на основе того, что обращаются к однотипным, однопорядковым социальным явлениям. Известный советский историк А. И. Неусыхин четко сформулировал главную отличительную особенность общественных наук (он выводит из нее специфичность предмета исторической науки): «...только в общественных науках (и в частности в истории) исследователь до известной степени соприроден объекту исследования... И притом исследует он его со стороны специфически людских социальных связей и взаимоотношений»¹. Это высказывание имеет большое значение и для характеристики художественного познания.

Каждая из общественных наук занимается отдельными «клеточками», «сегментами» социальных отношений, только в своей совокупности общественные науки отражают их единство и субординацию. Проблема личности как носителя, выразителя ансамбля общественных отношений логически завершает круг вопросов социальных дисциплин и может быть названа, по меткому выражению Б. Г. Юдина, «пределной проблемой» общественных наук².

Искусство представляет личность как уникальную целостность, раскрывая эту целостность в совокупности социально-человеческих связей с другими людьми, в деятельном формировании их друг другом. Художник осваивает и обобщает специфическими художественными средствами новый опыт человеческих отношений как непосредственных, так и опосредованных «вещами».

Таким образом, объективной основой взаимодействия искусства и общественного познания является их обращение к одному и тому же пласту человеческого опыта, связанного с личностью как субъектом социально-истори-

ческого процесса. Примером может служить возникновение образований, синтезирующих в себе признаки искусства и социального знания. Здесь имеется в виду пограничная область на стыке искусства, с одной стороны, и социологии, теории управления, социальной психологии — с другой (драматургические, литературные, кинематографические попытки социологических и социально-психологических исследований в советском искусстве).

Художественно-социологические произведения — своеобразные «кентавры» за последнее время появляются в социалистическом искусстве все чаще. Объяснить это можно тем, что социально-психологическая атмосфера, формирующаяся в определенном роде деятельности, впитывается художником; ответом на актуальные вопросы времени и является художественное произведение, по внешним и даже внутренним содержательным характеристикам смыкающееся в определенных своих чертах с экономическим и социологическим анализом. В этом смысле примечателен подзаголовок повести А. Радова «Новое дело»: «Попытка социологического исследования в лицах»³.

Такие переходные формы концентрируют внимание на довольно узком участке общественной жизни; вернее, все ее многообразие рассматривается сквозь призму экономики и непосредственно связанных с нею родов деятельности. Когда анализом социально-экономической сферы занимается теоретическое обществознание, оно совершенно закономерно делает акцент на объективности, независимости существования экономических отношений от индивидуального желания, от деятельности **одного** человека. Нечто подобное можно наблюдать и в художественно-социологических произведениях. Их герои (Чешков из пьесы И. Дворецкого «Человек со стороны», Потапов из «Заседания парткома» — «Премии» А. Гельмана, директор Бугров из «Нового дела» А. Радова) больше похожи на «ходячие социально-профессиональные функции», чем на полнокровные, жизнеспособные художественные образы.

Но, как бы там ни было, художник, стремясь к внутренней завершенности произведения, т. е. исходя из объективных потребностей художественного познания, не просто констатирует факты, не просто проблемно осмысляет ситуацию, но и стремится предложить способ ее разрешения в соответствии со своей мировоззренческой позицией и жизненным опытом. И варианты решения проблем, которые моделируются художником, заполняют вакуум, образующийся из-за недостаточной эффективности собственно научных рекомендаций.

Нельзя не отметить и такой аспект взаимодействия социально-научного и художественного познания, как развитие «социальной технологии»⁴, которая порождает широкое развертывание прикладных социальных дисциплин. Для самого обществознания они представляют эмпирический «этаж», уровень обобщения. Прикладные социальные науки, пользующиеся по преимуществу статистическими методами анализа, могут быть ориентированы (и эта возможность реализуется все более полно) практически на любое явление общественной жизни. Часто и пограничные жанры, и «чисто» художественные произведения (граница между которыми не абсолютна) рассматриваются представителями этих наук лишь как источники внехудожественной информации, которая вычленяется и используется в качестве сырого материала для их собственных обобщений и выводов.

Однако если ограничиться только таким взглядом на искусство, то в поле зрения попадает прежде всего массовидное, распространенное, «ставшее», по выражению Гегеля. Польза от этого знания безусловна, но его явно недостаточно, так как общество — сложная, развивающаяся система с определенным **направлением** изменения, о котором совершенно невозможно судить лишь по степени распространенности фактов и отношений.

«Векторность» является обязательным качеством не только социального познания, но и искусства. Истинный художник не отождествляет характерные явления с часто встречающимися. Наиболее характерное (типичное) обозначает не что иное, как направление развития характера или разрешения ситуации, то «предельное отношение» (по Баргу)⁵, к которому с наибольшей вероятностью придут изображаемые герои и которое мотивировано социальной практикой. Так, рассматривая Зилова из «Утиной охоты» А. Вампилова как человека, преодолевшего влияние окружения, мы можем быть и правы: в жизненном контексте такое и возможно, и желательное. Но в том же контексте возможен и другой путь для Зилова — духовная деградация и омещанивание. Можно с полным основанием

предположить, что драматург связывал образ Зилова со второй, далеко не радужной и не безобидной для общества перспективой. Сделал он это с помощью художественных средств, включив в число действующих лиц персонаж, который олицетворяет как бы конечный итог духовного развития ряда других героев пьесы — официанта Диму. Внешне противоположный Зилону, он обнаруживает с ним внутреннее родство. Именно с его «легкой» руки, пораженный его цинизмом, Зилов раздумал стреляться, «преисполнился решимостью жить, возрадовался ясному дню. Поверить в то, что с такою мертвой душой можно совершить благое дело, трудно...»⁶

Таким образом, искусство взаимодействует с комплексом прикладных социальных дисциплин. Такое взаимодействие не второстепенно для художественного и социального познания. Еще более тесную взаимосвязь искусство обнаруживает с теми областями общественнознания, которые делают акцент в своих исследованиях на направленность исторического процесса. Это требует иных, нежели в конкретных дисциплинах, методов обобщения. Нам представляется верной мысль В. Ж. Келле о различных типах социального знания. Один из них («социологический») количественный, подобный естествонаучному по стремлению «очиститься» от влияния человеческого фактора на результаты познавательной деятельности. Другой («социально-гуманитарный», «гуманитарный») сосредоточен на качественной стороне социальной жизни, ее направленности, активной деятельности человека. Более глубокими для художественного познания являются связи со вторым типом знания, к которому относится, в частности, и историческое познание⁷.

Принадлежность искусства и истории к одному типу знания позволяет объяснить и внешние черты сходства истории и искусства, которые отмечались достаточно давно. Пожалуй, наиболее исследованными в этом плане являются представления английских историков времен Шекспира об истории как драме и о драматизации истории как средстве познания истинных мотивов и механизмов событий. В современной литературе появился ряд содержательных работ, затрагивающих эту проблему.

Интересным представляется свидетельство советского драматурга В. Н. Коростылева, который, создавая пьесу о декабристах, в целях достижения большей художественной достоверности обратился к историческим и архивным материалам. «Я долго, очень долго вчитывался в следственные материалы по восстанию на Сенатской площади. Многие литераторы, начиная с Мережковского, читая эти материалы, приходили к выводу, что участники восстания при допросах были нравственно сломлены и многие из них стали доносчиками друг на друга... Однако... документы одного и того же дела входили в противоречие друг с другом». Чему верить, спрашивает автор. Логика пьесы заставила его обратиться к фигуре Николая I, «уловить человеческие мотивировки в императоре, т. е. обратиться к его характеру и к дальнейшим, последекабрьским проявлениям этого характера»⁸. Такая, вовсе не традиционная научно-историческая логика позволила автору сделать верный вывод (отмеченный и историками-профессионалами) об официально санкционированной фальсификации дела декабристов.

Таким образом, социально-научное и художественное познание обнаруживают в качестве предпосылки их взаимосвязи и взаимодействия общность круга явлений, событий социальной жизни, к которым они обращаются. Это допускает даже их известную «взаимозаменяемость» или, точнее, взаимную частичную «компенсацию». Взаимосвязь искусства и общественнознания обнаруживается в образовании ряда пограничных для социального и художественного познания феноменов, захватывает и нижний, эмпирический «этаж» общественнознания, и верхний, общетеоретический. Об этом втором «этаже» можно судить при сопоставлении некоторых принципов научно-исторического исследования, с одной стороны, и способов художественного обобщения — с другой.

¹ Неусыхин А. И. Проблемы европейского феодализма: Избранные труды. — М., 1974, с. 509.

² Юдин Б. Г. Методологическая характеристика процессов взаимодействия наук. — В сб.: Методологические проблемы взаимодействия общественных, естественных и технических наук. М., 1981, с. 180.

³ Дружба народов, 1981, № 9.

⁴ Этот термин впервые употреблен видным болгарским ученым и политическим дея-

телем Н. Стефановым и означает применение теоретических достижений общественных наук в повседневной управленческой деятельности.

⁵ См.: Барг М. А. Учение об общественно-экономических формациях и конкретный анализ исторического процесса.— В кн.: Очерки методологии познания социальных явлений. М., 1970, с. 253.

⁶ См.: Гендитник Н. С. Мастера.— Иркутск, 1981, с. 18.

⁷ См.: Келле В. Ж., Ковальзон М. Я. Теория и история: Проблемы теории исторического процесса.— М., 1981.

⁸ Коростылев В. Н. Семь пьес.— М., 1979, с. 419—420.

Н. А. КОРОЛЬКОВ

К ВОПРОСУ О ДИАЛЕКТИКЕ ОБЪЕКТИВНОГО И СУБЪЕКТИВНОГО В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ОТНОШЕНИИ

Необходимость изучения вопроса о месте и роли эстетического в системе философского знания особенно актуальна в современных условиях, когда все более возрастает значение ценностных ориентаций человека и его оценок. Проблема ценности и оценки, разработка вопросов марксистской аксиологии в последние годы все больше привлекает внимание советских философов и эстетиков. Однако еще недостаточно исследованы объективные и субъективные основы эстетического отношения, их диалектика.

Всякие отношения выступают в противоположных состояниях: положительном и отрицательном. Свойство объектно-субъектного отношения принимать положительно или отрицательно ценностный характер есть следствие диалектически противоречивого характера отношения «объект—субъект», где оба его компонента, выступая в качестве полюсов противоречия, могут соответственно пребывать в состоянии единства или противоположности.

Эстетическое отношение как отношение субъекта к эстетическому объекту характеризуется целым комплексом отношений людей к природе и друг другу. Можно выделить три вида отношений: материально-практические, познавательные и оценочные. Из них первые (материально-практические) необходимо отнести к области общественного бытия, а два других вида отношений (познавательное и оценочное)—к области общественного сознания. Карл Маркс в «Замечаниях на книгу А. Вагнера «Учебник политической экономии» критикует автора за то, что он берет отношения человека к природе не как отношения практические, т. е. основанные на действии, а как теоретические. К. Маркс говорит, что люди никоим образом не начинают с того, что «стоят в теоретическом отношении к предметам внешнего мира»¹. Практическая потребность вызывает к жизни и познавательную, и ценностную направленность человеческого сознания. Но целевая установка в первом и во втором подходе людей к окружающему миру различна. «В первом случае человек ставит перед собой вопрос: что представляет данное явление, как его объяснить, каковы его причины и основания. Во втором случае он спрашивает: как отнестись к этому явлению, как его (в конечном счете) использовать, если оно полезно, или устранить, если оно вредно»².

Резко противопоставлять эти два подхода человека к действительности не следует, так как, по нашему убеждению, нет чисто познавательного, теоретического подхода, все познание осуществляется в целях удовлетворения практических нужд человека, и, наоборот, чтобы отнестись к явлению, решить вопрос о его полезности или вредности, необходимо это явление знать, познать. Но нельзя и отождествлять познавательное, гносеологическое и ценностно-оценочное отношение человека к действительности. Прав Тугаринов, говоря, что «познать—это еще не значит оценить и тем более не значит оценить правильно»³.

Предмет и его ценность, объективная истина, познание и оценивание не одно и то же. Это разные вещи, несмотря на их взаимосвязь. Действительно, объективная истина как содержание человеческих представлений всегда одна, она «не зависит от субъекта, не зависит ни от человека, ни от человечества»⁴. А вот оценка одного и того же объекта у различных людей бывает различна, что, однако, не мешает ей быть правильной. Таким образом, ценностные, оценочные отношения, основанные на практических и познавательных отношениях,—самостоятельно существующий факт. Оценочное отношение есть взаимодействие субъекта и объекта, в