

НОВОЕ  
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,  
ТЕХНИКЕ

ЗНАНИЕ

7/1977

СЕРИЯ ЭСТЕТИКА



В.Н.Самохин  
ИСКУССТВО  
И  
ПСИХОЛОГИЯ

---

НОВОЕ  
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,  
ТЕХНИКЕ

Серия «Эстетика»  
№ 7, 1977 г.  
Издается ежемесячно с 1976 г.

---

**В. Н. Самохин,**

кандидат философских наук

# ИСКУССТВО И ПСИХОЛОГИЯ

(КРИТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ  
НЕКОТОРЫХ БУРЖУАЗНЫХ  
КОНЦЕПЦИЙ ИСКУССТВА)

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»  
Москва 1977.

**Самохин В. Н.**

С17 Искусство и психология (Критический анализ некоторых буржуазных концепций искусства). М., «Знание», 1977 г.

64 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Эстетика», 7. Издается ежемесячно с 1976 г.)

В центре внимания автора — вопрос о сущности и специфике эстетического восприятия и художественного творчества, об особенностях их взаимосвязи. Опираясь на марксистско-ленинскую теорию познания и ленинскую теорию отражения, автор выявляет психологические механизмы восприятия и творчества в искусстве. Большое место в брошюре отводится критическому анализу трактовки данной проблемы в современной буржуазной эстетике, доказываются методологическая несостоятельность концепций буржуазных идеологов.

10507

15

© Издательство «Знание», 1977 г.

---

## Введение

---

Характерным признаком классового антагонистического общества, построенного на социальных противоречиях, всегда была и остается эксплуатация человека человеком. В условиях такого общества развитие и состояние культуры, и прежде всего художественной культуры, во многом определяется потребностями господствующего класса, его заинтересованностью в искусстве. Разумеется, интересы господствующего класса не совпадают с интересами эксплуатируемого класса, с запросами и идеалами основной части общества.

Это противоречие является источником наличия при капитализме двух культур в любой национальной культуре: главенствующей — буржуазной, элитарной и культуры угнетенных трудящихся масс. Двум типам культур соответствуют и два вида мировоззрения — псевдонаучное и научное; идеалистическое, берущее во внимание при истолковании объективной действительности только одну, а именно, субъективную сторону сознания людей, и материалистическое, основанное на познании реально существующих законов природы, общества и человеческого мышления.

Усиливающийся антагонизм между культурой социалистической, демократической и культурой буржуазной, антинародной становится основным противоречием мирового художественного процесса. Прогрессивным силам отнюдь не безразличны судьбы мировой художественной культуры, ее социально-классовая направленность, ее дальнейшая ориентация, которая находится в непосредственной зависимости от результатов исторической борьбы между социализмом и капитализмом.

Сегодня, когда «процесс постепенного сближения стран со-

циализма вполне определенно проявляется... как закономерность»<sup>1</sup>, когда в мире благодаря настойчивой и последовательной политике братских коммунистических партий и всех прогрессивных сил нашей планеты настойчиво пробивает себе дорогу курс на дальнейшую разрядку, когда ленинские принципы мирного сосуществования государств с различным социальным строем стали политической реальностью, заметно меняются тактика и формы борьбы между капитализмом и социализмом. Однако это не говорит о том, что современная буржуазия отказалась от дальнейшей классовой борьбы. Эта борьба стала более изощренной, завуалированной и соответственно более сложной.

Потерпев неудачи в экономической, военной, внешнеполитической, дипломатической областях, буржуазия перенесла центр своих атак в сферу идеологии. Характерно, что в последние годы в сферу идеологической борьбы все более активно вовлекаются искусство и эстетика. Произведения искусства защитники и пропагандисты буржуазных отношений пытаются сделать своеобразным проводником новых идей, которые после соответствующей переработки выдаются ими за теоретические доказательства той или иной разновидности социального преобразования.

Учитывая тот факт, что искусство, восприятие художественных произведений, общение с эстетическим вообще являлось — начиная с самых истоков человеческой истории — благодатным полем формирования мировосприятия людей, наши идеологические противники огромное внимание и усилие сосредоточивают сегодня на пропаганде буржуазного искусства и буржуазного эстетического сознания.

Широкая пропаганда бессодержательного модернистского искусства, искажающего явления действительности, насаждение низкопробного массового искусства преследуют одну цель: создать у людей ложное представление об истинном положении вещей и тем самым духовно разоружить их и дезориентировать.

Современное реакционное искусство основывается на определенных философско-эстетических принципах. Научный анализ этих

---

<sup>1</sup> Материалы XXV съезда КПСС. М., 1976, с. 6.

принципов, глубокое изучение буржуазной эстетики в целом позволяют выявить множество школ и направлений, различных по характеру, по толкованию одних и тех же проблем, но базирующихся на одной основе — идеализме.

Со своих идеалистических позиций буржуазные эстетики пытаются решать вопросы, имеющие непосредственное отношение к искусству. Представители буржуазных эстетических теорий прежде всего сосредоточивают свое внимание на проблемах структуры художественного творчества, характера эстетического восприятия. Особое внимание при этом уделяется роли психических явлений в творчестве и эстетическом восприятии.

Вопросы создания художественного произведения, его восприятия разрабатываются сейчас представителями самых различных наук: эстетики, психологии, физиологии, эргономики и др. Правильное или ошибочное решение этих вопросов зависит от того, на каких позициях стоит ученый: материалистических или идеалистических.

В данной брошюре мы рассмотрим вопрос о сущности и специфике эстетического восприятия и художественного творчества, об особенностях их взаимосвязи; опираясь на марксистско-ленинскую теорию познания и ленинскую теорию отражения, используя данные марксистско-ленинской психологии, выявим психологические механизмы восприятия и творчества в искусстве. Мы проанализируем трактовку этих проблем представителями философии неопозитивизма и интуитивизма, покажем методологическую несостоятельность концепций буржуазных идеологов.

---

## Психология искусства как эстетическая проблема

---

Особое место в современной идеологической борьбе отводится истолкованию весьма сложных и до конца еще не решенных проблем методологии познания психологических процессов эстетического восприятия и художественного творчества.

В последнее время на Западе появилось много работ, где освещаются проблемы психологии искусства. Это в первую очередь многочисленные исследования ведущего американского эстетика и психолога Рудольфа Арнхейма: «Проблемы психологии искусства», «Визуальное мышление», «Искусство и зрительное восприятие. Психология художественного видения»; работа супругов Крайтлеров «Раскрытие секретов художественной деятельности»; Ноэля Мулуда «Живопись и пространство», «Психология и структуры», «Язык и структуры»; Ф. Бэррона «Творческая личность и созидательный процесс»; Г. Кольера «Искусство и творческое сознание». Можно отметить также несколько книг, хотя и не посвященных специально рассматриваемой проблеме, но тесно сопряженных с ней. Это, например, энциклопедия Джеймса Холла «Темы, сюжеты, символика в искусстве»; монография Джилло Дорфлеса «Факторы оценки значения произведений искусства»; крупное историко-теоретическое исследование Виллема ван Хоорна «Развитие образа. Прошлые и современные теории визуального восприятия» и другие работы, опубликованные в последнее время.

Следует подчеркнуть, что деятельная, активная сторона психофизиологических процессов, сопровождающих восприятие и создание художественного произведения, объясняется современными западными учеными абстрактно, беспредметно, без учета социальной обусловленности функционирования произведения искусства в обществе, его классового характера. И происходит это потому, что идеалистическая наука не знает «действительной чувственной деятельности как таковой» (К. Маркс). Целесообразность творческого союза между психологией и искусством буржуазные эстетики и искусствоведы объясняют тем, что поведение человека в процессе общения с искусством тяготеет к сложным эстетическим реакциям. Поэтому западные идеологи обращаются в своих теоретических заключениях к разного рода психологическим обоснованиям. Однако из этого объективного факта выводится сугубо идеалистическая закономерность. Все, что воспринимает и за чем наблюдает человек, представляет собой сферу психологии, категорически утверждают буржуазные эстетики, и поэтому в истории эстетики никому еще не удавалось изучить процессы творчества и другие

· проблемы искусства, не прибегая к данным психологической науки. Искусство, заявляют буржуазные теоретики, существует только как психологический опыт. А раз так, то именно этот опыт и должен являться в действительности тем единственным объектом, к которому приковано внимание исследователей искусства.

Заинтересованность в психологических проблемах искусства авторы буржуазных концепций мотивируют не только общетеоретическими, но и общекультурными потребностями, исходя при этом из общих установок доктрины «массовой культуры». Общекультурные потребности они связывают в первую очередь с назревшей задачей дизайна — типологической символизацией огромного океана вещей и предметов техники, а также природных, научных и социальных фактов и т. п. Все это составляет необъятную вселенную мира современного человека. И первым, по мнению буржуазных теоретиков, кто острее других воспринимает «культивативный зов эпохального обновления социального символизма» и не может не относиться к нему как к насущной задаче современного общества, является художник. Поэтому его первейшую обязанность они видят не в раскрытии картины реальной действительности с помощью художественных образов или объектов материальной культуры, а в непрестанном разъяснении огромного смысла визуального синтеза, т. е. лишь в субъективной интерпретации психологических механизмов постижения и созидания искусства.

Более того, интерес к психологическим проблемам искусства некоторые буржуазные ученые пытаются превратно истолковать как лишнее подтверждение по крайней мере двух фактов. Современное искусство, считают поклонники «массовой культуры», становится все более психологическим, все более символичным. Следовательно, продолжают логику их рассуждений другие зарубежные теоретики — сторонники концепции деидеологизации, — искусство все более «свободно от предрассудков», более «либерально», по сути же дела, бесклассово. В связи с символизацией искусства усиливается, по их мнению, роль его коммуникативной функции, которая становится господствующей.

Вряд ли существуют веские доказательства того, что именно

коммуникативная функция искусства стала сегодня действительно ведущей, хотя интенсификация ее в системе других художественных функций налицо. Но дело не только в этом. Подобная постановка вопроса отражает очень явную и широко распространенную среди западных искусствоведов тенденцию: третировать эстетическую науку как философскую и методологическую дисциплину. И не случайно поэтому в многочисленных публикациях по проблемам психологии искусства все чаще попадаются утверждения, высказанные в духе натуралистической концепции Томаса Манро, почетного президента «Американского общества эстетиков», который утверждал, что художественное произведение и связанные с его восприятием ощущения являются произведениями природы, неразрывными явлениями, изучаемыми физическими или биологическими науками. Манро писал, что эвристическая<sup>1</sup> деятельность человека является в действительности «ориентированной на субъективные ценности». Следовательно, художественное творчество не поддается научному анализу, во всяком случае на современном уровне развития эстетики. Самое большее, что можно сегодня предпринять в изучении процесса художественной деятельности, считал Манро, — это попытаться найти параллели с биологическими процессами в целом.

Подобный подход в корне противоположен трактовке марксистско-ленинской эстетикой проблемы взаимоотношения искусства и естественнонаучного знания. Здесь налицо попытка свести искусство — игнорируя его идейно-эстетический аспект — к субъективным ощущениям, а художественную деятельность отождествить с психическими или физиологическими процессами.

В марксистской литературе неоднократно подвергались критическому анализу буржуазные концепции «деидеологизации» искусства. Но «деидеологизация» искусства — только одно направление современной идеологической борьбы, которую ведут западные эстетики и искусствоведы. Другое направление — «дегносеологизация» искусства. Измышления сторонников этой концепции связаны

---

<sup>1</sup> Эвристика — наука, изучающая законы и методы творческой деятельности человека.

либо с теориями, направленными против реалистического характера искусства, либо с неверным истолкованием методологической роли марксистско-ленинской эстетики, непринятием теории отражения для понимания природы искусства, а также отрицанием возможности применения ее принципов к анализу конкретных художественных явлений.

Объявление психологии в качестве методологической основы анализа современного искусства приводит ряд буржуазных эстетиков к стремлению автоматически вывести красоту произведения искусства из его психологического эффекта без учета всех сторон эстетического отношения человека к действительности. Однако, как показывает практика, попытка превратить частные психологические теории в методологию оборачивается односторонним описанием эстетических явлений. Вполне закономерно, что эстетика в различном взаимодействии с психологическими, физиологическими и разнообразными естественнонаучными теориями становится все полнее, глубже и основательнее, но при всем этом она не может быть растворена в других научных дисциплинах. Лишать эстетическую науку ее целостности и специфичности ни при каких обстоятельствах нельзя. Применимость тех или иных способов исследования в искусстве может быть правильно понята лишь на базе общеэстетических закономерностей, устанавливаемых марксистско-ленинской наукой путем обобщения данных всей истории научного и художественного познания природы и общества.

Марксистско-ленинская эстетика, разоблачая антинаучные тенденции в современной буржуазной эстетике, придает огромное значение художественной ценности произведений искусства — могучего средства познания действительности. Являясь формой общественного сознания, искусство обладает, как средство познания действительности, определенной спецификой: доставляет человеку эстетическое наслаждение, оказывает эмоциональное воздействие на ум и чувства людей. Одновременно ленинская теория отражения научно обосновывает огромное значение идейной познавательной функции искусства и его роли в художественном постижении мира.

В противоположность утверждениям идеалистически мыслящих

эстетиков относительно деидеологизации и дегносеологизации искусства марксистско-ленинская теория считает гносеологическую, т. е. познавательную, функцию искусства одной из самых существенных и важных функций, выполняемых искусством в современном обществе. Данная функция во многом определяет наличие и специфику остальных функций, составляющих или характеризующих особенности современного искусства: социальную, гедонистическую, аксиологическую, коммуникативную, воспитательную, просветительную и т. д. Не познав, не вникнув в существо художественного произведения, зритель вряд ли сможет оценить его и правильно прореагировать на заключенное в нем содержание. Поэтому прежде чем у воспринимающего субъекта сложится мнение о произведении искусства, он должен уяснить для себя его смысл и идею.

Процесс художественного познания, как и любой другой, начинается с восприятия органами чувств человека объектов реальной действительности. Изначальным условием познания материального мира как художником, так и зрителем является существующая независимо от них объективная реальность. Сведения о ней художник и зритель получают через ощущения, восприятия и представления. Иначе говоря, одним из каналов, по которым в сознание человека доставляется информация о том или ином эстетическом объекте, является психологический механизм эстетического восприятия и художественного творчества в целом. Вот почему в структуре художественного познания существенная роль принадлежит науке о человеке, о его взаимодействии с окружающим миром, о его психической деятельности, т. е. психологии.

Действительное формирование психологический метод анализа явлений искусства получил в рамках марксистско-ленинской психологии.

Марксистско-ленинская психология имеет в своем исследовательском арсенале развитый научный и методологический аппарат, с помощью которого осуществляется комплексный анализ взаимодействия человека с природой и человека с человеком. Марксистско-ленинская эстетика, решая разнообразные вопросы художественного познания, использует этот аппарат с учетом специфики

своего предмета исследования. В этом плане можно говорить об определенной обусловленности содержания и структуры эстетики состоянием и разработанностью самой науки психологии.

Естественно поэтому, что методы познания эстетики, ассимилирующие достижения психологии и ряда других соседствующих наук, становятся все более эффективными и совершенными.

Необходимость тесной связи эстетики с другими науками особенно наглядно проявляется при изучении вопросов художественного познания, восприятия и творчества. Решение этих проблем возможно лишь с позиций многих взаимосвязанных наук — философии, истории, социологии, психологии, искусствознания и других, а не какой-либо одной из них, как пытаются утверждать буржуазные ученые. Именно такой целостный подход к проблемам эстетики вообще и к художественному познанию в искусстве в частности, характерен для работ классиков марксизма-ленинизма. Изучение и овладение теоретическим богатством марксистско-ленинского учения — обязательное условие дальнейшего развития и совершенствования методологии исследования психологических проблем искусства.

Анализируя идеалистические, гегельянские взгляды Ф. Лассалья, изложенные им в книге «Философия Гераклита Темного из Эфеса», В. И. Ленин высказывает мысль, имеющую принципиальное значение не только для теории познания вообще, но и для исследования художественного познания. Конспектируя книгу Ф. Лассалья, Ленин подчеркивает, что область человеческих знаний, на основе которой строится теория познания, обязательно должна включать такие науки, как психология и физиология органов чувств. Причем эта мысль отмечена на полях латинским значком «nota bene» («хорошо заметь»), служащим в ленинских работах для выделения особо важных положений марксизма<sup>2</sup>.

По глубокому убеждению Ленина, диалектика как «учение о развитии в его наиболее полном, глубоком и свободном от односторонности виде, учение об относительности человеческого знания, дающего нам отражение вечно развивающейся материи»<sup>3</sup>,

---

<sup>2</sup> См.: В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, с. 314.

<sup>3</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 23, с. 43—44.

должна представлять собой теоретическое обобщение духовного развития человечества, познания мира человеком и его практического преобразования. «Продолжение дела Гегеля и Маркса, — констатирует Ленин, — должно состоять в *диалектической* обработке истории человеческой мысли, науки и техники»<sup>4</sup>.

Из сказанного следует, что научная разработка психологических проблем искусства и, в частности, познания законов эстетического восприятия и художественного творчества также должна опираться на все богатство человеческого знания, в том числе и на науку о психической деятельности человека.

Основой познания и разработки сложных и малоисследованных проблем психологии искусства является ленинская теория отражения, которая и есть применение диалектики к теории познания. Главное в теории отражения — это диалектико-материалистический детерминизм, т. е. учение о всеобщей причинно-следственной зависимости между природными, общественными и психическими явлениями и закономерностями. Согласно теории отражения любое взаимоотношение между объектами и явлениями определяется их внутренней структурой, отражается в них. Что касается деятельности человека, в том числе и эстетической, то способность к отражению он использовал в целях познания окружающего мира и его изменения, согласно своим разнообразным потребностям.

Потребности к художественному познанию и эстетическому освоению действительности возникают на основе предметно-практической деятельности человека, т. е. на основе труда. История человечества, практика его созидательной деятельности всецело подтверждают вывод К. Маркса о том, что образование «...идей, представлений, сознания первоначально непосредственно вплетено в материальную деятельность и в материальное общение людей...»<sup>5</sup>. Следовательно, не уяснив закономерности происхождения эстетической деятельности человека, невозможно понять и особенности художественного познания, которые, как мы уже выяснили, начинаются с активизации психических компонентов в

---

<sup>4</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, с. 131.

<sup>5</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 3, с. 24.

структуре человеческой деятельности, а также самого художественного творчества, как особой духовно-практической формы отражения действительности.

Появление первых эстетически значимых предметов связано прежде всего с развитием общественно-исторической практики людей, с формированием их трудовых и производственных навыков. Сначала стихийно, а впоследствии уже в осознанной форме человек начинает производить такие предметы, которые оказывают определенное воздействие на зарождение и формирование эстетического чувства и сознания.

Г. В. Плеханов в «Письмах без адреса» наглядно показал, как появление красивых предметов и в первую очередь орудий труда оказывало влияние на формирование эстетического отношения к окружающей среде у первобытного человека. Об этом же факте свидетельствуют археологические раскопки современных историков и этнографов. Археологические исследования древних поселений первобытного человека показывают, что уже в эпоху палеолита преобладали орудия труда и предметы быта с характерной для них симметрично-пропорциональной формой.

Появление предметов такой конфигурации связано в первую очередь с особенностями технологического процесса их изготовления, а также их предназначения. Так, например, симметричные формы каменных орудий труда делали их более эффективными в практическом использовании.

Чем разнообразней становится активность человека, тем больше он овладевает законами природы, тем интенсивней развиваются его способности. Постоянно повторяющаяся технология изготовления орудий труда, предметов быта, отличающихся симметричностью, пропорциональностью, ритмичным чередованием «изобразительных» элементов в виде насечек, колец и т. д., отражающих их утилитарное назначение, наталкивали первобытного человека на мысль о целесообразности этой формы. Одновременно у него возникало чувственно-зрительное представление о совершенном предмете быта или орудии труда. Это представление служило первобытному человеку критерием для оценки последующих изделий. Если создаваемое орудие совпадало с представлением о со-

вершенном изделии, у человека возникало особое чувство — духовное наслаждение этим предметом, его формой. Такой предмет начинал выполнять не только свое непосредственное практическое назначение, но удовлетворял эстетически, вызывал в людях духовное наслаждение. Данный предмет становился эстетической ценностью.

Соответственно менялось и созерцание таких объектов. Их восприятие теперь тесно переплеталось с особыми чувствами человека, сопровождалось специфическим переживанием.

Так у человека формировалась новая способность: в процессе восприятия окружающих предметов относиться к ним дифференцированно, отличать красивые предметы от предметов посредственных и даже безобразных. Иначе говоря, в процессе трудовой деятельности у человека образуется «чувствующий красоту формы глаз» (К. Маркс), зарождается чувство, которое мы называем эстетическим. Одновременно складывается и новая эстетическая потребность в создании выразительных предметов, вызывающих эстетические чувства и переживания. Рассматривая взаимоотношение между сознанием человека и результатом его эстетической деятельности, воплотившимся в произведении искусства, марксизм исходит из материалистического решения основного вопроса философии. Любой эстетический объект выступает перед зрителем и слушателем прежде всего как материальный продукт творческой деятельности его создателя. В число материальных продуктов Маркс включает «...все произведения искусства и науки, книги, картины, статуи и т. п., поскольку они существуют как вещи»<sup>6</sup>. Если же существование того или иного шедевра искусства неотрывно от самого творческого акта, то произведение выступает в качестве объективного процесса как изменяющаяся форма бытия<sup>7</sup> (например, танец, музыкальная пьеса). Восприятие продукта творчества художника с помощью чувств как раз и совершается в силу того, что произведению искусства присуща материальная форма существования. Вместе с тем материальные средства, с помощью которых идеи художника воплощаются в конечном ре-

---

<sup>6</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 26, ч. I, с. 155.

<sup>7</sup> См.: там же, с. 421—423.

зультате творческого процесса, т. е. в произведении искусства, теряют свои самостоятельные ценности. Поэтому центральная роль с гносеологической точки зрения в искусстве отводится художественному образу, в котором и находит выражение присущее всей материи свойство — свойство отражения.

Итак, источником эстетического формирования человека, а значит, и его способности к художественному познанию, является его материально-практическая и общественно-историческая деятельность. Наряду с этим в силу специфики отражения реальной действительности искусство по сравнению с другими формами общественного сознания в большей степени, выражаясь словами советского психолога Л. С. Выготского, вовлекает «в круг социальной жизни самые интимные и самые личные стороны нашего существа». А раз так, то и методология исследования эстетических явлений должна основываться на диалектической взаимозависимости предмета или явления, отраженного в произведении искусства, и самого художника, воплотившего в нем изображаемый объект сквозь призму своих представлений о нем, своих эстетических идеалов, практического опыта жизни, психологических и эмоциональных особенностей.

В качестве особой формы отражения действительности произведение искусства представляет собой результат художественного творчества. В свою очередь, художественное творчество, как уже отмечалось,—своеобразный процесс духовно-практической деятельности творца, который обуславливается общими законами трудовой деятельности человека. В этом акте творческая личность осуществляет «...свою сознательную цель, которая как закон определяет способ и характер его действий и которой он должен подчинять свою волю»<sup>8</sup>. Но художественное творчество — это своеобразный вариант труда, это разновидность не только материального, но и духовного производства.

В то же время художественное творчество, охватывая элементы, присущие духовному производству в целом (например, познание, воображение), сильно отличается от других его отраслей, на-

---

<sup>8</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 23, с. 189.

пример от научного творчества. Основная задача научного творчества — достижение нового знания, формирование и описание новой истинной теории. Результат научного творчества не отражает субъективных чувств, переживаний, настроений ученого, его отношения к исследуемому объекту, хотя наукой и установлено, что без «человеческих эмоций» никогда не бывало, нет и быть не может человеческого *искания истины*<sup>9</sup>. В ходе создания новой теории ученый, конечно, переживает разнообразные чувства, в том числе и эстетические. Например, основатель теории относительности А. Эйнштейн испытывал эстетическое удовольствие от компактной, композиционно-стройной формулы. Н. Бор, занимаясь исследованием в области молекулярной физики, получал наслаждение от восприятия красивой структуры модели атома. Но тем не менее следует признать, что итог научного исследования, точнее его продукт, не несет в себе эмоционального отношения ученого к самому объекту исследования.

Предметом науки, как и искусства, является объективная реальность. Но если наука теоретически осваивает мир, объективно описывает явление, то искусство осваивает действительность эстетически, обобщает, выявляет и развивает эстетические отношения общества к реальному миру. Художник в своем творчестве не только отражает реальную действительность, но и выражает человеческие чувства, переживания людей, а также собственное политическое, нравственное, эстетическое отношение к миру. Эта своеобразная задача, которую сознательно ставит перед собой художник, и обуславливает специфику творческого процесса в искусстве, ее отличие от творческой деятельности в науке.

Художественное творчество как духовно-практическая деятельность людей представляет собой своеобразный познавательный акт. Познавание окружающего мира методами художественного творчества предполагает наличие особого предмета этого познания. Как подтверждает история различных видов искусства, объектом художественного познания выступает все то в действительности, в чем находят свое выражение психические реакции и эмоции лю-

---

<sup>9</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 25, с. 112.

дей, их духовный мир, их эстетическое отношение к окружающему миру вещей и явлений.

Содержащаяся в произведении искусства информация несколько отличается от объективной истины как результата познания в области научных исканий, потому что к художественному познанию всегда относятся чувства, переживания. Для художественного произведения характерно «противоречивое» сочетание объективной истины с истиной субъективной.

Только в результате сочетания этих двух истин в содержании художественного произведения, являющегося в свою очередь отражением индивидуальной неповторимости духовной жизни художника, можно увидеть нечто общезначимое, социально-представительное, свойственное всем людям, а не только «самовыразившемуся» творцу. Ведь духовный мир того или иного живописца, скульптора представляет для зрителя интерес сам по себе только при ощущении его близости, влечения к нему.

Таким образом, произведение искусства, во-первых, выявляет отношение объекта к субъекту, т. е. познает бытие как ценность. Во-вторых, оно обнажает отношение субъекта к объекту, т. е. познает систему оценок бытия, формирующуюся в общественном сознании и преломляющуюся в сознании самого художника как представителя определенного класса, определенной социальной группы. Следовательно, произведение искусства содержит двойное сведение: знание о мире и самопознание художника.

Рассмотрев особенности процесса художественного познания в сфере психологии искусства, попытаемся критически проанализировать взгляды буржуазных авторов на существо проблемы восприятия и творчества.

---

## Несостоятельность методологии неопозитивизма в исследовании проблем эстетического восприятия

---

Современная буржуазная эстетика, как и философия в целом, поражает обилием разнообразных школ и направлений. И тем не менее в ней можно выделить главные, наиболее влиятельные течения.

Одним из ведущих направлений в зарубежной идеалистической эстетике стал сегодня неопозитивизм. Современные неопозитивисты (или, как они предпочитают себя именовать, представители «позитивной науки») вслед за своим идейным вдохновителем, французским мыслителем середины прошлого столетия Огюстом Контом, пытаются создать концепции, в которых якобы преодолеваются противоположности в методологической ориентации материализма и идеализма. Развивая философские установки субъективного идеализма эмпириокритицистской школы, превратно истолковывая гносеологическую сущность не только чувственной ступени познания, но и рациональной, современные неопозитивисты утверждают, что подлинной задачей философии является исследование научного знания лишь с точки зрения фактов человеческого опыта.

Сообразно этой методологической установке сторонники неопозитивистской эстетики полагают, что последняя призвана обрабатывать конкретные научные факты, и только их. Разумеется, факты всегда составляли фундамент любой научной дисциплины. Однако за «фактами опыта» неопозитивисты усматривают не реальную действительность, а всего лишь чувственные данные человека, его субъективные ощущения объективных предметов действительности. В прямом соответствии с философской методологией неопозитивизма представители одноименного направления в эстетике интерпретируют само понятие «эстетический факт» в русле субъективного идеализма. По их мнению, факты не имеют объективного содержания. Они лишь «данные опыта», или «выражения языка

науки», т. е. либо совокупность человеческих ощущений, либо логические и лингвистические конструкции. Такой «строго научный», или «позитивный», подход обязательно приводит к антинаучному выводу о существовании только самого познающего субъекта (в одних случаях — зрителя, в других — художника), в ощущениях и восприятиях которого расстаял весь окружающий мир.

Под воздействием философии неопозитивизма представители буржуазной эстетики анализируют факты не в их целостности, не как проявление закономерностей художественного процесса в жизни общества, а как произвольный конгломерат частных явлений и состояний в эстетической действительности. Они искусственно отделяют единичное, частное, а потому и несущественное, от общего, отдельные факты — от целого. В этой связи нельзя не вспомнить принципиальных замечаний В. И. Ленина относительно использования той или иной конкретной информации, т. е. научных фактов. В. И. Ленин указывал, что «...факты, если взять их в их целом, в их связи, не только «упрямая», но и безусловно доказательная вещь. Фактики, если они берутся вне целого... являются именно только игрушкой или кое-чем еще похуже»<sup>1</sup>.

В результате субъективистского толкования фактов неопозитивистская эстетика ограничивается простым описанием непосредственного наблюдения эстетических явлений, вырванных из контекста реального существования художественного произведения. Авторы неопозитивистских концепций в эстетике формулируют так называемые «экспериментальные законы» (отсюда, кстати сказать, и появилось название «экспериментальная эстетика»). Данным термином эстетики, стоящие на методологических позициях идеалистической философии, обозначают выявленную в ходе эмпирических (психологических, физиологических, лингвистических и т. д.) исследований повторяемость определенных явлений, подлинная взаимобусловленность которых остается невыясненной. Ну, а раз не раскрыта причинно-следственная связь в эстетических явлениях, то остается неизвестной и сама закономерность того или иного феномена в искусстве.

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 30, с. 350.

Характерной чертой современного неопозитивизма является притязание его представителей на образование особого метода, якобы применимого во всех без исключения науках. Создание такого универсального метода они обещают осуществить путем нахождения научной дисциплины, которая явилась бы «высшим синтезом» всех существующих на Западе философских течений.

Методология неопозитивизма широко применяется в современной буржуазной эстетике. В данной главе мы рассмотрим, как в рамках неопозитивизма интерпретируются эстетическое восприятие и творческий процесс.

В современной буржуазной эстетике существуют две трактовки психологии восприятия и творчества.

Авторы первой концепции считают, что между психологическими закономерностями эстетического восприятия и творческими закономерностями по созданию художественного произведения можно с полным основанием поставить знак равенства. Сторонники другой точки зрения придерживаются совсем иных взглядов. Эстетическое восприятие и художественное творчество, согласно их утверждениям, никаких точек соприкосновения не имеют, и говорить о каком-либо тождестве их структур будет неверно.

В зарубежной литературе мнение первых авторов наиболее активно выражают представители эстетики гештальтпсихологии. Именно она положила начало систематическому изучению механизмов эстетического восприятия как продуктивного (творческого, эвристического) мышления и попыталась подвести под это изучение определенную методологическую базу в виде психологической теории гештальта.

Ее сторонники считают, что важнейшую роль в психической деятельности человека играют так называемые «гештальты», что в переводе на русский язык означает «образ», «форма», «структура» (в силу специфичности своего содержания этот термин употребляется обычно как непереводимое выражение). Предложив довольно перспективный принцип в исследовании психологических закономерностей зрительного восприятия, сторонники гештальтпсихологии старались интерпретировать с его помощью все много-

образе психических явлений. Более того, в своих работах принцип гештальта они превратили в метод объяснения любых явлений.

Применительно к проблеме эстетического восприятия понятие «гештальт» трактуется сторонниками этой концепции следующим образом: при восприятии художественного произведения зритель получает некоторую последовательность зрительных раздражений, которые воспринимаются не просто как множественность не связанных друг с другом линий, очертаний и т. п., а как своеобразная форма, представляющая собой определенную структуру — «гештальт».

Сторонники эстетики, основанной на теории гештальта, заявляют, что эстетическое восприятие зрителя — это сложный творческий процесс, в принципе не отличающийся от аналогичного акта в сознании художника. «Современное психологическое мышление, — пишет Р. Арнхейм в своей монографии «Искусство и зрительное восприятие. Психология художественного видения», — воодушевляет нас назвать художественное восприятие творческой деятельностью человеческого разума». Будучи далеким от механического копирования сенсорных элементов, восприятие оказывается поистине творческой способностью. Любое восприятие, в том числе и эстетическое, «есть также и мышление, любое суждение есть в то же время интуиция, любое визуальное наблюдение — в то же время и творческая изобретательность», — уточняет он свое понимание творческой сущности эстетического восприятия в другом месте книги.

Мысль о том, что восприятие входит во всякий творческий процесс, подчеркивается гештальтистами во всех их работах. Они считают, что воспринимающий и творящий — эти две сферы исследования, отделенные одна от другой научным анализом, — в реальном акте творчества слиты воедино. Без учета эстетического восприятия изучение творческого процесса, а следовательно, и закономерностей организации художественного произведения, будет лишено достаточно прочной опоры. В какой мере художественное произведение в своей внутренней структуре отвечает особенностям эстетического восприятия, насколько удалось художнику в самом творческом процессе отразить закономерности восприятия — от

всего этого будет зависеть дальнейшая судьба произведения искусства.

Данный вывод оказал в современной идеалистической эстетике большое влияние на понимание и трактовку природы самой эстетической деятельности. Исходя из концепции тождественности закономерностей эстетического восприятия и психологических закономерностей творческого процесса, буржуазные эстетики пришли к выводу, что невозможно рассматривать художественный процесс как самостоятельный и замкнутый. Напротив, восприятие, ведущее к созданию подлинного искусства, появляется, по их мнению, как результат скрытого совершенствования повседневной деятельности человеческого глаза. Деятельность художника по созданию эстетически значимого объекта «является живописной реализацией эволюционного процесса визуального восприятия», — пишет в своей книге «Раскрытие секретов художественной деятельности» другой представитель эстетики гештальтпсихологии — Генри Шеффер-Зиммерн.

Подобная узкомеханистическая интерпретация сложнейших психологических процессов деятельности человека, какими являются эстетическое восприятие и художественное творчество, произвольно и необоснованно исключает вопрос о формировании психических процессов в условиях контакта человека с миром прекрасного и, следовательно, не учитывает целый ряд моментов, существенных с точки зрения объективного научного анализа всех этих закономерностей. Прежде всего игнорируется историческое происхождение эстетической деятельности, в том числе и художественного восприятия, как результата эволюции материальной жизни, внешней материальной деятельности, которая трансформируется в ходе общественно-исторического развития в деятельность сознания.

Любой акт эстетического восприятия представляет собой, по мнению эстетиков-гештальтпсихологов, процесс визуальной оценки, отбор наиболее характерных черт воспринимаемого объекта, анализ этих черт и формирование их в определенный визуальный образ. Все эти процессы происходят в соответствии с органическими законами зрительного восприятия, главными из которых они

считают принцип подобия и принцип простоты. Стремление элементов к простоте и организация их на основе подобия, полагают гештальтисты, является врожденным свойством, которое проявляется как в восприятии обыкновенной геометрической фигуры, так и при созерцании произведения искусства, где сочетание этих основных принципов выливается в виде композиции эстетически значимой формы.

Эстетические воззрения американских гештальтпсихологов находят теоретическую поддержку в работах, общепhilosophическая и методологическая направленность которых строго выдержана в духе требований методологии сегодняшнего неопозитивизма. Выразительным подтверждением тому могут служить исследования французских мыслителей: М. Недонсея («Введение в эстетику», «Сознание и логос», «Адекватность сознания»), П. Рикёра («Философия желаний», «Истина в истории»), Э. Мунье («Введение в экзистенциализм», «Персонализм»). Если Р. Арнхейм и другие представители эстетики гештальтпсихологии в своих работах пришли к заключению о тождественности психологических закономерностей восприятия и закономерностей творчества на материалах визуальных видов искусства, т. е. в их исследованиях речь идет об искусствоведческом анализе, то перечисленные выше авторы переносят решение этой проблемы на более высокий уровень, уровень философского обобщения, придавая при этом своим суждениям методологический характер.

Трактуя художественное творчество как высшее выражение человеческой деятельности, они выдвигают тезис, что всякая форма человеческой активности, если она носит творческий характер, оказывается по своей сущности эстетической. Так, например, Э. Мунье старается доказать, что художественное творчество входит в реальную действительность человека как ее неотъемлемый компонент. Эстетическая деятельность, согласно его взглядам, по своим основным показателям (преобразующему, познавательному, коммуникативному) есть «одна из форм человеческой активности, принципиально не отличающаяся от всех остальных»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> E. Mounier. Le personalisme. Paris, 1969, p. 96.

Реальное творчество человека становится в интерпретации сторонников эстетики гештальтпсихологии «антиподом истинно человеческого существования». Любой эстетический объект, утверждает М. Недонсель в своей работе «Введение в эстетику», предназначен для его прочтения, для того, «чтобы быть воссозданным». В этом, по его словам, состоит главная особенность искусства, которое «нацелено на живую индивидуальность и остается самим собой только благодаря постоянным заимствованиям у нашей человеческой субстанции». «Отделять акт наблюдения от акта конструирования значило бы излишне абсолютизировать формальную замкнутость систем»<sup>3</sup>, — подытоживает заявления предыдущих авторов Ноэль Мулуд.

Подобная постановка вопроса в рамках традиций философии неопозитивизма не дает возможности вычленить характерные черты именно эстетической деятельности, именно художественного творчества. Скажем, в описанных выше концепциях французских авторов, которые носят на первый взгляд «реалистический» характер, сущность этого реализма сводится к чисто формальным отношениям.

Специфику эстетической деятельности неопозитивисты объясняют не категориальным аппаратом самой эстетической науки и ее методологией, а принципами и понятиями общей теории систем, являющейся основанием для изучения биологических явлений. Так в эстетике гештальтизма сказывается главная тенденция неопозитивистской философии сегодняшнего дня — передача философских функций какой-нибудь нефилософской дисциплине. Эстетическое восприятие невозможно вне определенных внутренних задач — рассмотрения, изучения, оценки и т. д. Все это определяет активное отношение к художественному произведению, не пассивное созерцание, а отбор и интерпретацию. Однако у эстетиков-гештальтистов этот тезис раскрывается и обосновывается в плане лишь интериоризации<sup>4</sup> внешней деятельности человека, т. е. как

---

<sup>3</sup> N. Mouloud. Les Structures. Le recherche et le savoir. 1973, p. 95.

<sup>4</sup> В современной науке понятие интериоризации является одним из центральных. Под ним подразумевается «переход, в ре-

переход материальных действий в идеальные, осуществляемый в акте самого восприятия. Процесс восприятия интерпретируется ими в виде специфического «ориентировочно-исследовательского действия, выполняющего функцию обследования объекта и создания его образа, при посредстве которого субъект управляет своим поведением». В понимании гештальтистами обусловленности психических явлений, сопутствующих процессу эстетического восприятия, отсутствует, таким образом, элемент диалектического, всестороннего рассмотрения зрительного процесса.

Исследования современных советских психологов показывают, что восприятие нельзя рассматривать односторонне как только интериоризацию внешней деятельности. Целостный, всеобъемлющий подход к данной проблеме должен учитывать и то влияние, которое оказывает действие общих закономерностей познавательной деятельности, характеризующихся переработкой чувственных данных в процессе их анализа и обобщения. При взаимодействии человека с внешним миром зрительное восприятие, разновидностью которого является эстетическое восприятие, «действительно выступает как чувственное познание, отражение вещей и их свойств в их многообразных и сложных взаимоотношениях, именно благодаря тому, что само восприятие как форма чувственности включает в себе анализ и синтез, дифференцировку и генерализацию явлений действительности»<sup>6</sup>.

В объяснении буржуазными теоретиками природы эстетического восприятия как поиска соответствующей эстетически значимой формы заметно вырисовывается второй недостаток, свойственный эстетике, исходными методологическими позициями которой являются основные положения гештальтпсихологии. Этот недостаток заключается в формалистическом истолковании психологических и художественных процессов, имеющих место в реальной действи-

---

зультате которого внешние по своей форме процессы с внешними же вещественными предметами преобразуются в процессы, протекающие в умственном плане, плане сознания» (В. П. Зинченко, Зрительное восприятие и творчество. — «Техническая эстетика», 1975, № 8, с. 1.).

<sup>6</sup> С. Л. Рубинштейн. Бытие и сознание, М., 1957, с. 96.

тельности. Фактически же отыскание формы и придание ей соответствующего эстетического значения обуславливается не только, а точнее, не столько внутренними законами строения художественной формы или субъективными намерениями человека, сколько порождается объективным требованием соответствия искусства и эстетической выразительности самой действительности. «Лишь единство природы самого объекта и структуры субъекта в их взаимодействии может объяснить действительные источники генезиса восприятия как целостного предметного образа»<sup>6</sup>. Поэтому более правильно в процессе эстетического восприятия и художественной деятельности говорить о детерминирующей роли природы самого воспринимаемого объекта, раскрывающейся в его взаимодействии с субъектом.

Как мы уже отметили выше, в рамках идеалистической эстетики Запада существует еще один подход к проблеме взаимоотношений закономерностей творческого художественного мышления и закономерностей восприятия искусства. Среди сторонников этой концепции, прямо противоположной первой, следует выделить взгляды Томаса Манро. Он утверждал, что закономерности восприятия и творчества в корне противоположны между собой и совершенно не связаны друг с другом. Мнение некоторых теоретиков о том, что способность восприятия является частью способности к творчеству, считал Т. Манро, глубоко ошибочно. «Ведь мы не должны же повторять опыт пчелы, чтобы иметь вкус к меду, мы не должны изучать опыт стеклодува, чтобы наслаждаться вазой из стекла?» — задает он удивленные вопросы воображаемому оппоненту. И тут же отвечает: «Опыт восприятия имеет в себе нечто такое, чего нет в опыте творчества. Учитель, например, может оценить и понять рисунок ученика лучше, чем сам творец. Мы можем воспринимать и оценивать первобытное искусство, хотя и не в состоянии воспроизвести его».

Свои выводы о противопоставлении процессов восприятия и процессов творчества Т. Манро основывал на тезисе, что акт эсте-

---

<sup>6</sup> Б. Г. Ананьев. Психология чувственного познания. М., 1960, с. 232.

тического восприятия в отличие от художественного творчества носит лишь чисто аналитический характер.

Американский мыслитель тем самым недооценивал роль синтезирующей способности эстетического восприятия в смысле эвристической деятельности, в смысле соучастия воспринимающего субъекта в художественном процессе, о чем подробно говорилось в первой главе. Восприятие как канал получения художественной информации представляет собой двойственный процесс — это знание об окружающей действительности и одновременно процесс самопознания. Недопонимание этой диалектики и приводит к резкой абсолютизации различий двух психологических феноменов: эстетического восприятия и художественного творчества.

Концепция Т. Манро не представляет собой стройной научной теории и не включает каких-либо новых фундаментальных мыслей. Тем не менее на произведениях американского эстетика-идеалиста учатся и воспитываются многие сегодняшние эстетики и искусствоведы за рубежом. На основе работ Манро формировалось мировоззрение представителей различных направлений буржуазной философии, эстетики, культуры и практики современного западного искусства.

Одним из последователей эстетического мировоззрения Манро является известный американский искусствовед, профессор Принстонского университета Теодор Грин. Согласно его взглядам, произведение искусства сочетает в себе два момента — универсальное, всеобщее содержание и своеобразное, оригинальное видение, которые дополняют друг друга. Первое присуще восприятию как зрителя (собственно, на этом и зиждется понимание Грином искусства), так и художника. Второй же момент — это характерная составляющая в эстетической деятельности творца художественного произведения. Абсолютизируя фактор субъективности творческой личности в создании произведения искусства, Т. М. Грин заявляет, что произведение искусства есть «уникальный организм, самодостаточная вселенная с автономным видением, значимая организация соответствующей среды. Оно является выражением интуиции художника, раскрытием его индивидуальности, особым типом ин-

терпретации эстетического опыта и реального мира, на который этот опыт направлен».

Из определения Гринем понятия художественного произведения, содержащегося в его основном труде «Художественная критика в искусстве», невольно напрашиваются два вывода, которые почти что в унисон звучат с идеями Манро, а именно: американский искусствовед признает объективную связь искусства с реальной действительностью, но главенствующую роль при этом отводит субъективному моменту — специфическому видению художника. А раз так, то никакой речи о тождественности процесса эстетического восприятия и художественного творчества быть не может.

Еще в более определенной форме поддерживает и развивает идею отсутствия каких-либо изоморфных отношений в процессах художественного восприятия и творчества другой видный буржуазный эстетик — Альберт Гофштадтер. Его эстетическая концепция, испытав воздействие многих идеалистических течений в современной буржуазной философии, впитала в себя, по его собственным словам, «все самое истинное» и, прежде всего, «радикальное субъективизирование феномена искусства». Исходя из этой своеобразной посылки, Гофштадтер утверждает в работе «Истина в искусстве», что «образ произведения искусства (т. е. то, как воспринимается произведение зрителем. — В. С.), как раскрывающий содержание... не адекватен действительному опыту художественного творчества».

Гипертрофирование субъективного опыта творческой личности, роли его индивидуальных ощущений в создании произведения искусства является общей чертой современной западной эстетики, которая роднит, казалось бы, прямо противоположные направления — персонализм, экзистенциализм, феноменологизм с методологией исследования психологических проблем искусства, выдвигаемой авторами неопозитивистской школы.

Согласно точке зрения персоналистов к разряду эвристических видов деятельности можно отнести лишь художественное творчество. Тем самым игнорируются эвристические потенции других видов реализации духовных сил человека. Разнообразные концепции в персоналистской эстетике характеризуются метафизическим про-

тивопоставлением психологических законов отражения и деятельности, эстетического восприятия и художественного творчества, диалектическое единство которых подтверждает практика реалистического искусства.

Пытаясь след за сторонниками Манро возвести принцип субъективности в художественный идеал и тем самым возвеличить его в глазах потребителей искусства, экзистенциалистская эстетика утверждает, что художник создает произведение искусства, чтобы создать для себя иллюзию истинного бытия. Логика рассуждений сторонников эстетики сводится к следующему. Современное искусство выражает «опыт» его творца. Этот опыт представляет собой интуитивное видение, визуальное постижение художником лишеного смысла окружающего мира. Отсюда призвание художника заключается в объективации этого мира, несмотря на его непостижимость и иррациональность. Таким образом, искусство обеспечивает бессмертие своему творцу, выполняет, по сути дела, компенсаторную функцию.

Создав художественное произведение, художник тем самым заново сотворяет себя, считает, например, французская писательница Симона де Бовуар. Рассуждения французской писательницы точь-в-точь повторяют известные положения фрейдистской эстетики и объяснимы с точки зрения социально-экономических характеристик современного капиталистического общества.

Отчуждение человека от результатов его труда и человека от человека, характерное для классового антагонистического общества, приводит членов этого общества к неуверенности в завтрашнем дне, к чувству одиночества. Человек не может найти смысла в жизни. Вокруг него образуется своеобразный вакуум, который он старается заполнить искусством-игрой, искусством-самообманом. Создавая художественное произведение, содержащее мифическую «новую реальность», якобы более истинную и убедительную, чем реальная действительность, художник буржуазного общества пытается хотя бы на время уйти от нее. Искусство в капиталистическом обществе, таким образом, становится своеобразным искейпистским средством, бегством от действительности.

При сопоставлении разобранных нами двух, казалось бы, про-

твояположных точек зрения на характер и сущность эстетического восприятия и художественного творчества становится очевидным, что на деле они страдают общей, присущей любой идеалистической концепции односторонностью — абсолютизированием какого-нибудь одного момента или аспекта в процессе художественного восприятия и творчества. Анализируя эти концепции, мы еще раз убеждаемся в истинности ленинского вывода о гносеологических корнях идеализма.

«Философский идеализм, — указывает В. И. Ленин, — есть *только* чепуха с точки зрения материализма грубого, простого, метафизического. Наоборот, с точки зрения *диалектического* материализма философский идеализм есть *одностороннее*, преувеличенное, *überschwengliches* (Dietzgen) развитие (раздувание, распухание) одной из черточек, сторон, граней познания в абсолют, *оторванный* от материи, от природы, обожествленный... Прямолинейность и односторонность, деревянность и окостенелость, субъективизм и субъективная слепота *voilà* гносеологические корни идеализма»<sup>7</sup>.

Философский идеализм — это «только чепуха» для «материализма грубого, простого, метафизического», а не диалектического. Понимание же того, что у идеалистических концепций существуют корни и гносеологического порядка, заставляет критиковать эти концепции конкретно, выявляя те реальные «черточки, стороны, грани» познания, которые в идеалистической трактовке абсолютизируются и потому неправильно отражаются. Применяя ленинские методологические положения к анализу буржуазных концепций эстетического восприятия и художественного творчества, мы видим, что подобная абсолютизация имеет место и в концепциях анализируемых буржуазных философов.

Воспитанные на идеях гештальтпсихологии, сторонники ее методологии в современной западной эстетике (по нашей классификации это авторы первой концепции) слишком гипертрофируют психофизическую сторону эстетического восприятия и художественного творчества. Абсолютизируя данную грань художественного познания, преувеличивая роль психофизиологических компонентов и от-

---

<sup>7</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, с. 322.

рывая их от других элементов, составляющих художественную деятельность человека, они невольно затушевывают специфику, которая, в сущности, и является пограничной полосой, отделяющей художественное творчество от эстетического восприятия. Они психологизируют и даже порой биологизируют сущность данной эстетической проблемы.

Выразить основной тезис эстетиков-гештальтистов можно их же словами: «Искусство есть результат деятельности организмов и, следовательно, представляет собой не большую и не меньшую сложность, чем сами организмы». Из этого тезиса логически следует вывод, что человеческий организм и границы этого организма являются важными элементами эстетических суждений, потому что эстетические ценности представляются им сконцентрированными в его телесной оболочке.

Затушевывая социально-классовые противоречия современного капиталистического общества, буржуазная эстетика в ее «натуралистической» тенденции стремится воспроизвести систему антропологических отношений, невольно подменяя свой предмет исследования, связанный с закономерностями восприятия и воспроизведения прекрасного, учением о человеке или, во всяком случае, тесно с ним перекликаясь. Идеологическую сущность этого приема нетрудно предугадать. На его особенности обратили внимание уже французские просветители XVIII в., которые критиковали современную им эстетику за то, что она скорее являлась антропологией, чем учением о прекрасном. И тем не менее реальные противоречия «человеческой природы» остались, по их мысли, вне поля зрения этой науки. Причина этого заключалась в неразвитости общественных условий. Коллизии внутреннего мира человека — интерпретации буржуазных эстетиков эпохи Просвещения — проистекали из присущей человеку изначальной двойственности, обрекая его на хроническую нерешительность в выборе между идеалом и реальной жизнью. В современной буржуазной эстетике эти противоречия приобрели более острую форму, форму парадоксов человеческой природы.

В силу идеализма своих эстетических воззрений сторонники первой концепции не учитывают, а иногда просто отбрасывают тот

факт, что роль субъекта, или в данном случае художника, сказывается и в своеобразном осознании предмета, в его отношении к тому, что он познает и изображает, так как сам художник является продуктом определенных социальных отношений, а его цели определены обществом, эпохой, в которой он живет.

Вне принципа социального историзма не может быть адекватно интерпретирована ни человеческая деятельность в целом, ни ее творческие компоненты. Человек, живя в обществе, не может быть свободным от него (В. И. Ленин), а его эстетические взгляды и суждения являются отражением конкретной действительности, исторических условий социальной жизни. Вне исторической ориентации создание адекватных моделей творчества будет несостоятельным и неполным. Между тем такая ориентация в подходе к явлениям искусства не стала определяющей ни для экспериментальных, ни для теоретических исследований эстетиков-гештальт-психологов.

Отожествляя художественное восприятие с процессом творчества на том основании, что при этом имеют место идентичные психические и физиологические процессы, авторы первой концепции (эстетики-гештальтисты) искажают правильное понимание эстетики, ее философское, т. е. мировоззренческое и методологическое значение для искусства вообще и искусствоведения в частности. В их концепциях в соответствии с главным неопозитивистским тезисом о том, что эстетика не является мировоззренческой наукой, вместо эстетических обоснований тех или иных явлений в искусстве используются «позитивные» знания из области естественных наук, в частности биологии и физиологии.

При этом бросается в глаза научная беспочвенность философских основ эстетики неопозитивизма. Общеизвестно, что каждой форме движения материи в природе и обществе соответствуют определенные методы их познания и преобразования.

Причем социальные процессы, в том числе и искусство, художественное мышление являются более сложными формами движения материи. И когда эстетики-неопозитивисты пытаются изучать область эстетической деятельности человека методами, основанными лишь на изучении биологических, физиологических, психологи-

ческих форм движения материи, то они, по сути дела, упрощают подлинную сущность искусства. Перенесение в сферу эстетики методологии частных наук (при том естественных!) выливается в однобокое истолкование эстетических явлений. Все это и обуславливает причины методологической беспочвенности современной неопозитивистской эстетики. Методологическая несостоятельность теорий эстетиков-неопозитивистов как раз и вынуждает их обращаться за помощью к тем «позитивным» наукам, которые, приняв их теоретическое наследство, могли выступать в дальнейшем уже от собственного имени.

Как верно подметил в своей книге «Иллюзия и действительность» видный философ-марксист Кристофер Кодуэлл, в современной эстетической мысли Запада трудно отыскать автора, «который бы сохранял верность чисто эстетическому толкованию. Как правило, он привносит в сферу искусства аргументацию психологического, исторического и даже биологического свойства. И поскольку некоторые из этих соображений могут быть идеалистическими (как, например, психоанализ), а другие — материалистическими (например, физиология или биология дарвинизма), и поскольку они переплетаются с философскими теориями, заимствованными из таких разных и непримиримо враждебных друг другу источников, как, например, работы Декарта, Спинозы, Гегеля и даже Маркса, то результат получается удивительный». «Специализация полезна, интеграция важна, — продолжает критиковать неопозитивистскую методологию К. Кодуэлл, — но эклектика, которая избегает обеих и вбирает их худшие черты, становится в итоге характерной чертой современной (эстетической, — В. С.) мысли»<sup>8</sup>.

Сторонники второй концепции, вполне обоснованно отмечая, что опыт восприятия характеризует некоторой специфичностью по сравнению с опытом творческим, и прежде всего определенной обедненностью чувств и мыслей, чрезмерно субъективизируют эстетический опыт каждой отдельной личности и тем самым отмечают в нем те объективные психофизиологические закономерности, на которых так настаивают в своих работах защитники первой

---

<sup>8</sup> Ch. Caudwell. *Illusion and Reality*. L., 1973, p. 8—9.

точки зрения. В итоге они приходят к тому же выводу, что и эстетики, опирающиеся в своих теориях на методологические рекомендации гештальтпсихологии: необходимости замены эстетических исследований художественных явлений конкретно-научными методами из области естествознания. Логика рассуждений вынудила, например, ведущего английского эстетика Герберта Рида сделать на страницах одной из своих последних книг «Источники формы в искусстве» характерное для неопозитивистской философии признание, что художественное восприятие и творчество надо рассматривать как средство приспособления культуры к окружающей среде. Соответственно он необоснованно ограничивает роль искусства и видит в нем один из способов решения биологических задач.

Выразив свое «основное допущение» в виде бездоказательной формулы «искусство есть биологический феномен», Рид по сути дела, отмахнулся от исследования подлинной функции, выполняемой искусством в обществе, а заодно и искажил общественную значимость художественного творчества. Одним словом, «претворил в жизнь» ведущий тезис неопозитивизма — отказ от эстетики как философской, мировоззренческой науки, выполняющей роль методологии для конкретных теоретических дисциплин, которые изучают особенности отдельных видов искусства: литературоведения, музыковедения, поэтики, теории архитектуры и т. д.

Методология неопозитивистской философии независимо от того, какой оттенок она приобретает в различных современных эстетических школах и направлениях, не способствует созданию единой научной теории художественной деятельности человека. Эта задача может быть решена лишь на основе философии диалектического материализма. А наукой, которая представляет единственно правильную методологию исследования проблем искусства и художественной деятельности — методологию, основанную на философии диалектического материализма, — является марксистско-ленинская эстетика. Только идя по пути этой науки, мы все более познаем объективную истину, «идя же *по всякому другому пути*, мы не можем прийти ни к чему, кроме путаницы и лжи»<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 18, с. 146.

Рассматривая в своих работах проблему эстетической деятельности человека, эстетики-марксисты принимают во внимание и учитывают взаимодействие и взаимообусловленность всех элементов, составляющих данное явление.

Настаивая на активном характере эстетического восприятия как целостного чувственного образа воспринимаемого эстетического объекта, марксистско-ленинская эстетика подчеркивает неразрывную связь творческого процесса, процесса эстетического восприятия и мыслительной деятельности человека. Мышление творческого субъекта и восприятие зрителя обладают целым рядом сходных элементов, в противном случае акт восприятия эстетического объекта просто не состоялся бы: воспринимающий субъект должен обладать способностью образно воспроизводить в своем сознании изображаемую действительность, должен быть наделен способностью к воображению и т. п. Рассмотрение творчества как динамической, постоянно действующей системы «замысел — произведение — восприятие» дает возможность учесть связь и взаимосвязь всех звеньев, а также специфические особенности каждого из них.

Процесс этот сложен, тем не менее можно представить направление, в котором происходит синкретизация, слияние процессов восприятия и мышления в акт эвристической, творческой деятельности. Объединение зрительного элемента с мыслительным и превращение их в творческий акт протекает в направлении от целостного чувственного образа произведения искусства к размышлению, к раскрытию его содержания через сложную цепь ассоциаций. Как нейрохирург, коснувшись тонким электродом какого-то участка коры головного мозга, вдруг возбуждает большую нервную сеть, хранящую воспоминания, так и художник с помощью, казалось бы, случайных черт и ассоциаций передает созданный им образ. Показательны в этом отношении соображения С. Эйзенштейна относительно психологических особенностей восприятия кинофильма. Любой зритель в соответствии со своим опытом «из недр своей фантазии, из ткани своих ассоциаций, из предпосылок своего характера, нрава и социальной принадлежности творит образ по точно направляющим изображениям, подсказанным ему

автором, непреклонно ведущим его к познанию и переживанию темы»<sup>10</sup>, — полагает он.

В своих философских работах В. И. Ленин неоднократно подчеркивал, что человеческое сознание, в том числе и художественное, всегда носит активный и творческий характер. Эстетическое восприятие, которое наряду с мышлением, ощущением и т. д. является одной из форм человеческого познания окружающей нас действительности, — это не просто поверхностное скольжение мысленного взора или поглощение им всей той информации, которую несут нам чувственные восприятия. Эстетическое восприятие наряду с мышлением человека представляет собой процесс нахождения путей и способов решений задач и ответов на вопросы, которые выдвигает сама реальная действительность.

Это связано с тем, что жизнь человека не есть просто познание; человеческая жизнь есть сознательная деятельность, которая, по словам Маркса, как раз и составляет характерный родовый признак человека. Выделяя разные стороны мира, действительности и обнаруживая пути решения задач в художественном познании, человек в своей практической деятельности реализует эти возможности, осуществляет выбор между различными вероятностями, решает задачи, то есть осуществляет творчество и в познании, и в практической деятельности. Особенно характерна эта синкретизация (совместное решение художественных и практических задач) для нового вида эстетической деятельности — дизайна, т. е. художественного конструирования материально-предметной среды, повседневно окружающей человека.

Искусство является объективным отражением действительности, преломленной через индивидуальность художника и его мировосприятие. Поэтому отражение действительности в произведении искусства для воспринимающего субъекта предстает как опосредованное. С другой стороны, на характер и содержание процесса эстетического восприятия и творчества оказывает определенное воздействие и личность самого воспринимающего. Полное отожде-

---

<sup>10</sup> С. Эйзенштейн, Избр. произв. в 6-ти т., т. II. М., 1964, с. 171.

ствление художественного процесса и процесса эстетического восприятия приводит к стиранию граней между созданием нового в художественном произведении и восприятием уже созданного. Таким образом, само существование художественного произведения находится в прямой зависимости от восприятия его зрителем, причем эти процессы не тождественны, а связаны диалектически. Основное положение ленинской теории отражения о том, что сознание отражает реальность, существующую независимо от него, остается в силе: эстетически значимые объекты, будучи созданы, существуют независимо от нашего сознания; при этом чтобы стать эстетически значимыми, они должны «реализоваться», т. е. должны быть восприняты, поняты и усвоены зрителем.

Художественное восприятие — это целостный, многогранный процесс эстетической деятельности, одновременно сочетающий в себе и познание, и творчество. Исследование психологических закономерностей восприятия произведений искусства соответственно предполагает всесторонний подход, основанный на диалектическом методе. Поэтому сведение эстетического восприятия лишь к познанию превращает его в чисто созерцательный процесс. Тем самым нивелируется активный деятельный характер эстетического восприятия. Понимание же и интерпретация эстетического восприятия лишь как деятельности отстраняет его от мышления, игнорирует познавательную активность восприятия.

Кроме того, подобное рассмотрение представляет эстетическое восприятие как сугубо утилитарный акт, базирующийся на иррациональной, подсознательно-интуитивной деятельности. Таким образом, единственно верный подход к решению проблемы эстетического восприятия в системе художественной деятельности человека возможен лишь на путях комплексного изучения специфики художественного творчества, использования закономерностей творческого процесса художника и процесса восприятия произведения искусства зрителем.

---

## Искаженная интерпретация некоторых проблем художественного творчества в эстетике интуитивизма

---

**В** последнее время заметно усилился интерес зарубежных ученых и к такому важному элементу художественного творчества, как интуиция. Однако в работах буржуазных эстетиков интуиция получает неадекватную, а порой просто ненаучную оценку.

В наиболее явной форме извращенная интерпретация психологических закономерностей интуиции предстает в трудах многочисленных представителей эстетики интуитивизма, оказывающей большое влияние на судьбы искусства в капиталистических странах, особенно на модернистские и «массовые» направления. Без учета эстетических идей интуитивизма невозможно представить и понять творчество М. Пруста, Дж. Джойса, А. Роб-Грийе, Н. Саррот, Ш. Пеги; художников-модернистов С. Дали, П. Мондриана, И. Танги, Ф. Бейкона, Г. Арпа, их идейно-эстетического вождя А. Бретона; драматургию «театра абсурда», о которой Бретон сказал, что сторонники этого «искусства» достигли того, что не удалось самим модернистам; творчество художников-конструкторов Д. Андерсона, М. Десаусмареза, кинорежиссера Ж. Кокто и других.

Современное «массовое искусство», особенно французское и шведское, впитало многие идеи эстетики интуитивизма, в целом направленного на дискредитацию возможностей человеческого сознания и разума. В то же время следует признать, что интуитивизм оказывает определенное влияние и на прогрессивных по своим взглядам художников, в творчестве которых воплощаются реалистические идеи. Активные лозунги и бунтарские манифесты интуитивизма привлекли, например, внимание таких известных деятелей искусства, как Л. Арагон и П. Элюар. В определенной мере интуитивизм сказывается в многочисленных концепциях неофрейдистской эстетики и в творчестве поэтов, писателей, художников и других деятелей культуры, которые опираются на фрейдизм в своей художественной деятельности.

Интуитивизм представляет собой исключительно сложное и противоречивое философско-эстетическое явление в культурной жизни Запада. Не уяснив его сути, трудно разобраться в той духовной среде, которая господствует в сегодняшнем буржуазном обществе и находит отражение как в формалистическом искусстве Запада, так и в соответствующих обобщениях буржуазных эстетиков.

Основы эстетики интуитивизма заложены в теоретических работах известного представителя немецкой классической философии XIX века Фридриха Шеллинга — и прежде всего в книгах «Система трансцендентального идеализма», «Об отношении изобразительного искусства к природе», а также в университетском курсе лекций по эстетике, опубликованных после смерти Шеллинга под названием «Философия искусства».

Натурфилософия Шеллинга давала описание только процесса превращения бессознательно-духовной природы в рациональное, выражаясь современным языком, сознание. Но задача философии заключается в том, чтобы объяснить и обратный процесс: как субъективное принимает форму объективного. Для ответа на этот вопрос Шеллингу и понадобилось ввести понятие «интеллектуальная интуиция». Непосредственное постижение окружающей реальности в форме интеллектуального созерцания, интеллектуальной интуиции, а не какое-то логически стройное суждение или умозаключение, есть, по мнению немецкого эстетика, не что иное, как высшая форма разумного познания. Однако способность к познанию Шеллинг оставляет не за обыденными умственными способностями рядового индивида, но приписывает только гениальным художникам, ибо искусство, согласно его концепции, — это «истинный и вечный органон философии».

Несмотря на то что в своем учении об интеллектуальной интуиции Шеллинг придерживался панэстетических идей немецких романтиков — Новалиса, братьев Шлегелей, Зольгера, Шлейермахера, Шопенгауэра, рассматривающих искусство как высшую форму познания, в целом проблема соотношения искусства и действительности получает в его работах интерпретацию в духе платоновского учения об идеях.

Эстетические взгляды Шеллинга свидетельствуют о методоло-

гической беспомощности его учения об интуиции. И нам остается вслед за Энгельсом выразить лишь сожаление, что хотя его ум и рождал «светлые как образы Паллады» мысли относительно специфики интуитивного познания действительности и пробудил в данной категории «все дремлющие силы», тем не менее это смелое путешествие в открытое море интуиции, «чей образ он так часто созерцал в виде неясного миража, поднимавшегося перед ним в морской дали», закончилось в итоге неудачно, взяв философский курс в сторону иррационализма, пытаясь подчинить разум вере, рациональное алогичному и создав основание для рождения новой утонченной разновидности идеализма.

Дальнейшее развитие эстетики интуитивизма в основном нашло отражение в учении Анри Бергсона, известного философа и литератора, являвшегося членом Французской академии.

Бергсон попытался расчлнить категорию «интеллектуальной интуиции» на два самостоятельных и параллельно существующих понятия — интеллект и интуиция, подразумевающих соответствующие явления человеческого сознания. Разделение сознания зависит от двойственного проявления реальной действительности, объясняет свою мысль Бергсон. Однако по своим познавательным возможностям они не равноценны.

Идеальной формой познания французский мыслитель считает непосредственное содержание, свободное от какой бы то ни было связи с практикой, где «исчезает различие между тем, кто познает, и тем, что познается». Только непосредственное созерцание, когда «акт познания совпадает с актом, порождающим действительность», может снабдить нас адекватным знанием окружающей реальности. Эту безупречную форму познания Бергсон видит в интуиции человека. Смотреть на мир сугубо созерцательно — это и означает в его философии обладать интуицией. Только при помощи интуиции можно выполнить основную задачу философии: исследовать живое без задней мысли о практическом пользе, освободившись от форм и привычек, в собственном смысле слова, интеллектуальных».

Интуиция, по Бергсону, — это противоположный разуму мистический акт непосредственного постижения сущности вещей, это

«род интеллектуальной симпатии, путем которой переносятся внутрь предмета, чтобы слиться с тем, что есть в нем единственного и, следовательно невыразимого»<sup>1</sup>. Прimitивной ее разновидностью является инстинкт, наивысшая форма — это интуиция эстетическая. Обладая способностью к эстетической интуиции, человек в процессе художественного творчества воспринимает и постигает окружающий мир не в переработанном интеллектом виде, а в его непосредственном, перводанном обликии. При этом художнику вовсе не обязательно постигать какие-то объективные закономерности и явления. Напротив, для интуитивного приобщения к миру прекрасного ему следует погрузиться в мир собственного, субъективного Я и оттуда вытащить на свет уже в форме художественного произведения то, «что природа заложила в нем в виде простой возможности к творчеству».

Следовательно, интуитивное видение художника, как и процесс эстетического восприятия, оказывается в идеалистической интерпретации французского эстетика не путем к особому познанию мира и человека, а превращается в разновидность гипнотического внушения психологических аффектов художника. Соответственно Бергсон отказывает интуиции в функции специфического познания действительности и самого человека. В этой связи роль творца в художественном процессе трактуется им до предела упрощенно, ему отводится функция всего лишь организации своих субъективных ощущений и представлений и их объективации в так называемом произведении искусства. Эстетическая концепция французского интуитивиста отрицает познавательную функцию искусства. Более того, интуитивизм в эстетике невольно расчищает и высвобождает путь для широкого распространения различного рода бессодержательного и бессодержательного искусства.

Учение Бергсона об интуиции в искусстве повторяет путь, который неминуем для исследований, выполненных в рамках методологии идеалистической эстетики и философии в целом. «Ничье ощущение, ничья психика, ничей дух, ничья воля, — к этому неиз-

---

<sup>1</sup> См.: А. Бергсон. Введение в метафизику. — Собр. соч., т. 5. СПб., 1914, с. 6.

бежно скатиться, если не признавать материалистической теории *отражения* сознанием человека объективно-реального внешнего мира»<sup>2</sup>, — указывал В. И. Ленин в «Материализме и эмпириокритицизме». Ленин раскрывает ненаучный характер психологических теорий в учениях буржуазных мыслителей, неспособных показать механизм истинного приобретения знаний человеком, обусловленных задачами и требованиями общественно-социальной практики.

Если Шеллинг оставлял за художником право на интеллектуальную интуицию (т. е. имеющую все-таки своим основанием интеллект, разум человека), то буржуазные теоретики и практики модернистского искусства 70-х годов в своих многочисленных эссе вообще целиком и полностью отрицают какую-либо роль рациональных элементов в творчестве художника. Один из основоположников театрального искусства абсурда — Эжен Ионеско, например, утверждает, что «ясновидящим становится тот, кто смело доверчив к своим подсознательным ощущениям, видениям и инстинктам». Исходной позицией модернистов в решении многих художественных проблем оказывается иррационализм, увлечение мистикоспиритуалистическими идеями. В противовес техницистскому подходу к искусству в буржуазной эстетике получают все большее распространение антирационалистические воззрения. Усвоив философские положения Шеллинга, Бергсона, Шопенгауэра, Дильтея, теоретики этого направления, стараясь избавиться от «тирании объективности», стали утверждать, что подлинное искусство «должно быть настоящим поражением интеллекта».

Это своеобразное творческое кредо зарубежных практиков модернистского искусства сегодняшняя буржуазная эстетика пытается возвести в ранг безупречной теоретической концепции, придать ему методологический статус философии искусства. Так, например, французский эстетик Этьен Сурио на одном из последних международных конгрессов по эстетике утверждал, что, мол, нечего и думать, будто наука об искусстве должна отречься «от всего того, что есть в искусстве спонтанного, интеллектуально невыразимого и поистине трансцендентного». Признать все это в ка-

---

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 18, с. 367.

честве обязательных атрибутов произведения искусства, по его мнению, «остроумный долг эстетики».

Эстетический интуитивизм зарубежных исследователей современного искусства часто означает полное отрицание возможности познания искусства, его подлинной, настоящей природы. Люди никогда не смогут получить ответ на вопрос «что такое искусство?», так же как никто из них никогда не сможет объяснить, что же такое любовь, считает один из ведущих греческих эстетиков профессор Михелис. Аналогичной идеи придерживался видный французский эстетик, публицист и министр культуры в правительстве генерала де Голля — Андре Мальро. «Мы являемся жертвами иллюзии, что художник сначала осознает значение мира, а уж затем выражает его символическим способом (т. е. с помощью художественных средств. — В. С.)»<sup>3</sup>, — утверждал он в своей главной теоретической работе по эстетике «Голоса молчания».

Другая группа зарубежных эстетиков, не отвергая в принципе идею рационального осмысления закономерностей художественного творчества, интуитивного элемента в нем, тем не менее относится ко всем этим проблемам нарочито скептически. Так, по мнению немецкого философа Н. Гартмана, в силу индивидуальности и скрытости внутреннего мира художника «нет ничего более недосягаемого», чем акт творческой деятельности. Ничем не могут помочь в исследовании художественного процесса, считает эта группа эстетиков, и словесные описания своего творческого акта самими творцами искусства. Каждый из них, по выражению Мальро, представляет собой два отнюдь не равнозначных субъекта: художника и человека, Поля Сезанна и господина Сезанна. Если начинает говорить человек, то он убивает в себе художника, и наоборот. А мы, пишет Мальро, «хотим наши концепции искусства строить на художественном опыте, а не подчинять этот опыт концепциям».

Как видно, проблема интуиции остается излюбленной темой буржуазной эстетики и искусствоведения и сегодня. Зарубежные авторы вслед за Шеллингом и Бергсоном утверждают, что ведущую роль в художественном процессе играют силы воображения,

---

<sup>3</sup> А. Malraux. Des voix du Silence. Paris, 1953, p. 44.

эмоционально-психическое состояние и собственно интуиция. В силу своей загадочности, заманчивости и какой-то магической таинственности, т. е. свойств, которые уже сами по себе несут оттенки художественной ценности и значимости, интуиция привлекает внимание и искусствоведов, и художников. Понятие интуиции можно зачастую встретить в искусствоведческих работах западных исследователей и в рассказах о своем творчестве многих современных художников, писателей, поэтов, кинорежиссеров, артистов театра и т. д., т. е. практиков искусства.

Главное, что преследуют в своем творчестве современные художники-живописцы, состоит, по словам гамбургского искусствоведа В. Хесса, в постижении и репрезентации (изображении, передаче художественными средствами) «внутреннего видения», которое есть не просто «идея художника», а «впечатление момента».

Следовательно, в интуиции буржуазные философы видят, выражаясь словами Дьюи, своего рода «инструмент», помогающий одним «описать» процесс творчества, другим — «создать» художественное произведение. Недаром сегодняшние представители модернистского искусства и их теоретические защитники из рядов буржуазных эстетиков пытаются спекулировать именно на этом факте. Они утверждают, что специфическую особенность искусства модернизма характеризует приобщение к тайнам мира, находящегося за пределами сознания человека. Искусство, по мнению этих теоретиков, «опирается на веру во всемогущество грез, незаинтересованную игру ума. Оно стремится окончательно разрушить все другие психические механизмы и заменить их собой в решении основных жизненных проблем». Поэтому интуиция, с точки зрения сторонников иррационализма, оказывается единственно подходящим, единственно возможным средством постижения этих тайн.

Иррационалистическая философия Шеллинга, Бергсона и других представителей интуитивизма послужила идейной, мировоззренческой опорой для модернистского искусства Запада. Практиков модернизма вполне устраивало, что интуитивистская эстетика, стняв у разума способность понимать и воспроизводить окружающую действительность, помогла сторонникам абстракционизма,

сюрреализма, гиперреализма, поп-арта, оп-арта, боди-арта, поклонникам кибернетического, нефигуративного и других видов модернистского искусства перенести интерес буржуазного художника с разума на интуицию, с мира реального, объективно существующего в якобы независимый мир внутренней, субъективной жизни человека. Отказав интеллекту, теоретики модернистского искусства передали познавательные функции искусства на откуп творческой личности, «наделенной интуицией», так как только она, согласно их взглядам, в силах разобратся в сокровенных тайнах жизни, проникнуть через тот барьер, который отделяет природу от рядового человека, — барьер, который способен преодолеть лишь художник.

Этот барьер изобрел в своей работе «Смех в жизни и на сцене» все тот же Бергсон, предоставив художникам-модернистам большие возможности для различных истолкований на бумаге, в гипсе, в мраморе и т. д. субъективных манипуляций с собственным сознанием. Итог, которого они достигают в этой деятельности, не оригинален, хотя по замыслу практиков модернизма художник может услышать «в глубине своей души» «всегда оригинальную и неотрывную мелодию нашей внутренней жизни». В искусстве, утверждают, например, художники-сюрреалисты, потому заключается более непосредственное видение, чем в реальности, «что художник менее думает о том, чтобы утилизировать свое восприятие», следовательно, он способен воспринять «больше количество вещей». Свое утверждение они и стараются претворить в жизнь в полном смысле слова.

Произведения сюрреалистов всегда перетолнены бессмысленными, алогичными, не связанными друг с другом предметами, деталями, имеющими вполне реалистическое существование (отсюда, кстати, и объясняется название самого течения — «сверхреализм»). Так, картина американского художника П. Блюма «Вечный город», несмотря на свой патриотический замысел — показать разрушительную сущность фашизма, представлена как нагромождение отдельных натуралистически выполненных изображений. Прекрасная столица Италии, чей образ вдохновлял многих живописцев на создание подлинных шедевров в изобразительном ис-

кусстве, предстает перед зрителем в виде обломков всемирно известных произведений искусства. Город испещрен многочисленными окопами и рвами, в которых прячутся искалеченные и униженные войной люди. На фоне траншей и абсолютно не тронутой природы этого вечного города резким контрастом выделяется голова Муссолини. «Дуче» итальянских фашистов, приведших страну к неминуемому краху и развалу, изображен в виде темно-зеленого чудовища с непомерно выпученными белками глаз. Этот устрашающий образ «художественно» дополняет неестественно алый рот.

Можно привести другой пример, взятый нами из книги И. С. Куликовой «Сюрреализм в искусстве», — картину Сальвадора Дали «Горящий жираф». Вот как описывает ее сюжет советский искусствовед. На темно-синем фоне стоит натуралистически точно написанный жираф, спина и шея которого объаты пламенем. Спокойно стоящее животное и бушующее пламя создают нелепый контраст. Такое положение логически необъяснимо. Бредовую фантастичность картины дополняют две женские фигуры в облегающих длинных темно-зеленых одеждах, опирающиеся спинами на ухватоподобные подпорки. Из черепа меньшей фигуры растут ветки с листьями; в ее правой поднятой руке не то красная тряпка, не то свешивающееся пламя; из запястья левой вытянутой руки сыплются искры. У расположенной в центре картины большой фигуры руки и пятно, заменяющее лицо, — лиловые. Из середины грудной клетки выдвинут тщательно написанный желтый ящичек; такие же желтые выдвигаемые ящички все уменьшающегося размера расположены от бедра до колена правой ноги этой странной фигуры. Никакому логическому объяснению картина не поддается.

Свое иррационалистское понимание искусства сегодняшние теоретики интуитивизма пытаются обосновать в большинстве случаев ссылкой на современные теоретические работы психологов-бихевиористов, основной тезис которых в наиболее компактном виде выразил Ч. Шеррингтон в книге «Интегративная деятельность нервной системы». При описании процесса восприятия, по его мнению, мы должны учитывать два момента: образование зрительного образа, основывающегося на субъективном опыте человека

и соответственно поддающегося научному описанию, а также влияющие рефлекторного воздействия, к которому бихевиористы причисляют и интуитивное поведение. Причем процесс зрительного восприятия и его осознание человеком находятся, согласно Шеррингтону, в антагонистическом противоречии: чем эффективнее этот процесс, тем меньше мы его осознаем. Подхватив идеи бихевиористов и распространив их на область эстетического восприятия и художественного творчества, интуитивисты провозгласили эвристическую деятельность человека вообще, а в искусстве в особенности — бессознательной, интуитивной, иррациональной, а значит, и непознаваемой.

Наряду с явно нескрываемым иррационализмом, другой особенностью современного состояния буржуазной эстетической науки в изучении природы художественного творчества является сведение научного рассмотрения проблемы интуиции к описанию одного лишь конечного результата интуитивного мышления, хотя в нем и выделяются различные этапы при решении художественных проблем и обсуждаются процессы, которые имели место на каждом этапе. Особый интерес и в этом случае фокусируется обычно «на наиболее драматических и таинственных сторонах творчества», т. е. на бессознательных процессах, которые протекают в течение «инкубационного периода», «вынашивания» идеи, на воображении, включенном в творческое мышление, и его значении для эффективности мышления, наконец, на явлении «озарения», которое завершает решение проблемы.

Анализ всех этих вопросов американские ученые Ньюэлл, Шоу и Саймон в своей статье «Процессы творческого мышления» называют «интересным». Но сами авторы на страницах данной работы фактически отстранились от их исследования, не находя в изучении «драматических и таинственных сторон творчества» достаточной научности.

Поэтому нельзя не согласиться с характеристикой современных буржуазных исследований в этой области, изложенной советским исследователем Я. А. Пономаревым в его публикациях по психологии творчества. «В противоположность отчетливому представлению о логическом механизме выводного знания механиз-

интуитивных решений творческих задач — процесс интуитивного мышления — современной науке почти неизвестен. Сегодня — это одна из важнейших проблем, благодаря которой понятие «интуиции» вытесняется многими (зарубежными. — В. С.) исследователями за пределы строгой науки: интуиция отождествляется ими с иррациональным, а иррациональное — с мистическим<sup>4</sup>. Верная идеалистическим традициям, буржуазная эстетика, сосредоточив в основном все свои усилия на интерпретации результатов творчества, почти не касается его логических предпосылок. Когда же под влиянием исследований материалистической философии Запада стала усиленно изучаться объективная обусловленность художественных произведений, то, к сожалению, исследования часто ограничивались социальными факторами при полном игнорировании факторов эвристических.

Ярко выраженный в работах буржуазных эстетиков скептицизм относительно возможностей сознательного истолкования процесса творчества можно объяснить объективными сложностями, присущими этому процессу. Однако скептицизм не может стать веским аргументом в доказательстве правоты сторонников концепции интуитивизма. Интуитивный момент в творчестве художника оказывается таинственным, бессознательным, случайным лишь только по форме своего возникновения. Появлению художественного произведения всегда предшествуют наблюдения, логические размышления, сходные иногда с исследованиями. В итоге этой длительной рационально-логической деятельности творческой личности складываются основные контуры будущего произведения искусства, хотя нередко кажется, что оно появилось внезапно, «вдруг».

Рассмотрение интуиции как непосредственного постижения предметного мира с позиций психологической науки показывает, что интуиция прежде всего не что иное, как восприятие<sup>5</sup>. Вос-

---

<sup>4</sup> Проблемы творчества в современной психологии. М., 1971, с. 128.

<sup>5</sup> Данный тезис весьма распространен в истории психологии и сегодня довольно прочно вошел в научный обиход. См., напр.: В. Ф. Асмус. Проблема интуиции в философии и математике.

приятие же, представляя собой одну из форм чувственного познания, является и элементарным процессом мышления. Данное мышление, или, как его называют в специальной литературе, визуальное мышление, протекает в виде операций со зрительно-воспринимаемыми образами воспринимаемого предмета, а также в форме ассоциативных представлений памяти об этих объектах, которые постоянно имеют место в сознании человека. Тем не менее подобное умственное воссоздание прошлого зрительного опыта, мысленное сопоставление с вновь приобретенным знанием, дифференциация и интеграция зрительных образов как совокупности чувственных ощущений, а также мысль о предмете, составляющая суть осмысленности восприятия, не всегда и не обязательно должны всплывать с полной ясностью в сознании зрителя. Их зарождение происходит на подсознательном уровне, а на осознанный уровень они переходят по мере появления установки на развернутое и детальное описание или более четкое объяснение и описание воспринимаемого феномена.

Подобная деятельность нашего мозга несет большую гносеологическую функцию и находит свое выражение в некоторых особенностях художественного творчества, например, в автоматическом разворачивании определенных форм эстетического восприятия. Результаты этой деятельности мозга предстают перед нами обычно в виде готовых, логически последовательных ярких образов, но имеющих иногда кажущийся характер своеобразных «озарений», «наитий», «инсайтов» и т. п., и питают тем самым мистические настроения, иррационализм вплоть до его наиболее рафинированных философских проявлений.

---

М., 1965, с. 3; Д. И. Дубровский. Психические явления и мозг. М., 1971, с. 212; А. А. Налчаджян. Некоторые психологические и философские проблемы интуитивного познания. М., 1972, с. 47—49; А. Лосев. Интуиция. — «Философская энциклопедия», т. II, с. 302, и т. д. Этот вывод подтверждается и экспериментальными данными, полученными в исследованиях А. Р. Лурии и В. П. Зинченко и опубликованных в предисловии к работе Р. Л. Грегори «Глаз и мозг», подтверждающих предположение, что до 90% всей информации, принимаемой человеком, доставляется по зрительному каналу.

Что же касается научного исследования и описания процессов художественного творчества, создания, так сказать (хотя бы на первых порах в приближенном виде), теоретической модели творческого процесса, то интерпретация интуиции буржуазными эстетиками ничего нового, позитивного (в смысле проникновения в тайны творчества) сама по себе не несет. Одни лишь ссылки на интуицию — без соответствующего должного анализа художественных процессов и явлений, в том числе и самой интуиции — на современном этапе научного развития становятся уже недостаточными, так как на сегодняшний день отсутствие чисто созерцательного искусства, базирующегося исключительно на интуиции, является аксиомой. Поэтому придавать несвойственную интуитивному мышлению главенствующую роль в процессе художественного отражения действительности было бы и по существу, да и в принципе неправильно. Апелляция к интуиции как к магической «палочке-выручалочке» в творчестве художника или объяснение ее как таинственного, иррационального акта ничуть не лучше, по выражению советского психолога М. Г. Ярошевского, «обращения к воле как к источнику произвольных действий или к душе как к агенту, регулирующему ход психических процессов».

В современном буржуазном искусствоведении художественное произведение анализируется также в качестве итога творческого процесса, а его динамика при этом игнорируется. Но такой подход является односторонним, узким. Ведь уже Платон и Аристотель — каждый по-своему — доказали, что если изучать только конечный результат развития определенных явлений, то наука не сможет выяснить их сущность. Понятие интуиции в подобной ситуации всего лишь прикрывает отсутствие научного представления о действительных детерминантах творческого процесса.

Возражая против мнения зарубежных эстетиков о том, что художественная деятельность якобы обращена лишь к внутренним индивидуальным ценностям человека, которые, мол, не поддаются логически завершеному выражению, марксистско-ленинская эстетика утверждает, что теоретики интуитивизма игнорируют стремительное развитие художественной культуры. Поэтому попытка оставить проблему интуиции за пределами эстетической науки, по су-

ществу, говорит об обедненном понимании самой сущности искусства. Произведение искусства, как и процесс его создания, можно и нужно изучать по аналогии с исследованиями других объектов науки.

Научная, диалектико-материалистическая методология предполагает исследование любого явления в процессе его становления. И здесь нитью Ариадны, связывающей различные аспекты в анализе механизмов интуитивного знания, конечно, должны служить методологические рекомендации, изложенные В. И. Лениным. Он считал, что механизмы появления научных открытий находятся «в головах» специалистов, в их сознании<sup>6</sup>. То же самое можно сказать и относительно художественных «открытий», т. е. воплощения идей художника в конкретное произведение искусства.

Рассмотрение художественного творчества как динамического процесса, прежде всего, позволяет отыскать наиболее целесообразный путь к сравнительному изучению творческих актов в науке и искусстве; кроме того, становится реальным более точное обнаружение как их специфики, так и установление идентичных свойств, связывающих эти две сферы уже не в порядке только общих теоретических положений, а путем конкретного изучения процесса создания художественного произведения и рождения результатов научного исследования. Наконец, подобный метод анализа вызовет потребность в разработке новых методологических принципов, включающих особенности взаимодействия эстетики с другими областями естественнонаучных и гуманитарных знаний, которые в пределах своих возможностей будут содействовать выявлению основополагающих механизмов творческой деятельности.

Наиболее правильное и перспективное решение вопроса рационализации психологических закономерностей творчества содержится, на наш взгляд, в трудах академика А. Н. Колмогорова. Основываясь на диалектико-материалистическом подходе к проблеме интуиции, он считает, что область моделирования высшей нервной деятельности человека — это не сфера фантастики, а реальность уже сегодняшнего дня, хотя в настоящее время нейро-

---

<sup>6</sup> См.: В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 38, с. 55.

кибернетика освоила только механизмы условных рефлексов и формального логического мышления, которые он называет лишь «вспомогательными вычислительными устройствами»<sup>7</sup>. Вместе с тем, имея в виду возможность создания вычислительных машин особого типа, А. Н. Колмогоров полагает, что эти устройства позволят моделировать неосознаваемую психическую деятельность человека, лежащую в основе не только научного, но и художественного творчества.

Успешное развитие кибернетики, бионики, эргономики, инженерной психологии и ряда других наук позволило современным психологам и эстетикам прийти к выводу, что деятельность человека всегда можно представить как систему логических операций, состоящих из определенных единичных (элементарных) действий. Подобным образом можно проквантовать не только физическую деятельность человека, но и эвристическую, т. е. умственную, творческую, трансформируя ее из категорий интуитивного мышления в категории дискурсивного, или логического, рационального мышления. Выделение таким образом элементарных логических операций предоставляет нам возможность описать процесс эвристической, творческой (в том числе и эстетической) деятельности в виде последовательной цепочки логических преобразований, приводящих нас к желаемому результату. На основании этих элементарных преобразований можно составить даже определенный перечень правил подобных преобразований, иначе говоря, алгоритмизировать весь процесс эстетической деятельности.

«Философия не витает вне мира, как и мозг не находится вне человека... всякая истинная философия есть духовная квинтэссенция своего времени...»<sup>8</sup>, — писал Маркс. Эстетика — наука философская. Следовательно, сказанное Марксом относительно философского учения вполне может быть распространено и на эстетическое. Поэтому задача любой эстетической теории не сводится только к анализу отдельных аспектов художественного отражения

---

<sup>7</sup> А. Н. Колмогоров. Жизнь и мышление с точки зрения кибернетики. М., 1962, с. 7.

<sup>8</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 1, с. 105.

действительности. Ее функции гораздо шире: надо еще объяснить логику их структурной связи.

Рациональное осмысливание логических структурных связей в восприятии и организации эстетического объекта, а также художественной деятельности вообще открывает выход теоретическим изысканиям из области художественного восприятия и творчества непосредственно в практику.

На современном этапе развития науки пока еще невозможно постигнуть до конца проблему художественного творчества, соотношение рационального и интуитивного в нем. Каждый последующий шаг на пути такого постижения явится существенным вкладом в развитие искусствоведения и эстетики, в обогащение всего комплекса наук, изучающих природу и закономерности творческой деятельности художника. Уже сегодняшние успехи науки предоставляют возможности для создания кибернетических произведений искусства. Появление его базируется на соответствующем сочетании таких элементарных компонентов, как, например, звуки музыки, далее неразложимые орнаментальные формы и т. д. в эстетически выразительное композиционное целое. Особенно заметный прогресс наблюдается в моделировании творчества в сфере дизайна с его точно фиксированными по своим функциональным, конструктивным и коммуникативным характеристикам эстетически выдержанными изделиями. Все это свидетельствует о полной необоснованности интуитивистских концепций в решении вопроса, касающегося способностей человека к познанию тайн художественного творчества.

---

## З а к л ю ч е н и е

---

**П**роблемы критики методологических основ современных течений в буржуазной эстетике и искусствоведении невозможно рассматривать в отрыве от исследования идеологических и политических процессов, происходящих в капиталистическом обществе, от состояния буржуазной культуры в целом. Характерной чертой

идеологических процессов в сфере искусства и эстетики является то, что они протекают в обстановке углубления общего кризиса капитализма, острота и глубина которого намного превосходят кризис конца 20-х — начала 30-х годов.

Как подчеркивается в Итоговом документе конференции коммунистических и рабочих партий европейских стран, «...позиции империализма, природа которого не изменилась, в результате сдвигов в соотношении сил ослабли. Это находит свое выражение в том, что он уже не в состоянии ни перечеркнуть исторические завоевания социализма, ни остановить продвижение вперед прогрессивных сил, движение за освобождение и независимость народов. Трудности, которые переживает империализм, являются результатом дальнейшего углубления общего кризиса капиталистической системы, охватывающего все сферы жизни капиталистического общества — экономическую, социальную, моральную и политическую, и проявляются в различных странах в различных формах и масштабах... Он сопровождается явлениями морального распада и потрясениями, говорящими о его политическом характере»<sup>1</sup>. Кризис системы капитализма ведет к дальнейшему упадку духовной культуры буржуазного общества, отметил Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии<sup>2</sup>.

В этой обстановке буржуазные идеологи идут на все, чтобы отвлечь трудящиеся массы от выражения недовольства капиталистическим строем, навязать выгодные господствующей буржуазии идеалы и вкусы. Этим целям и призваны служить все разновидности модернистского искусства и попытки их «научного» обоснования с позиций буржуазной философии и эстетики. Короче говоря, и искусство, и эстетика в капиталистическом обществе выполняют одну главную идеологическую функцию: они призваны отвлечь трудящихся от решения наболевших социальных проблем.

---

<sup>1</sup> За мир, безопасность, сотрудничество и социальный прогресс в Европе. К итогам Конференции коммунистических и рабочих партий Европы. Берлин, 29—30 июня 1976 г. М., 1976, с. 28—29.

<sup>2</sup> См.: Материалы XXV съезда КПСС, с. 28—29.

Свершено иные функции выполняет социалистическое искусство, которое способствует познанию социальной действительности, выдвигает и пропагандирует гуманистические идеалы коммунизма. Ориентируя человека социалистического общества на поднятие своего общего культурного уровня, оно активно способствует формированию гармонически развитой личности.

Подчеркнув мобилизующую роль искусства в социалистическом обществе, XXV съезд КПСС поставил в качестве одной из важных задач на следующую пятилетку обеспечение дальнейшего повышения «роли социалистической культуры и искусства в идейно-политическом, нравственном и эстетическом воспитании советских людей, формировании их духовных запросов»<sup>3</sup>. Огромная роль в выполнении этих задач принадлежит социалистической интеллигенции и прежде всего писателям, художникам, работникам кино и телевидения и другим деятелям искусства. Съезд призвал мастеров искусств активизировать свою творческую деятельность, внося «все более весомый вклад в общепартийное, общенародное дело строительства коммунистического общества». Причем основным показателем оценки социальной значимости результатов деятельности художественной интеллигенции «разумеется, была и остается его идейная направленность»<sup>4</sup>.

Учитывая специфику борьбы идей в эстетике и искусстве в условиях противоборствующих систем, принимая во внимание попытки буржуазного искусствоведения приспособиться к политическим и идеологическим потребностям империализма сегодняшнего дня, Центральный Комитет КПСС в известном постановлении «О литературно-художественной критике» поставил перед специалистами, которые трудятся на поприще искусства и эстетики, задачу первостепенной важности: «...Глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса» и на основе научного анализа «последовательно выступать против буржуазной идеологии»<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Материалы XXV съезда КПСС, с. 221.

<sup>4</sup> См.: там же, с. 80.

<sup>5</sup> Об идеологической работе КПСС. Сборник документов. М., 1977, с. 494—495.

Весомым вкладом в выполнение поставленных партией и правительством задач в области исследования современного художественного процесса, а соответственно и в науку социального управления художественной культурой может послужить правильное решение ряда проблем психологии искусства, связанных с анализом закономерностей художественного восприятия и интуиции и их сознательного учета художником в процессе созидания будущего произведения искусства. Осуществление этой задачи под силу только прогрессивной эстетической мысли, которую в наше время представляет марксистско-ленинская эстетика.

Марксистско-ленинская эстетика со всей наглядностью доказывает потребность в научной психологии, методологической базой которой является ленинская теория отражения<sup>6</sup>. Естественно, что проблемой психологизма не исчерпывается вся эстетическая проблематика современного искусства, хотя она и дает возможность исследовать все виды искусства с новой, сравнительно малоизученной стороны. Использование психологии позволяет раскрыть искусство как сложное, социально-психологическое явление, выявить целый ряд специфических закономерностей художественного развития, раскрыть внутреннюю сущность художественного образа в жизни и искусстве.

---

<sup>6</sup> См.: Ленинская теория отражения и современность. София, 1973.

---

## Л и т е р а т у р а

---

К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве. Т. 1—2. М., 1976.  
К. Маркс. Экономическо-философские рукописи 1844 года.—К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 42.

В. И. Ленин. Материализм и эмпириокритицизм.— Полн. собр. соч., т. 18.

В. И. Ленин. Философские тетради.— Полн. собр. соч., т. 29.  
Программа Коммунистической партии Советского Союза. М., 1976.

Материалы XXV съезда КПСС. М., 1976.

О 60-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции. Постановление ЦК КПСС от 31 января 1977 года. М., 1977.

За мир, безопасность, сотрудничество и социальный прогресс в Европе. К итогам Конференции коммунистических и рабочих партий Европы. Берлин, 29—30 июня 1976 г. М., 1976.

Брежнев Л. И. Советские профсоюзы — влиятельная сила нашего общества. Речь на XVI съезде профессиональных союзов СССР 21 марта 1977 г. М., 1977.

Ананьев Б. Г. Психология чувственного познания. М., 1960.

Асмус В. Ф. Проблема интуиции в философии и математике. М., 1965.

Афасижев М. Н. Эстетические проблемы в эпоху научно-технической революции. М., 1975.

Борьба идей в эстетике. Марксистско-ленинская критика эстетических учений. М., 1974.

Буржуазная эстетика сегодня. М., 1970.

Брунер Дж. Психология познания. М., 1977.

Долгов К. М. Философия, искусство, политика. М., 1976.

Кибернетика и современное научное познание. М., 1976.

Колмогоров А. Н. Жизнь и мышление с точки зрения кибернетики. М., 1962.

Куликова И. С. Критика эстетических концепций современного буржуазного искусства. М., 1976.

Ленинская теория отражения и современность. В 3-х тт. София, 1973.

Леонтьев А. Н. Деятельность, сознание, личность. М., 1977.

Новиков А. В. От позитивизма к интуитивизму. Критические очерки буржуазной эстетики. М., 1976.

Проблема творчества в современной психологии. М., 1971.

Рубинштейн С. Л. Бытие и сознание. М., 1957.

Эстетика, искусство, человек. (О судьбах буржуазного искусства). М., 1977.

---

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

---

Введение . . . . .	3
Психология искусства как эстетическая проблема	5
Несостоятельность методологии неопозитивизма в исследовании проблем эстетического восприя- тия . . . . .	18
Искаженная интерпретация некоторых проблем художественного творчества в эстетике интуи- тивизма . . . . .	38
Заключение . . . . .	53
Литература . . . . .	57

**Валерий Николаевич САМОХИН**

**ИСКУССТВО И ПСИХОЛОГИЯ (Критический анализ  
некоторых буржуазных концепций искусства)**

**Зав. редакцией З. Каримова  
Ст. научный редактор А. Батюшкова  
Мл. редактор О. Проценко  
Художник Г. Камзолова  
Худож. редактор М. Гусева  
Техн. редактор А. Красавина  
Корректор В. Калинина**

А 08739. Индекс заказа 71407. Сдано в набор 21/IV 1977 г.  
Подписано к печати 20/VI 1977 г. Формат Бумаги  
70 × 108/32. Бумага типографская № 1. Бум. л. 1,0.  
Печ. л. 2,0. Усл. печ. л. 2,80. Уч.-изд. л. 3,08. Тираж  
93260 экз. Издательство «Знание», 101835, Москва, Центр,  
проезд Серова, д. 4. Заказ 758. Типография Всесоюзного  
общества «Знание». Москва, Центр, Новая пл., д. 3/4.  
Цена 11 коп.

## УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ

В 1978 году издательство «Знание» продолжит выпуск подписной серии брошюр «ЭТИКА».

Задача серии — содействовать этическому просвещению, нравственному воспитанию людей, помочь читателям глубже понять сложный мир нравственных явлений и актуальные проблемы марксистско-ленинской этики.

Теоретические вопросы этики как науки рассматриваются в тесной связи с моральной практикой.

Значительное внимание уделяется критике буржуазных этических концепций.

Серия брошюр может быть рекомендована лекторам, пропагандистам, преподавателям, студентам, адресуется она также и массовому читателю.

В 1978 году подписчики получают 12 номеров. Среди них:

В л а с к и н А. Г., кандидат философских наук.  
**НРАВСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ ПОДРОСТКОВ.**

Подростковый возраст не случайно называют трудным. Какова нравственно-психологическая и педагогическая природа трудностей, с которыми сталкивается подросток? Как идет его нравственное становление? Какую роль играют в этом семья, школа, группы сверстников? Каковы его возрастные нравственно-психологические особенности, как они должны учитываться в воспитании?

Рассматривая эти проблемы, автор опирается на большой теоретический и практический материал, в том числе на результаты собственных эмпирических исследований.

**Александрова Р. И., кандидат философских наук**  
**ЭТОЛОГИЯ И МОРАЛЬ**

В последние два десятилетия на Западе активно пропагандируется теория о неистребимом инстинкте всего живого, включая и человека, к насилию, агрессивности. Для доказательства ее привлекаются новейшие достижения естественных наук, особенно этологии (науки о поведении животных).

Автор брошюры, основываясь на марксистско-ленинском учении о человеке и опираясь на данные современного естественнонаучного знания, пользуясь конкретно-историческим методом, вскрывает научную несостоятельность учений о моральной агрессивности, их политическую служебную роль и антигуманную сущность.

**Иванова А. Н., кандидат философских наук**  
**ГУМАНИЗМ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ЭТИКИ**

Профессия учителя — одна из самых гуманных профессий; объектом его труда является человек не только настоящего, но и будущего, который должен быть носителем действенного коммунистического гуманизма. В брошюре раскрываются проявляющаяся в педагогическом процессе взаимосвязь гуманизма с другими принципами коммунистической морали, роль социалистической педагогической этики в выработке активной жизненной позиции советских людей по отношению ко всем социальным явлениям, дается критический анализ педагогической морали и этики США, подвергается критике интерпретация гуманизма в трудах экзистенциалистов, прагматистов, фрейдистов и других представителей современной буржуазной философии и этики.

**Василенко В. А., кандидат философских наук**  
**НРАВСТВЕННЫЙ ПОСТУПОК: НАМЕРЕНИЯ И ПОСЛЕДСТВИЯ**

В брошюре раскрывается практическая, деятельная сторона коммунистической морали. В центре внимания — анализ нравственного поступка, его отличительных особенностей, противоречивого взаимоотношения в нем субъективных намерений и объективных

последствий, внутренних мотивов и социально значимых результатов.

Показываются необходимые условия достижения единства знаний, убеждений и практического действия.

Обосновываются ленинские критерии нравственной оценки людей прежде всего по реальному значению их явлений и поступков, по конечным итогам выполнения взятых на себя обязательств и данных обещаний. На почерпнутых из жизни примерах демонстрируются образцы проявления советскими людьми активной жизненной позиции в сфере труда, общественно-политической деятельности и быта.

**Фрадина Е. М., кандидат философских наук**  
**МОРАЛЬНЫЙ ФАКТОР ОБЩЕСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ**

В брошюре рассматривается проблема возрастания роли морали в развитии социалистического общества, уточняется понятие морального фактора общественного развития, его место в структуре субъективного фактора истории. Раскрываются социальные функции морали, ее активность по отношению к обществу, влияние морали на различные стороны общественной жизни. Рассматривается действие морального фактора в таких сферах, как научно-техническая революция, трудовая, общественно-политическая, управленческая деятельность, семейно-бытовые отношения.

**Иванов В. Г., доктор философских наук**  
**КОМПЛЕКСНЫЙ ПОДХОД В ВОСПИТАНИИ**

XXV съезд КПСС поставил задачу осуществления комплексного подхода ко всему делу воспитания в нашей стране.

В брошюре рассматриваются три стороны комплексного подхода — идейно-политическое, трудовое и нравственное воспитание, вопрос об индивидуализации воспитательной работы, реализации требования учитывать особенности различных групп населения. Наибольшее внимание автор брошюры обращает на нравственное воспитание, дает характеристику системы нравственного воспитания в последовательном единстве ее элементов,

**Афанасьева А. И., кандидат философских наук**  
**НРАВСТВЕННЫЙ ОПЫТ ТРУДОВЫХ КОЛЛЕКТИВОВ**

В брошюре определяется понятие, вскрываются структура, классовая природа и конкретно-исторические особенности нравственного опыта трудовых коллективов. На основе обобщения живого опыта автор показывает механизм его воспитательного воздействия на личность, значение для создания здоровой моральной атмосферы в социалистическом коллективе.

**Подписная цена на год — 1 руб. 32 коп.**

**Индекс серии в каталоге Союзпечати — 70103.**

11 коп.

Индекс 70108