

В ОПРОСЫ литературы и искусства как важнейшей части духовной культуры социалистического общества являются предметом постоянного внимания партии. «С продвижением нашего общества по пути коммунистического строительства, — говорил в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду товарищ Л. И. Брежнев, — возрастает роль литературы и искусства в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры». Немалая роль в этом важном деле принадлежит марксистско-ленинской эстетике, призванной оказывать целенаправленное, активное воздействие на творческую практику. Одно из первых мест среди актуальных вопросов эстетической науки занимает раскрытие природы искусства.

Представители различных философских и эстетических направлений высказывают разные точки зрения по поводу природы искусства, ведут острые споры. Свое глубочайшее обоснование эта коренная проблема получила только в марксистско-ленинской эстетике, явившейся революционным переворотом в истории эстетической и искусствоведческой мысли.

Опираясь на материалистическое понимание истории и ленинскую теорию «отражения», марксистско-ленинская эстетика рассматривает искусство как форму общественного сознания и практически — духовного освоения действительности. Эти важные положения марксистско-ленинской эстетики сложились в результате диалектико-материалистического анализа искусства, особенно его социальной сущности. Они имеют принципиальное значение, дают правильную ориентацию, вооружают нас против идеалистических концепций,рывающих искусство от действительности, рассматривающих его как особый, в самом себе замкнутый мир художественной реальности, независимой от общественно-исторического бытия. Разумеется, положения марксистско-ленинской эстетики непрерывно развиваются и обогащаются вместе с развитием искусства и самой жизни.

В последние годы проблема природы искусства, соотношения различных его сторон заняла в марксистской эстетике большое место. Углубилось и наше понимание сущности искусства как социально-эстетического явления. Только марксистско-ленинский подход к исследованию природы искусства как специфической формы общественного сознания, как особого рода эстетической деятельности, или, по выражению Маркса, практически — духовного освоения мира, позволял плодотворно и строго научно раскрыть различные аспекты художественного творчества. На этой основе и в Советском Союзе и других социалистических странах созданы серьезные научные труды как обобщающего характера, так и посвященные исследованию отдельных проблем или аспектов искусства, появились книги, ставшие заметным вкладом в марксистскую эстетическую литературу. Авторы этих работ обосновывали правомерность, более того, необходимость различных аспектов выявления природы искусства, опираясь на понимание диалектико-материалистического характера марксистско-ленинской эстетики как целостной науки, изучающей искусство во всех его взаимосвязях и взаимоотношениях.

Однако наряду с плодотворным подходом к выявлению многогранной природы искусства дают о себе знать и односторонние тенденции: из множества существенных признаков иногда вырывается один, и его значение абсолютизируется, гипертрофируется в ущерб другим сторонам искусства. Замкнутое в себе исследование одной из сторон искусства ведет к забвению остальных либо к умалению их значения. «Незаметно» допускается серьезная логическая ошибка: объявляется верным для целого то, что характерно для части, и при этом पूरी упускается из виду основополагающее положение марксистско-ленинской

ПРИРОДА ИСКУССТВА И ПУТИ ЕГО ИССЛЕДОВАНИЯ

♦

А. Зисль

♦

сущность искусства вне его познавательных возможностей.

В связи с утверждением о нерассторжимости познавательного и деятельного начал, характерной для искусства в целом, считаем необходимым сделать два частных замечания. Частных не потому, что они не столь существенны, а потому, что каждое из них — тема самостоятельная и требует специального рассмотрения.

Первое. Есть такие виды искусства, в которых с большой силой дает о себе знать познавательное начало, и такие, в которых оно не выступает в столь очевидных формах. Понятно, что литература, например, относится к первому роду искусств, а прикладное искусство или архитектура — ко второму. Эти различия чрезвычайно важны. Игнорирование специфики различных видов искусства, смешение, например, живописи и прикладного искусства ведут к идеологизации искусства. И в то же время абсолютизировать указанные выше различия неправомерно — все виды искусства являются специфическими формами выражения единой художественной культуры. И второе. Современные дискуссии о природе искусства в значительной степени обусловлены проникновением художественного начала в самые разнообразные области жизни, возрастанием роли технической эстетики, практической дизайн, представляющего собой органическое единство функционального, конструктивного и художественного начал. Решение многих важных вопросов теории искусства тесно связано с эстетическими проблемами материальной культуры, особенно художественного конструирования промышленных изделий. Искусство и дизайн оказывают плодотворное влияние друг на друга, и это порождает «облазы» перенести на любое искусство черты дизайна, а в дизайне найти сущностные признаки искусства в целом. Некоторые основания такой «сбалазы» имеет: между художественным творчеством и художественным конструированием промышленных изделий есть явная общность, но что особенно важно, есть и качественные различия, и поэтому более правильным было бы рассматривать искусство и дизайн как две взаимосвязанные, но отнюдь не тождественные сферы эстетического отношения человека к действительности.

Альтернатива, чем является искусство: формой общественно-го сознания или творческой деятельности, отражением жизни или «конструированием новой действительности», видим познания или родом труда, явном надуманна. В своем реальном существовании искусство выступает как диалектическое единство всех этих сторон, что, однако, не снимает возможности и необходимости выделить в совокупности такую его грань, которая прежде всего определяет его глубокий общественный смысл. Искусство — форма общественного сознания, вид духовного производства, носитель определенной идеологии, специфический, эстетический, выраженный тип мышления, художественное познание мира. И ответить на вопрос, что представляет собой искусство как исторически сложившаяся специфическая форма общественно-го сознания, как художественное познание мира, — значит, по существу, раскрыть гносеологическую и социальную природу искусства, показать, какое место оно занимает в жизни общества.

Характерно, что даже противники гносеологической концепции искусства в той или иной мере включают в искусство определенное познавательное содержание. Конечно, и одно только гносеологическое объяснение искусства недостаточно и ограничено, но тот факт, что ни один марксист не может обойтись без понимания искусства как художественного познания, является чрезвычайно существенным и показательным. Отказ от такого понимания искусства чреват серьезными последствиями.

Как известно, именно в таком отказе проявился наиболее полно ревизионистский характер концепций Гароди и Фишера. Уже первые эстетические пассажи Р. Гароди в 60-е годы были направлены против «гносеологизма» в эстетике. Искусство, писал он еще в 1964 году, является «формой труда, а вовсе не формой познания». По его мнению, искусство включает в себя определенный познавательный элемент именно как форма труда, или, иначе говоря, в нем есть некоторое познавательное содержание лишь в той мере, в какой оно требует труд художника. Мы не собираемся здесь анализировать концепцию этого автора, получившую решительное осуждение как в нашей, так и в зарубежной марксистской печати. Мы указываем на Р. Гароди лишь потому, что в его работах подчеркивание трудовой (или творческой) сущности искусства, сопряженное с отказом от приращения принципов ленинской теории отражения к анализу природы художественного творчества, наиболее явственно привело к антимарксистской концепции искусства в целом.

КОРЕННОЙ методологический порок буржуазной эстетики в решении гносеологической проблемы кроется не просто в отрицании познавательного значения искусства. Есть две тенденции. Первая действительно состоит в прямом отказе от гносеологических проблем в искусстве. Вторая, напротив, выражается в том, что искусство рассматривается как чуть ли не единственная форма познания жизни. Противоположность между ними иллюзорна. Эти тенденции, по существу, — различные варианты одной и той же антинаучной методологии. Скажем конкретнее. Например, французский философ-неотомист Ж. Маритен считает, что тенденции к усилению познавательного начала в искусстве ведет к его разрушению. По мнению другого буржуазного эстетика, Н. Гартмана, роковая ошибка эстетики проявляется во взгляде на эстетическое созерцание (включая искусство) как на род познания. Рядом с таким принципиальным антигносеологизмом довольно мирно «сосуществует» и особый вид своеобразного, условно говоря, негативного гносеологизма. Эта позиция нашла свое выражение в философии и эстетике интуитивизма. Начиная с Шопенгауэра и Ницше, а затем Берсона (особенно умственно ослепший Берсон, французский философ-экзистенциалист Ж. П. Сартр, Хайдеггера и Ясперса) идеалистическая эстетика стала отказывать в познавательных возможностях не искусству, а, напротив, науке. Интуитивизмы объявили рационалистическое мышление несостоятельным, разум — обанкротившимся, науку — неспособной проникнуть в природу окружающего мира и сущность человека. Науке интуитивистская философия противопоставляет именно искусство, призванное благодаря якобы особому, мистическому озарению художника стать едва ли не единственным подлинным оружием постижения жизни.

Совершенно ясно, что и в первом и во втором случае обнаруживается метафизическая методология — наука и искусство

рассматриваются не как две качественно различные формы познавательной деятельности, а выдвигаются в качестве альтернативы: только наука или только искусство может иметь познавательное значение.

В свете сказанного становится очевидным, что концепция Гароди отличается не оригинальностью, а эклектизмом смешением названных тенденций. Отстаивая свою антигносеологическую позицию, Гароди писал, что для понимания тех или иных событий самый заурядный историк даст больше, чем самый гениальный художник. С этой точки зрения можно, следовательно, сказать, что для понимания, например, эпохи Возрождения мы обращаемся не к трагедиям Шекспира, а к учебнику истории и что даже самая гениальная из этих трагедий не дает тех знаний, которые можно почерпнуть в историческом трактате. Однако Гароди оставляет без ответа другой вопрос: можно ли из учебника узнать то, что дают произведения Шекспира? И делает это не случайно, ибо правильный ответ на этот вопрос разрушает всю его концепцию и обнаруживает несостоятельность отстаиваемого им понимания искусства как мифотворчества. Противопоставляя познанию мифы, утверждая, что смысл всякого великого искусства будто бы состоит в том, что художник-творец выступает в качестве мифотворца, пророка и проектанта, Гароди возвращается к «знаменитой» теории самовыражения в ее наихудшем варианте. Мы отнюдь не отвергаем значения самовыражения художника, но этого требует труд художника. Мы не собираемся здесь анализировать концепцию этого автора, получившую решительное осуждение как в нашей, так и в зарубежной марксистской печати. Мы указываем на Р. Гароди лишь потому, что в его работах подчеркивание трудовой (или творческой) сущности искусства, сопряженное с отказом от приращения принципов ленинской теории отражения к анализу природы художественного творчества, наиболее явственно привело к антимарксистской концепции искусства в целом.

КОРЕННОЙ методологический порок буржуазной эстетики в решении гносеологической проблемы кроется не просто в отрицании познавательного значения искусства. Есть две тенденции. Первая действительно состоит в прямом отказе от гносеологических проблем в искусстве. Вторая, напротив, выражается в том, что искусство рассматривается как чуть ли не единственная форма познания жизни. Противоположность между ними иллюзорна. Эти тенденции, по существу, — различные варианты одной и той же антинаучной методологии. Скажем конкретнее. Например, французский философ-неотомист Ж. Маритен считает, что тенденции к усилению познавательного начала в искусстве ведет к его разрушению. По мнению другого буржуазного эстетика, Н. Гартмана, роковая ошибка эстетики проявляется во взгляде на эстетическое созерцание (включая искусство) как на род познания. Рядом с таким принципиальным антигносеологизмом довольно мирно «сосуществует» и особый вид своеобразного, условно говоря, негативного гносеологизма. Эта позиция нашла свое выражение в философии и эстетике интуитивизма. Начиная с Шопенгауэра и Ницше, а затем Берсона (особенно умственно ослепший Берсон, французский философ-экзистенциалист Ж. П. Сартр, Хайдеггера и Ясперса) идеалистическая эстетика стала отказывать в познавательных возможностях не искусству, а, напротив, науке. Интуитивизмы объявили рационалистическое мышление несостоятельным, разум — обанкротившимся, науку — неспособной проникнуть в природу окружающего мира и сущность человека. Науке интуитивистская философия противопоставляет именно искусство, призванное благодаря якобы особому, мистическому озарению художника стать едва ли не единственным подлинным оружием постижения жизни.

Совершенно ясно, что и в первом и во втором случае обнаруживается метафизическая методология — наука и искусство

рассматриваются не как две качественно различные формы познавательной деятельности, а выдвигаются в качестве альтернативы: только наука или только искусство может иметь познавательное значение.

В свете сказанного становится очевидным, что концепция Гароди отличается не оригинальностью, а эклектизмом смешением названных тенденций. Отстаивая свою антигносеологическую позицию, Гароди писал, что для понимания тех или иных событий самый заурядный историк даст больше, чем самый гениальный художник. С этой точки зрения можно, следовательно, сказать, что для понимания, например, эпохи Возрождения мы обращаемся не к трагедиям Шекспира, а к учебнику истории и что даже самая гениальная из этих трагедий не дает тех знаний, которые можно почерпнуть в историческом трактате. Однако Гароди оставляет без ответа другой вопрос: можно ли из учебника узнать то, что дают произведения Шекспира? И делает это не случайно, ибо правильный ответ на этот вопрос разрушает всю его концепцию и обнаруживает несостоятельность отстаиваемого им понимания искусства как мифотворчества. Противопоставляя познанию мифы, утверждая, что смысл всякого великого искусства будто бы состоит в том, что художник-творец выступает в качестве мифотворца, пророка и проектанта, Гароди возвращается к «знаменитой» теории самовыражения в ее наихудшем варианте. Мы отнюдь не отвергаем значения самовыражения художника, но этого требует труд художника. Мы не собираемся здесь анализировать концепцию этого автора, получившую решительное осуждение как в нашей, так и в зарубежной марксистской печати. Мы указываем на Р. Гароди лишь потому, что в его работах подчеркивание трудовой (или творческой) сущности искусства, сопряженное с отказом от приращения принципов ленинской теории отражения к анализу природы художественного творчества, наиболее явственно привело к антимарксистской концепции искусства в целом.

КОРЕННОЙ методологический порок буржуазной эстетики в решении гносеологической проблемы кроется не просто в отрицании познавательного значения искусства. Есть две тенденции. Первая действительно состоит в прямом отказе от гносеологических проблем в искусстве. Вторая, напротив, выражается в том, что искусство рассматривается как чуть ли не единственная форма познания жизни. Противоположность между ними иллюзорна. Эти тенденции, по существу, — различные варианты одной и той же антинаучной методологии. Скажем конкретнее. Например, французский философ-неотомист Ж. Маритен считает, что тенденции к усилению познавательного начала в искусстве ведет к его разрушению. По мнению другого буржуазного эстетика, Н. Гартмана, роковая ошибка эстетики проявляется во взгляде на эстетическое созерцание (включая искусство) как на род познания. Рядом с таким принципиальным антигносеологизмом довольно мирно «сосуществует» и особый вид своеобразного, условно говоря, негативного гносеологизма. Эта позиция нашла свое выражение в философии и эстетике интуитивизма. Начиная с Шопенгауэра и Ницше, а затем Берсона (особенно умственно ослепший Берсон, французский философ-экзистенциалист Ж. П. Сартр, Хайдеггера и Ясперса) идеалистическая эстетика стала отказывать в познавательных возможностях не искусству, а, напротив, науке. Интуитивизмы объявили рационалистическое мышление несостоятельным, разум — обанкротившимся, науку — неспособной проникнуть в природу окружающего мира и сущность человека. Науке интуитивистская философия противопоставляет именно искусство, призванное благодаря якобы особому, мистическому озарению художника стать едва ли не единственным подлинным оружием постижения жизни.

Совершенно ясно, что и в первом и во втором случае обнаруживается метафизическая методология — наука и искусство

(Продолжение на 3-й стр.).

ПРИРОДА ИСКУССТВА И ПУТИ ЕГО ИССЛЕДОВАНИЯ

(Продолжение).

ственный аспект. Определяя творчество великого писателя как зеркало русской революции, Ленин тем самым выявляет ценностный характер искусства Толстого, дает ему оценку.

Аксиологический аспект как составная часть художественной картины мира учитывался и русской революционно-демократической эстетикой. Так, Чернышевский считал, что искусство призвано воспроизводить и обобщать действительность, выявлять приговор явлениям жизни.

В отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду партии советские художники охарактеризованы как создатели художественных ценностей, и каждый из них призван быть «активным участником преобразования общества на коммунистических началах». Наконец, в-третьих, аксиологическая концепция может быть плодотворной лишь при условии, если она не противопоставляется гносеологической, а, напротив, исходит из признания органичного единства познания и оценки. В зарубежной эстетической литературе не раз подвергались критике буржуазные и ревизионистские концепции идеологизации искусства. Однако при этом нередко оставалась в тени характерная особенность этих концепций: идеологизация органично связана с дегносеологизацией искусства, с отрицанием или по крайней мере с умалением его познавательного значения. Вполне закономерно, что адапты идеологизации искусства отвергают значение теории отражения для понимания природы искусства, применения ее принципов к анализу конкретных явлений искусства. Какие только концепции искусства, с отрицанием или по крайней мере с умалением его познавательного значения, а его конкретные явления служат предметом специального теоретического анализа. В наше время особенности влияния научно-технической революции на все сферы жизни сказались и в тенденции к использованию искусства как «помехой» на пути проникновения в глубинный смысл явления, сужающей палитру выразительных средств искусства; следование ее требованиям не позволяет будто бы предвидеть ход событий, связывает фанта-

плодотворному решению и такого вопроса, как соотношение гносеологического и аксиологического аспектов в искусстве.

Опираясь на основополагающее положение марксистско-ленинской эстетики, согласно которому признание познавательного значения искусства — прямое, логическое следствие применения теории отражения к анализу природы искусства, мы учитываем чрезвычайно важный факт: проблема гносеологического значения искусства — один из важных объектов идейной борьбы в эстетике.

В нашей теоретической литературе не раз подвергались критике буржуазные и ревизионистские концепции идеологизации искусства. Однако при этом нередко оставалась в тени характерная особенность этих концепций: идеологизация органично связана с дегносеологизацией искусства, с отрицанием или по крайней мере с умалением его познавательного значения. Вполне закономерно, что адапты идеологизации искусства отвергают значение теории отражения для понимания природы искусства, применения ее принципов к анализу конкретных явлений искусства. Какие только концепции искусства, с отрицанием или по крайней мере с умалением его познавательного значения, а его конкретные явления служат предметом специального теоретического анализа. В наше время особенности влияния научно-технической революции на все сферы жизни сказались и в тенденции к использованию искусства как «помехой» на пути проникновения в глубинный смысл явления, сужающей палитру выразительных средств искусства; следование ее требованиям не позволяет будто бы предвидеть ход событий, связывает фанта-

зию художника, лишает искусство возможности осуществлять свою «пророческую» миссию и т. д. Все эти измышления либо основаны на совершенно неправильном понимании теории отражения, либо связаны с концепциями, направленными против реалистической сущности искусства. Дегносеологизация и идеологизация искусства — две стороны одной и той же медали. Они ставят своей целью лишить искусство классового характера, сделать его аполитичным, беспартийным, а по существу, подчинить его буржуазной идеологии.

Одна из самых существенных особенностей марксистского понимания искусства состоит в признании его познавательного и идейно-воспитательного значения.

Являясь наряду с наукой необходимой формой постижения действительности, искусство само представляет собой сущностный объект научного познания, а его конкретные явления служат предметом специального теоретического анализа. В наше время особенности влияния научно-технической революции на все сферы жизни сказались и в тенденции к использованию искусства как «помехой» на пути проникновения в глубинный смысл явления, сужающей палитру выразительных средств искусства; следование ее требованиям не позволяет будто бы предвидеть ход событий, связывает фанта-

самой семиотики, еще не дает оснований для более широких выводов, для сведения сущности искусства к знаковым образованиям. Говоря так, мы чрезвычайно далеки от какой бы то ни было недооценки семиотических приемов исследования искусства, а также знакового характера художественного текста. Мы имеем в виду более высокий уровень обобщений, выходящих за пределы чисто семиотических споров, — использование их как основных в эстетике. Для семиотики искусство есть язык, и она изучает его именно в этом качестве. Эстетика использует семиотические приемы для изучения языка искусства, и важно уметь правильно разграничивать понятия «искусство—язык» и «язык искусства». Значение семиотических способов исследования для раскрытия характера коммуникативных средств искусства велико, но ответа на вопрос о природе искусства они еще не дают и не могут дать.

Сложный характер художественного творчества заставляет подходить к нему с разных сторон, и эстетика как наука, одной из наиболее важных задач которой является изучение природы искусства, связана со многими другими науками. Известно, что на стыке разных наук ведутся самые интенсивные и порой весьма плодотворные поиски. К такому пограничному сфере относятся, например, область эстетики и психологии. В работах Б. Ананьева, А. Леонтьева, Д. Узанова и других советских психологов искусство раскрывается как психологическое явление.

СОВЕТСКАЯ психологическая школа внесла много нового в изучение искусства. Общие гипотетические рассуждения приобрели доказательный характер и получили материалистическое истолкование. Особенно успешны исследования пси-

хологов в изучении природы творческого процесса и обосновании связей между психической жизнью художника (и реципиента) и общественно-историческими условиями. Естественно, психология все более активно вторгается в область эстетики, и под ее влиянием психологические аспекты находят свое определенное выражение и в работах советских эстетиков.

Однако при всей значимости психологических аспектов изучения искусства для решения вопроса о его природе они могут иметь лишь вспомогательное значение. И, конечно, ни в коей мере не подменяют собой эстетическую задачу — выявить сущность искусства как особую, самостоятельную науку. Хотя такие тенденции существуют. Сама идея рассматривать искусство как человеческое отношение к миру не нова. Еще Д. Рескин писал: «Наука изучает взаимоотношения предметов, тогда как искусство изучает их отношения к человеку, оно ставит перед всем тем, что ему подчинено, один лишь вопрос, что ставит его резко: оно хочет знать, что представляет собой любая вещь, преломленная через глаза и сердце человека, и что из этого может произойти». На это высказывание Рескина — ссылается Д. Еремич в статье «Человечность искусства», опубликованной в журнале «Sociologia» (Белград) в 1966 году, которую сам автор характеризует как опыт антропологического подхода. По его мнению, в противовес науке искусство вкладывает в мир вещей собственный человеческий смысл и его дело — представить этот мир не таким, каким он объективно существует, а лишь в том виде, как он видится человеку. Не случайно Еремич приходит к выводу, что

(Окончание на 4-й стр.).

«СОВЕТСКИЙ АРТИСТ» 3 стр.

1972. 7/5

ПРИРОДА ИСКУССТВА И ПУТИ ЕГО ИССЛЕДОВАНИЯ

(Окончание. Начало на 2-й
и 3-й стр.).

с точки зрения науки искусство может и не содержать объективной истины. Ясно, что эта концепция сводится в конечном счете к психологическому субъективизму.

В подобных представлениях находит свое логическое завершение односторонняя психологическая интерпретация искусства.

Исследования отношения человека к миру вне художественного постижения самого мира в реалистическом искусстве не существует. Наука и искусство не только отличаются друг от друга, но у них есть много общего. До тех пор, пока психологический аспект исследований не абсолютизируется и не противопоставляется другим аспектам, он «работает». В противном случае он теряет свой научный характер.

Например, в некоторых работах произведения искусства рассматриваются лишь как некий информационный код, обретающий образное значение только в сознании реципиента. Образ в таких произведениях выступает как психическая модель мира, живущая в сознании художника. Но заключено ли в самом произведении образное содержание или же оно действительно сводится только к шифру? И если произведение — это только шифр, то не следует ли отсюда, что его характер, его особенности не имеют существенного значения, «равнодушны» по отношению к закодированному в нем тексту? В понимании художественного произведения как эстетического объекта, образное содержание которого порождается восприни-

знать влияние самых худших сторон феноменологической эстетики. Очень важные и нужные исследования характера объективации мысли художника в произведении искусства и природы художественного восприятия оказываются порой неполноценными и даже ущербными вследствие феноменологического понимания системы «художник — произведение — реципиент».

В раскрытии природы искусства использование приемов семиотического, системно-структурного, психологического анализа имеет свои определенные границы. Когда же исследование структуры художественного произведения превращается в самоцель, предается забвению социальная и идеологическая сущность художественного произведения, тогда анализ средств материализации художественной идеи отрывается от анализа и оценки самой идеи.

Известная тенденция к переоценке роли методов системно-структурного и семиотического анализа в искусствоведении в отдельных работах очевидна. Иные авторы склонны даже характеризовать их как самые «современные» в противовес «традиционной» методологии. Такая гипертрофия ведет к превращению полезных приемов в факты мистифицированного подхода к искусству. (Кстати, отметим, что этот вопрос хорошо рассмотрен в книге М. Полякова «Поэзия критической мысли», М., «Советский писатель», 1968.)

Ясно, что противопоставление «современных» и «традиционных» методов несостоятельно. Марксистско-ленинский эстетический подход к искусству и

опыт некоторых частных наук, которые, однако, тем самым отнюдь не приобретают значения новой философской методологии исследования сложнейшего социально-эстетического явления — природы искусства.

НАУЧНОЕ решение вопроса о природе искусства, понимание его сложной и неоднозначной специфичности представляет не только теоретический интерес. Оно имеет громадное значение и для творческой практики. Это важно для решения центральных проблем идеологической борьбы в области художественной культуры, помогает утверждать реализм в борьбе против реакционных направлений в искусстве. Не вызывает, например, сомнений, что модернизм как разрушение творческой природы искусства осуществляет на практике ту произвольную и одностороннюю абсолютизацию отдельных сторон художественного творчества, которую буржуазные эстетики проповедают в теории. Дialeктико-материалистическое понимание природы искусства обосновывает жизненность реализма.

Вся история художественной культуры убедительно свидетельствует, что именно реализм как искусство жизненной правды наиболее полно соответствует природе художественного творчества и выражает его сущность. Это положение особенно верно применительно к искусству социалистического реализма. В социалистическом реализме находят свое продолжение и дальнейшее развитие лучшие традиции, сложившиеся в мировом реалистическом искусстве. Но, будучи верным этим традициям, социалистический реализм представляет собой подлинно новаторское искусство, рожденное борьбой народных масс за социалистическое преобразование мира. В ленинской теории отражения находят свое теоретическое обоснование и природа и пути развития такого искусства.