

СИСТЕМА ВНУТРЕННИХ УСЛОВИЙ СОЦИАЛЬНОЙ БЕЗОПАСНОСТИ

THE SYSTEM OF INTERNAL CONDITIONS OF SOCIAL SECURITY

T. Pavlova

The purpose of the article is to explicate the internal conditions of social security using an internalist approach. Tasks: to concretize on the basis of the available material the specifics of the internal conditions of social security in comparison with the external conditions of social security. This problem in considering any of its aspects is decisive in the development of society. Currently, the values of human freedom and social security are interconnected with each other, since they are influenced by various positive-negative attitudes. From the point of view of the internal conditions of social security, their requirements are softer than the settings of the external conditions of social security. Internal conditions of social security remain at the level of wishes, recommendations, advice that can be taken into account in the practical life of people. The requirements of the external conditions of social security, in this respect, are more imperative and obligatory and look in the form of a kind of prohibitions: "do not do", "do not allow", "do not allow".

Keywords: society, person, internal conditions of social security, human freedom, positive-negative attitudes.

Павлова Татьяна Александровна

Аспирант, ГОУ ВПО «Алтайский государственный университет»
tapavlov@mail.ru

Аннотация. Цель статьи — экспликация внутренних условий социальной безопасности, применяя интерналистский подход. Задачи: конкретизировать на имеющемся материале специфику внутренних условий социальной безопасности в их сравнении с внешними условиями социальной безопасности. Среди внутренних условий мы выделяем творчество, интуицию, вдохновение. В данной статье речь идёт о внутренних условиях социальной безопасности. Данная проблема в рассмотрении любого её аспекта является определяющей в развитии общества. В настоящее время ценности свободы и социальной безопасности человека взаимосвязаны друг с другом, поскольку испытывают на себе воздействие различных позитивно-негативных установок. С точки зрения внутренних условий социальной безопасности, их требования более мягки, чем установки внешних условий социальной безопасности. Внутренние условия социальной безопасности остаются на уровне пожеланий, рекомендаций, советов, которые можно учитывать в практической жизни людей. Требования же внешних условий социальной безопасности, в этом отношении более императивны и обязательны и выглядят в виде своеобразных запретов: «не делай», «не допускай», «не позволяй».

Ключевые слова: общество, человек, внутренние условия социальной безопасности, свобода человека, позитивно-негативные установки.

Интерналисты полагают, что основой, двигающей социальную безопасность, являются условия, связанные с внутренней природой социальной безопасности, ее мотивами и побудительными причинами. Поэтому главное внимание при изучении социальной безопасности сторонники интернализма направляют на описание внутренних процессов, присутствующих социальной безопасности. Социокультурным условиям интерналисты придают второстепенное значение, утверждая, что они в зависимости от определенной ситуации могут тормозить или ускорять внутренний ход развития социальной безопасности.

Среди внутренних условий социальной безопасности мы выделяем творчество, интуицию и вдохновение. Эти свойства внутренне присущи человеку, поскольку характеризуют мир его внутренних мотивов и переживаний. В соответствии с данными теории общественного сознания все его формы существования не развиваются в изоляции друг от друга, а диалектически сложно взаимодействуют между собой и в такой же мере обуславливают собственное существование.

Но это структурное взаимодействие можно рассмотреть с двух сторон: гносеологической и социальной. В первом случае вскрывается познавательная обусловленность этих форм сознания, а во втором — социокультурная общественная детерминация протекающих в сознании процессов.

С точки зрения гносеологического подхода, необходимо обозначить общую природу познавательной деятельности в научном и художественном творчестве, которая состоит из двух взаимосвязанных процессов: чувственно-эмоционального характера, с одной стороны, и рационально-теоретического — с другой [1, с. 114].

В философском плане общность творческих начал в науке и искусстве обозначил отечественный философ П.В. Копнин, который еще в 70-х годах XX века убеждал, что не существует двух родов познания — художественного и научного, якобы противостоящих друг другу [1, с. 115]. «Познание едино», — писал он, — «протекает по общим законам. И эстетика, изучающая

художественное творчество включает в себя познание, должна быть прикладной гносеологией. Причем художественное творчество включает в себя познание всех элементов, составляющих процесс познания. Поэтому категории, выработанные гносеологией, играют роль в понимании художественного творчества» [2, с. 263].

Для раскрытия этой общей природы многое сделали и видные ученые с мировой известностью, такие как Д.И. Менделеев, П. Ампер, П. Кеплер, В. Гейзенберг, и другие представители искусства Б. Мейлах, А. Гульга, А. Сухотин. Последний, например, посвятил взаимообусловленности науки и искусства целый ряд своих книг «Ритмы и алгоритмы», «Научно-художественные пересечения» и другие [3, с. 104].

В последней работе А.К. Сухотина показано единство во взаимодействии науки и искусства. Он говорит, что «линия сближения искусства и науки восходит к более значительным проявлениям высших, творческих потенций человека. Вполне очевидно, что искусство и наука настолько связаны, что между ними идет постоянный обмен ценностями» [4, с. 10].

У искусства, как специфической формы познания нет ограничений. Художник свободно может увидеть все явления окружающей его действительности. Он так же, как и ученый открывает для себя новые явления. В художественном творчестве нет особой специфики. Образность мышления присутствует в научном познании, где воображение присутствует в творчестве исследователя. Специфика искусства проявляется в его отношении к явлениям действительности и той роли, которую оно выполняет во взаимоотношении субъекта и объекта. У искусства есть способность к переживанию мира. Для исследователя главная задача — выразить эти переживания в своих произведениях.

Наука постигает объективные закономерности явлений. Ее нормы могут носить характер советов, рекомендаций, а могут быть более жесткими. В этом случае они носят императивный характер, поскольку в них закреплены требования, которые могут быть позитивными и негативными по-своему содержанию. Например, среди этих норм можно назвать такие, как «Не зазнавайся!», «Не доверяй авторитетам!», «Не допускай в исследованиях плагиата!». Эти нормы более категоричны и жестки, чем простые советы и рекомендации, применяемые, например, в искусстве. Они закреплены не только в нормативных документах, но и в этических кодексах, закрепляющих нормы безопасного поведения представителей различных профессий.

Искусство, познавая мир, переживает его. Для этого исследователи используют все известные им средства.

Наука выражает результаты теоретических знаний, представляет их объективно. Они не должны зависеть от человека. Искусство представить без человека невозможно. Человек в нем главная фигура. Он всегда стремится достичь жизненных идеалов. Тем самым искусство связано с образной формой познания мира, с особым отношением человека к миру, комплексом его переживаний в осуществлении идеалов. Об этом писал П.В. Копнин в своей работе «Гносеологические и эстетические основы науки».

Сегодня трудно выделить критерии искусства, по которым можно отличить искусства от не искусства. Развиваются новые направления, термин искусство к ним применить достаточно сложно. Средства, которые применяют исследователи в искусстве, должны характеризоваться эстетическим содержанием. Они должны воздействовать на эмоциональную сферу человека. В искусстве всегда будут появляться новые формы. Критиковать их возможно, но при этом не следует доходить до резкой, осуждающей все элементы произведений критики.

Поскольку искусство воздействует на эмоции человека, в арсенале своего воздействия оно должно иметь такое средство, как переживание прекрасного. Без свойства прекрасного невозможно представить себе искусство. Прекрасное способно вызвать у человека такие чувства, как удовольствие, наслаждение. Чувство прекрасного передает идею произведения, которая может быть реакционной и передовой. Прекрасное способно побудить человека к действию, которое изменило бы действительность, усовершенствовало условия его бытия, создало бы новую действительность. Сущность искусства выражена в отображаемом им объекте.

В гносеологии сегодня широко применяется понятие «истина». Оно может быть применимо и к искусству, поскольку благодаря искусству мы также познаем мир. Но, искусство направлено, прежде всего, на переживание мира, а категория истины не выражает переживания. Наоборот, наука стремится выразить объективные черты явлений, для нее важна конкретика, а не переживания субъектов. Образы в искусстве не соответствуют критериям истины. Они не связаны с логической вероятностью. В искусстве персонажи даже могут говорить.

Возможности для проявления свободы художника значительно шире свободы исследователя, поскольку произведение искусства может быть оценено с точки зрения гносеологии и эстетики. Художнику главное показать внутренний мир субъекта, его эмоции, переживания. Для художника большое значение приобретает художественная правда. Художественная правда, и ис-

тина не противостоят друг другу. В истине всегда присутствует момент художественной правды. В основе художественной правды находится основная идея, подчиняющая себе все детали образа. Необходимо, чтобы художественная идея была истинной, а не фальшивой.

А. Айер, исключая истину вообще из оценки художественного произведения упоминает, что качество произведения искусства не зависит от того ложное предложение, или истинное. Но, им при этом не учитывается, что для художественных произведений важна истинность идеи.

Ни научная истина, ни правда, не могут существовать без объективности. Но, наши чувства субъективны. Объективность можно определить через результаты той практической деятельности, которой достиг человек. Поэтому одним из критериев художественной правды является практическая деятельность человека.

Спецификой художественной правды являются мерки, с которыми подходят, чтобы оценить фантазию в искусстве. Границы воображения в нем простираются очень далеко. Воображение в искусстве, в отличие от научных теорий не ограничивается логической вероятностью. Но, граница для фантазии существует и в искусстве. Воображение должно приводить к созданию правдивых художественных образов.

Художественное творчество имеет общие черты с научным творчеством. Благодаря этим видам творчества мы познаем явления. Их логика развития имеет много общих черт. Но есть и отличия этих видов творчества друг от друга. Для художественного творчества главная задача создать правдивый художественный образ. Его нормы и каноны порой нечетки и могут отступать от общепринятых правил. Для научного творчества — главная задача состоит в создании научной теории, благодаря которой, можно открыть новые закономерности во всех сферах общественной деятельности, а также изменить весь спектр общественных отношений. Научные нормы более жестки и императивны по своему характеру, чем каноны и нормы искусства. Для художника главное создать эстетический образ, который будет побуждать человека к труду.

В творчестве ученого интеллектуальная активность выше, чем у художника. Для последнего главная задача — выразить чувства и эмоции. Они в своей деятельности применяют неодинаковые способы отражения действительности.

Неодинакова и роль рационального начала в их творчестве. Научные теории направлены на создание научной картины мира. Исследователь в своей деятель-

ности должен соблюдать логику и последовательность изложения материала, истинность полученных данных, а также руководствоваться доказательствами. Воображение, фантазия и вера уходят для исследователя на второй план. Рациональным элементам в творчестве поэтов, художников, скульпторов отведено также нужное место. Фантазия и воображение для поэтов и художников более важны, чем для ученых. Для последних важны реальные факты. Ученый и художник стремятся к истинности. У одних она выражается в научных законах и категориях, у других в образах. Но точность у них разная и способы ее достижения, ее «строительный материал» разные [5, с. 231]. Для эстетических закономерностей не характерна математическая точность. Для них главное показать чувство.

Для исследователя точность выражается в понятиях, формулировках, закономерностях, цифрах, знаках. У художников и поэтов точность получает выражение в их языке, который не всегда соответствует реальным формам жизни. Представители естественных наук выражаются более точно. Для них не характерна эмоциональность и выражение личных впечатлений. Для них главное правильно показать форму выражения явления. Но, язык, несмотря на свои различия для всех представителей творческих профессий один. Это единый национальный язык, только ученый более тщательно отбирает свой материал, а художник в этом случае действует более свободно. Средства, применяемые художниками для отображения действительности, не всегда подходят для науки. Язык художника отличается образностью, но для ученого он неточен.

Неточность в языке искусства не означает небрежности. Творческие люди способны не замыкаться в определенных формах. Они свободно применяют точность и аллегорию, строгость и вольность, достоверность и условность, открытость и подтекст, законченность и недостоверность. Все это побуждает читателей и зрителей додумывать воспринимаемое и самому принимать участие в творчестве [5, с. 232].

Например, В. Ходасевич характеризовал язык Аксакова, как первобытный, при этом он отмечал, что абсолютная свобода характеризует дикарей.

Ученый и художник стремятся уйти от нормативных установок. Но, художник может позволить себе большую свободу в отображении фактов действительности, а ученый должен соблюдать точность и последовательность в изложении материала, он должен доказать свои научные теории, возможности применения их на практике. Уход ученого от логических форм серьезный стилистический недостаток. Различие в степени сложности, либо простоты языка относительно. Главное, чтобы язык

выражал доходчивость формы. Есть мнение, что все гениальное просто, но достигнуть простоты сложно. Выразить просто свои мысли удается не всем ученым. Простота — это идеал, которого достичь сложно.

Стилевые и языковые особенности должны быть ясными и краткими, а мысли не должны противоречить друг другу. Литературный язык в этом смысле более свободен, раскрепощен, но и другие виды искусства способны описать и запечатлеть исследуемые явления. Правило, чем короче, тем лучше не следует применять всем. Произведения художника должны быть образными, а научные формулировки логическими. Но, наука и искусство, несмотря на выше описанные различия способны преобразовывать процессы объективной реальности.

А.К. Сухотин в книге «Научно-художественные пересечения» отмечает характер связи между наукой и искусством. Ученые применяют в познании специфические средства исследования общие и для искусства. Среди этих методов можно назвать наблюдение, эксперимент, разработку гипотез и теорий. Представители естественных наук проводят наблюдения и эксперименты. Это же делают и писатели. М. Горький отмечал, что люди науки и искусства делают именно это. Эти же идеи высказывали Д. Гранин, М. Пришвин.

Художники тоже подготавливают себе материал, собирают сведения. Но художники при сборе материалов обладают большей свободой, ведь научные наблюдения более целенаправленны и строги по характеру.

Метод «включенного наблюдения» применяется, как в науке, так и в искусстве. Этот метод предназначен для создания типических образов. Помимо метода «включенного наблюдения» в науке и творчестве существует «мысленный эксперимент», получивший распространение благодаря Галилео Галилею.

Эксперимент связан с гипотезой. Уже упоминавшийся нами А.К. Сухотин отмечает, что в искусстве, как и в науке, любая гипотеза должна быть научно доказана. Художник также создает образы, которые мы потом видим. В научном познании гипотеза — это одна из форм полученного знания. В искусстве она лишь определенный прием, ей отведена лишь вспомогательная роль.

Моделирование, как метод, применяют в своей деятельности ученые и художники. Ученые просчитывают разные варианты и пробы, а затем переносят их на исследуемый объект. Возможности математики, при этом шире, чем у других наук. Художники, скульпторы, архитекторы также используют модели, когда делают наброски картин, либо макеты архитектурных соору-

жений. Тем самым, наблюдение, эксперимент, гипотеза и моделирование прочно заняли в науке свое место. Но эти же методы нашли применение и в искусстве. Они проявляются во всех его формах.

Прежде всего, творчество не направляется одной четко сформулированной проблемой. Люди творческого труда, создавая свои произведения, руководствуются социальной необходимостью. Проблемы, решаемые творческими людьми, могут носить неявный характер. О таких проблемах Э. Гуссерль, писал, что они связаны с предчувствием, а предчувствие — это путь к открытию. Творческие люди разрешают поставленные перед ними проблемы. Они самостоятельно осознают поставленные перед ними проблемные ситуации. Исследователь никогда не задумывается над проблемами, волнующими отдельных субъектов, он размышляет над проблемами, которые важны для него, как самостоятельного субъекта социальных отношений.

Ученый и художник способны перевоплощаться. Они переживают решение своих творческих задач. Ученый, исследуя явление, предлагает различные варианты его воплощения. Художник может сильнее вживаться в образы. Он «переживает» их воплощение, часто отождествляет себя с образами. И. Тэн писал о Шекспире: «По какому-то необъяснимому инстинкту они с первого раза ставят себя на место того, что намерены изображать. Им нет надобности учиться, они угадывают» [5, с. 240].

Способность к перевоплощению — это объективная закономерность художественного творчества. Для ученого главная задача — осмыслить действительность, эмоции для исследователя уходят на второй план. Художники, музыканты, поэты способны оказать влияние на эмоциональную сферу людей. Сила воздействия произведений художника обеспечивается способом их выражения и подачи. Для ученого главное — истинность, новизна, доказательность, логика изложения.

Мы отметили различия научного и художественного творчества. Одно из них связано с объектом, предметом познания и отражения, другое — обусловлено спецификой, характером субъекта деятельности, третья коренится в результате исследуемых явлений. Деятельность ученого направлена на создание научных ценностей, а художника эстетических. Но различия эти достаточно условны. Социальная безопасность в этом контексте приобретает внешние и внутренние свойства, присущие творчеству, но для нее характерны свои особенности. Они рассмотрены выше.

Теперь перейдем к характеристике вдохновения и интуиции, как внутренних условий процесса творче-

ства. Человек не знает силы своих возможностей, он часто их недооценивает и не дает себе в них отчета.

Вдохновение — это то состояние, когда раскрываются все возможности личности: проявляются все источники энергии, разумные и творческие начала стимулируют проявления друг друга. Вдохновение не заменяет знаний, но способно более широко обзирать явления действительности, обострить интуицию, увидеть их внутреннюю организацию. Некоторые поэты способны угадывать чувством. Для ученого это угадывание имеет большое значение, но для него главное точно передать специфику исследуемого объекта. Вдохновение посещает не только творческих личностей, но и обычных людей. По-настоящему совершенные произведения получаются благодаря опыту, знаниям, умениям, а вдохновение способно лишь «воспламенить» чувства людей, заставить их работать. Известен спор Ленина с Бухариным, где Ленин дал свою характеристику диалектике. Для этого он изучил сочинения Гегеля, Маркса, Энгельса.

Вдохновение отдельно от других явлений не приносит успех творчеству. Оно способно лишь стимулировать деятельность человека, но заменить ее не может. Любой человек способен испытывать вдохновение, но оно не способно превратить обычного поэта в гениального. В одном из своих стихотворений Баратынский сказал: «Глупцы не чужды вдохновенья» [5, с. 246].

Сущность вдохновения раскрыл Гегель. У него в «Эстетике» мы читаем: «Истинное вдохновение возникает, поэтому при наличии какого-нибудь определенного содержания, которым овладевает фантазия, чтобы дать ему художественное выражение» [6, с. 298]. Художественное вдохновение, говорит Гегель, «заключается именно в том, что поэт полностью поглощен своим предметом, целиком уходит в него и не успокаивается до тех пор, пока он не придаст художественной форме законченный, отчеканенный характер» [6, с. 299]. Вызвать вдохновение не может никто. Чувства и воля не доставляют подлинного вдохновения, отмечал Гегель [6, с. 299]. Вдохновение достигается путем кропотливого труда. Оно не помогает в том случае, если человек чего-то не знает. Без знаний и умений вдохновение не способно посетить людей. Кто-то вообще не верит в возможности вдохновения и считает, что его не существует.

Вдохновение и труд дополняют друг друга. Причиной труда могут стать, как положительные, так и отрицательные эмоции. Например, в подавленном состоянии духа Моцарт писал «Реквием». Эмоциональное состояние сказывается на стиле, языке, логической последовательности художественного или научного

произведения. Но, эмоциональные кризисы не всегда способствуют написанию произведений. Их можно написать и в благоприятные периоды жизни. Радостные вести о победе помогают спортсменам преодолевать большие дистанции без специальной подготовки. Радость способна стимулировать ученых решать нестандартные задачи и лучше выполнять поставленные цели. Главное достигать поставленных целей уверенно. Уверенность в себе оказывает положительное влияние на творческий результат. Различные поощрения способны стимулировать деятельность творческих людей. Радость, успех, ожидание удачи — источники вдохновения.

Творчество — человеческое качество, но объяснить до конца его сущность человек пока не может. Мы не способны проникнуть во внутреннюю работу творческих людей.

Теперь рассмотрим еще одно явление творческого процесса — интуицию. Интуиция меняется не только от человека к человеку, но и от одной исторической эпохи к другой, от одного общества к другому. С интуицией не рождаются. В ней могут содержаться коллективные элементы. Характерными чертами интуиции являются неожиданность, невероятность, непосредственная очевидность и неосознанность ведущего к ней пути. Интуитивная аргументация представляет собой ссылку на непосредственную, интуитивную очевидность выдвигаемого положения [7, с. 150].

М. Бунге утверждает, что «интуиция — это коллекция хлама», куда мы сваливаем все интеллектуальные механизмы, о которых не знаем, как их проанализировать, или даже как их точно назвать, либо такие, анализ которых нас не интересует» [8, с. 236]. Для результата, найденного интуитивно, подыскиваются основания, которые более убедительны, чем ссылка на интуитивную очевидность. Интуиция существует и играет заметную роль в познании. Далеко не всегда процесс научного и тем более художественного творчества и постижения мира осуществляется в развернутом на этапы виде. Нередко человек схватывает мысль сложную ситуацию, не вдаваясь во все ее детали. Наглядно это проявляется в военных сражениях, при постановке диагноза. Велика роль интуиции в математике и логике. Существенное значение имеет интуиция в моральной жизни, в историческом и гуманитарном познании. Художественное мышление невозможно представить без интуиции.

Вдохновение и интуиция не одно и то же, но они часто сопутствуют друг другу. Способность вдохновения быть элементом творческих возможностей личности усиливает также и интуицию, а последняя в свою очередь сокращает ход логического мышления и приводит

прямо к выводу, угадав его еще до проверки фактами [5, с. 253]. По мнению философов и психологов, интуиция не ограничивается сферой подсознательного, но его роль также не отрицается ими. Интуиция — разумное проявление деятельности человека, она не совершается в обход истины и доказательств. Это специфический тип мышления человека, когда все этапы протекают неосознанно и мгновенно. Люди видят только конечный результат — истину. В сложных ситуациях особенно возрастает роль интуиции в познании явлений. В этом случае она дополняет логическое освоение мира. Интуиция зависит от опыта субъекта, чем больше опыта, тем разнообразнее и ярче она себя проявляет.

Некоторые психологи отождествляют интуицию и сферу подсознания. Так американский психолог Б. Кларк в числе черт творческого процесса высокоодаренной личности упоминает способность легко находить доступ к подсознательным и предсознательным идеям, повышенную восприимчивость, склонность к дневным грезам, увлеченность. По мнению Фрейда и его последователей, особенно часто подсознание одаривает своими благами художников. Современный американский ученый Хейн пишет: «Искусство — это решение проблем, которые не могут быть четко изложены до тех пор, пока не решены». В художественном процессе все самое существенное якобы решается на уровне подсознания [5, с. 254]. Эта точка зрения ученого ошибочна, поскольку подсознание не охватывает все сферы человеческой деятельности. Научным фактам и гипотезам придается в деятельности человека большое значение. Для науки главное доказать научные факты. Интуицию же объясняли как акт мистический или, если ученый верил в бога, религиозный. Декарт, после того как его осенила идея аналитической геометрии, опустился на колени и возблагодарил господа бога.

Немало интересных мыслей о роли интуиции в постижении сущности вещей высказал французский философ Анри Бергсон. По его мнению, художник принадлежит к числу «совершенных существ», которые все познают интуитивно, охватывая мир широко, универсально. Художник принуждает нас видеть то, чего мы обычно не замечаем. Он проникает в мир глубже обычного человека, который ограничивается «чтением наклеенных на предметы ярлыков». Тем не менее, вывод Бергсона, что художник не должен изучать мир, ведь он сам создает его, не подтверждается практикой [5, с. 255].

Изучающие истоки творческого мышления, современные эвристики с достаточной аргументированностью расчленили процесс научных открытий на четыре последовательных этапа: подготовка, вызревание, озарение и завершение. Эвристическая ситуация может возникнуть лишь тогда, когда собран фактический

материал и определенно выявилось содержание задачи — это несомненно осуществляет деятельность сознания. В этом случае, если решение не приходит сразу, включаются бессознательные элементы мышления. Начинается перебор возможных вариантов решения, т.е. то, что мы называем инкубацией. Но поскольку сознание по преимуществу консервативно, основывается на прочно укоренившихся представлениях и сложившихся стереотипах мышления, то вполне очевидно, что оно толкает сознание на уже проторенные пути познавательной деятельности. А действительное открытие нового требует коренной ломки старых взглядов и установок. Озарение, как правило, наступает тогда, когда сознательные компоненты ослабевают или полностью выключены, т.е. когда ученый отвлекается от темы исследования. Как утверждают психологи, это нередко происходит во сне, как это было в случае с Ф. Кекуле, который увидел бензольную цепь во сне, или с Д.И. Менделеевым в связи с периодической системой химических элементов [1, с. 120].

Часто творческий человек забывает о повседневных потребностях, для него главная задача — создание чего-то нового, поэтому он боится потерять ход своих мыслей. Следствием этого является переутомление, хроническая усталость, бессонница. Это состояние может длиться долго, пока ученый не разрешит творческую задачу. Например, Бехтерев признавался, что он творит во сне. Н. Бор увидел сон, о планетах, которые вращаются. Это побудило его к открытию планетарной модели атома. Рафаэль написал образ одной из своих мадонн, когда увидел ее во сне, а утром перенес на полотно.

Многие люди не способны понять и воспринять творчество в состоянии сна. Но, для многих ученых и художников это естественно. Деятельность, происходящая в подсознании у человека, не поддается объяснению. Известно, что многие произведения искусства созданы под сознательным контролем их авторов, отдельные бессознательные решения встречаются редко, поэтому их сложно описать и тем более проконтролировать. Деятельность подсознания трудно описать. Так, З. Фрейд говорил, что поэт может творить интуитивно, по наитию, но объяснить, как это происходит весьма сложно.

В развитии таланта, писал Гете, проявляются многообразные связи между сознательным и бессознательным. «Сознание и бессознательность будут здесь относиться как поперечные нити ткани, переплетающиеся с нитями основы» [9, с. 320]. Н. Мейлер отмечал, что творческий процесс всегда загадочен. Иногда, в процессе творчества появляются идеи, о которых даже не задумываешься. Из всех подобных высказываний

вовсе не следует, что весь творческий процесс сводится к такого рода состояниям. Не следует забывать и того, что все эти высказывания субъективны и мы не можем знать, насколько точно улавливает автор четко сознаваемый и неосознаваемый периоды творчества, кроме того, воображение художников не исчезает и тогда, когда они оценивают и самих себя, свой творческий процесс [5, с. 258–259].

Сейчас, когда прочно установлено, что полушария головного мозга выполняют далеко не одинаковые мыслительные функции, а именно: левое полушарие — фактически центр речи логического дискурсивно — упорядоченного мышления, в то время как правое отвечает за чувственно образный характер мышления. Ведущее положение в этом «тандеме» занимает, как правило, левое полушарие.

В процессе так называемой инкубации, по утверждениям американского психолога Дж. Гауена, происходит «притормаживание» деятельности левого полушария, в результате чего открывается широкий доступ к творческим образам правого полушария. Поэтому многие свойства объектов, о которых думает ученый, не могут быть отчетливо выражены вербально, они присутствуют в его уме в виде несловесных зрительных образов, о которых говорили Д. Ампер, М. Фарадей, Д. Максвелл и др. Первый, например, отмечал: «Семь лет назад я поставил перед собой задачу, которую не был в состоянии решить. Наконец, я нашел решение, и совершенно не знаю как». Аналогичны высказывания Н. Теслы — в связи с открытием электромотора с переменным током.

Несмотря на важную роль подсознания в творчестве, его не нужно переоценивать. Не у всех людей способности человека опираются на их базовые знания. У некоторых интуиция бывает пророческой. У людей разная восприимчивость мозга к информационным сигналам. Одаренные люди в этом смысле превосходят других. Недопустимо деятельность мозга сводить только к подсознательной сфере. Известны случаи, когда логика противопоставляется интуиции. «В момент озарения логика должна быть отключена, — пишет лондонский профессор Р.А. Браун, — открытие не является бесстрастным упражнением в логике» [10, с. 721].

Многие зарубежные ученые не разделяют взгляда на творчество как на нечто мистическое, как на непостижимый акт творения. Так Гилфорд считает, что творческое мышление и решение проблем, по существу, один и тот же психологический феномен [5, с. 261].

А. Кестлер полагает, что «творческий процесс не создается из ничего, а раскрывает, выбирает, переставляет,

комбинирует, синтезирует уже существующие и известные факты, идеи, способности, навыки. Чем более знакомы части, тем более поразительно целое [11, с. 31]. Сам факт участия «бессознательного», неконтролируемого в творчестве требует того, чтобы оно подвергалось проверке разумом. И чем больше развито у творца чувство ответственности, тем меньше он склонен полагаться на то, что родилось как бы само собою, даже лично ему непостижимым до конца образом. Пуанкаре считал, что родившиеся в подсознании идеи не всегда истинны, зато всегда красивы. Но поскольку критерий их отбора — красота — не очень надежен, то проверка неизбежна [5, с. 261]. Хорошо знавший Ахматову А. Найман писал о ней: «Иногда стихи ей снились, но к таким она относилась с недоверием и подвергала строгой проверке на трезвую, дневную голову» [12, с. 131].

Принято считать, что желание и осознание необходимости проверки приходят к творцу только тогда, когда работа завершена. Вряд ли это так. Главный «акт» проверки, безусловно, в конце, но сознательный контроль за тем, что делается, вероятно, не покидает ученого и художника. Ведь отсутствие порядка и стройности, композиционная незавершенность, нестыковка частей тревожат, расплывчатость идей — не удовлетворяет. Ученый и художник стремятся к организации целого и ясного, конечно, каждый по-своему. Но дается это нелегко, волнение и переживание, сопровождающие их труд, то расслабляют, то подстегивают творца [5, с. 261].

К. Поппер выразил такую мысль. «Великие достижения в науке не могут основываться только на вдохновении и чувстве формы» [13, с. 12]. А. Эйнштейн писал, что в течение двух лет, предшествовавших 1916 году, когда появилась общая теория относительности, у него в среднем возникала идея каждые две минуты, и он, безусловно, их отвергал. Этап проверки не «каникулярный» период творчества, время предвкушения триумфа и наслаждения сделанным. Это продолжение того же творческого беспокойства, которое не оставляло ученого и художника на протяжении всей деятельности [5, с. 262].

Об этом убедительно сказал Л. Пастер: «Быть убежденным, что ты обнаружил научный факт, с жаром желать его обнародовать и сдерживать себя днями и неделями, иногда целыми годами, возражать самому себе, пытаться опровергать свои собственные опыты и сообщить о сделанном открытии лишь после того, когда исчерпаны и откинута все противоположные гипотезы и допущения, — это тяжелое испытание» [14, с. 299]. Интуицию как составной элемент творческого процесса трудно выделить на каком-то его этапе с большей или меньшей точностью, в самом же результате творчества

трудно и даже невозможно указать конкретно на ее «вклад» [5, с. 262].

М. Борн называл общую теорию относительности Эйнштейна «наиболее великим достижением человеческого мышления и знания природы, удивительным соединением философской глубины, физической интуиции и математического мастерства» [15, с. 192].

Все виды творчества характеризуются общими чертами. Не исключением стала и сфера интуиции. На это указал А.Н. Лук. «Можно предположить, — писал он, — что чем выше творческий потенциал ученого, тем ближе его личностные черты к личностным особенностям выдающихся художников и тем больше сходства имеет его творческая интуиция с художественной интуицией» [16, с. 45].

Интересные наблюдения об этом высказал советский писатель М. Пришвин. Он говорил о важности чувства природы, о праве использовать ее на равных с обыкновенными научными методами ее изучения. «Несколько раз в беседе с первоклассными учеными, — писал он, — я высказывал эти свои мысли, и оказалось, что эти гениальные люди работали совершенно так же, как мы, рядовые следопыты жизни, а когда-то же самое я говорил рядовым хорошим ученым, то они смотрели на меня свысока и очень плохо слушали» [17, с. 554]. Сегодня это чувство необходимо всем и чем сильнее оно развито, тем лучше для людей и для природы [5, с. 263].

И, наконец, последнее, что мы считаем необходимым обозначить в этом ключе. Вместе со становлением и укреплением, а также широким распространением и внедрением науки в искусстве возникло и окрепло качественно новое направление, в духовной культуре общества получившее название научно-художественной литературы, проявившей себя в сочинениях Н. Обручева, Д. Гранина, О. Писаржевского и других.

Помимо теоретико-познавательного аспекта взаимодействия науки и искусства, нельзя обойти молчанием социологический подход, имеющий несколько иные сущностные характеристики, но которые также необходимо обозначить в данном исследовании [1, с. 121].

Все виды искусства, выполняя различные предназначения в обществе и осуществляя его в разнообразных формах, преследуют одну цель: воздействовать на духовный мир человека, преобразуя его в нечто возвышенное, прекрасное, благородное. Таковы, например, театр, балет, музыка, живопись, скульптура и т.п. Для их нормального функционирования оказываются необходимыми студии, мастерские, специальные зрелищные помещения, концертные залы и разнообраз-

ные технические средства, а также вспомогательные материалы. Социальный аспект взаимодействия науки с искусством связан с такого рода материальными средствами, столь необходимыми для их существования и успешного развития.

Возьмем для примера оперное искусство. Для него строились специальные, оформленные и дорогостоящие театральные помещения, например, Ла Скала в Милане, оперные театры в Москве, Новосибирске, Париже или Вене. Но их строительство не обошлось без предварительных научных расчетов, касающихся использования всех площадей и, конечно же, зрительного зала в первую очередь. Однако главную заботу ученых вызывали акустические свойства этих зрелищных помещений, поскольку каждое оперное представление было связано с пением и музыкальным сопровождением. От этих свойств зависело адекватное восприятие лучших голосов мира. Не менее емкими в научном отношении, да и в финансовом тоже, являются архитектурные сооружения типа помещений Организации Объединенных Наций, Пентагона, Лувра, картинной галереи в Дрездене или сооружения ВДНХ в Москве. Почти в каждом из них были задействованы значительные научные силы.

Пожалуй, менее затратной в финансовом отношении формой искусства является живопись, но и она не обходится без строительства студий и выставочных залов, которые также необходимо научно рассчитывать. Но в живописи особые выразительные средства — краски, которые раньше использовались художниками в зависимости от личных вкусов и способностей. Однако в период научно-технической революции краски испытали серьезное вмешательство со стороны прогрессирующих научных знаний, приобретая новые, еще не виданные свойства. В живопись и графику настойчивее вмешиваются компьютерные технологии, они же стали значительно влиять на искусство кино и фотографии [1, с. 122]. Сегодня фотографам и кинооператорам предоставлены большие возможности. Они могут свободно убрать лишние детали, добавить недостающие. Это делается для того, чтобы киноленты были более качественными и максимально приближенными к реальной обстановке. Эти примеры тесного взаимодействия науки и искусства можно было продолжить. Однако уже приведенных примеров вполне достаточно для убедительной демонстрации этого очевидного явления всей нашей жизни [1, с. 122].

В заключение рассуждений об общности основных принципов функционирования искусства и науки следует вспомнить, что это касается и их методологических установок, которые сложились в системе научного знания. Эти касаются и проблем методологии искусства.

При всем различии подходов к исследованию внутренних условий социальной безопасности, для всех подходов характерна общая установка, которую мы называем теоретической. Другое дело, если речь идет об отношении практическом. В этом случае сама социальная безопасность, как явление объективной реальности не изменяется. Изменяются лишь возможности, которые есть у любого из условий социальной безопасности. Теоретическая позиция, рассматривающая специфику условий социальной безопасности, подразумевает, что субъект может выйти за пределы частных обстоятельств его практической жизни, более широко проявить свои возможности. Вторая практическая позиция смотрит на мир иначе. Она направлена на максимальное «вхождение» в частные обстоятельства субъекта, так чтобы он мог сознательно определяться в практической деятельности.

Тем самым отметим, что с точки зрения внутренних условий социальной безопасности, их требования более мягки, чем установки внешних условий социальной

безопасности. Внутренние условия социальной безопасности остаются на уровне пожеланий, рекомендаций, советов, которые можно учитывать в практической жизни людей. Требования же внешних условий социальной безопасности, в этом отношении более императивны и обязательны и выглядят в виде своеобразных запретов: «Не делай!», «Не допускай!», «Не позволяй!».

Роль свободы, в этом отношении двойственна. Эта двойственность проявляется в том, что с одной стороны ей присущ ряд внешних, императивных, общеобязательных для исполнения свойств. С другой же стороны, для нее характерны и внутренние свойства, и возможности, носящие характер советов и пожеланий. Она может рассматриваться, как отдельно от социальной безопасности, так и вместе с ней. В нашем случае мы рассматриваем ее вместе с социальной безопасностью, поскольку эти два явления характеризуются общими позитивными и негативными чертами в своем развитии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ельчанинов В.А. Экстернализм как явление духовной жизни общества: [моногр] / В.А. Ельчанинов, О.В. Первушина., Алт. гос. Акад. Культуры и искусств, 2013. — 2013. — 151с.
2. Копнин П.В. Гносеологические и логические основы науки. М., «Мысль», 1974. — 568с.
3. Ельчанинов В.А. Роль негативной методологии в научном познании [текст]: монография / В.А. Ельчанинов. — Барнаул: Изд-во Алт. Ун-та, 2013. — 124 с.
4. Сухотин А.К. Научно-художественные пересечения. Изд-во Томского ун-та, Томск, 1998. — 198с.
5. Гончаренко Н.В. Гений в искусстве и науке. — М.: Искусство, 1991. — 432с.
6. Гегель Г.В.Ф. Эстетика / Г.В.Ф. Том 1. — Переводчик Б.Г. Столпнер и др. Москва: «Искусство», 1968–1963. — 330с.
7. Бунге М. Причинность. Место принципа причинности в современной науке. Перевод с английского. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1962 г. — 512 с.
8. Ивин А.А. Из тени в свет перелетая... Очерки современной социальной философии. — М.: Прогресс-Традиция. 2015. — 592с
9. Конради К.О. Гете. Жизнь и творчество. Т. II. Итог жизни. — Пер. с нем./ Предисл. и общая редакция А. Гугнина. Издательский дом «Радуга». — 1987. — 648с.
10. Brown R.A. Creativity, discovery and science. — «J. of chem. Education, Tuscon», 1977. — vol. 54. № 12. — P. 721.
11. Koestler A. The act of creation. L., 1964. — P. 31.
12. Найман А. Рассказы об Анне Ахматовой // «Новый мир», 1989. — № 2. — С. 131.
13. Popper K. Creative self- criticism in Science and in Art. — «Austria today» vol. 5. № 3. — P. 12.
14. Энгельгарт В.А. Познание явлений жизни [Текст] / В.А. Энгельгарт; отв. ред. А.А. Баев и др.; [предисл. и послесл. А.А. Баева]; Академия наук СССР.— Москва: Наука, 1984. — 303 с.
15. Гернек Ф. Пионеры атомного века. — Издательство Прогресс, Москва, 1974 г. — 376 с.
16. Лук А.Н. Проблемы научного творчества. — Вып. 2. М., 1982. — 164с.
17. Пришвин М.М. Избранное [Текст] / М. Пришвин. — [Москва]: Гос. изд-во худож. лит., 1946 (Воен. изд-во). — 554 с.

© Павлова Татьяна Александровна (tapavlov@mail.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»