

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО
И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

69-4
22659

Н. Г. МИШУРИС

ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ

(На материале художественной литературы)

(СПЕЦИАЛЬНОСТЬ № 620 — ДИАЛЕКТИЧЕСКИЙ
И ИСТОРИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛИЗМ)

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Новосибирск, 1969

Работа выполнена на кафедре философии Новосибирского государственного университета.

Научный руководитель — кандидат философских наук, доцент **В. Н. Борисов**.

ОФИЦИАЛЬНЫЕ ОППОНЕНТЫ:

доктор философских наук, профессор **Л. Н. Коган**;
кандидат философских наук, доцент **М. С. Дмитриева**.

Ведущее учебное заведение — Томский государственный университет им. В. В. Куйбышева.

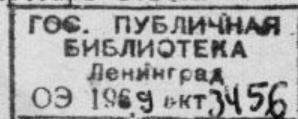
Автореферат разослан « » 1969 года.

Защита диссертации состоится в _____
1969 года на заседании Объединенного ученого Совета по гуманитарным наукам при Новосибирском государственном университете.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке университета.

69-91564

Ученый секретарь Совета **В. А. Демидов**.



Вопрос о природе искусства, его сущности и общественном назначении относится к числу таких вопросов, которые будучи, казалось бы, решенными, с течением времени снова привлекают к себе внимание. Бурное развитие науки, смело вторгающейся в различные области человеческой деятельности, является одной из причин, придающей особую остроту вопросу о природе искусства в настоящее время. В процессе развития науки совершенствуются методы и средства научного исследования, усложняются формы научного знания, ускоряются ее темпы. Все эти явления не могут не оказывать существенного влияния на развитие искусства, на его положение и роль в обществе.

В свою очередь, современное искусство, развиваясь, играет определенную роль в формировании научного мышления. Естественно поэтому, что при выяснении вопроса о природе искусства, часто используют метод сопоставления его с наукой. Это сравнение науки и искусства осуществляется в системе категорий теории информации¹, аксиологических², социологических³, гносеологических и других категорий. В предлагаемой диссертации делается попытка осуществить сопоставление научного и художественного мышления в системе гносеологических категорий.

Диссертация состоит из введения, трех глав и заключения. Во введении дается изложение некоторых исходных принципов, определяющих направление исследования, обосновываются его средства и методы, формулируются его задачи.

В связи с определением предмета исследования (художественного искусства)

¹ См. А. Моль. Информация и эстетическое восприятие. М., 1966.
Л. Переверзев. Искусство и кибернетика. М., 1966 и другие.

² См. Проблема ценности в философии. М.-Л., 1966.

³ А. Вахеметса, С. Плотников. Человек и искусство. М., 1968.

ственного мышления в гносеологическом аспекте), в диссертации возникла необходимость остановиться на рассмотрении художественной деятельности в ее отношении к материально-производственной и научной деятельности. Каждая из этих видов социальной деятельности развивается, совершенствуясь в выполнении основной функции. В процессе материально-производственной деятельности создается мир человеческой действительности, результатом научной деятельности являются знания, необходимые для сознательного управления общественно-производственной деятельностью, в искусстве этот мир человеческой деятельности подвергается оценке.

Художественная деятельность определяется как деятельность по созданию совершенно особого идеального мира, мира художественных образов, посредством которого человечество в лице своих художников выражает свое отношение к реальному миру. Этот идеальный мир в главном и существенном отражает реальный мир, поэтому процесс построения этого идеального мира не может быть ничем иным, кроме как процессом познания реального мира. Поэтому художественная деятельность является не только отношением, но и познанием. Следовательно, искусство в данной работе рассматривается как одна из форм познания действительности.

Одним из исходных принципов настоящего исследования является утверждение о том, что не существует двух родов познания — художественного и научного, коренным образом отличающихся друг от друга. Познание едино, протекает по общим законам, которые вскрываются материалистической диалектикой. Поэтому все категории, выработанные гносеологией при анализе науки, могут быть с успехом использованы при анализе искусства¹.

Все это дало автору основание использовать в своем исследовании некоторые методологические средства, выработанные при анализе познавательной деятельности в логике науки. До сих пор эти средства не применялись сколько-нибудь широко при анализе художественного познания. Использование подобных средств в данном анализе, а также рассмотрение соотношения результатов художественной деятельности с объективной действительностью по сравнению с таким же соотношением в научном мышлении дает возможность, как это представляется автору диссертации, выяснить специфику художе-

¹ П. В. Копнин. Введение в марксистскую гносеологию. Киев, 1966, стр. 258.

ственного мышления, определить его природу. Правда, вполне возможно, что вся специфика художественного познания средствами гносеологического анализа и не может быть выяснена. Во введении подчеркивается также, что анализ художественного познания в данной работе ограничивается областью литературно-художественной деятельности, что, конечно, не может не ограничить сферу применения выводов, которые сделаны в результате данного исследования.

Одним из средств гносеологического анализа, которое было использовано в работе, является представление о структуре познавательной деятельности. В первой главе диссертации: «**Структура познавательной деятельности в искусстве и ее особенности**» — художественное познание рассматривается с точки зрения этого представления, выясняется специфика каждого элемента структуры познавательной деятельности в искусстве.

Представление о структуре познавательной деятельности возникло по аналогии со структурой трудовой деятельности, поскольку первая возникает на базе последней и как бы повторяет ее¹. Структура трудовой деятельности была проанализирована К. Марксом². Следуя характеристике К. Маркса в трудовой деятельности, можно выделить следующие элементы: 1) предмет трудовой деятельности, 2) средства этой деятельности, 3) сам процесс труда, 4) продукт трудовой деятельности, 5) определенную материальную потребность, на удовлетворение которой направлена трудовая деятельность, что выражается в понятии цели.

Как пишет А. Леонтьев, первоначально знание возникает как непредвиденный результат действий, направленных на достижение практических целей. Мышление, как таковое, как самостоятельная деятельность возникает лишь с появлением познавательных задач³. Структура мыслительной деятельности состоит из следующих элементов: 1) объекта познания, 2) средств познания, 3) самого процесса познания, 4) продукта познавательной деятельности, знания, 5) познавательной задачи, с точки зрения которой осуществляется познание того или иного объекта.

Выясняя специфику каждого из элементов структуры по-

¹ П. В. Копнин. Логика научного познания. Вопросы философии, 1966, № 10, стр. 42.

² К. Маркс. Капитал, т. 1, 1949, стр. 184.

³ А. Леонтьев. Мышление. Философская энциклопедия, т. 3, 1964, стр. 516.

знавательной деятельности в искусстве, автор диссертации прежде всего останавливает свое внимание на объекте познания. В научном мышлении объектом познания может быть любой предмет природы, но становится объектом, «приобретает» свойства объекта тот или иной предмет лишь тогда, когда включается в сферу деятельности человека, начинает функционировать в человеческой деятельности¹. Выяснение специфики объекта познания в искусстве привело к выводу о том, что таким объектом может стать тот предмет реального мира, который предварительно выступает в качестве объекта эстетической оценки. В свою очередь, объектом эстетической оценки становится лишь тот предмет, который включен в социальную деятельность. Этот вывод, как представляется автору диссертации, может быть использован в качестве методологического средства при решении конкретного вопроса о предмете искусства на том или ином этапе его развития.

Дальнейший анализ элементов структуры познавательной деятельности показывает, что место вопроса, познавательной задачи в художественном мышлении занимает замысел. В той мере, в какой то или иное явление становится объектом эстетической оценки, оно может функционировать как объект познавательной деятельности в искусстве. Вслед за эстетической оценкой появляется потребность верификации этой оценки, что выражается в возникновении замысла. Наличие цели характерно для трудовой деятельности, с появлением познавательных задач развивается мышление как таковое, возникновение художественного замысла означает появление собственно художественной деятельности.

Анализ средств познавательной деятельности в искусстве с точки зрения существующих представлений об этих средствах в науке показывает, что наблюдение и аналогия, сравнение и сопоставление, различного рода знаковые средства и т. д. используются и в искусстве. Сам процесс познавательной деятельности, как один из элементов ее структуры, складывается из различного рода операций, действий с объектом познания. Анализ процесса познания в науке показывает, что эти действия, операции могут совершаться как непосредственно с объектом познания (это могут быть действия измерения, наблюдения), так и с нашими знаниями, представлениями об этом объекте, т. е. с идеальными объектами. Но поскольку

знание является лишь идеальной формой существования отражаемого в нем объекта, то естественно, что познается в результате этих операций не знание, а сам реальный объект познания¹. Представление о реальном и идеальном объектах познания, выработанное в логике науки, также используется в работе в качестве средства гносеологического анализа художественного мышления, ибо художник имеет дело не только с реальными объектами (например, в процессе наблюдения), он оперирует идеальными объектами, художественными образами, которые являются художественным отражением реальных объектов.

Всякий раз, когда реальный объект заменяется идеальным объектом, происходит выделение предмета исследования. Те свойства реального объекта, которые находят свое отражение в идеальном объекте и подлежат исследованию в ходе дальнейшего познавательного процесса, составляют предмет исследования. Предмет исследования существует как сторона объекта — реально, как знание об этой стороне, с которой мы оперируем в процессе познания, — идеально. С одной стороны, он уже объекта, так как представляет собой лишь одну его сторону, но, с другой стороны, он шире объекта, так как эти свойства принадлежат не только данному объекту, но и другим подобным объектам.

Наличие идеальных объектов и выделение предмета исследования в научном мышлении свидетельствует о теоретическом уровне познавательного процесса, на эмпирическом уровне мы имеем дело лишь с предметом практических операций. Существование в искусстве идеальных объектов (художественных образов) и формирование в художественном мышлении предмета исследования, в свою очередь, позволяет говорить о высоком интеллектуальном уровне современного искусства, об его исследовательской природе. (Обломов — идеальный объект, «обломовщина» — предмет исследования). В диссертации обращается внимание на процессы образования идеальных объектов как в научном, так и в художественном мышлении. В первом случае они возникают в результате процессов абстракции и конкретизации, во-втором — идеализации и типизации.

Автор рассматривает различия между идеализацией и ти-

¹ В. Н. Борисов. Взаимосвязь отражения и деятельности в процессе познания. Природа сознания и закономерности его развития. 1966. Новосибирск, стр. 38.

¹ П. В. Копнин. Введение в марксистскую гносеологию. Киев, 1966, стр. 68.

лизацией в искусстве, а также делает попытку сопоставить абстракцию и конкретизацию, с одной стороны, и типизацию — с другой. В процессе этого сопоставления обнаруживается, что как в первом, так и во втором случае, возникновение идеальных объектов основано на познании объективных отношений независимости, несущественности изучаемого объекта, а также отношений существенности, зависимости этого объекта или его сторон¹. (Материальная точка как идеальный объект возникает в связи с тем, что во многих задачах о движении тел размеры и форма тела не играют роли, а существенную роль играет лишь масса тела. Поэтому мы можем реальное тело заменить точкой. Но при этом мы должны считать, что та точка, которую мы заменили наше реальное тело, обладает массой этого тела, так мы приходим к представлению о теле, не имеющем протяженности, но обладающим конечной массой, т. е. к материальной точке²). Но если в научном мышлении познание этих отношений совершается, как правило, с четким осознанием всех звеньев познавательного процесса, то в художественном мышлении эти процессы носят интуитивный характер. В отличие от чувственной интуиции, понимаемой как прямое усмотрение истины с помощью внешнего чувства, и интеллектуальной интуиции, как усмотрения истины посредством ума³, автор диссертации выделяет художественную интуицию, где происходит усмотрение истины, главным образом, с помощью эмоций. Эмоциональные процессы с точки зрения С. Л. Рубинштейна никак не могут противостоять процессам познавательным как внешние противоположности. В эмоциях отражаются в форме переживаний реальные отношения, они возникают в случае невозможности полного логического анализа или замещают этот анализ, возмещая знания там, где их не хватает⁴. Подобный же, интуитивный, характер эти процессы могут иметь место и в науке, причем они протекают тем успешнее, чем более художественно образован ученый. Кроме того, в диссертации подчеркивается, что идеальные объекты в искусстве, в отличие от идеальных объектов в науке, являются и средством выражения отношения художника к объекту познания. Использование таких понятий, как «идеальный

объект», «предмет исследования», свидетельствует о теоретическом уровне познания, который по ряду существенных признаков отличается от эмпирического уровня. Представление о двух уровнях познавательного процесса в научном мышлении привело к необходимости поставить вопрос о характеристике художественного мышления с точки зрения этого представления. Выделяя в научном мышлении два уровня — эмпирический и теоретический, автор показывает, что научному факту, который возникает как результат эмпирического познания, соответствует в художественном мышлении художественный факт, в качестве которого фигурирует фабула, как определенное сочетание событий, ставших основой художественного произведения. Различие между ними, с точки зрения автора диссертации, состоит в том, что первый возникает в результате статистической, а второй — в результате эмоциональной обработки непосредственно данного в наблюдении. И тот и другой факт обладает определенной степенью объективности, которая в первом случае зависит от методов статистической обработки, во втором — от таланта и мировоззрения художника. Теоретическому уровню в научном мышлении соответствует в художественном мышлении уровень сюжета, который рассматривается как уже осуществленная поэтическая реальность. Развивая эту мысль, диссертант показывает, что если в научном мышлении теоретические конструкции возникают, как на основе непосредственного обобщения научных фактов, полученных на эмпирическом уровне, так и путем продуцирования идеальной ситуации, то и в художественном мышлении художественная картина мира может возникнуть как путем реализации фабулы в сюжет («творчество с фабулы»), так и путем непосредственного продуцирования сюжета как определенной совокупности характеров, взятых в их движении и взаимодействии друг с другом.

Все это позволяет автору диссертации сделать вывод об исследовательском характере художественной деятельности. Правда, существенно и то, что исследовательский характер искусство слова приобретает не сразу, не с момента своего возникновения, а лишь по мере своего развития.

Вторая глава диссертации: «О специфике моделей в художественном мышлении» — посвящена рассмотрению художественного познания с точки зрения категории модели. Традиционный подход к искусству как форме познания рассматривает этот процесс с точки зрения категорий «чувственное-рациональное». Рассмотрение процесса познания как моделирующей

¹ Процесс образования идеальных объектов в научном мышлении см. М. А. Розов. Научная абстракция и ее виды. Новосибирск, 1965.

² С. Э. Хайкин. Механика. М., 1947, стр. 72.

³ В. Ф. Асмус. Проблема интуиции в философии и математике. М., 1963, стр. 5.

⁴ П. В. Симонов. Что такое эмоция? М., 1966, стр. 29.

шей деятельности дает возможность представить этот процесс как единство конкретного и абстрактного, чувственного и логического, наблюдаемого и ненаблюдаемого. Кроме того, выяснение специфики исследования художественной модели, а также ее функционирования в социальной деятельности позволяет значительно расширить представление о структуре художественной деятельности в целом, включив в нее кроме деятельности писателя деятельность читателя, критика.

Рассмотрев различные виды моделей, которые функционируют в научном мышлении (материальные и идеальные, среди последних — знаковые и модели-представления), выяснив ряд вопросов, связанных с деятельностью по созданию идеальных моделей в науке, автор диссертации переходит к рассмотрению моделей в художественном мышлении. Определение идеальной модели как идеального объекта, имитирующего, воспроизводящего в некотором отношении объект исследования, дает основание рассматривать художественный образ как идеальную модель-представление. Представление, образ предмета, выраженный в определенных знаковых средствах, с точки зрения своего содержания может рассматриваться как модель, которая в этом случае является формой отражения объекта. Знаковые модели тоже отражают действительность, если имеют в виду отражение не в психологическом, а в гносеологическом смысле, но отражают в упрощенной, идеализированной форме, тогда как модели-представления отражают действительность в наглядной, чувственно-воспринимаемой форме.

Автор диссертации показывает, что модель в художественном мышлении является также средством исследования и получения определенных знаний, так как идеальная ситуация, которая создается художником, им и исследуется. Делает он это посредством реализации фабулы в сюжет или в процессе развертывания сюжета, который движется под влиянием коллизии, первичного конфликта, замысла произведения. Процесс реализации замысла в сюжет есть в то же время процесс исследования, ибо, если известна первичная коллизия, то совсем неизвестно, каким образом она может развиваться. (Именно поэтому Вронский неожиданно стреляется, Татьяна Ларина — выходит замуж).

Совершая процесс исследования воображаемой ситуации, художник тем самым совершает мысленный эксперимент, ибо он оперирует образами-представлениями, идеальными объек-

тами, в результате чего познает нечто новое в реальной действительности, скрытое в ней. Пользуясь экспериментом, писатель ставит своего героя в известные сюжетные условия и наблюдает его поведение.

Проводя различие между мысленным экспериментом в научном и художественном мышлении, автор показывает, что ученый, делая выводы, формулирует их, логически обосновывает, доказывает их истинность, а затем переносит полученные в процессе исследования модели знания на объект. Художник не доказывает, а показывает, демонстрирует результаты своего исследования, убеждая в их истинности, действуя не только на ум, но и на чувства читателя. Что же касается структуры мысленного эксперимента в художественном мышлении, то в целом она аналогична структуре эксперимента в научном мышлении.

Показывая, демонстрируя, убеждая в истинности полученных им результатов, художник сам не соотносит полученные выводы с жизнью, с той областью явлений, отражением которых явилась созданная им ситуация. Эту операцию проделывают читатель, критик. Художественная деятельность находит свое завершение в деятельности читателя, иначе она не имеет смысла. Поэтому диссертант ставит своей задачей проанализировать эту деятельность. Прежде всего, обращают на себя внимание те различия, которые имеют место между деятельностью читателя и деятельностью критика, хотя функции того и другого иногда могут совместиться в одном лице.

В деятельности читателя художественная модель выступает как объект эстетической оценки, эстетического отношения, тогда как в деятельности критика она функционирует как объект исследования. Читатель обычно не исследует художественную модель, он повторяет тот путь исследования, который прошел художник, создавая произведение. Он воспринимает те знания, те выводы, к которым его подводит художник, убеждаясь или сомневаясь в правдивости того, о чем идет речь в данном произведении. Знание, которое читатель получает, воспринимая художественное произведение, он использует для характеристики жизненных ситуаций, аналогичных ситуациям, изложенным в художественном произведении. Художественная модель в этом случае функционирует в его деятельности как «предмет-эталон», обладающий социальной значимостью. Критик, в отличие от читателя, исследует не только художественное произведение, но и реальные жизненные явления. Если художник познает жизнь непосредственно, то

познание критика опосредовано самим художественным произведением.

Познавая жизнь, художник создает модель, критик, исследуя модель, познает жизнь. Но для этого он должен установить степень соответствия исследуемой модели оригиналу, определенным жизненным явлениям. Он оценивает художественное произведение с точки зрения жизни и в то же время оценивает жизненные явления, используя художественную модель. Если в научном мышлении степень соответствия модели оригиналу выражается в категориях теории подобия, в категориях изоморфизма и гомоморфизма, то в художественном мышлении для выражения этого соответствия используется категория художественной правды.

Это понятие означает верную передачу существенных сторон объекта в их эстетическом освещении. Такая степень соответствия или, говоря по-иному, критерий художественной правды, не может быть определен однозначно, так как, моделируя жизненное содержание в содержание художественного произведения, художник эмоционально переживает это содержание. Сложность деятельности критика состоит в отсутствии такого критерия. В каждом конкретном случае он должен решать вопрос о художественности того или иного произведения, опираясь на собственный жизненный опыт, теоретические знания и интуицию. Художник нуждается в деятельности читателя, критика, так как в этой деятельности, в конечном счете, устанавливается истинная ценность того или иного произведения.

Третья глава диссертации: «О специфике знаковых средств в художественном мышлении» — посвящена проблеме знаковых средств и их специфике в искусстве.

Категория «знака» используется в работе с теми же целями, что и категория модели как методологическое средство исследования, как категория, которая применяется в научном и художественном мышлении. Автор диссертации обращает внимание на сложность проблемы знака и значения, что находит свое отражение в литературе, посвященной этим проблемам. В диссертации приводится установившееся в нашей литературе определение знака как чувственно воспринимаемой вещи, явления, предмета, который в процессе общения людей выступает в качестве заместителя других явлений, обладающего значением и знаковой формой. Под значением в данном случае имеется в виду то, что связывает объективное содержание, возникающее в процессе определенных действий с объектом, со

знаковой формой. Последняя есть внешнее выражение объективного содержания.

Кратко остановившись на рассмотрении знаков, функционирующих в науке (словесные знаки, термины, знаки искусственного языка — символы, таблицы, чертежи, графики и т. д.), автор основное внимание сосредоточивает на выяснении специфики словесных знаков, функционирующих в литературно-художественном мышлении. В художественном мышлении словесный знак является выражением художественного содержания, которое возникает и как результат познания объекта, и как результат отношения к объекту, в отличие от словесных знаков языка науки, где слово служит выражением объективного содержания. Этот факт обуславливает появление дополнительной функции у словесных знаков естественного языка, в результате чего они начинают функционировать как поэтические знаки, т. е. как знаки языка искусства. При восприятии слова, обладающего художественным значением, в сознании читателя возникает тот или иной образ. Поэтому слово в литературно-художественной деятельности не только выступает в своей основной функции, являясь заместителем изучаемого объекта, не только фиксирует отношение, слово является тем материалом, из которого как бы лепится художественный образ, подобно краскам в живописи, мрамору, гипсу в скульптуре и т. д.

Существует целый ряд средств, благодаря которым словесные знаки естественного языка становятся знаками языка искусства. Среди них автор выделяет: 1) знаковые средства, формирующие ритмико-интонационную структуру языка (рифма, размер, ударение и пр.), 2) внутреннюю форму слова (идея впервые сформулирована В. Гумбольдом, развита А. А. Потебней, использована Г. О. Винокуром. У. А. А. Потебни внутренняя форма слова есть то, благодаря чему мы можем представить себе объективное содержание словесного знака. Возникает она как фиксация момента сравнения нового, неизвестного предмета с известным, операции, в результате которой возникают простейшие знания¹. Художник в своей деятельности иногда специально оживляет внутреннюю форму слова². У Г. О. Винокура под внутренней формой имеется в виду

¹ А. А. Потебня. Из записок по русской грамматике. В. А. Звягинцев. История языкознания XIX—XX вв. в очерках и извлечениях, ч. 1. М., 1964, стр. 144—145.

² Н. В. Кожин. Слово как форма образа. Слово и образ. М., 1964, стр. 40.

объективное содержание, знаковая форма которого служит для выражения художественного содержания¹, 3) различного рода явления синтаксиса и морфологии.

Говоря непосредственно о знаках, способных выразить художественное содержание, автор выделяет знаки-представления и знаки-образы, тропы. Знаки-образы возникают на основе знаков-представлений как их естественное развитие. Более того, знаки-представления (словесные знаки, обладающие внутренней формой) исторически предшествуют и возникновению научных понятий². Эти знаки можно считать тем исходным моментом в человеческом мышлении, откуда начали свое развитие как научное, так и художественное мышление.

От знаков-представлений развитие идет с возникновением научного мышления к научным терминам, а с возникновением художественного мышления — к словам с поэтическим значением. Как видно, язык науки и искусства развивается в противоположном направлении: первый стремится к большей объективности описания, развитие второго определяется способностью выразить индивидуальное отношение художника. Но, несмотря на противоположную направленность в развитии, знаковые средства в научном и художественном мышлении обладают общим свойством, отличающим их от словесных знаков естественного языка. Известно, что для знаков этого языка характерна органическая связь между знаковой формой и значением, тогда как искусственные знаки характеризуются некоторой автономностью значения, в знаках искусственного языка значение может формироваться независимо от данного знака, может быть объединено с другой материальной формой. В научном мышлении мы можем действовать со знаковой формой, отвлекаясь от значения знака, можем осуществлять переход от рассмотрения знаков с точки зрения их содержания к рассмотрению их с точки зрения знаковой формы, т. е. как некоторой условной системы. Но и в художественном мышлении для выражения художественного содержания используется внешняя форма объективного содержания, а возникновение художественного значения рассматривается как операция инверсии значения.

Можно сказать, что знаки поэтического языка также обла-

¹ Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. М., 1959, стр. 247, 390.

² См. А. Ф. Лосев. История античной эстетики. М., 1963, гл. IV, § 3, стр. 350—366.

дают некоторой автономностью значения, а материальная (знаковая) форма приобретает эстетическую ценность, вызывая определенный эстетический эффект при восприятии данного произведения. Все это дает основание полагать, что и в этом отношении научное и художественное мышление по мере их развития не отдаляются друг от друга, что между ними нет непроходимой стены и что они представляют собой два равноценных уровня в развитии человеческого интеллекта.

Поскольку основные выводы из диссертации делались по ходу изложения, то в заключение автор обращает внимание на те трудности, которые встретились в процессе исследования проблемы в связи с необычностью средств, которые были применены в этом исследовании, а также подчеркивает необходимость дальнейшего анализа художественного мышления на более широком материале.

Основное содержание диссертации изложено в следующих опубликованных работах:

1. Опыт сравнительно-функционального анализа моделей в научном и художественном мышлении. Материалы к конференции «Проблемы исследования систем и структур». Москва, 1965.

2. О соотношении научного и художественного мышления. Сб. «Философские проблемы сознания и познания». Научные труды. Философская серия. Выпуск 1. НГУ. Новосибирск, 1965.

3. О специфике знака в художественном мышлении. Сб. «Природа сознания и закономерности его развития». Материалы симпозиума. Новосибирск. 1966.

4. В. И. Ленин о познавательной роли искусства. Материалы научно-теоретической конференции преподавателей и аспирантов кафедр общественных наук, посвященной В. И. Ленину. Новосибирск. НЭТИ, 1966.