

мировоззренческим принципам, характерным для культуры восточных славян.

Источники и литература

1. Аникин В.П. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор. – М., 1957. – 367 с.
2. Войтович В. Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.
3. Барташэвіч Г.А. Вершаваныя жанры беларускага дзіцячага фальклору. – Мінск, 1976. – 175 с.
4. Довженко Г.В. Український дитячий фольклор (віршовані жанри). – К.: Наукова думка, 1981. – 172 с.
5. Дитячий фольклор / Упоряд. і передмов. Г.В.Довженко. – К.: Дніпро, 1986. – 304 с.
6. Мельников М.Н. Русский детский фольклор: Учеб.пособие для студентов пед. институтов. – М.: Просвещение, 1987. – 240 с.
7. Мифы народов мира: энциклопедия : В 2 т.– М., 1991. – Т.1– 2.
8. От прибаутки до былины: (Русский фольклор)//Сост. и примеч. В. Аникина. – М.: Худож. лит., 1991.– 368 с.
9. Перзек М.Ю. Мифологическая картина мира в народных колыбельных песнях: Збірник наукових праць; Вип. 4; ч. 1; Луганськ: Вид-во Східноукр. нац. Ун-ту ім В.Даля, 2004.–280с. с.189–201.
10. Потешки. Считалки. Небылицы./ Сост., авт. вступ. статьи и примеч. А.Н.Мартынова. – М.: Современник, 1989.– 320 с.
11. Тайлор Э.Б. Первобытная культура: Пер. с англ. – М.: Политиздат, 1989. – 622 с.
12. Токарев С.А. Ранние формы религии.– М.: Политиздат, 1990. – 622 с.
13. Український дитячий фольклор /Упорядник і передмова В.Г.Бойко.– К.: Вид-во АНУРСР, 1962. – 248 с.
14. Фольклор для детей от колыбельных до былин. – М.: Правда, 1990 / Сост., вступ. ст. В.И.Калугина/ – 580 с.
15. Цивьян Т.В. Мифологическое программирование повседневной жизни. – В кн.: Этнические стереотипы поведения. – Л.: Наука, 1985. – 325 с.

Петрова Л.А.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МЫШЛЕНИЕ – ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КАРТИНА МИРА

Выделение и обоснование категорий «художественная картина мира», «художественное значение», «художественная дефиниция», которыми апеллирует современная лингвистика, опирается на комплексное осмысление связи языка и мышления.

В XX веке начались поиски путей преодоления дистанции между языком и первичной реальностью, являющейся объектом осмысления в слове и, в конечном счете, причиной его существования. Эстетическая речевая деятельность возникает из потребности, предметом которой является сам процесс деятельности. В связи с этим определяется цель исследования – раскрыть проблему взаимодействия художественного мышления и художественной картины мира в русле современной научной мысли.

Широко распространено мнение о том, что истоки проблемы художественного мышления лежат в античной философии. Ее решение начинается с вопроса об отношении рационального знания к мифологии (стоики, софисты, эпикурейцы).

Исследованию места мифа в развитии художественного мышления посвящена докторская диссертация И.М. Зварича [3], в которой доказывается, что миф представляет собой неотъемлемое свойство человеческого мышления. На этом основании выстраиваются парадигматические связи между явлениями словесного искусства. Художественное мышление, вводя миф в систему постоянных категорий моделирования художественного космоса, демонстрирует усвоение и переосмысление основ народного мировидения.

Одним из общепризнанных стало представление о последовательности развития художественного мышления, которое опирается на мифологию, наследует ее материал, свойства и структурообразующие основы. В первую очередь, речь идет о закономерностях моделирования Космоса. Общим и универсальным свойством для подобного моделирования выступает целостность мироздания, которая понимается как функционирующее системное единство. Мифологические модели Вселенной репрезентируют целостность через единые связи всех элементов, входящих в названную систему. Единство связей проявляется в том, что они обусловлены местом, свойствами, функциями всех элементов в содержании макрокосма и микрокосма. Целостность небесного определяет целостность земного как взаимосвязь отдельного с общим и общего с отдельным. Все вместе образует модель Вселенной.

Л.А. Закс, рассматривая проблемы взаимосвязи природно–социокультурного и художественного мироздания, отмечает такой парадокс: человек, относящийся к миру художественно, выходит за весьма жесткие рамки представлений своей эпохи. Зная в качестве «обычного» человека значительно меньше ученых, художник силой интуиции прорывается к радикально новым горизонтам понимания мира. Происходит это в результате того, что творец художественного произведения обладает особым, художественным, типом сознания. Художественное сознание, в трактовке Л.А. Закса, – «это социокультурно обусловленный идеальный субстрат (основание) и механизм (способ) художественно–образного освоения мира, система идеальных структур, порождающих, программирующих и регулирующих художественную (творческую и восприимательскую) деятельность и ее продукты» [2, 7].

Художественность создаваемых и усваиваемых в искусстве конкретных произведений, их инвариантная структура и конкретно-исторические (историко-типологические и индивидуально-неповторимые) содержание, способ и форма воздействия запрограммированы в информационном содержании художественного сознания и реализуются как художественный генотип его функциональным «устройством» в процессе художественного творчества и восприятия. Таким образом, функциональная структура художественного сознания, как определяет исследователь, включает основную, «ядерную» мирообразную (микроконцептуальную) подсистему и заложенную в ней, как в генотипе, содержательную логику искусства, свернутую (а затем разворачиваемую в реальном художественном произведении) позицию по отношению к миру.

Выделяя три интегральные структуры художественного сознания, которые лежат в основе художественной картины мира (мироощущение, миропредставление и миропонимание), Л.А. Закс представляет их содержательными составляющими художественной картины мира. При этом главная их особенность заключается в способности не просто воссоздавать отдельные признаки воспринимаемого объекта, а давать их целостную концепцию.

Результатом художественной активности сознания становится художественная модель мира. Исследователи отмечают, что это понятие имеет определенное сходство с художественной картиной мира. И то, и другое – итог художественной деятельности, обобщающий созданный искусством мир художественных образов. Более того, между ними существуют функциональные взаимосвязи: художественная картина мира создается на основе действия модели, а затем сама формирует, воздействуя на художественное сознание, художественную модель.

Познание писателем явлений окружающей жизни, их взаимосвязей протекает в понятийной форме, и вырабатываемое художником обобщение реализуется как дефиниция соответствующего понятия в художественном значении слова. При этом художественное мировосприятие гораздо в большей степени, чем другие виды познания, включает в себя фантазию, воображение, ассоциации, интуицию и домыслы. Художественное обобщение можно рассматривать как смешанную единицу процесса сознания и мышления. «Отбор существенных признаков, формирующих понятие, предопределен, прежде всего, мировоззрением автора как художника, а конкретно-увещанная реализация понятия в образной форме сопряжена с актуализацией ассоциативных связей, эмоционально-оценочного элемента, модальности, которые приобретают эстетическую значимость» [5, 83].

Когнитивная значимость художественного текста приближает его к научным произведениям. В то же время художественная речь имеет явные отличия от речи научной. Главным признаком художественного способа познания действительности является его эстетическое качество. Вслед за А.Н. Васильевой мы определяем эти отличия следующим образом:

1. В науке господствуют законы абстрагированного, логико-понятийного, объективно и открыто доказательного отражения действительности. В художественной речи главным является закон конкретно-образного представления жизни. Художника характеризует целостное восприятие и перевоссоздание действительности. В отличие от ученого, он не разделяет отражаемой и изображаемой жизни на узкие специальные области для изолированного изучения каждой из них. В своем произведении автор имитирует комплексное конкретно-чувственное отражение, свойственное обычному человеческому мировосприятию.

2. Ученый организует свою мысль и речь по принципу открытого последовательно-логического доказательства. Художник ничего не доказывает, а рассказывает, как бывает или как может быть в жизни, показывая один из возможных многочисленных вариантов.

3. Мышление ученого подчиняется критерию строгой объективности, что выражается в обязательной документированной достоверности приводимых фактов, в экспериментальном подтверждении гипотезы или ее логическом обосновании. Мышление художника субъективно, «вторичная действительность», которую он изображает, есть вымысел, и читателю это известно. Поэтому художественное познание характеризуется двойной субъективностью. Субъективный момент служит писателю как средство художественного открытия и воплощения жизненной объективности.

4. Принципиальной является эмоциональная активность мышления и произведения художника. Это качество обусловлено эстетической природой искусства, активно утверждающего прекрасное и разоблачающего и отвергающего безобразное.

5. Научный способ отражения и познания жизни – прямой, поэтому научная речь не метафорична. Художественное мышление принципиально построено на образной аналогии. Как отметила А.Н. Васильева, «в самом создании художественного произведения художник идет по существу метафорическим путем, путем переноса: на основе множества наблюдаемых жизненных конкретностей он строит, в значительной мере в подсознании, общую понятийную модель того или иного сложного жизненного комплекса, но воплощает ее в новую конкретность – конкретность образного вымысла» [1, 15].

6. Научное мышление однопланово. Поэтому научная речь бесподтекстна, в ней оперируют абстрактными понятиями. Метафоричность художественного мышления определяет содержательную двуплановость художественной речи. С другой стороны, и восприятие художественного образа отличается двумя планами: внешний образ оказывается причиной развития эмоционального отклика, который вызывает ассоциативные связи и строит в языковом сознании внутренний образ.

Существует точка зрения, что художник, скульптор, писатель, композитор в процессе творческой работы мыслят образами [1; 4; 7]. При этом признается, что характер образов у каждого из них разный: художник, архитектор, скульптор оперируют зрительными образами. Композитор отображает

действительность в звуковых образах. Писатель, создавая произведение, пользуется языковыми средствами, которые через образы доносят до сознания читателя мысли автора. Вместе с тем в образном мышлении каждого из создающих произведения искусства есть общее. Оно состоит в способности видеть общие признаки, качества у разных предметов в результате общности или близости впечатлений от них. «Вполне возможно, – отмечает А.И. Федоров, – что генетически образ в мышлении человека может формироваться и без слов, на основе суммы ощущений от предметов и связей их отдельных сторон, которые чаще заметны человеку с художественным мышлением» [7, 9]. Однако любой замысел объективируется только в виде словесных набросков. Ассоциативные связи, возникающие в языковом сознании личности, находят опору в семантике слов.

Содержание эстетической речевой деятельности выявляется для реципиента в процессе понимания смысловой структуры речевого произведения, репрезентирующего авторские личностные смыслы, однако не представляет собой ни совокупности авторских смыслов, ни суммы конвенциональных значений, соотносящихся с данными в художественном тексте единицами языка. Оно существует как актуализированная в мышлении система смыслов, соотносящаяся со смыслами, представленными в художественном тексте. Содержание художественного текста, как и текста вообще, существует для воспринимающего только как система его личностных смыслов, возникших в результате интерпретации реципиентом представленного в художественном тексте речевого произведения автора. До восприятия реципиентом художественный текст существует как физическое тело, как совокупность тел языковых знаков, которые превращаются в собственно знаки, когда в процессе восприятия текста тела знаков ассоциируются со смыслами, извлекаемыми из вербальной памяти читателя. Таким образом, художественный текст существует как эстетическая речевая деятельность в процессе его восприятия.

Целью эстетической речевой деятельности является репрезентация личностных смыслов, а результатом ее становится художественный текст как совокупность эстетических речевых актов, представляющая концептуальную систему автора. Художественный текст понимается реципиентом только в случае совпадения концептуальных систем автора и воспринимающего. При этом, чем больше степень совпадения, тем адекватнее воспринимается объективное содержание текста. При отсутствии какой-либо общности между концептуальными системами автора и читателя интерпретация художественного текста происходит не адекватно. В истории общества существует немало таких примеров, имеющих крайне трагические последствия. Хорошо известное постановление ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград» 1946 г., в котором М.М. Зощенко был заклеен как «хулиган» и «подонки литературы», «глумящийся над советскими людьми», а А.А. Ахматова – «взбесившейся барынькой, мечущейся между будуаром и моленной», свидетельствует о том, что властимущие не смогли отделить мировоззрение авторов от художественной картины мира, воспроизведенной в их произведениях. М.М. Зощенко писал М. Слонимскому: «Чертовски ругают... Невозможно объяснить. Я только сейчас соображаю, за что меня (последний год) ругают – за мещанство! Покрываю и любуюсь мещанством! Эва, дела какие!.. Черт побери, ну как разъяснишь? Тему пугают с автором... [курсив наш – Л. П.]. В общем, худо, Мишечка! Не забавно. Орут. Орут. Стыдят в чем-то. Чувствуешь себя бандитом и жуликом...».

Резко отрицательные оценки получали произведения П. Романова, многие из которых были напечатаны после смерти автора. Например, рассказ «Суд над пионером» сопровождался следующим редакционным замечанием: «Приветствуя стремление тов. П. Романова художественно отобразить пионерский быт, редакция считает нужным указать, что в рассказе «Суд над пионером» П. Романов обнаруживает свое недостаточное знакомство с этим бытом...».

Как верно отметил Г. Хазагеров «навязываемые идеологией официальные образы были картонными и неживыми, но художественная картина мира находилась в постоянном движении, и движение это не могло контролироваться сверху» [8, с.139]. Яркий пример тому, описанные автором феномены перехода из героев в анекдот, из сатиры в идеал.

Выводы. Художественное мышление – результат чувственного взаимодействия субъектов культурно-исторического процесса в двойственном материально-идеальном мире. Для эстетической категоризации важен принцип абсолютной ценности вещей, людей, явлений мира, поскольку именно на него опирается художественное сознание. Художественная речь, вербализуя замысел писателя, репрезентирует и индивидуально-образную (художественную) картину мира.

Источники и литература

1. Васильева А.Н. Художественная речь. – М., 1983. – 255 с.
2. Закс Л.А. Художественное сознание. – Свердловск, 1990. – 212 с.
3. Зварич І.М. Міфологічна парадигма художнього мислення: 10.01.06 – теорія літератури / Чернівці́йський національний університет. – Автореф. дис. ... докт. філол. наук. – К., 2003. – 42 с.
4. Киященко Н.И. Эстетика – философская наука. – М., 2005. – 592 с.
5. Поцепня Д.М. Эстетическое значение как семантико-стилистическая категория // Словоупотребление и стиль писателя. – СПб, 1995. – С. 12 – 29.
6. Почепцов О.Г. Языковая ментальность: Способ представления мира // ВЯ. – 1990. – № 6. – С. 110 – 122.
7. Федоров А.И. Семантическая основа образных средств языка. – Новосибирск, 1969. – 91 с.
8. Хазагеров Г. Персоносфера русской культуры // Новый мир. – № 1. – 2002. – С. 133 – 145.