

СТАВРОПОЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи

РУСНАК НАТАЛЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА

**СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ МАРКЕРЫ И ОСОБЕННОСТИ
ТРАНСФОРМАЦИИ ОБРАЗА И ЗНАКА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ
ТВОРЧЕСТВЕ**

Специальность 09.00.13 – Религиоведение, философская антропология,
философия культуры

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Научный руководитель -
доктор философских наук,
профессор
Грачев Василий Дмитриевич

Ставрополь - 2003

ПЛАН ДИССЕРТАЦИИ

Введение	3
Глава I. Проблема трансляции знания, ее социокультурный и гносеологический смысл	16
§1. Характеристика художественного творчества как деятельности	16
§2. Гносеологические и социокультурные основания трансформации образа и знака	30
§3. Социокультурные маркеры и динамика смысла в искусстве	46
Глава II. Образ и знак как формы смысла: парадокс единства	71
§1. Образ и знак в их современном понимании	71
§2. Специфика трансформации образа и знака в различных профессиональных общностях	92
§3. Видоизменение продуктов художественного творчества в разных языковых средах	119
Заключение	142
Библиографический список использованной литературы	148

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. В условиях современного информационного общества в силу многообразия и противоречивости информации о мире возникает настоятельная необходимость и одновременно сложность в деле эффективного доведения информации до адресата и постижения им полноты вложенного в информацию смысла. Эта причина приводит к тому, что исследование социокультурных маркеров и особенностей трансформации образа и знака в художественном творчестве становится сегодня актуальным, так как способствует более глубокому пониманию проблем, связанных с процессом трансляции знания. К тому же компьютерная эпоха разворачивается на почве инерции "лидерства" левого полушария, однако информация становится все более виртуальной, и современность требует использования креативного мышления, а посему на помощь абстрактным размышлениям приходит эмоционально окрашенное творчество, опирающееся на фантазии и образы. Свидетельством тому является тот факт, что сегодня в самой науке наряду со знаками интенсивно используются образы: «солнечный ветер», «черная дыра», «температура времени», «суперструны» и т.п. Переход от знака к образу и обратно в категориальном строе самой науки порой чрезвычайно болезненен, так как связан со сменой стиля мышления.

Обращение к этой сложнейшей проблематике, связанной с трансляцией значений и смыслов, возможно и необходимо еще и потому, что именно здесь наиболее зримо вскрываются не только оболочки вещей, но и становится более отчетливым бытие человеческой субъективности, особенно в структурах культурно-исторического смыслообразования.

В таком контексте постановка и авторское решение проблемы социокультурных маркеров и возникающих под их влиянием особенностей трансформации образа и знака в художественном творчестве приобретает определенное значение по целому ряду причин.

Во-первых, в условиях отмечаемого сегодня «затоваривания знанием» возникает необходимость ассимиляции различных сведений о мире. Чтобы справиться с лавиной информации, предпринимаются поиски путей ее переработки. Наряду с использованием возможностей ЭВМ, в том числе и с элементами искусственного интеллекта, опрометчиво недооценивать потенциал человеческого творчества, как научного, так и художественного. Однако как в процессе самого творчества, так и при использовании его результатов возникает проблема переключения между образом и знаком с целью создания, а затем и постижения смысла. Проблема переключения связана как с межполушарной церебральной асимметрией головного мозга человека (в 1981 году за ее разработку Р. Сперри была присуждена Нобелевская премия), так и с формой создания самих произведений искусства – образно-знаковой.

Во-вторых, в философии и культурологии еще в XX веке наметился «лингвистический поворот», однако такие понятия, как «образ», «знак», «символ», «смысл» до сих пор остаются труднодоступными для эмпирических научных исследований. К тому же дисциплинарный и личностный разброс в трактовке вышеобозначенных понятий весьма значителен. В целях уменьшения разброса мнений, а также создания условий для адаптации теоретических положений для практики и предпринимается данное исследование.

В-третьих, выявление сбоев при трансляции знания, обеспечение адекватности процесса понимания при совершении разнообразных контактов (от межличностных до межгосударственных), определение и устранение конфликтных ситуаций, возникающих в ходе общения, – вот далеко не полный перечень того, где можно применить знания о социокультурных маркерах и особенностях трансформации образа и знака в художественном творчестве.

Степень научной разработанности. Исследование художественного творчества проводится в самых различных областях знания: философии и психологии, феноменологии и социологии, герменевтике и семиотике, психофизиологии и логике и т.д. В последнее время встал вопрос о создании науки -

ЭВРИСТИКИ, которая бы занималась исследованием творчества. Круг ее проблем широкий: здесь и вопрос о специфических чертах творческой деятельности, и о структурах, этапах творческого процесса, о роли догадок и случая, о влиянии социальных условий на процесс творчества, о стилях мышления и т.п. Вклад в исследование проблем творчества и, как следствие, проблем трансляции знания различными науками, безусловно, неодинаков.

Так, *герменевтика* в настоящее время в определенном смысле претендует на монополию в постановке и исследовании проблемы понимания, интерпретации художественного текста, подвергает феномен языка глубокому анализу. В XX веке произошла смена основной призмы, сквозь которую человек смотрел на мир. Цель герменевтического метода – понимание смысла текста в его социокультурном контексте. При этом основное понятие «смысл» обычно не определяется, оно считается либо интуитивно ясным, либо заимствуется из других областей знания¹.

Феноменология - еще одна область знания, которая сама активно исследует процесс трансляции знания и тем самым весьма способствует поиску смысла в различных формах знания, и вовсе не обязательно научного. Несмотря на то, что смысл настолько подвижен, неуловим, как и все субъективное, пренебрегать им не стоит. Именно поэтому подобные познавательные объекты могут быть выписаны феноменологией. Феноменология занимается принципиальным анализом смысла и способов его образования. Понимание в феноменологической традиции рассматривается как неотъемлемая и невыделимая компонента пребывания человека в мире и действия в нем².

¹ См.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. - М., 1988; Рикер П. Существование и герменевтика // Феномен человека: Антология. - М., 1993. - С.307-329; Он же. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. - М., 1995 и др.

² Шпет Г.Г. Язык и смысл / Из философского наследия // Логос. - 1996. - №7; Хайдеггер М. Время и бытие. - М., 1993; Он же. О сущности истины // Философские науки. - 1989. - № 4 и др.

Однако феноменология как метод, основанный на усмотрении сути вещей через очищение сознания от эмпирических деталей и словесных наслоений, не дает достаточно уверенного ответа на вопрос: как в процессе понимания может соединяться объективно истинное и субъективно значимое? В рамках феноменологии наиболее значимым становится вопрос не «как», а «для чего», «с какой целью». Мы же видим своей задачей поиск ответа на вопрос «как».

Семиотика. Основная задача семиотики как теории знаковых систем состоит в объединении тех представлений о знаках и знаковых системах, которые выработаны в настоящее время в психологии, логике, языкознании и других дисциплинах. Наиболее значимыми для нашего исследования представляются проблемы семиотики, связанные с теми или иными способами структурирования пространства, где протекает коммуникация. В этом плане особый интерес для нас представляют работы Ю.М. Лотмана, в которых он, исследуя модели коммуникации, отвечает в числе других вопросов и на вопрос: каким образом удастся в принципе породить новое сообщение.

Ю.М. Лотман закладывает в свое понимание художественной коммуникации соотношение автоматизма и информативности. Однако, принимая за универсальный механизм особенности именно художественных кодов, он значительно меньше внимания уделил иным контекстам использования языка.

В других семиотических исследованиях язык рассматривается как семиотическая система, а языковые явления как знаки, как значимые элементы данного языка. В целом язык определяется как механизм знаковой коммуникации, служащей целям хранения и передачи информации. В частности язык текста художественного произведения представляется в структуральной научной парадигме как план выражения, от которого через кодирующее устрой-

во исследователь может выйти к плану содержания, к семантике текста¹. Однако и здесь не может быть однозначно решена проблема трансформации образа и знака в художественном творчестве, поскольку вопросы, связанные с получением, кодировкой, хранением и передачей информации с течением времени нуждаются в последующей схематизации, кодировке и перекодировке, необходимой для их сохранения и дальнейшей трансформации.

Психофизиология. Интересные параллели могут быть проведены, на наш взгляд, при анализе результатов психофизиологических исследований правополушарного и левополушарного мышления² в плане выявления особенностей трансформации образа и знака в различных профессиональных общностях, в разных языковых средах (и вытекающих отсюда особенностей трансформации образа и знака в различных профессиональных и языковых ментальностях), что, в свою очередь, позволяет совершать аналитические действия по выявлению способов переноса значения и смысла от поколения к поколению.

Психология. В рамках психологии прилагаются усилия для описания и объяснения миллионы раз повторяющегося в повседневной жизни факта, как осуществляется «трансляция» при помощи речи образа от одного человека к другому. Внешне все выглядит довольно просто. В процессе восприятия у одного человека формируется некоторый образ, он кодируется в речевом сообщении; это сообщение принимается другим человеком, который как-то декодирует принятое сообщение и воспроизводит «чужой» образ³. Однако при

¹ См.: Шрейдер Ю.А. Логика знаковых систем (элементы семиотики). - М., 1974; Степанов Ю.С. Семиотика. - М., 1971; Семиотика и художественное творчество. - М., 1997 и др.

² См.: Доброхотова Т.А., Брагина Н.Н. Асимметрия мозга и асимметрия сознания человека // Вопросы философии. - 1993. - №4; Симонов В.П. Мозг и творчество // Вопросы философии. - 1991. - №11; Он же. Мозг и творчество // Мозг и разум. - М., 1994; Спрингер С., Дейч Г. Левый мозг, правый мозг. - М., 1983 и др.

³ Леонтьев Д.А. Психология смысла. Природа, структура и динамика смысловой реальности. - М., 1999; Бодалев А.А. Восприятие и понимание человека человеком. - М., 1982 и др.

этом возникает целый ряд вопросов. Какие механизмы здесь задействованы? Какие конкретно трансформации здесь осуществляются? От чего зависит адекватность воспроизведения? На все эти вопросы пока еще нет однозначных, а, главное, убедительных ответов, которые могли бы быть положены в основание для эффективных практических действий. Психологические исследования по этим проблемам без выхода в культурологическое поле выглядят весьма скромно.

Философия, обращаясь к анализу творчества вообще и художественного в частности, фокусирует свое внимание на проблемах гносеологического и общеметодологического характера. К таковым относятся: творчество и сущность человека, соотношение отражения и творчества, отчуждение и творческие способности, социокультурная детерминация творческой деятельности и др.

О широте исследований проблем творчества и трансляции знаний свидетельствует обширная и разноплановая источниковая база¹. И именно поэтому, на наш взгляд, с помощью философского инструментария возможно преодоление узости дисциплинарных рамок в исследовании социокультурных маркеров и возникающих под их влиянием особенностей трансформации образа и знака в художественном творчестве.

¹ См.: Алефrienко Н.Ф. Методологические проблемы теории взаимодействия сознания, значения и смысла // Языковая личность: проблемы значения и смысла. - Волгоград, 1994. - С.3-13; Аллан Д. Формы, трансформации и креативный процесс: /Докл. на Всемирном конгрессе о проблеме творчества, Бостон (США), авг. 1998 // Алан Дж. / Вестник Моск. ун-та, Сер.7.Философия. - 1999. - №4. - С.110-118; Бескова И.А. Творческое мышление как эпистемологическая проблема: Автореферат дис.... д-ра филос. наук. - М., 1993; Глуздов В.А. Методологический анализ взаимосвязи генерации и трансляции знаний: Автореф. дис. ... д-ра филос. наук. - М., 2000; Голота А.И. О природе творчества // Вестник МЭГУ. - 1998. - №2. - С.21-25; Дышлевый П.С. Феномен творчества и философский подход к его исследованию // Становление человека в творчестве. - М., 1994. - С.21-89; Старостова Л.Э. Проблема смыслотворчества в искусстве и культуре: индивидуально-человеческие основания. - Екатеринбург, 1998 и др. работы.

Анализ научной философской, психологической и лингвистической литературы показывает, что проблема особенностей трансформации образа и знака в художественном творчестве находит отражение в современных исследованиях¹, но освещена фрагментарно. Именно для преодоления этой фрагментарности и построения целостной картины нами предпринимается исследование социокультурных маркеров и особенностей трансформации образа и знака в художественном творчестве с позиций философии культуры.

Актуальность, степень разработанности и значение проблемы определили содержание, структуру, объект, предмет, цель и задачи диссертации.

Объектом исследования выступает процесс трансляции знаний в сфере художественного творчества.

Предметом исследования являются социокультурные маркеры и возникающие под их влиянием особенности трансформации образа и знака в процессе трансляции знания в сфере художественного творчества.

Цель предпринимаемого исследования состоит в анализе процесса трансляции знания в сфере художественного творчества и изучении формирования особенностей трансформации образа и знака под воздействием культурного импринтинга.

¹ См.: Балла О. Власть слова и власть символа: Проблемы лингвистики // Знание – сила. - 1998. - № 11-12. - С.26-30; Васильева В.В. В поисках механизмов понимания текста // Вестник Омского ун-та. - 1998. - №3. - С.65-68; Вильданов У.С. Феномен мыслителя: гносеологический анализ трансцендентальной субъективности: Автореф. дис. ... д-ра филос. наук. - Уфа, 2000; Дмитриин Д.С. Особенности онтологического подхода к искусству в философии: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. - Магнитогорск, 2000; Дмитриева И.А. Метафора как способ познания: логико-гносеологический статус: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. - Якутск, 2000; Исаева Л.А. Виды скрытых смыслов и способы их представления в художественном тексте: Автореф. дис. ... д-ра филос. наук - Краснодар, 1996; Кушнарченко С.П. Философская интерпретация литературно-художественного текста: проблема метода: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. - Томск, 2000; Романов Ю.И. Философия образа: (Онтологический, гносеологический, аксиологический аспекты). - СПб., 1997; Страхов И.В. Психология литературного творчества. - М., 1998; Творчество в искусстве – искусство творчества. - М., 2000 и др. работы.

Для достижения поставленной цели предполагается решение следующих *исследовательских задач*:

1. Выявить гносеологические и социокультурные основания трансформации образа и знака в процессе трансляции знания.
2. Определиться с понятием «социокультурные маркеры»; показать влияние социокультурных маркеров на динамику смысла в искусстве.
3. Показать механизм трансформации образа и знака под влиянием социокультурных маркеров.
4. Сформулировать особенности видоизменения образа и знака:
 - а) в различных профессиональных общностях;
 - б) в разных языковых средах.
5. Предложить некоторые теоретические рекомендации для повышения эффективности коммуникативных актов.

Общетеоретическую и методологическую базу исследования составили работы русских, советских и зарубежных ученых, которые так или иначе касаются проблемы трансляции знания и в которых представлена проблематика переноса смысла и значения. При проведении исследования автор придерживается диалектико-материалистической методологии, основанной на концепции отражения, с опорой на возможности системного, аналитического, синтетического, феноменологического, исторического, синергетического и других методов исследования.

Научная новизна диссертационного исследования может быть сформулирована в следующих положениях:

1. При характеристике художественного творчества как способа деятельности уточнены применительно к предмету исследования ключевые понятия «образ», «знак», «символ», «смысл».
2. Показаны гносеологические и социокультурные основания трансформации образа и знака в процессе трансляции знания в сфере художественного творчества.

3. Введено понятие «социокультурные маркеры» для анализа процессов трансляции знания и трансформации значений и смыслов.

4. Рассмотрены видоизменения образа и знака как продуктов художественного творчества в различных профессиональных общностях и в разных языковых средах.

5. С использованием материалов художественного творчества даны рекомендации по применению теоретических положений в некоторых аспектах управления общественным и индивидуальным сознанием.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Форма и содержание знания всегда связаны с характером действий, совершаемых индивидом или общностью людей. Исходя из этого, и под влиянием идеи Э. Морэна¹ нами вводится понятие «социокультурные маркеры», под которым автором понимаются закладываемые в процессе первичной социализации духовные структуры (восприятие мира в целом и мир как целое), а также перевод этого восприятия в сферу бессознательного, т.е. образование ментальных структур. Данные духовные образования граничат с врожденными структурами, но таковыми не являются. Их близкое расположение в сфере духа, а также схожесть воздействия на психику человека приводит к тому, что иногда их неправомерно отождествляют. Социокультурный маркер детерминирует сферу духа до появления сознания, что создает ситуацию трудноуловимости при его локализации и исследовании (примером этого является поиск местонахождения менталитета).

2. Социокультурные маркеры, под влиянием которых происходит трансформация образа и знака в процессе трансляции знания:

¹ «...сфера духа всегда неотделима от сферы культуры: мифов, верований, теорий, идей. Эта сфера заставляет дух претерпевать, начиная с детства через семью, школу, университет и т.д. культурный импринтинг, необратимое влияние, создающее межсинаптические цепи и связи, т.е. пути, дороги и маяки» // Морэн Э. Дух и мозг // Современная наука: познание человека. - М., 1988. - С.70.

- опыт первичной социализации;
- первый освоенный язык.

Прочность опыта первичной социализации настолько велика, что она оказывается способной противостоять любым другим воздействиям извне. Причина этого кроется в первичности закрепления в мозговых структурах именно первого опыта, который переводится затем в сферу бессознательного, существуя там в латентной форме, уступая с течением времени место сознанию и его производным.

Аналогичное влияние по функциональному воздействию на процесс трансляции знания и трансформацию образа и знака оказывает и первый освоенный язык. Языковая форма является не только условием передачи мысли, но и, прежде всего, условием ее реализации. Мы постигаем мысль уже оформленной языковыми средствами.

Именно по этой причине опыт первичной социализации и первый освоенный язык мы относим к социокультурным маркерам, ибо на всей деятельности в той или иной степени лежит их неустраняемая печать.

3. Характеризуя *гносеологические* основания трансформации образа и знака, необходимо отметить, что к ним мы относим особенности двух стратегий, двух типов мышления. Основное отличие между двумя типами мышления и постижения мира (логико-вербальным, преимущественно связанным с активностью левого полушария, и пространственно-образным, связанным с активностью правого полушария) состоит не в характере используемого материала, а в принципах организации контекстуальной связи между словами и образами.

Левополушарное логико-знаковое мышление так организует любой используемый материал (неважно, вербальный или невербальный), что создается однозначный контекст, необходимый для общения. Отличительной же особенностью правополушарного пространственно-образного мышления является одномоментное "схватывание" всех имеющихся связей, что обеспечивает

восприятие реальности во всем ее многообразии, принятии ее такой, какой она является сама по себе.

К *социокультурным* основаниям трансформации образа и знака мы относим культурную традицию в целом и сопровождающие ее культурный импринтинг и табуирование.

4. Особенности трансформации образа и знака в художественном творчестве – *лингвистическая сингулярность* и *индивидуальная временная трансспектива*. Под *лингвистической сингулярностью* мы понимаем процесс свертывания знаковой формы до уровня символов, что оставляет свободу для интерпретации как на уровне образа, так и на уровне знака для каждого субъекта в отдельности. Под *индивидуальной временной трансспективой* нами понимается сквозное видение из настоящего в прошлое и будущее, т. е. способность обозрения индивидом течения времени собственной жизни в любом его направлении, возможность взаимосоотнесения прошлого, будущего и настоящего и связывания этих временных компонентов человеческой жизни в его сознании и подсознании. Временная трансспектива – это и субъективно данное в самосознании образование, и особый психологический механизм. Знак становится значащим, а отсюда смыслом при одном условии – раскодировании смысла во времени. Особенности трансформации образа и знака в музыке, поэзии, живописи поддаются разграничению с позиций их темпоральной специфики. Таким образом, в регуляции времени жизни прослеживаются различные личностные способы, которые определяются характером соотношения индивидуально-личностного и общественного времен.

5. В условиях меняющегося мира современный человек должен овладевать навыками, позволяющими ему эффективно работать в нескольких областях деятельности, т.е. необходимо стремление в определенном смысле к универсальности. При этом возникает проблема необходимости сжатия информации. Иначе говоря, увеличения индивидуальной информационной вместимости человек может достичь только в том случае, когда будет снабжен систе-

мой символов, емкость которых сама по себе достаточно будет велика, чтобы с их помощью видеть мир в целом, мир как целое. Создание модели устойчивого перехода от образа к знаку, модели гармоничного сочетания этих во многом противоположных форм постижения смысла позволит отчасти решать проблемы коммуникации (в том числе и разрешения конфликтных ситуаций).

Теоретическая и практическая значимость. Результаты исследования предполагают расширение границ применения понятий «образ», «знак», «смысл». Выделенные социокультурные маркеры и особенности трансформации образа и знака в художественном творчестве могут быть использованы при формировании новой парадигмы познавательного процесса. В рамках информационного общества выявленные особенности трансформации образа и знака в процессе трансляции знания в сфере художественного творчества могут оказаться значительным подспорьем в развитии способностей к творческому мышлению, в моделировании различных вариантов развития социокультурной ситуации в плане взаимодействия индивидуального и социального.

Положения диссертации могут быть применены в разработке теории и практики межкультурной коммуникации, а также при решении практических задач, как-то: при составлении рекламных текстов, при проведении предвыборных кампаний. Помимо того, результаты исследования могут быть использованы в преподавании социально-гуманитарных дисциплин в различных учебных заведениях, так как позволяют ориентировать преподаваемый учебный материал для двух стратегий мышления, тем самым повышая продуктивность интеллектуальной деятельности.

Апробация работы. Диссертация обсуждена на кафедре философии Ставропольского государственного университета. По теме диссертации опубликовано *семь* работ, общим объемом 1,85 п.л. Основные результаты проведенного исследования докладывались автором на научно-методических конференциях преподавателей и студентов в Ставропольском государственном

университете в 2001, 2002 и 2003 годах, на семинарах с аспирантами и соискателями г. Ставрополя. Положения диссертации в их прикладном варианте использовались в процессе преподавания философии в Ставропольском государственном университете, а также в Ставропольском государственном аграрном университете.

Объем и структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, включающих шесть параграфов, заключения и библиографического списка использованной литературы, насчитывающего 200 наименований. Объем диссертации 161 страница машинописного текста.

¹ПРОБЛЕМА ТРАНСЛЯЦИИ ЗНАНИЯ, ЕЕ ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЙ И СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ СМЫСЛ

§ 1. Характеристика художественного творчества как деятельности

Для характеристики современного этапа познания с появлением и утверждением в ней герменевтических мотивов, таких как интерпретация, социокультурная реконструкция, типологический анализ, особый интерес представляет обобщение опыта художественного осмысления действительности. Одна из причин этого интереса кроется к тому же и в том, что «художественное творчество быстрее, полнее и глубже, чем наука «схватывает» на уровне явления сущность многих проблем для сегодняшнего дня и отчасти будущего»².

Философское рассмотрение проблем художественного творчества предполагает ответы на вопросы: как вообще возможно творчество, порождение нового; каков онтологический смысл акта творчества? В разные исторические эпохи философы по-разному отвечали на эти вопросы.

Специфика античной философии, как и античного мировоззрения, состоит в том, что творчество связывается в ней со сферой конечного, преходящего и изменчивого бытия, а не бытия вечного, бесконечного и равного себе. Творчество при этом выступает в двух формах: как божественное – акт рождения космоса и как человеческое (искусство).

Иное понимание творчества возникает в христианской философии средних веков, в которой перекрещиваются две тенденции: теистическая и пантеистическая. *Первая* связана с пониманием Бога как личности, которая творит

¹

² Подробнее об этом см.: Философия. Опыт художественного осмысления. - Ставрополь. - 1999. - С.3-4.

мир не в соответствии с неким вечным образцом, а совершенно свободно. Творчество есть вызывание бытия из небытия посредством волевого акта божественной личности. *Вторая* тенденция связана с понятием «творчество истории» (история, согласно средневековому преставлению, есть та сфера, в которой конечные человеческие существа принимают участие в осуществлении замысла божьего в мире). Художественное и научное творчество выступают как нечто второстепенное. В своем творчестве человек как бы постоянно обращен к Богу и ограничен им.

Это своеобразное «ограничение» человеческого творчества снимается в эпоху Возрождения, когда человек постепенно освобождается от Бога и начинает рассматривать самого себя как творца. Возрождение понимает творчество прежде всего как художественное творчество, как искусство в широком смысле слова, которое в силу глубинной сущности рассматривается как творческое созерцание. Возникает интерес к самому акту художественного творчества, а вместе с тем и к личности художника, возникает та рефлексия по поводу творческого процесса, которая незнакома ни древности, ни средневековью.

Понимание творчества в Новое время несет в себе следы пантеистической традиции, воспроизводит античное отношение к творчеству как к чему-то менее существенному по сравнению с познанием, которое, в конечном счете, есть созерцание вечного бога – природы.

Завершенная концепция творчества в XVIII веке создается И. Кантом, который специально анализирует творческую деятельность под названием репродуктивной способности воображения. Он выдвинул идею о творчестве, как о предметно-преобразовательной деятельности, изменяющей облик мира, создающей как бы новый, ранее не существующий, «очеловеченный» мир и философски осмысливает эту идею. Кант анализирует структуру творческого процесса как один из важнейших моментов структуры сознания. Вывод Канта: творчество лежит в самой основе познания.

Классическое определение искусства как «мышления в образах» восходит к гегелевской эстетике, в которой впервые было разработано положение об искусстве как особой форме познания реальности и как духовно-практической деятельности. Специфическая природа искусства такова, что оно не просто познает действительность, но и воссоздает ее, исходя из присущих ей потенциальных эстетических возможностей и соотнося изображаемое с непреходящими вечными жизненными ценностями. Поэтому в художественном творчестве личное (отдельное) становится носителем определенных художественных ценностей, которые получают статус всеобщего (объективного). В этом отношении художественное творчество рассматривается как практическое действие, создание эстетического объекта и в то же время как образное мышление.

Проводимые в XX веке моно- и полидисциплинарные исследования творчества показали, что оно может быть определено, объяснено и понято только в двух полярных смысловых сферах. *Одна* сфера включает в себя понятия новизны, случайности, индивидуальности, уникальности и т.п., *другая* – социально-нормирующие критерии (признанность, обязательность, общезначимость и т.д.). Как указывают исследователи, вне таких смысловых областей исследование творчества или бесполезно, или невозможно¹. Из чего следует, что творчество – это результат сложнейшего процесса взаимодействия индивидуального и социального.

Попытаемся в развитие этих историко-философских положений и философской традиции дать свою интерпретацию творчества применительно к проводимому исследованию социокультурных маркеров и особенностей трансформации образа и знака в сфере художественного творчества.

¹ Ярошевский. М.Г. Социально-психологические координаты научного творчества // Вопросы философии. - 1995. - № 12; Рунин Б.М. Творческий процесс в эволюционном аспекте // Художественное и научное творчество. - Л., 1979 и др.

Следует заметить, что познавательной деятельности человека постоянно сопутствует феномен творчества. Причем творчество как раз таки и нацелено на созидание нового как в науке и искусстве, так и в непосредственной производственной деятельности и повседневной жизни людей. Рассмотрение этого специфически духовного феномена предполагает раскрытие природы и особенностей творческого мышления, хотя детерминанты творчества выходят далеко за пределы мышления.

Можно принять в качестве рабочего следующее определение: *творчество* - это процесс человеческой деятельности, создающий качественно новые материальные и духовные ценности.

Наряду со многими определениями художественного творчества, уместно в контексте наших рассуждений привести поэтическое определение творчества, предложенное Дж. М. Принцем: «Творчество – это несогласованная гармония, прогнозируемое потрясение, привычное откровение, знакомый сюрприз, щедрый эгоизм, уверенное сомнение, непоследовательное упорство, жизненно важный пустяк, дисциплинированная свобода, пьянящее постоянство, повторяющееся начинание, тяжелая радость. Предсказуемая рулетка, эфемерная твердость, одинаковое разнообразие, требовательное потакание, ожидание неожиданного, привычное удивление»¹.

Художественное творчество – это одновременный процесс своеобразного поглощения предмета художником и художника предметом, в результате которого рождается вымышленный мир художественного образа, своеобразный посредник между реальным миром и читателем. «Творческий процесс, по сути дела, состоит из двух стадий: полное смещение и разъединение вещей и соединение их в терминах новой гармонии»¹.

При характеристике творчества следует заметить, что творческим усилиям часто противостоят неблагоприятные факторы как внутри, так и внепро-

¹ Prince G. M. The practice of creativity. New York: Harper, 1970. – P.1.

фессионального порядка. К *первым* можно отнести неопределенность эмпирического материала, теоретических предпосылок, ко *вторым* — ограничения по времени в силу краткости человеческой жизни и небеспрдельность человеческих сил.

Творческая деятельность динамична и диалектически противоречива. Она обладает собственной, имманентной логикой, которая диктует определенную последовательность процедур, необходимый порядок смены отдельных актов и фаз (например, чередование циклов сознательного и бессознательного поиска), обеспечивающий приближение к намеченной цели. Вместе с тем этот диалектически развивающийся процесс включает в себя зигзаги, скачки мысли, столкновение противоположных идей, выдвижение разных гипотез. Чем полнее представлено в творчестве продуктивное, порождающее начало, тем больше возникает в ней диалектических коллизий, взаимопереходов, попятных движений, циклических возвратов к пройденному.

Особый интерес в настоящее время представляет исследование творческой деятельности на «микроуровне», где скрываются ее тончайшие механизмы, глубочайшие и сокровенные импульсы прироста знания. Именно на этом уровне формируются элементы, от присутствия которых зависит творческое содержание научного труда. В «микроструктуре» творческой деятельности можно обнаружить ряд диалектических процессов, определяющих ход творчества:

1) единство, взаимообусловленность, взаимодействие элементов (отдельных мыслительных движений) противоположного характера; собственно творческих, оригинальных и нетворческих, т. е. вторичных, заимствованных у предшественников или современников;

2) зарождение и вызревание творческих элементов познавательной деятельности, которые затем, сформировавшись и закрепившись в сознании, об-

¹ Набоков В.В. Искусство литературы и здравый смысл // Владимир Набоков. Неизданное в России // Звезда. - 1996. - № 11. - С.70.

ращаются в свою противоположность - в стереотипные, нетворческие элементы;

3) переход с одного уровня творчества на другой в результате изменения его «меры», т. е. соотношения творческих и репродуктивных элементов. Поясним, что здесь имеется в виду.

В познании нет двух параллельных, не зависящих друг от друга механизмов, один из которых обслуживает отражение, а другой творчество; выделить подобные механизмы в “чистом” виде оказывается невозможным, поскольку творчество пронизывает весь познавательный процесс. Творчество и отражение - разные, но глубоко взаимосвязанные феномены.

В человеческой деятельности, как и в природе, есть свой «микромир», проникновение в который поможет объяснить многие парадоксы и загадки творчества, в частности, почему творчество нельзя запрограммировать и автоматизировать, вот почему самая тщательная репродукция не является творческим актом.

В познавательном действии могут содержаться элементы противоположного «знака» - оригинальные и уже известные. Познавательные движения первого рода, неожиданные, дерзкие, пробные, ведут к переосмыслению имеющегося знания, к появлению существенно новых результатов. Мыслительные движения второго типа, совершающиеся на основе сложившихся навыков, широко встречаются в формальных преобразованиях, при манипулировании символами по однозначным правилам. Специальными категориями, позволяющими выразить соотношение этих типов деятельности, служат понятия продуктивного и репродуктивного.

Творчество невозможно в чистом виде, без взаимодействия с компонентами воспроизводящей деятельности. Причем последние отнюдь не сводятся к рутинным операциям, как их иногда называют, ибо рутина — это нечто устаревшее, подлежащее изъятию, а репродуктивные элементы представляют собой необходимый компонент и условие, как бы костяк каждого творческого

действия. Это те испытанные, надежные интеллектуальные движения, которые совершаются легко, без усилий, дают ощущение уверенности и правильности избранного пути. Однако такая деятельность не ведет к созданию нового.

В необходимых случаях нужно отказаться от привычного, преодолеть инерцию, традиции, влияние авторитетов. А для этого необходимы рискованные скачки мысли, догадки, вдохновенные прозрения, непредсказуемые прорывы в незнаемое. Продуктивное без репродуктивного лишается почвы, а стереотипные движения без оригинальных новаций лишают мысль крыльев. В структуре творческого действия всегда можно обнаружить нерасторжимые спайки репродуктивных и продуктивных элементов, которые обеспечивают воспроизведение полезных типовых приемов труда, применение необходимых познавательных навыков и умений и вместе с тем обуславливают успех творчества.

В творчестве можно условно выделить разные уровни - в зависимости от характера и соотношения продуктивных и репродуктивных элементов. В сугубо прагматических прикладных действиях выше удельный вес репродуктивных элементов (решение стандартных задач по готовому образцу); в фундаментальных исследованиях преобладают элементы продуктивные (рассмотрение проблемы с неопределенной областью поиска и неизвестной стратегией решения). Переход с одного уровня на другой совершается в результате нарушения достигнутого ранее равновесия продуктивного и репродуктивного, свойственного данной «мере» творчества. Если в исследовании интенсивно генерируются продуктивные познавательные движения, оно поднимается на высший уровень, на котором (при наличии соответствующих условий) совершается крупное научное открытие или возникает значимое произведение искусства.

Креативность зависит не только от общего количества и пропорций продуктивных и репродуктивных элементов, но и от качественной определен-

ности, специфики продуктивного. В творческом процессе обязательно должны наличествовать продуктивные элементы трех групп, различающиеся по своему содержанию и функции в творческом поиске.

Во-первых, возникновение оригинальных познавательных движений, нетривиальных подходов к анализу и синтезу собранного мыслительного материала, формирование уникальных способов обеспечивают творению такой фундаментальный признак, как принципиальная (с позиций данного общества) новизна. Этот результат становится «родоначальником» нового направления, исходным образцом. Его репродуцирование может осуществляться путем тиражирования самого продукта и посредством повторения познавательных действий, применения данного принципа к анализу других явлений. При этом, чем ближе к исходной другая изучаемая область, тем больше в исследовании репродуктивного.

Во-вторых, важную роль в творчестве играют те продуктивные элементы, которые формируются в ходе поиска общего смысла и целей деятельности. В творческом процессе явно участвуют принятые художником ценности и идеалы. Под их контролем происходит постоянный отбор познавательных действий, их корректировка, весь процесс вводится в определенное русло, а продукты его оцениваются с точки зрения их социальной значимости.

В-третьих, творческая деятельность, протекающая «по законам красоты», отвечающая требованиям эстетической целесообразности, приводит к появлению стройной гармоничной теории.

Диалектика творчества не сводится к взаимодействию продуктивного и репродуктивного на микроуровне. Посредством специального логико-системного анализа можно выявить соотношения ряда других сторон творческой деятельности. Так, можно условно отделить процесс творческого поиска от его результата (отражения определенного фрагмента объективного мира). Это нужно для того, чтобы подчеркнуть конструктивный характер творческой деятельности. При созерцательно-метафизическом подходе к научному твор-

честву абсолютизируется его отражательная функция, а в техническом и художественном творчестве — конструктивный аспект. При этом разным фазам созревания нового знания соответствуют специфические конструктивные операции.

Далее. В самом процессе конструирования, творения нового знания можно выделить познавательные действия двух родов: процедуры, составляющие основное содержание поиска, и некоторые операции, играющие вспомогательную роль, относящиеся к препосылочной стороне творческой деятельности.

Творческие процедуры *первого* рода направлены на освоение главного познаваемого объекта (физических тел, живых организмов, производственных отношений, художественных произведений и т.п.) и ведут к формированию нового продукта — истинного знания об этом объекте. Созидательные операции *второго* рода обусловлены социально-практической природой человеческого познания, тем, что субъект отражает мир не зеркально, а в формах общественной практики, сквозь призму культуры данного времени. Чтобы постичь главный объект, нужно одновременно познать ряд дополнительных объектов, относящихся к сфере социальной реальности.

Творческие процедуры второго рода имеют очень большое значение для художественного творчества и их необходимо рассмотреть подробнее, так как именно там рождается замысел и основное исполнение художественного произведения¹.

Все многообразие процедур предпосылочного познания можно свести, как нам представляется, к *шести* группам, каждая из которых подготавливает соответствующие конструктивные акты доминирующего познавательного процесса. Основанием для такой группировки служит общность познаваемых

¹ См.: Фешкова Г.С. Специфика замысла как имманентного элемента творческой деятельности: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. - Кемерово, 2000.

объектов и типичные черты ряда процедур. Охарактеризуем их более подробно.

Специфика **первой группы** вспомогательных познавательных процедур заключается в поисках смысла, обоснования и оправдания творческой деятельности как главного содержания жизни. Объектом познания тут становятся высшие человеческие ценности, идеалы, модели поведения, образцы подвижничества, преданности истине. Хотя смысложизненные ориентиры исследуются в рамках философии, этики, искусства, науковедения, публицистики, каждый индивид выбирает их сам, а не заимствует определения человеческой ответственности перед миром в готовом виде. Он отбирает и переосмысливает социально заданные ценности, пытается понять свои возможности и пути самореализации. В результате формируется определенное понимание своего призвания, модель жизненной позиции и главной линии поведения. Все это и составляет верхний ярус социально сориентированной мотивации, которая побуждает индивида обратиться к творческим занятиям, ставит под аксиологический контроль творческие исследования и в конце концов обеспечивает социальную значимость полученных результатов.

Вторая группа вспомогательных процедур тесно связана с первой. Объектом познания здесь являются общественные потребности, конкретно-исторические коллизии культуры, социальные нужды. И все же институционально организованное опознание и прогнозирование потребностей не упраздняет личной познавательной инициативы каждого художника, ибо самостоятельное выявление социальных запросов сообщает творческой деятельности целеустремленность, привлекает внимание к определенным проблемным ситуациям и противоречиям в развитии знания. Распознавание социальных

¹ См.: Розин В.М. Научное познание и художественное постижение как явления культуры и творчество человека // Социально-политический журнал. - 1993. - №8. - С.28-34; Он же. Природа сновидений и переживания произведения искусств: опыт гуманитарного и социально-психологического объяснения // Из XVI Випперовских чтений. - М., 1993.

нужд не ведет, разумеется, к созданию произведения искусства автоматически, так как творческий сдвиг может не состояться или необходимых предпосылок для роста знания в этой области может еще не быть. Но диагностика потребностей позволяет найти поле приложения творческих сил, сформулировать цель творчества¹. Недостаточная информированность об общественных запросах ведет к растрате творческого потенциала.

Третья группа процедур — «операциональное», или «практическое», познание, выполняющее в творчестве многообразные функции. В любых творческих процессах оно направлено на выделение повторяющихся, стандартных движений мысли и ведет к разработке эффективных способов и приемов их оптимизированного выполнения.

Четвертая группа — «информационное» познание, т. е. освоение знаний, необходимых для овладения главным объектом исследования. Сюда относятся философско-мировоззренческие предпосылки, фундаментальные научные концепции данной и смежных отраслей знания, экспериментальные факты, а также знаковые системы и символические. Процедуры этого рода обеспечивают преемственность в развитии культуры, сохранение позитивных традиций, поступательный ход прогресса. Их содержанием становятся приобретение всевозможных сведений о вещах, процессах, их связях и отношениях, изучение накопленного и эксплицированного опыта.

«Информационное» познание не тождественно обычной учебно-образовательной деятельности. Освоение культуры в процессе творчества и учебная работа различаются по своим задачам, средствам и мере активности познающего субъекта. Хотя учащийся тоже по-своему активен, он скован учебной программой и вынужден усваивать информацию впрок, на любой случай жизни. Художник же целенаправленно ищет и свободно выбирает информацию, так или иначе относящуюся к задачам его творчества. Овладеть

¹ См.: Старостова Л.Э. Проблема смыслов творчества в искусстве и культуре: индивидуально-человеческие основания. - Екатеринбург, 1998.

знаниями учащемуся помогают наставники и путеводители (учебные пособия, справочники), а субъект творчества лишен четких ориентиров при своем погружении в море культуры. Художнику неизвестно заранее, какие именно объективированные результаты человеческого познания понадобятся ему в творческом синтезе, что и как следует искать в искусстве, каким образом нужно интерпретировать и использовать эти извлечения.

Пятая группа процедур - "рецептурное" познание. Познаваемый объект здесь - особая категория созданных обществом посредников в творческом труде: нормы, принципы, методы творческой деятельности. Перечни норм, описания принципов, отделившись от своих творцов, приобретают интерсубъективный характер и воплощают в себе социальный опыт регуляции конкретного вида деятельности. Поскольку регулятивные средства представляют собой специфические рациональные структуры, не сводимые к концептам, теоретическим системам, они требуют особых операций их постижения, понимания, превращения во внутреннее достояние личности.

Шестая группа вспомогательных процедур - самопознание. Здесь познаваемый объект - это собственные интеллектуальные действия субъекта, тип познавательных процедур - рефлексия и основанный на ней контроль за развитием мыслительной деятельности. В ходе самопознания у субъекта накапливаются представления о применяемых им приемах. Знание их, сначала неявное, становится все более отчетливым. Это способствует совершенствованию существующих методов, выработке новых приемов художественного творчества и активизации всей творческой деятельности. Таким образом, рефлексия становится одной из важнейших закономерностей поведения творческого субъекта.

И еще необходимо сделать несколько замечаний, завершая характеристику творческого процесса как деятельности. Дело в том, что проблемы, связанные с исследованием самой личности, в нашей философской литературе не

разработаны должным образом, хотя в последние годы к ним было привлечено внимание исследователей, особенно в сфере художественного творчества.

А ведь творческая личность определяется высокой внутренней активностью, степенью социализации, характером своей деятельности.

Творческой личности присущи:

- коммуникабельность;
- результативность;
- умение «вживаться» в интеллектуальные потребности эпохи, слить свои научные интересы с общечеловеческими проблемами;
- широта научных интересов, незамкнутость в узкой сфере знания;
- способность предвидеть тенденции его развития, «вписывать» его в контекст общесоциального прогресса;
- умение мыслить аналогиями и даже «примысливать» себя к объекту;
- полная поглощенность идеей, энтузиазм, упорство и последовательность в работе.

Вопрос о социальной детерминации творчества как личности, так и совокупного субъекта, имеет еще один важный аспект, связанный с выяснением путей и средств актуализации творческих потенций, способностей. Так, на одно из первых мест должна быть поставлена деятельность, обеспечивающая создание благоприятных условий для творчества: моральных и материальных, рабочей, деловой и доброжелательной атмосферы. Существует также целый комплекс эвристических приемов для этих целей: использование метафор и аналогий, связывающих, казалось бы, несовместимые сферы знания, свободная «игра ассоциаций», теория выдвижения «сумасшедших идей» (Н. Бор).

Продуктивность мышления во многом зависит от создания оптимальной рабочей атмосферы, творческого климата. Современные исследователи истории и психологии творчества выделяют климат *глобальный, локальный и микроклимат*. Их единство и различие выражают в познании форму взаимосвязи

всеобщего, особенного и единичного, а также универсального (социального) и индивидуального (личностного).

Под **глобальным** творческим климатом понимается вся совокупность общественных условий, влияющих на характер человеческих знаний. Глобальный климат отражает всеобщность, универсальность познавательного процесса.

Локальный климат ограничен конкретикой: сложившейся культурно-исторической ситуацией, стилем философского мышления и научными традициями определенного региона. Он выражает особенное в познании.

Микроклимат представляет комплекс условий, сформировавших личность художника, характер его воспитания, образования, окружающей среды, оказывающих влияние на его творческий путь и определивших его творческий потенциал.

И, наконец, следует отметить значение **стиля мышления** в творческом процессе. Это тем более важно, что в стиле мышления отчетливо выражается роль мировоззрения как главного фактора, оказывающего влияние на творчество вообще и на научное творчество в частности.

Стиль мышления обычно характеризуют как совокупность относительно устойчивых, стандартных представлений и исходных фундаментальных понятий, влияющих на творческую деятельность. Стиль мышления, и в этом отчетливо выражается его мировоззренческая направленность, есть выражение особенностей эпохи, характера присущей ей деятельности (практической и духовной), уровня развития знаний и взаимосвязи с другими формами общественного сознания. При этом в стиле мышления, в силу его принадлежности субъекту познания, мировоззренческий момент не просто опирается на принятую «картину мира», он непосредственно связан с общим «мировоззренческим климатом», типом мышления эпохи, с ее социальными и этическими запросами, что служит важным фактором, влияющим на творческий процесс.

Человечество никогда не довольствовалось случайностями и стихийностью в познании мира. Всегда на всем протяжении развития человеческого знания шел поиск направленного и эффективного воздействия на процесс творчества. Как показывает практика, творчеством можно в известных пределах управлять. Это касается как условий проявления индивидуальных способностей исследователя, художника, так и условий социокультурного характера, также поддающихся определенному регулированию.

Охарактеризовав творчество как деятельность, следуя логике проводимого нами исследования, становится возможным рассмотрение оснований трансформации образа и знака.

§ 2. Гносеологические и социокультурные основания трансформации образа и знака

Для того, чтобы перейти непосредственно к выявлению влияния социокультурных маркеров и особенностей трансформации образа и знака в сфере художественного творчества, необходимо обратиться к анализу оснований, на которых покоится и происходит подобная трансформация.

Анализируя гносеологические основания трансформации образа и знака, мы обращаемся, прежде всего, к понятию отражения и одному из его видов - интервальному стилю отражения, который, в свою очередь, базируется на идее дискретности.

Идея дискретности, возникшая в XIX веке в сфере естествознания, в XX-XXI веках стала проникать и в гуманитарное знание, в частности, в науки, изучающие процесс познания - в гносеологию и психологию. В течение ряда столетий момент текучести, постепенности и континуальности в актах познания заслонял собой (когда пренебрегали диалектикой) другую важную сторону познания - момент дискретности в процессах отражения, "атомизм" в структуре познания. Между тем, простейшие наблюдения, например, за

структурой нашего восприятия, обнаруживают его дискретный характер. С дискретностью мы с необходимостью встречаемся и на концептуальном уровне. Абстрагирование есть процесс расчленения целого и отбрасывание связей, посторонних с точки зрения определенной познавательной задачи. Каждое такое расчленение есть дискретный акт: мы либо учитываем данный признак, данную зависимость, либо оставляем ее за скобками анализа. Структура научных революций демонстрирует еще одно проявление диалектики прерывного и непрерывного в развитии знания (в том числе и научного).

Первый факт связан с явлением фокусировки. Известно, что по мере сокращения расстояния между наблюдателем и предметом, наблюдатель видит предмет все более отчетливо, но на определенном расстоянии от предмета достигается такая "сфокусированность" образа, что дальнейшее приближение уже не дает ничего нового с познавательной точки зрения. Напротив, в этом случае детали могут затмить наблюдаемое целое. Образно это выражено С. Есениным:

"Лицом к лицу

Лица не увидеть.

Большое видится на расстоянье"¹.

Концептуальный сдвиг при переходе от частной теории к более общей разумно рассматривать как качественный скачок в видении мира, связанный с порождением новой семантики. Переход от старого знания к новому происходит здесь не постепенно, а скачкообразно. При этом было бы неверно говорить о полном разрыве с прежним знанием, поскольку новое понятие возникает как особого рода синтез понятий предшествующих теорий (представлений), играющих роль исходных семантических единиц. Свертывание этих единиц в рамках более широкой теории в новую семантическую конфигурацию подчи-

¹ Есенин С.А. Письмо к женщине //Есенин С.А. Избранные сочинения. - М., 1983. - С.207.

няется важному требованию: смысл исходных понятий не должен меняться, изменяются лишь условия их применимости, их смысловая взаимосвязь и место в структуре новой теории¹.

В исследованиях механизма развития знания в течение ряда веков господствовала классическая эпистемология кумулятивизма, согласно которой наука эволюционирует путем накопления и суммирования истин. Односторонность кумулятивной модели развития вызывалась именно тем, что в ней абсолютизировался момент непрерывности. Ныне эта модель в методологии науки сменилась различными концепциями, абсолютизирующими момент дискретности (несоизмеримости) в генетическом ряду старых и новых теорий (К. Поппер, Т. Кун).

Применительно к теме исследования, – анализу социокультурных маркеров и особенностей трансформации образа и знака в художественном творчестве, – исследуемой с диалектико-материалистических позиций, интерес представляет не сам по себе факт дискретности в структуре и механизме познания (мышления), а более содержательная в философском отношении проблема. Чем детерминируется этот факт – объектом, или особенностями субъекта? Условиями познания, или социокультурными факторами? Какова диалектика прерывного и непрерывного в творческой деятельности?

В процессах познания можно встретить самые различные "линии детерминации" квантовой природы эпистемических феноменов. Скачок в движении мысли, обуславливающий "творческое озарение" в момент открытия, своими корнями уходит в психологию творческого поиска. Совсем иначе мы будем объяснять такой перерыв постепенности в развитии такой формы знания (деятельности мышления) как появление проблемы. Причинами здесь могут быть и потребности производства, и новые экспериментальные данные, и новые

¹ См.: Лазарев Ф.В., Новоселов М.М. Методологическое значение проблемы точности в развитии естественнонаучных теорий // Материалистическая диалектика как общая теория развития. - М., 1982. - Т.2.

культурные веяния. Вполне очевидно, что в контексте отражательно-истинных характеристик мышления наибольший интерес представляет собой тот случай дискретности, когда мы сталкиваемся с детерминацией со стороны объекта, ибо эта линия выводит нас на проблему выявления условий истинности, точности, однозначной применимости наших теорий, абстракций, моделей. В связи с этим возникает вопрос, какова гносеологическая природа "квантов" знания? Не существует ли известной корреляции между мерой истинности концептуальных образований и мерозадающими структурами природного и социального бытия? Не эти ли структуры определяют "пространство встречи" наших абстракций, образов и реальности? Ответы на подобные вопросы очень важны для понимания функционирования художественного творчества.

Если обратиться к фокусировке зрительного образа, то можно заметить следующее. В сущности "наведение на резкость" есть элементарная процедура, в которой фигурирует три основных элемента познавательной ситуации: объект, субъект и связывающий их информационный посредник. Установление связи между объектом и субъектом предполагает, что элементы познавательной ситуации так тонко подогнаны друг к другу, что образуют некоторую целостную систему. Гносеологическая сущность фокусировки в этом случае состоит в том, чтобы найти меру адекватности зрительного образа объекту в данных условиях. Чем задается эта мера?

Во-первых, природой самого объекта (его предметной выделенностью, его размерами, структурой и т.д.). *Во-вторых*, природой субъекта (наличием у него соответствующих органов чувств, а также формируемой социокультурными механизмами интерпретативной матрицы, обеспечивающей способность к узнаванию и истолковыванию). *В-третьих*, свойствами информационного посредника.

Каков гносеологический смысл меры адекватности? Прежде всего адекватность образа возникает здесь как интегральный эффект взаимодействия

объекта и субъекта. Выявление меры адекватности абстракции имеет однозначную применимость. Мера адекватности абстракций оказывается, в конечном счете, скореллированной с мерозадающей структурой, в которую вписаны вещи и их взаимодействия.

Таким образом, не только в природе, но и на различных уровнях познания, можно выделить особый, интервальный тип дискретности, обуславливающий структуру знания в его основных гносеологических определениях - с точки зрения его истинности и точности, его адекватности и условий объективной применимости. Каковы же объективные истоки интервальности в познании (мышлении)? Диалектика вещей создает диалектику идей, но при этом можно говорить о своеобразной дробности.

Обратимся к книге Мандельброта: "Пусть перед нами шарик десяти сантиметров в диаметре, представляющий собой моток толстых ниток одно-миллиметровой толщины. Такой шарик в (скрытой форме) обладает несколькими различными эффективными размерностями. Для наблюдателя, размещенного достаточно далеко, такой шарик будет являться фигурой с нулевой размерностью, точкой.

...Если смотреть на шарик с десятисантиметровым разрешением, то он превратится в трехмерный клубок ниток. С десяти сантиметров перед нами предстанет перепутанная смесь одномерных нитей, а с одной десятой сантиметра - каждая нить будет трехмерной колонной. С расстояния же одной сотой миллиметра мы увидим, что каждая колонна расщепляется на волокна и объект снова станет одномерным. ... Большинство объектов, ...напоминает наш клубок ниток: они демонстрируют последовательность различных эффективных размерностей. Но здесь добавляется существенно новый элемент: некие плохо определенные переходы между зонами хорошо определенных закономерностей. Эти зоны я интерпретирую как фрактальные зоны, внутри которых эффективная размерность больше топологической размерности"¹.

¹ Mandelbrot B. The fraktal geometry of nature. San Francisco, 1977, p. 7.

Таким образом, дробная размерность проявляется там, где наше зрительное восприятие утрачивает свою четкость и однозначность. Такая утрата при классическом подходе рассматривалась бы как помеха, которую следует устранить. При фрактальном же подходе она ставится во главу угла как условие адекватного восприятия мира. Действительно, наша способность восприятия и одновременно артикуляционные возможности оказываются здесь как бы в состоянии неустойчивости, нестабильности: одно четкое изображение уже ушло, а другое еще не пришло¹. И как раз эта неустойчивость обеспечивает адекватность описания данного феномена. Здесь фиксируется какой-то "сбой" в работе сознания, на который и указывает термин "фрактал", даже "по отношению к простейшему зрительному наблюдению мы можем предположить наличие ненаблюдаемого, которое располагается на границах между зонами отчетливости и как бы скрепляет последние, дает им возможность быть. Такого рода ненаблюдаемым пронизана вся наша сознательная деятельность"². Именно из этого вытекает объективное свойство мышления, которое автор обозначает как инерция мышления. Инерция мышления обеспечивает целостность восприятия, представления и мышления в момент когда "одно четкое изображение уже ушло, а другое еще не пришло".

Отмеченное выше позволяет сделать заключение, что интервальность в мышлении, в конечном счете, задается интервальной структурой реальности, хотя и не сводится полностью к ней. Принцип интервальности, обогащенный диалектическими положениями, приобретает специфически гносеологическое измерение. В этом качестве он служит в познании мероопределяющим принципом и своего рода методологическим регулятивом. Он позволяет в частности раскрыть основы абстрагирования. Сама возможность рационального постижения реальности посредством абстракций, связана с мысленным расчле-

¹ См.: Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии. - 1991. - №6. - С.46-52.

² Аршинов В.И., Свирский Я.И. Философия самоорганизации. Новые горизонты //Общественные науки и современность. - 1993. - № 3. - С.67.

нением мира в соответствии с его мерозадающей структурой. Без объективно задаваемого интервала абстракций само абстрагирование представляется, по сути, онтологически бессодержательным, чисто психологическим процессом, выражающим субъективную деятельность, изменяющуюся от субъекта к субъекту (это механизм догматизма). В противоположность этому принцип интервальности заставляет видеть в абстрагировании рациональный процесс, имеющий *принудительную* логику для каждого разума.

Таким образом, дискретность отражения мира «отформатировала» мозг под интервальный стиль отражения и это является гносеологическим основанием трансформации образа и знака.

К этому следует добавить, что процесс творчества разворачивается во времени. Поясним, что имеется в виду. Уже А. Эдингтон в 1934 году обратил внимание на следующее: "Много путаницы возникло из недостаточного различения времени, которое принято в физике и астрономии, от времени, обнаруживаемого внутренними чувствами. В действительности, время, которое мы ощущаем непосредственно, не является общим физическим временем, а есть более фундаментальная величина, которую мы называем интервалом"¹.

Еще более углублена мысль о социальном времени у Н.Н. Трубникова, который отмечал: "Если время физической длительности самой по себе есть время своего рода горизонтального распространения, то истинно человеческое время есть время развития, время человеческого становления, время восхождения. Оно есть время "снятой" горизонтальной длительности, т.е. время "поставленного", вернее вставшего на ее место "вертикального устремления", т.е. время человеческого исторического восхождения. И это измерение есть принципиально иного порядка... На грани, на пересечении этих двух структур - существования и осуществления, горизонтальной и вертикальной, - в точке

¹ См.: Эдингтон А. Теория относительности. - М.-Л., 1934.

преломления этих измерений мира лежит истинное бытие человека... Формы осуществления времени надстраиваются над формами существования"¹.

Действительно, историческое познание осуществляется в плоскости существования, в то время как социальное познание осуществляется в плоскости осуществления. И. Пригожин и И. Стенгерс в известной работе "Порядок из хаоса" приводят рассуждения Броделя о трех временных шкалах и о временном пристрастии.

1. Шкала географического времени - эпохи или зоны.
2. Шкала социального времени - история государств или цивилизаций.
3. Шкала индивидуального времени - история событий в жизни того или иного человека.

Отсюда возникает временное пристрастие - одно общество живет прошлым, другое может быть поглощено будущим. Каждая культура и личность мыслит в терминах временных горизонтов. Такое мышление - источник социальных и экономических трений, но оно же придает и специфику, например, социальному или научному познанию². Мышление как процесс осуществляется, безусловно, в потоке времени, но, прежде всего, именно социального времени. Строя себя за счет внешней среды, "вырывая" из нее все необходимое для своего существования - материал, энергию, информацию, организм превращает "вырванное" из внешней среды в свое внутреннее.

Особое место в этом процессе занимает извлекаемая из внешней среды и усваиваемая организмом информация - создание внутренней информационной модели внешнего мира. "Нося в себе" внешний мир в виде информационной модели определенных ситуаций, организм продолжает осваивать эти ситуации вне непосредственного контакта с ними. Тот факт, что в текущем поведении организм успешно и эффективно использует ранее накопленный

¹ Трубников Н.Н. Время человеческого бытия. - М., 1987. - С. 245-247.

² См.: Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. - М., 1986. - С.17-18.

опыт, означает, что приобретение, накопление и закрепление индивидуально-го опыта осуществляется с установкой на его использование в будущем.

Этот опыт приобретался не "специально", а в ходе текущей приспособительной деятельности. "Ориентация на будущее" сохраняется в следах текущих приспособительных реакций, благодаря чему эти следы используются для прогнозирования будущих ситуаций. Такая целевая ориентация на будущее отнюдь не метафора, а реальный факт. Разумеется, говоря об этом, следует отвергнуть "классическое" телеологическое понимание целевого причинения, которое подразумевает стремление к неизвестно откуда взявшейся или предначертанной выше цели.

Текущее поведение (включая мышление, как компонент такого поведения) оказывается детерминированным из прошлого, которое уже миновало, и из будущего, которое еще не наступило. Детерминация из прошлого и ненаступившего будущего осуществляется на основе реально существующей в мозге структурно - функциональной, материальной организации - энграммы (следа памяти, временной связи). Энграмма, память в целом, выступают, таким образом, как аппарат связи времен в жизни организма. Она выступает не только как "сцепление" следов сигнального и подкрепляющего (индифферентного и условного) воздействий,¹ но и как "сцепление времен". Перемещаясь по оси времени, энграмма, в которой воплощена максимальная компрессия времени - прошлого и будущего, - возвращает организм к прошлому и в то же время, не отрывая организм от его прошлого, "обгоняя" реальное (физическое) время, переносит его в будущее. Таким образом, в детерминации деятельности мозга, а значит и процесса творчества, совершенно исключительное место занимает фактор времени. Это, в частности, прекрасно понимал А.А. Ухтомский, подчеркивавший, что "ни одного сложного механизма жизни мы

¹ См.: Рабинович М.Я. Замыкательная функция мозга. - М., 1975.

не научимся понимать до совершенной прозрачности... пока не примем время как самостоятельный фактор"¹.

Таким образом, интервальный стиль отражения и «сцепление времен» в энграмме являются гносеологическими основаниями трансформации образа и знака в сфере художественного творчества. Именно интервальный тип дискретности заставляет мышление в поисках сущности «переключаться» с образа на знак через символ. Как только знаковая форма мышления себя ситуативно исчерпывает в поисках истины, происходит обращение мышления к противоположности, образной форме мышления. Это «переключение» осуществляется до тех пор, пока познающий субъект не будет удовлетворен результатами своего познания.

Результатом, который получен в ходе интервального стиля отражения, является информация, которая с течением времени в процессе понимания становится знанием. Однако само понимание «понимания» не так-то просто «поймать» в термине, ибо понимание - это:

- *не знание*, ибо знание фиксирует (сокращает подвижность) отражения того, что в движении, а понимание берет объект в движении, целиком. При этом хранимое в памяти знание влияет на процесс понимания, расширяет его горизонт;

- *не мышление*. Мышление - мучительное творчество, понимание протекает легче. Мышление вырастает из понимания, но может и мешать ему;

- *не теоретическая форма освоения действительности*, оно внелогично, но не алогично. Многие акты познания интуитивны. Без воли, сенсорной сферы, ее реактивации, эмоций нет понимания;

- *не осознание и не сознание*. Оно включает в себя несознательные и бессознательные элементы; можно не осознавать, но понимать ситуацию;

- *не оперирование понятиями при интерпретации*.²

¹ Ухтомский А.А. Собр. Соч. - Т. 1. - Л., 1950. - С.218.

² См.: Цунский И.В. Театральная герменевтика и анализ театрального текста // Общественные науки и современность. - 2000. - №3.

Анализируя основания трансформации образа и знака, обозначив гносеологические основания подобной трансформации, нельзя обойти вниманием и **социокультурный** аспект данной проблематики.

Обратимся к понятию «традиции», которая может быть признана одним из социокультурных оснований трансформации образа и знака в процессе трансляции знания. Традиция может восприниматься как «социальная эстафета» в том плане, что человек всегда действует в конечном итоге в соответствии с имеющимися у него образцами поведения, что именно образцы лежат в основе передачи социального опыта¹.

И.Т. Касавин представляет традицию как неотъемлемое социокультурное измерение человеческой деятельности и общения, которое создает основу для всего многообразия познавательного опыта².

Традиция обеспечивает детям:

- приспособленность к нашим условиям за счет опыта предков;.
- по-своему гарантирует целостность сообщества;
- дает психологическую и физическую закалку.³

К тому же существуют и собственно внутренние источники, которые могут питать и опыт каждого человека, и традицию. И.Р. Шафаревич в своих попытках понять корни загадочности русской культуры, сохранившейся вопреки "мертвой полосе", пролегающей между прошлым и настоящим, указывает на историческую мудрость народа. Подобно тому, как сходство детей с родителями биологи объясняют генетическими связями, идентичностью биохимических процессов, русская литература "играет роль питающих сосудов, которыми мы соединяемся со своими корнями. Солженицын ... занимает здесь

¹ См.: Степин В.С., Горохов В.Т., Розов М.А. Философия науки и техники. - М., 1996; Розов М.А. Строение научного знания (проблемы методологии и методики анализа) // Философия науки. Вып. 3. - М., 1997 и др.

² Касавин И.Т. Познание в мире традиций. - М., 1990.

³ Андреев И.Л. Можно ли жениться на внучке // Вопросы философии. - 2001. - №10. - С. 80.

какое-то особое место, он к этим корням особенно близок, восприимчив"¹. Размышления о связи со своими пращурами постоянно присутствовали в творчестве многих видных деятелей культуры прошлого. Еще одно обращение к тексту И.А. Бунина помогает, на наш взгляд, понять "технологию" воспроизводства традиции. Корни настоящего уходят, по мнению поэта, к историческому единству разных душ, их связности вне временных границ:

Поэзия не в том, совсем не в том, что свет
Поэзией зовет. Она в моем наследстве,
Чем я богаче им, тем больше я поэт.
Я говорю себе, почуяв темный след
Того, что пращур мой воспринял в древнем детстве:
Нет в мире разных душ и времени в нем нет!²

Если трансляция традиции возможна и в условиях "пустыни", то не указывает ли это на относительную самостоятельность самой мысли? Разве сохранение традиции в условиях "исторического вакуума" не может служить аргументом при обосновании идеи об относительной независимости мысли не только от речи, но и от иных коммуникативных обстоятельств?

Приведенные выше рассуждения напрямую выводят нас в анализе социокультурных оснований трансформации образа и знака в сфере художественного творчества на понятие «непрямой коммуникации».

Обратимся в этой связи к понятию «внутренней речи». В таком варианте речи представлены не столько слова, сколько трудноуловимые намеки³. Проиллюстрируем такой вариант коммуникации на примере воспоминаний З. Гиппиус о своих беседах с А. Блоком. По ее словам, в их разговоре устанавли-

¹ Шафаревич И.Р. Сочинения в 3 т. - М., 1994. - Т. 2. - С. 424.

² Бунин Иван. В горах // Иван Бунин. Тропами потаенными. Стихотворения. М., 1995. - С. 387.

³ Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. - М., 1988.

ливался тот язык общения, при котором главное оказывалось на периферии или вообще не высказывалось. Понимание достигалось за счет скользящих внешних смыслов. «Каждое из его медленных, скупых слов, - говорит З. Гиппиус, - казалось таким тяжелым, так оно было чем-то перегружено, что слово легкое или даже много легких слов не годились в ответ.

Можно было, конечно, говорить «мимо» друг друга, в двух разных линиях; многие, при мне, так и говорили с Блоком, - даже о «возвышенных» вещах; но у меня, при самом простом разговоре, невольно являлся особый язык: между словами и около них лежало гораздо больше, чем в самом слове и его прямом значении. Главное, важное никогда не говорилось. Считалось, что оно – «несказанно».

Сознаюсь, иногда это «несказанное» (любимое слово Блока) меня раздражало. Являлось почти грубое желание все перевернуть, прорвать туманные покровы, привести к прямым и ясным линиям, впасть чуть ли не в геометрию. Притянуть «несказанное» за уши и поставить его на землю. В таком восстании была своя правда, но...не для Блока»¹.

Для характеристики не прямой коммуникации обратимся к работам В.А. Лефевра. Феномен не прямой коммуникации был описан в работах В.А. Лефевра и его учеников². Суть этого феномена в том, что он проявляется в групповых действиях, когда выбор оптимальной реакции определяется знанием действующего лица о том, что известно другим участникам ситуации (так называемый эффект фокальной точки). Появление экспертных систем привело к тому, что их пользователь получает не только прямую рекомендацию о действиях, но и возможность понять, каким образом принимает решения высококвалифицированный эксперт. Более того, современные экспертные системы все в большей степени используют немонотонные логики, основанные на ис-

¹ Гиппиус Зинаида. Мой лунный друг. О Блоке// Воспоминания о серебряном веке. - М., 1963. - С.142.

² См.: Лефевр В.А. Конфликтующие структуры. - Воронеж, 1967; М., 1995.

пользовании неполного знания о мире, когда возникновение противоречий заставляет отказываться от некоторых из выведенных утверждений, которые до того считались вполне законными. То есть речь идет о том, что «адресат» воспринимает сообщение не просто как руководство к действию, а еще и проходит ту же цепочку мысленных операций, которая была предзадана и в первую очередь пройдена самим «адресантом».

Помимо не прямой коммуникации при характеристике социокультурных оснований трансформации образа и знака нелишним будет и анализ работы С.Ю. Маслова, которая посвящена асимметрии познавательных механизмов, и, главное, ее следствиям.

Анализируя противостояние механизмов лево- и правополушарного мышления, он дает им следующую характеристику¹.

По линии «локальность – глобальность». Основным принцип левополушарного механизма обработки информации - локальность. Новая информация каждый раз вырабатывается на основе сравнительно малой доли рассматриваемой информации, при неограниченном разворачивании вывода сложность единичного применения правила вывода составляет сколь угодно малую долю сложности всего вывода. С этим же связано стремление левого механизма к расщеплению обрабатываемой информации и к последовательному перебору вариантов в форме знаков.

Напротив, правополушарный механизм ориентирован на глобальную обработку информации, на выявление тех ее свойств, которые пропадают при расщеплении и вычленении фрагментов. Одним из важных технических средств обеспечения правополушарной целостности восприятия информации является распараллеливание работы. Психофизиологическое содержание противостояния локальность - глобальность подтверждается рядом известных

¹ Маслов С.Ю. Асимметрия познавательных механизмов и ее следствия // Семиотика и информатика». - М., 1982. - Вып. 20. - С.3-34.

экспериментов (включая прямое выявление большей диффузности возбуждения в правом полушарии).

Точный, объективный перебор — приблизительное, субъективное «узнавание».¹ Комментируя эти противостояния (в значительной мере вытекающие из предыдущего), можно отметить следующее:

1. Перебор, осуществляемый левополушарным механизмом, разворачивается во времени; с другой стороны, «узнавание» чаще всего имеет характер моментального акта, отделенного от предварительной сознательной работы заметным промежутком времени, и, как правило, сопровождается ощущением уверенности; убедиться в правильности его результата сравнительно тривиально.

2. Вероятность целесообразной ошибки перебора чрезвычайно мала, поэтому левополушарный механизм стремится к точности. Напротив, «ошибки» узнавания полезны и необходимы, поэтому «право на ошибку», приблизительность, наличие «блока мифотворчества» составляют существенную особенность правополушарного механизма.

3. Одним из аспектов точности левополушарного механизма является объективность, которая состоит и в хорошей проверяемости и воспроизводимости результатов работы, и в хорошей отчуждаемости этих результатов от субъекта. В норме дедуктивные системы хорошо приспособлены для передачи их другим людям, и работа левополушарного механизма чаще всего разворачивается в условиях реальной или потенциальной общности языка (именно левое полушарие является языковым). Напротив, собственная работа правого механизма не допускает отчуждения вплоть до получения результата (а иногда - и после его получения). Методология правополушарного познания основана на «вживании» в изучаемый объект, левополушарного — на расщеплении субъекта и объекта.

¹ Там же.

К тому же **«левый» механизм характеризуется:**

- удовлетворенностью имеющейся моделью;
- хорошим отношением к «придуманному», искусственному;
- склонностью к схематизации, к выявлению «общего»;
- дедукцией;
- нацеленностью в будущее;
- нацеленностью на поиск средств;
- поиском истины в диалоге.

В свою очередь **«правый» механизм характеризуется:**

- осознанием недостаточной адекватности любой модели;
- стремлением к естественности, первичности;
- интересом к индивидуальным особенностям, отклоняющимся от схемы;
- индукцией и интуицией;
- ахронностью или обращенностью в прошлое;
- интересом к уяснению целей;
- индивидуализмом творчества.

Данные оппозиции находят свое продолжение и в искусстве. Так с оптимизмом и любовью к искусственному, за которое ответственно левое полушарие, связан футуризм, с конструктивностью - прагматизм, с прагматизмом и «подчинением законам Разума» - функциональность (точнее, на деле Разум может оказаться догматизацией своей модели, что неизбежно приведет к псевдофункциональности). Красота понимается здесь как высокая целесообразность, а основные теоретико-познавательные категории трактуются рационально. Аналогично формируется комплекс правополушарного сознания, включающий пессимизм, обращенность в прошлое, эскапизм, антипрагматизм, романтическое своеволие (красота — результат свободного и мучительного творчества).

«Правое» заражено недоверием к разуму, «левое» — излишним к нему уважением. Достоинством левополушарного механизма является конструктивность, распространенным недостатком — поверхностность, беспочвенность. «Правое» может обладать большей глубиной, но часто заражено неумением и нежеланием действовать, создавать цивилизацию. Штольцевское начало, возможно, не дает человечеству застыть в бездействии, обломовское — утратить смысл своих действий.

Следует заметить, что в философской литературе и в искусствоведении подробно исследовалась специфика зависимости между состоянием общества и искусства, опережающим это состояние. Однако, насколько известно, форма этой зависимости, основанная на противопоставлении левополушарного и правополушарного механизмов познания, не выдвигалась с достаточной определенностью. Однако цикл последних работ С.Ю. Маслова был посвящен соединению этого же круга нейропсихологических представлений с исследованиями, лежащими в семиотике культуры. Изучались возможности выявления преимущественно левополушарных и правополушарных составляющих в сменяющих друг друга стилистических тенденциях, в свою очередь, сопоставимых и с другими социально-историческими факторами. Соответствующие гипотезы были проиллюстрированы и проверены на обширном материале, почерпнутом из истории архитектуры, и вызвали оживленные дискуссии среди специалистов по культурологии и семиотике.

Таким образом, можно с достаточной уверенностью утверждать, что к гносеологическим основаниям трансформации образа и знака относятся интервальный стиль отражения и «сцепление времен» в энграмме, к социальным основаниям — традиция, феномен не прямой коммуникации и следствия асимметрии познавательных механизмов в культуре.

§ 3. Социокультурные маркеры и динамика смысла в искусстве

Изучение смыслов, их динамики в процессе создания и восприятия произведений искусства представляется весьма важной и интересной проблемой философии, эстетики, искусствознания, семиотики, культурологии и др.

В смыслах художественных произведений скрыт один из ключей к извечным загадкам искусства: к его творческой, спонтанной природе, к тайне невыразимого, рационально непостижимого, и погранично-художественной специфике изучения произведений искусства, и их семанτικο-информационной избыточности, порождающей неисчерпаемый спектр диалогических отношений автора с самим собой и возможным воспринимающим и т.п.

На динамику смысла в искусстве оказывают влияние многие факторы объективного и субъективного порядка. Наш же замысел состоит в следующем: показать влияние социокультурных маркеров на изменение смысла при трансляции знания.

Для начала определимся в терминах. Понятие «маркер» многозначно. «*Маркер* [фр. *marquer* отмечать] 1) с.-х. орудие для проведения линий или бороздок перед ручной посадкой растения для получения прямолинейных гряд и выдерживания заданной ширины стыкового междурядья; 2) разметчик, или слепоуказатель; штанга с диском, присоединяемая сбоку к сеялке и оставляющая на пашне след для указания прохода смежной машине и сохранения параллельности междурядий; 3) (устар.) — управляющее устройство на АТС; 4) разновидность фломастера с особо стойкой краской¹.

Мы в свою транскрипцию понятия «маркер» вкладываем, прежде всего, смысл разметчика, хотя в отдельных рассуждениях нами возможно применение понятия «маркер» в смысле орудия для проведения линий.

Для реализации целей исследования нами вводится понятие «социокультурные маркеры», под которым автором понимаются закладываемые в

¹ Новейший словарь иностранных слов и выражений. - Мн.: Харвест, М.: Изд-во АСТ, 2001. - С. 502.

процессе первичной социализации духовные структуры (восприятие мира в целом и мир как целое), а также перевод этого восприятия в сферу бессознательного, т.е. образование ментальных структур. Социокультурный маркер детерминирует сферу духа до появления сознания, что создает ситуацию трудноуловимости при его локализации и исследовании (примером этого является поиск местонахождения менталитета).

Социокультурные маркеры, под влиянием которых происходит трансформация образа и знака в процессе трансляции знания:

- опыт первичной социализации;
- первый освоенный язык.

Прочность опыта первичной социализации настолько велика, что она оказывается способной противостоять любым другим воздействиям извне. Причина этого кроется в первичности закрепления в мозговых структурах именно первого опыта, который переводится затем в сферу бессознательного, существуя там в латентной форме, уступая с течением времени место сознанию и его производным. Следует обратить внимание на деление неосознанной деятельности мозга на три группы принципиально отличных друг от друга явлений.

Первая группа, - бессознательное (досознательное) - витальные (биологические) потребности; генетические заданные черты темперамента, телесной конструкции, влияющие на психику и поведение.

Вторая группа, - подсознание - все то, что было осознаваемым или может стать осознаваемым в определенных условиях. Это не только хорошо автоматизированные и поэтому переставшие осознаваться навыки, но и глубоко усвоенные субъектом, ставшие его убеждением социальные нормы, выполняющие регулирующую функцию.

Третья группа, - сверхсознание - неосознаваемое рекомбинирование ранее накопленного опыта, который пробуждается и направляется доминирующей потребностью в поиске ее удовлетворения.

Социокультурные маркеры можно отнести ко второй группе неосознанной деятельности мозга.

Аналогичное влияние по функциональному воздействию на процесс трансляции знания и трансформацию образа и знака оказывает и первый освоенный язык. Проводя комплексный анализ проблемы сознания, Е.П. Велихов, В.П.Зинченко и В.А. Лекторский замечают: «Ухо младенца, если можно так выразиться, открыто для усвоения фонематического строя любого из 7.000 языков. Но створки закрываются ...»¹ Аналогичная по смыслу идея о том, что каждая новая стадия онтогенеза закрывает прежние степени свободы, была ранее высказана В.Г. Мейеном.

Еще более образно воздействие первого освоенного языка на мышление, память и на интеллектуальную сферу в целом мы находим у древних. В частности, у Платона в конце диалога "Федр" есть такой пример: Гермес, предполагаемый изобретатель письменности, демонстрирует фараону Таммузу изобретение, которое позволит людям помнить то, что иначе пропадет в забвении. Фараон не рад и говорит: "Хитроумный Тот! Память - дивный дар, ее надо постоянно поддерживать. Из-за твоего изобретения у людей испортится память. Они будут вспоминать не благодаря внутреннему усилию, а благодаря внешней поддержке". Согласимся с этим фараоном. Письмо, как всякая новая техническая поддержка, ослабляет в чем-то силу Человека.

Подобную оценку слова мы можем обнаружить найти в библейском мифе о Вавилонской башне (Быт.11;1-9). Когда Бог решил разрушить дерзкий замысел людей, он лишил их возможности говорить и понимать друг друга на едином пра-языке. Вместо единого, всеобщего пра-языка возникли разнообразные языковые сообщества, специфический язык которых, определяясь "сподручностью", стал вполне логичным, но утратил онтологичность и пото-

¹ См.: Велихов Е.П., Зинченко В.П., Лекторский В.А. Сознание: опыт междисциплинарного подхода // Вопросы философии. - 1988. - С.17.

му - общезначимость. Этот миф вполне можно трактовать как переход от языка-символа к языку-знаку.

К тому же, по мнению Э. Бенвениста, "языковая форма является не только условием передачи мысли, но и, прежде всего, условием ее реализации. Мы постигаем мысль уже оформленной языковыми средствами. Вне языка есть только неясные побуждения, волевые импульсы, выливающиеся в жесты и мимику"¹. Аналогичной точки зрения придерживался и З.Фрейд, который писал: «действительное различие между бессознательным и предсознательным представлениями заключается в том, что первое совершается при помощи материала, остающегося неизвестным (непознанным), в то время как второе связывается с представлением слов»².

Но само понимание термина «слово» при более широком подходе к его анализу вызывает существенные затруднения, и все же мы рискнем утверждать следующее:

- 1) слово существует как психический факт;
- 2) всякому слову сверх фактического присутствия его в наличном сознании присуще универсальное значение;
- 3) слово получает свой психический материал посредством памяти, т.е. посредством особого психического факта, состоящего в реакции чего-то сверхвременного против непрерывной смены наличных состояний сознания;
- 4) предполагая факт памяти, слово само предполагается мышлением, которое без слов не может быть соединением определенных и всеобщих элементов, т. е. не может иметь логического значения. (В просторечии называются мыслями и такие состояния сознания, которые лишены определенности и действительной всеобщности; но это лишь зачатки мысли, которые в этом виде не образуют настоящего мышления);

¹ Цит. по: Панов Е.Н. Знаки. Символы. Языки. - М., 1984. - С. 35-36.

² Фрейд З. Психология бессознательного. - М., 1989. - С.429.

5) хотя те или другие слова могут быть выдуманы, т.е. явиться условным продуктом мыслительного процесса, но только на основе уже существующего слова, без которого невозможен и самый процесс; первоначально же слово, как основа раздельного и отчетливого мышления, не может быть на нем же основано, а есть факт, предвещающий всякую рефлексию и не обусловленный субъективно ничем другим, кроме сохраненных памятью данных психических состояний, так что само слово может быть определено лишь как прямое воздействие чего-то сверхфактически всеобщего на ту или другую отдельность единичных психических фактов, подобно тому как память есть прямая реакция чего-то сверхвременного на процесс непрерывного возникновения и исчезновения психических состояний. Как память, поднимаясь над сменой моментов непосредственного сознания, удерживает исчезающее и возвращает исчезнувшее, так слово, поднимаясь, кроме того, над сосуществованием drobных явлений, собирает разрозненное в такое единство, которое всегда шире всякой данной наличности и всегда открыто для новой.

И еще одно замечание по поводу первого освоенного языка в качестве социокультурного маркера. О.В. Долженко, подчеркивая роль освоенных терминов, пишет: «Эта особенность применяемой терминологии делает ее непластичной, инерционной. Какие бы усилия не прикладывались к тому, чтобы изменить создавшееся положение при использовании терминов, они мгновенно возвращают свою форму и до обидного скромное содержание, обусловленные их всеобщим использованием на протяжении веков в исходное состояние. Возвращая форму, они навязывают другим словам, соединенным с ними по законам грамматики, свой четко заданный, архаичный смысл, детерминируя их и значение»¹.

Исходя из приведенных рассуждений, становится ясно, что именно опыт первичной социализации и первый освоенный язык можно отнести к социо-

¹ Долженко О.В. Очерки по философии образования. - М., 1995. - С.40.

культурным маркерам, ибо на всей познавательной деятельности в той или иной степени лежит их неустранимая печать.

Именно под влиянием этих социокультурных маркеров мы и будем анализировать динамику смысла в искусстве.

Динамику смысла нельзя представить как некий поток изолированных смыслов, она может мыслиться лишь как своего рода переструктурирование всего поля смыслов в целом. Если представить смысловое поле в виде некоего кристалла, то смена смысловых состояний, включая образование новых смыслов, будет выглядеть как поворот кристалла к актуальному бытию то одной, то другой своей гранью, без изменения самого этого кристалла (сравнение заимствовано у Е.М. Иванова).

Термин «смысл» многозначен, что нетрудно подтвердить таким примером. Когда мы говорим, что любуемся картиной, мы уже изменяем буквально. *Что* представляет собой картина как вещь? Доски, на которые натянут холст, на холсте положены краски, образующие цветовые пятна разной величины и насыщенности. Однако именно этого мы обычно не замечаем, поскольку научены видеть другое.

Другое – это сам рисунок. Но *что такое рисунок?* Рисунок представляет собой вещь, которую можно разглядывать, изучать и т.д. В процессе разглядывания рисунка мы разбиваем его на набор значений, связанных определенным смыслом. При этом рисунок отличен от вещи, являющейся его материальным носителем.

Обращаясь к герменевтической традиции, рассмотрим логику понимания текста, будь то музыкальный, живописный или поэтический текст. В соответствии с платоновской, научно-рационалистической традицией понять текст означает в индивидуальной, личностно-окрашенной форме отобразить зафиксированные в нем существенные связи, увидеть единичное как частный случай общего. Но поскольку сущность имеет многоуровневую структуру – различают сущность нулевого (явление), первого, второго и прочего, более

глубокого порядка, - постольку правомерно говорить об уровнях понимания. Выделяется, по крайней мере, **четыре таких уровня: лингвистический, интерпретация, постижение смысла, осознание**¹.

Первый, наиболее поверхностный уровень понимания текста – лингвистический. Это понимание на уровне явления. Здесь выделяются лексические единицы текста, выявляются синтаксические отношения между ними, устанавливаются их схематические характеристики. Возможны логические расширения текста за счет восстановления пропусков (в частности, устранения энтимем), добавления информации путем элементарных логических процедур и т.д.

Второй, более глубокий уровень – интерпретация. Ранее она рассматривалась как обосновательная процедура. В процессах понимания ее функция несколько иная. Как уровень понимания интерпретация связана с выделением тех характеристик текста, которые соответствуют смысловым структурам читателя, слушателя, зрителя, импонируют ему, отвечают его устремлениям и намерениям.

Нередко интерпретация принимает форму актуализации, а иногда ее крайнего выражения – конъюнтуризации, поскольку, например, читатель обращает внимание на те моменты, которые важны для удовлетворения общественных потребностей или достижения личных сиюминутных целей. Очевидно, каждый читатель может по-своему интерпретировать содержание текста и потому по-своему его понимать. Также следует заметить, что произведения понимаются по-разному в зависимости от эпохи. Каждое поколение интерпретирует их по-своему в зависимости от условий, места и времени. Иногда доходит и до того, что тексту может быть придан иной смысл, который вовсе не имел ввиду автор.

¹ См.: Васильева В.В. В поисках механизмов понимания текста // Вестник Омского ун-та. - 1998. - №3. - С. 65-68.

Обратимся к теории интерпретации, предложенной постструктурализмом. Причины, по которым общефилософские идеи постструктурализма кажутся столь привлекательными для автора, обусловлены рядом факторов.

Во-первых, все основные представители постструктурализма (Ж. Деррида, Ж. Делез, Ф. Гваттари, М. Фуко, Р. Барт, Ю. Кристева и др.) активно используют художественную литературу для доказательства и демонстрации своих гипотез и выводов.

Во-вторых, сама специфика научного мышления, заостренного на языковых проблемах и апеллирующего не к языку строго формализованного аппарата, а к языку интуитивно-метафорических, поэтических многозначных понятий, вызывает повышенный интерес к литературно-художественной проблематике.

И, в-третьих, при таком подходе литература воспринимается как своеобразный способ современного философствования.

Понять текст для постструктуралистов означает «овладеть» им, «присвоить» его, подчинив его смысловым стереотипам, господствовавшим в их сознании¹.

По мнению Ж. Лакана, «было бы ошибкой утверждать, как это высказывалось раньше, что интерпретация открыта всем смыслам под предлогом, что это вопрос только связи означающего с означаемым ... Интерпретация не открыта любому смыслу... и эффект интерпретации заключается в том, чтобы изолировать в субъекте ядро, Kern, используя собственный термин Фрейда, или бессмысленность, что однако, не означает, что интерпретация сама по себе не является бессмыслицей»².

И здесь необходимо осветить проблему «переноса» или «трансфера», разрабатываемую Ж. Лаканом. «Трансфер – это вступление в действие реаль-

¹ Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996. – С.18.

² Lacan J. Ecrits: A selection. - L., 1977. XIV. p. 249-250.

ности бессознательного».¹ Смысл этого высказывания заключается в том, что, по убеждению Ж. Лакана, истина бессознательного проявляется в переносе и контрпереносе, когда читатель, слушатель вольно или невольно начинает повторять ключевые структуры бессознательного автора, чтобы их понять и проинтерпретировать. Чтение при этом воспринимается как смещенный, вытесненный повтор структуры, которую он пытается проанализировать.

Важно учитывать и то, что множественность и многоступенчатость смысла достигается за счет адресации художественного слова к смыслу, а не к вещи.

Третий уровень можно назвать постижением смысла. Постигнуть смысл сказанного в тексте – это значит установить, к чему стремился автор, какими мотивами руководствовался, какие задачи перед собой ставил, создавая текст. Для этого нужно, прежде всего, соотнести текст с вопросами, ответы на которые он сообщает. В итоге текст наполняется тем смыслом, который придавал ему автор, и читатель во многом повторяет его творческий путь.

Поспорить с этим утверждением может разве лишь латинская мудрость: *Quisque suorum verborum optimus interpret* (Каждый человек самый лучший толкователь своих собственных слов).

Здесь, однако, нужно иметь ввиду следующее обстоятельство. Существуют тексты, являющиеся побочным продуктом задач, стоящих перед их авторами, и замысел произведения может существенно не совпадать с реальным результатом. Следовательно, некритическое использование вопросно-ответного подхода при постижении смысла может вести к заметному искажению сути дела, к упрощенному пониманию текста. Нужно учитывать не только то, как проблема (задача) формулировалась первоначально, но и как она развивалась в дальнейшем.

¹ Lacan J. Le seminaire: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. - P., 1973, p. 133.

Дело еще и в том, что существуют вещи и стихотворного и прозаического жанра, возникающие целиком из намерения и решимости их автора достичь с их помощью того или иного воздействия. В этом последнем случае автор подвергает свой материал целенаправленной сознательной обработке. Его материал для него – всего лишь материал, покорный его художественной воле: он хочет изобразить вот это, а не что-то другое.

В подобной деятельности художник совершенно идентичен творческому процессу независимо от того, сам он намеренно поставил себя у руля, или творческий процесс так завладел им как инструментом, что у него исчезло всякое сознание этого обстоятельства. Он сам и есть свое собственное творчество, весь целиком слился с ним.

Другой род художественных произведений - те, которые текут из-под пера автора как нечто более или менее цельное и готовое, и выходят на свет божий в полном вооружении, как Афина Паллада из головы Зевса. Произведения эти буквально навязывают себя автору, как бы водят его рукой, и она пишет вещи, которые ум его созерцает в изумлении. Пока еще сознание, буквально опустошенное, стоит перед происходящим, его захлестывает потоп мыслей и образов, которые возникли вовсе не по его намерению и которые его собственной волей никогда не были бы вызваны к жизни. Ему осталось лишь повиноваться и следовать, казалось бы, чуждому импульсу, чувствуя, что его произведение выше его и потому обладает над ним властью, которой он не в силах перечить. Он не тождественен процессу образотворчества, он сознает, что стоит ниже своего произведения, или, самое большее, рядом с ним¹.

Четвертый уровень понимания текста – осознание. Постигание смысла не есть самый глубокий уровень понимания текста. Существует так называемый «парадокс Шлейермахера», который заключается в том, что будущие ис-

¹ К.Г. Юнг. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Хрестоматия по психологии художественного творчества. - М., 1998. - С.20-36.

следователи, как правило, понимают текст лучше, чем его создатели и современники. Следует думать, что именно так и происходит осознание содержания текста. В этот процесс включается не только текст и его автор, но и связи содержания текста с тенденциями общественного развития. Текст, таким образом, погружается в некоторый историко-культурный контекст.

Великие произведения искусства отличает совпадение задач и ценностных установок с тенденциями общественного развития. Поэтому такие произведения живут века, и каждая эпоха ищет и находит в них ответы на свои вопросы, внося свой вклад в переосмысление текстов. Таким образом, глубина понимания текста связана со способностью читателя увидеть в его содержании сущностные характеристики отображаемого.

Постигаемый смысл вырастает из познавательных усилий субъекта, из активизации своих рефлексивных возможностей. Известное уже произведение открывается заново тогда, когда наше сознание «взбирается» на новую ступень. Завуалированный символ «прочесть» позволяет обновление «духа времени». Знак становится значащим, а оттуда смыслом при одном условии – раскодировании смысла во времени, чему в немалой степени способствуют социокультурные маркеры. В этом и заключается одна из особенностей трансформации образа и знака в художественном творчестве.

Связь переживания и созерцания со словами естественного языка (связь образа и знака в художественном творчестве) может быть объяснена отчасти через понятие «ретенции» (от лат. «удерживание»)¹. Первичная память, удерживаемая в настоящем, позволяет постигать смыслы бытия. Ретенция несет в себе наследие прошлого, то есть подразумевает весь ряд отодвигаемых в прошлое моментов настоящего, которое, подобно хвосту кометы, постепенно ос-

¹ См.: Книгин А.Н. Философские проблемы сознания. - Томск, 1999.

лабеваает, теряет ясность и отчетливость. Как отмечает Т.П. Матяш: «смысловое содержание надо пережить, сфера смыслов – это сфера переживаний».¹

Идея ретенции первоначально была выдвинута Э. Гуссерлем, но А.Н. Книгин существенно изменяет ее смысл, сохраняя лишь некоторые моменты гуссерлевского понимания.

По Э. Гуссерлю, ретенция – это «первичная память», сохраняющая, удерживающая, продолжающая какое-либо восприятие (феномен). Ретенции образуют «ретенциональное сознание»². Ретенция удерживает прошедшее в схватывании, «я могу обратить на нее внимание в некотором новом акте, который мы называем рефлексией»³.

По А.Н. Книгину, ретенция есть феноменально присутствующее удержание прошедших феноменов, но не в их собственном содержании, а некоторым образом в другом. Ретенции образуют как бы особый слой сознания («ретенциональное сознание» по Гуссерлю), ретенция, будучи некоторым образом памятью, сама может запоминаться.

Таким образом, мысль, относя феномен слова к ретенции, формирует горизонт ожиданий, или смысл. Объективный смысл совпадает с объективной целью вещи. Субъективный же смысл замкнут в горизонте ожиданий. Он формируется, он есть творчество индивида. Объективный же смысл должен быть постигнут, понят.

Смыслы вообще относительны. Нечто имеет смысл в одном отношении и не имеет в другом. Смысл субъективен в том смысле, что человек нуждается в смыслах, они соотнесены с его жизненным миром и не существуют вне его.

¹ См.: Матяш Т.П. Сознание как целостность и рефлексия. - Ростов-на-Дону, 1988.

² Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени// Сочинения. - М., 1994. Т.1, С.32

³ Там же, С. 138.

В описании особенностей трансформации образа и знака в художественном творчестве поможет обращение к выделяемым в творчестве Л.Н. Толстого трем основным мыслительным операциям:

1. слияние (синтез) образов,
2. метаморфоз образов,
3. трансформация внешних раздражений, специфическое их преобразование, представляющее особый вид превращения образов.

Эти мыслительные операции приводят в итоге к весьма интенсивной трансформации по линии образ – знак – смысл¹. Рассмотрим в этой связи одно из стихотворений А.С. Пушкина «Прозаик и поэт»:

О чем прозаик, ты хлопчешь?
 Давай мне мысль какую хочешь:
 Ее с конца я заострю,
 Летучей рифмой оперю,
 Взложу на тетиву тугую,
 Послушный лук согну в дугу.
 А там пошлю наудалую,
 И горе нашему врагу!²

Автору так удастся создать цепочку образ – знак – смысл, что любому читателю становится понятным то, что хотел сказать автор.

Это стихотворение даже можно рассматривать как графический рисунок, который, собственно, и создает в своем тексте А.С. Пушкин. Рисунок может быть представлен в виде лука, согнутого в дугу, с оперенной стрелой, готовой в любую минуту поразить цель. Именно такой строй мыслей возникает на начальном уровне понимания текста. И независимо от того, постигает ли

¹ См.: Страхов И.В. Психология литературного творчества. - М., 1998.

² Пушкин А.С. Избр. произв. В 3 т. Т. 1. - М., 1992. - С.307.

читатель смысл данного текста на уровне образа, или сразу же проникает в сущность текста на уровне представленной знаковой системы, каждому становится понятен смысл, вкладываемый автором в свое произведение.

Но и эта трактовка не может быть единственной и конечной. Почему? Прежде всего потому, что «в восприятии присутствует парадокс одновременной имманентности и трансцендентности. Имманентности потому, что воспринимаемый объект не может быть чужд тому, кто его воспринимает и трансцендентности потому, что он всегда содержит в себе больше, чем дано актуально. И эти две составляющие восприятия, в сущности, не находятся в противоречии. Одновременность трансцендентности и имманентности восприятия выключает последнее из режима, подразумевая какие-то промежуточные области, в которых исчезает возможность актуального видения, но в явной форме проступают его условия. Эти области находятся как бы на периферии четко артикулированного восприятия»¹.

Анализируя динамику смысла в искусстве под влиянием социокультурных маркеров, следует остановиться на так называемых фрактальных зонах. Естественное состояние колебания познавательной деятельности между образом и знаком в постижении смысла приводит познающего субъекта в состоянии неустойчивости. Состояние неустойчивости, нестабильности обеспечивает адекватность описания «фрактального синдрома»: одно четкое изображение уже ушло, а другое еще не пришло. Данное положение может быть проиллюстрировано на примере восточной мудрости: смотришь на скульптуру льва из золота – видишь льва – не замечаешь золота, видишь золото – не замечаешь льва. На одном и том же рисунке можно увидеть два разных сюжета, но не одновременно: либо один, либо другой. Парадоксальным же остается тот момент сознательного усилия, когда делается попытка увидеть оба сюжета сразу. Здесь фиксируется какой-то слой работы сознания, на который и указы-

¹ См.: Аршинов В., Свирский Я. Философия самоорганизации: Новые горизонты // Общественные науки и современность. - 1993. - №3. - С.59-71.

вает термин «фрактал». Глаз продолжает «работать» и во фрактальном режиме, но его функционирование таково, что представленная картинка начинает как бы «мерцать», появляется и вновь сменяется другой картинкой.

Так и в ситуации с трансформацией образа и знака при трансляции знания. Постигание происходит то на уровне знака, то на уровне образа, причем это нельзя назвать «чистым» переходом. Всегда присутствует некое слияние через символ, некий синтез образа и знака в процессе постижения сущности того или иного явления, что особенно явно прослеживается в художественном творчестве. «Борьба» знака и образа за верховенство в постижении смысла обеспечивает динамику смысла в искусстве.

Еще один аспект динамики смысла в искусстве связан с так называемой бессмыслицей (в терминах синергетики – с хаосом). Можно ли рассматривать бессмыслицу как явление вне смысла? С *одной* стороны ни одно слово не может быть бессмысленным, если оно употребляется в разговорной речи. Слово имеет за собой определенную сеть зрительных, моторных и других представлений нашего сознания, следовательно, смысл и есть наличие этих представлений.

Но с *другой* стороны, слова порядка «зауми», смысла не имеют. Бессмыслица не от того, потому что слова сами по себе не имеют смысла, а бессмыслица от того, что чисто смысловые слова поставлены в необычную связь, связь алогического характера. Обратимся к продуктам художественного творчества.

НЕТЕПЕРЬ

Это есть Это.

То есть То.

Это не То.

Это не есть не Это.

Остальное либо Это, либо не Это.

Все либо То, либо не То.

Что не То и не Это, то не Это и не То.

Что То и Это, то и себе Само.

Что себе Само, то может быть То, да не Это, либо

Это, да не То.
 Это ушло в То, а То ушло в Это. Мы говорим:
 “Бог дунул”.
 Это ушло в Это, а То ушло в То, и нам неоткуда
 выйти и некуда прийти.
 Это ушло в Это. Мы спросили: “Где?” Нам пропели:
 “Тут”.
 Это вышло из тут. Что Это? Это То.
 Это есть То.
 То есть Это.
 Тут есть Это и То.
 Тут ушло в Это, Это ушло в То, а То ушло в Тут.
 Мы смотрели, но не видели.
 А там стояли Это и То.
 Там не Тут.
 Там То.
 Тут Это.
 Но теперь там и Это и То.
 Но теперь и тут Это и То.
 Мы тоскуем и думаем и томимся.
 Где же Теперь?
 Теперь тут, а Теперь там, а Теперь Тут, а Теперь Тут
 и Там.
 Это быть То.
 Тут быть Там.
 Это, То, Тут, Там, Быть, Я, Мы, Бог¹.

Читая тексты ОБЭРИУтов, мы не в силах совладать с потоком бессмысленного. Но во время чтения происходит нечто странное, так как в читаемое никак не может проникнуть процедура понимания. Такой поэтический текст хочет сохранить свою тайну и тем самым уберечь себя от однозначной интерпретации. Поэты-обэриуты разглядывают строение мира через «неразделанные дыры бытия» (М. Мамардашвили), т.е. через те, которые открываются в сновидении, глубокой медитации и т.п.

Аналогию мы можем найти в нашей недавней истории. Примеры «бесмыслицы», хаоса, которые обеспечивает трансформация образа и знака, и тем

¹ Даниил Хармс. Нетеперь // Поэты группы “ОБЭРИУ”. - СПб., 1994. - С. 275 -276.

самым придает динамизм смыслу в искусстве, мы можем наблюдать при анализе декадентства и футуризма.

Деятельность футуристов в ее совокупности – едва ли много прибавила в понимании языка, и со стороны теоретической не может расцениваться высоко. А вот общественное, а потому жизнетворческое ее воздействие, еще не вполне сказавшееся, было значительным.

Когда речь была понята футуристами как речетворчество, и в слове ощутили они энергию жизни, тогда, опьяненные вновь обретенным даром, они заголосили, забормотали, запели. Посыпались: новые слова, новые обороты, а то и просто звуки – «заумного языка». Кое-что было удачно, многое не жизнеспособно. Но не в том сила. Решительным оказался самый Sturm und Drang¹, с которым, подпираемые напускною самоуверенностью и неподдельной молодостью, начала речетворчества метнулись на эстраду, в печать, в разговоры. Интерес скандала, разгоревшийся около футуризма, счастливо содействовал его успеху; к футуризму не отнеслись всерьез, – и проглядели его «опасность»: он, как взбалмошное дитя, получил право брякать такое, чего не потерпели бы от других. Свою правду эти «баячи-будетляне», т.е. поэты будущего, не высказывали, а выкрикивали, облекая дурашливыми парадоксами. Вот что писал Д. Бурлюк: «У писателей до нас, – пишет один из них, – инструментовка была совсем иная, напр. –

По небу полуночи ангел летел
и тихую песню он пел...

¹ В связи со вступлением в литературу футуристов П.А.Флоренский вспоминает «Sturm und Drang» («Буря и натиск») – литературное движение в Германии, сложившееся в начале 70-х гг. XVIII в., к которому примыкали, в частности, Гердер – в качестве основного теоретика, и молодой Гете. «Бурные гении», порвав с эстетикой классицизма, обратились к стихии народной поэзии, в которой видели источник обновления немецкой литературы.

Здесь окраску дает бескровное пе... пе. Как картины, писанные киселем и молоком, нас не удовлетворяют и стихи, построенные на:

па-па-па

пи-пи-пи

ти-ти-ти и т.п.

Здоровый человек такой пищей лишь расстроит желудок. Мы дали образец иного звуко- и словосочетания:

дыр бул щыл

убещур

скуп

вы со бу

р л эз

(кстати в этом пятистишии больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина). Не безголосая томная сливочная тянучка поэзии (пасьянс... пастила...), а грозная **баячь**:

Каждый молод молод молод

В животе чертовский голод

Так идите же за мной

За моей спиной.

Я бросаю гордый клич

Этот краткий спич!

Будем кушать камни травы

Сладость горечь и отрав

Будем лопать пустоту

Глубину и высоту

Птиц, зверей, чудовищ, рыб,
Ветер, глины, соль и зыбь!¹

Но самое значимое для анализа трансформации образа и знака в художественном творчестве так это то, что когда бунтари «вошли в берега» и занялись иным, они четко осознали противостояние образа и знака в художественном творчестве. Это осознание проявилось в «Декларации слова как такового», которая была озвучена в 1913 году Алексеем (Александром) Крученых в следующих тезисах:

«1) Новая словесная форма создает новое содержание, а не наоборот.

2) Согласные дают быт, национальность, тяжесть, гласные – обратное – **вселенский язык**.

3) Стих дает (бессознательно) ряды гласных и согласных. **Эти ряды неприкосновенны**. Лучше заменять слово другим, близким не по мысли, а по звуку (лыки – мыки – кыка).

Одинаковые гласные и согласные, будучи заменены чертами, образуют рисунки, которые неприкосновенны (напр. III – I – I – III). Поэтому переводить с одного языка на др. **нельзя**, можно лишь написать стихотворение латинскими буквами и дать подстрочник. Бывшие д[o] с[их] п[ор] переводы лишь подстрочники, как художественные произведения, они – грубейший вандализм.

4) **Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного**, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее.

5) **Слова умирают, мир вечно юн**. Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово **ли-**

¹ См.: Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое. - М., 1913. - С.8-9.

лия захватанное и «изнасилованное». Поэтому я называю лилию еуы – первоначальная чистота восстановлена.

6) Давая **новые слова**, я приношу новое содержание, где **все** стало скользить (условность времени, пространства и проч.).

7) В искусстве могут быть неразрешенные диссонансы – «неприятное для слуха» – ибо в нашей душе есть диссонанс, которым и разрешается первый. Пример: дыр, бул щыл и т.д.

8) Всем этим искусство не суживается, а приобретает новые поля»¹.

А.Крученых и В.Хлебников поясняют эти тезисы: «Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык). Этим достигается наибольшая выразительность. И этим именно отличается язык стремительной современности, уничтожившей прежний застывший язык. Этот выразительный прием чужд и непонятен выцветшей литературе до нас, а равно и напудренным эго-пшютистам»².

Динамика смысла в искусстве обеспечивается многими факторами индивидуального и общественного порядка. Но, вне всякого сомнения, на динамику смысла в искусстве существенно влияют социокультурные маркеры (опыт первой социализации и первый освоенный язык), а также «борьба» образа и знака за пальму первенства в постижении смысла. Эта борьба происходит не искусственно, за ней стоит улавливаемая еще тысячелетия назад объективная закономерность мироустройства вообще (познания как его субъективной копии).

В подтверждение этого можно сослаться на один из восточных памятников - Го Юй, относящийся к V веку до н.э.: "Хуань Гун спросил: "Ждет ли дом Чжоу гибель?" Историограф Бо ответил: "Он уже почти на краю неизбежной гибели". В Тай-ши говорится: "Небо непременно следует тому, чего хочет

¹ См.: Грамоты и декларации русских футуристов. - СПб., 1912.

² См.: Крученых, В.Хлебников. Слово как таковое. - М., 1913. - С.12.

народ". Ныне чжоуский ван, отстранив от себя мудрых и прославленных, благоволит к клеветникам, развратникам и невежам, ...приближает к себе порочных, глупых, дурных и упрямых, отвергает гармонию и предпочитает единообразие. А ведь гармония, по существу, рождает все вещи, в то время как единообразие не приносит потомства. Уравнивание одного с помощью другого называется гармонией, благодаря гармонии все бурно цветет, и все живое подчиняется ей. Если же к вещам одного рода добавлять вещи того же рода, то тогда вещь исчерпывается, от нее приходится отказываться"¹. Свертывание разнообразия пагубно. Единообразие не создает гармонии.

Таким образом, трансформация образа и знака дает гармонию субъективности, созвучную и адекватную гармонии природы.

ВЫВОДЫ

по первой главе диссертации

Результаты анализа художественного творчества как деятельности с позиций исследования трансляции знания и трансформации образа и знака показывают, что при всем разнообразии подходов к анализу творческого процесса, при всей пестроте оценки результатов творческого поиска и форм его использования все сходятся в том, что творчество относится к наиболее сложной для анализа сфере человеческой деятельности, но оно вполне может эффективно изучаться при условии разнообразия методологических средств и использовании междисциплинарных подходов к его исследованию.

Однако излишняя рационализация в изучении проблематики художественного творчества может привести к ситуации, о которой писал К. Саган, ха-

¹ Го Юй (Речи царств). - М., 1987. - С. 240-241.

рактизуя соотношение чувственного (интуитивного) и рационального: «И лишь когда солнце заходит, мы получаем возможность видеть звезды»¹.

Форма и содержание знания всегда связаны с характером действий, совершаемых индивидом или общностью людей. Вводимое понятие «социокультурный маркер», под которым нами понимаются закладываемые в процессе первичной социализации духовные структуры (восприятие мира в целом и мир как целое), а также перевод этого восприятия в сферу бессознательного, позволяет более тонко анализировать процесс трансляции знаний. Сформированные таким способом духовные образования (социокультурные маркеры) граничат с врожденными структурами, но таковыми не являются.

Однако врожденные структуры, находясь рядом, существенно взаимодействуют с ментальными структурами. Является ли человеческий дух изначально действительно *tabula rasa* в смысле строгого эмпиризма, или же он уже с рождения обладает определёнными структурами? Ответы зависели, прежде всего, оттого, что понималось под врождёнными идеями. Это могли быть представления или понятия, категории, суждения и предрассудки, истины, привычки, логические, моральные или естественные законы, инстинкты, формы созерцания, образцы переживаний (архетипы) или познавательные структуры. Так, в качестве врождённых выступали: У Платона - все абстрактные идеи, благо, равенство; у Аристотеля - аксиомы логики, принцип противоречия; у Ф.Бэкона - идола рода, "восприятие образа"; у Юма - инстинкты, правила заключений, вывод из опыта; у Декарта - первые принципы, следствия из опыта собственного существования; у Лейбница - все необходимые истины, многие интеллектуальные идеи, некоторые практические принципы математики и логики, единство, субстанция, стремление к удовольствию; у Канта - "основы" форм созерцания и категорий, возможность созерцания и т.д.

¹ См.: Саган К. Драконы Эдема. Рассуждения об эволюции человеческого разума. - М., 1986. - С.176.

По аналогии в качестве социокультурных маркеров может выступить и все вышеперечисленное. Так как именно близкое расположение в сфере духа врожденных и ментальных структур, а также схожесть воздействия на мышление и действия человека приводит к тому, что иногда их часто отождествляют.

Но социокультурный маркер не является врожденной структурой, он детерминирует сферу духа с момента рождения, но до появления сознания, что создает ситуацию трудноуловимости при его локализации и исследовании (примером этого является поиск местонахождения менталитета).

К социокультурным маркерам, под влиянием которых происходит трансформация образа и знака в процессе трансляции знания в сфере художественного творчества, мы относим:

- опыт первичной социализации;
- первый освоенный язык.

Прочность опыта первичной социализации настолько велика, что она оказывается способной противостоять любым другим воздействиям извне. Причина этого кроется в первичности закрепления в мозговых структурах именно первого опыта, который переводится затем в сферу бессознательного, и который существует там в латентной форме, уступая с течением времени место сознанию и его производным. На это обращал внимание Т. Гоббс: "Существует еще один дефект ума, который греки называют *αμανία* и который состоит в невосприимчивости к учению. ... Но если люди уже согласились с ложным мнением и запечатлели его в своем уме в качестве непреложной истины, то их также невозможно убедить в чем-нибудь расходящимся с этим мнением, как невозможно разборчиво написать что-либо на уже написанной бумаге»¹.

Аналогичное влияние по функциональному воздействию на процесс трансляции знания и трансформацию образа и знака оказывает и первый осво-

¹ Гоббс Т. Сочинения в 2 т. Т. 1. - М., 1989. - С. 556-557.

енный язык. Идея В.Г. Мейена о том, что каждая новая стадия онтогенеза закрывает прежние степени свободы, в большинстве случаев оказывается жизненной.

Именно по этим причинам опыт первичной социализации и первый освоенный язык мы относим к социокультурным маркерам, ибо на всей познавательной деятельности в той или иной степени лежит их неустраняемая печать.

Выделяя в своем исследовании гносеологические и социокультурные основания трансформации образа и знака, мы пришли к следующим выводам и заключениям.

К гносеологическим основаниям трансформации образа и знака мы относим особенности двух стратегий, двух типов мышления. Основное отличие между двумя типами мышления и постижения мира (логико-вербальным, преимущественно связанным с активностью левого полушария и пространственно-образным, связанным с активностью правого полушария) состоит не в характере используемого материала, а в принципах организации контекстуальной связи между словами и образами.

К социокультурным основаниям трансформации образа и знака мы относим культурную традицию в целом, и сопровождающие ее культурный импринтинг и табуирование.

Динамика смысла в искусстве зависит от множества факторов общественного и личностного порядка. Но одна из форм подобной зависимости – влияние социокультурных маркеров на процесс трансляции знаний в сфере художественного творчества – редко учитывается при анализе процессов подобного рода.

ОБРАЗ И ЗНАК КАК ФОРМЫ СМЫСЛА: ПАРАДОКС ЕДИНСТВА**§ 1. Характеристика образа и знака в их современном понимании**

Обращение к анализу образа и знака в их современном понимании необходимо, прежде всего, для того, чтобы стала ясной наша собственная позиция в отношении понятий «образ», «знак», «символ» и стал возможным анализ особенностей трансформации образа и знака.

Сложности определения образа, символа, знака, связи последнего со значением начинаются с того, что единого понимания этих терминов не существует, к тому же разные исследователи используют их в совершенно различных контекстах. К примеру, в некоторых вариантах понятие «знак» противопоставляется понятиям «индекс», «символ» и даже «образ», а в некоторых выступает как родовое понятие.

Важнейшим для нашего исследования представляется взгляд на проблему знака А.А. Потебни. Как указывает Ю.И. Минералов, для А.А. Потебни слово в современном языке представляется не чем иным как «условным, конвенциональным знаком»¹. Правда, следует учитывать, что «конвенциональность» словесного знака не распространялась на язык мифопоэтического сознания, язык «темных веков» (А.А. Потебня). В терминах современного литературоведения можно выразить идею А.А. Потебни следующим образом: жесткая фиксация знака и значения, означаемого и означающего, имени и объекта присуща не языку вообще, а лишь определенному типу поэтического творчества.

¹ Минералов Ю.И. Теория художественной словесности. Поэтика и индивидуальность. - М., 1997. - С.206.

А.А. Потебня выделяет в слове два содержания: объективное и субъективное. В связи с этим разграничиваются внешняя и внутренняя формы слова. Приведем одно из таких рассуждений: «Мысль со стороны формы, в какой она входит в наше сознание может быть не только образом или понятием, но и представлением или словом. Слово – средство развития мысли, изменения образа в понятие само не составляющее ее содержания. Центральный признак образа, выраженного словом, имеет значение не сам по себе, а как знак, символ известного содержания»¹.

Заметим, что проблемы взаимодействия понятий «слова» и «образа» с понятиями «значения», «внешней и внутренней формы», многократно меняющих свои соотношения, исторически развивающиеся в процессе употребления, были для А.А. Потебни ключевыми.

Поэтический образ, по его мнению, позволяет человеку представить явления в их общем виде, но, несмотря на общность, как нечто живое, органичное. Поэтому образ открывает такие возможности «непосредственного» восприятия жизни, каких не заменить самыми точными научными выкладками»².

Художественный образ принципиально не теоретичен. В нем своеобразно соединены содержание и форма. Образ несет и знание (информацию), и ценности, и нормативное предписание, но не прямо, а опосредованно, когда видимая незначительная часть «приглашает» почувствовать и пережить невидимое, но предполагаемое и в этом смысле почти реальное, основное содержание. И не только пережить, но и соотнести с идеалом через эстетическую оценку по шкале: от прекрасного до безобразного. Глаз скользит по вершине «айсберга», а мысль проникает в его подводную часть. Образ провоцирует диалог писателя и читателя, художника и зрителя, музыканта и слушателя.

¹ Потебня А.А. Язык чувства и язык мысли // Потебня А.А. Мысль и язык. - К., 1993. - С.67-79.

² Потебня А.А. Поэзия. Проза. Сгущение мысли // Потебня А.А. Теоретическая поэтика. - М., 1990. - С.22-54.

Вкусы обсуждают, но о них не спорят, если личная интерпретация эстетического образа не затрагивает интересы других. Вопрос о том, чьи переживания по поводу просмотренного спектакля истиннее, одного или другого воспринимающего, не имеет смысла, так как в одном и в другом случае формировался свой диалог с творчеством на сцене, формировался художественный образ объективного содержания и субъективного восприятия. Этот образ в каждом случае был индивидуален, ибо информация со сцены проходила через ценностные ориентиры индивида и снималась в проектируемой реальности образа, где встречалась видимая часть спектакля и его невидимая часть, домысленная зрителем и оформленная его возможностями и способностями.

Специфика искусства как особой формы сознания и его отличие от других заключается в том, что оно есть творчество тандема: создателя и потребителя, где и тот и другой включены в единый механизм со-творчества, хотя они до этого никогда не встречались, но между ними пролегают целые исторические эпохи. Механизм со-творчества находит свое выражение в акте опредмечивания и распредмечивания, достраивания художественного образа, акте углубленного «мышления в образах», несущего печать, как первого, так и последнего творца.

Свое определение знака дает Ф. де Соссюр. Он характеризует знак как «двухстороннюю психическую сущность», включающую в себя означающее и означаемое, которые связаны между собой подобно двум сторонам листа. Соссюр рассматривает языковые знаки, относя к означающему прежде всего «акустический образ», а к означаемому – понятие, к которому данный акустический образ отсылает. Исходя из положения о произвольности (конвенциональности) знака, Соссюр показывает, что значение, содержание знака определяется не столько связью означающего и означаемого, «акустического образа» и понятия и тем более не соотношением слова с предметом, а, прежде всего, связью означающего с другими означаемыми. Он утверждает, что «... для определения значимости слова недостаточно констатировать, что оно мо-

жет быть сопоставлено с тем или иным понятием, ... его надо, кроме того, сравнить с подобными ему значимостями, то есть с другими словами, которые можно ему противопоставить»¹.

Несколько иное представление о структуре знака, существующем в семиотике, мы находим во взглядах Ч. Пирса и Ч. Морриса. Они выделяют *три* компонента – сам знак, реакция субъекта на знак – «интерпретанта» и класс возможных объектов, к которым может быть отнесен данный знак. Ч. Пирс и Ч. Моррис понимают знак более широко, чем Ф. де Соссюр, и в качестве знака рассматривают не только слова естественного языка, но и объекты, функционирующие как знак, означающие нечто, - например, дорожные знаки, математические символы и пр.

В их понимании, кроме того, подчеркивается включенность знака не только во внешнюю материальную реальность (как акустический образ) и в реальность социально-исторической ситуации (как содержание понятия), но и во внутреннюю реальность адресанта, того, кто реагирует на знак, для кого он как знак существует. При таком понимании в структуру знака обязательно должна входить реакция субъекта, принимающего знак. «Процесс, в котором нечто функционирует как знак, можно назвать семиозисом. Этот процесс в традиции, восходящей к грекам, обычно рассматривается как включающий три (или четыре) фактора: то, что выступает как знак; то, на что указывает знак; воздействие, в силу которого соответствующая вещь оказывается для интерпретатора знаком. Эти три компонента семиозиса могут быть названы соответственно знаковым средством (или закононосителем), десигнатом и интерпретантой, а в качестве четвертого фактора может быть введен интерпретатор, то есть сам субъект»².

Широкое распространение имеет семиотическая модель Г. Фреге, включающая в себя также три компонента: значение имени, смысл и знак, матери-

¹ Соссюр де Ф. Труды по языкознанию. - М., 1977. - С.149.

² Моррис Ч.У. Основания теории знаков// Семиотика. - М., 1983. - С.39.

альный носитель. В данной модели значение можно рассматривать как некий эквивалент десигната, а смысл – интерпретанты. Как считают Н.Л. Мусхиашивили и Ю.А. Шрейдер, «смысл – это информация, которую знак несет в своем денотате»¹. Значение не совпадает со смыслом знака, например, «утренняя звезда» и «вечерняя звезда» обладают одним значением, отсылают к одному объекту, но имеют различный смысл, несут разную информацию о планете Венера. Смысл близок к понятию интерпретанты, хотя и не столь явно указывает на вызываемую реакцию субъекта. В системе субъект-объектных отношений место смысла представляется Г. Фреге посередине между двумя полюсами: оставаясь идеальным явлением по отношению к денотату, смысл вместе с тем выступает как нечто объективное по отношению к субъективным образным представлениями или эмоциям отдельных индивидов.

Н.Л. Мусхелишвили и Ю.А. Шрейдер выдвигают на основе знаковой теории Г. Фреге собственное видение проблемы знака. Они замечают: «...Текст может описывать некую реальную ситуацию или ход событий (сценарий). В этом случае возникает соблазн считать это реально имеющее место в жизни положение дел значением текста, а смыслом текста считать его отношение к значению как к некой описываемой им реалии. Однако тексты часто выражают предметы и ситуации, не обладающие реальным существованием. Текст может описывать предположительную или будущую реальность, может выражать отношение автора к этой реальности. Наконец, текст может описывать то, что существует лишь в воображении автора как некий образ, лишь частично воплощенный в словах, и даже не вполне осознанный»¹.

Как считают Н.Л. Мусхиашивили и Ю.А. Шрейдер, значение «есть психический феномен – образ, возникающий в сознании под воздействием каких-то впечатлений внешней или внутренней жизни (в том числе получаемых в актах коммуникации через воспринимаемые тексты)». «Сам по себе этот образ

¹ Мусхиашивили Н.Л., Шрейдер Ю.А. Значение текста как внутренний образ // Вопросы психологии. - 1977. - №3. - С.79-91.

невербален, но синтезируется из звуковых, зрительных, моторных, ритмических впечатлений с помощью воображения как некая целостная сущность, являющаяся предметом умозрения и рациональной рефлексии. Эта сущность не является реалией материального мира; она является не порождением или атрибутом готового текста, но исходным ростком возникновений текста и, одновременно, организатором, стимулирующим такое возникновение. Восстановить по тексту его значение – значит понять, как и почему этот текст возник. Смысл текста есть то, на основе чего в сознании адресата реконструируется значение этого текста»².

Общественно-исторический опыт употребления знака (слова) приводит к изменению его предметного содержания, объема его понятия, что сказывается и на изменении содержания понятия. Слово как материальная форма может выступать не только как знак, но и как символ, допускающий гораздо большее число толкований, обладающий принципиальным отсутствием единственного значения. Здесь, вероятно, прав Дж. Локк, который, «протестуя» против однозначного употребления слов, писал: «Но Бог не был настолько скуп, чтобы создать людей просто двуногими тварями и предоставить Аристотелю превратить их в разумные существа, т.е. сделать разумными существами тех немногих людей, которых Аристотель мог заставить настолько исследовать основы силлогизма, чтобы они видели, что из более чем шестидесяти способов соединения трех положений приблизительно только для четырнадцати можно быть уверенным в верности заключения, и поняли, на каком основании в этих немногих случаях заключение достоверно, а в остальных нет.

Бог был более милостив к людям: он дал им ум, который может рассуждать и без обучения методам построения силлогизмов. Разум научается рассуждать не по этим правилам: он обладает прирожденной способностью воспринимать связь своих идей или отсутствие связи между ними и может пра-

¹ Там же, С.81.

² Там же, С.84.

вильно размещать их без таких ставящих в тупик повторений. ... не умаляя (авторитета) Аристотеля, я могу правильно утверждать, что эти формы не являются ни единственным, ни лучшим способом рассуждения с целью привести к истине людей»¹.

Символу в ряду понятий «образ», «знак», «символ», «смысл» принадлежит особое место. Символ, как и знак, является многозначным понятием. Иногда оно отождествляется с понятием «знак», а иногда различается, дифференцируется. Можно сказать, что символ – это выражение чего-то через что-то, символ – это всегда связь: означающего и означаемого, плана выражения и плана содержания и т.д. «Символ имеет рациональную связь с означаемой вещью»². Ключевым словом огромного количества теорий, разработанных на основе античного понимания символа, является «связь».

Приведем одно из определений символа, предложенное А.Ф. Лосевым: «Символ есть отражение или, говоря общо, функция действительности, способная разлагаться в бесконечный ряд членов, как угодно близко отстоящих друг от друга и могущих вступать в бесконечно разнообразные структурные объединения. Символ есть не просто функция или отражение действительности и не какое попало отражение, но отражение, вскрывающее смысл отражаемого»³.

В семиотике символ обладает качествами индекса и знака. Символ произволен и по сравнению с индексом в большей степени «искусственен». В то же время его содержание не исчерпывается определенным договором, сам символ, его образная форма несут в себе собственный смысл. В современной семиотической литературе символ нередко рассматривается как синтез, в котором уравниваются иконический (индексальный) и конвенциональный способы выражения смысла.

¹ Локк Дж. Сочинения в трех томах. Т. 2. - М., 1985. - С.151.

² Соссюр де Ф. Труды по языкознанию. - М., 1977. - С.684.

³ Лосев А.Ф. Диалектика мифа. - М., 1990. - С.153.

Срединный, промежуточный, переходный характер символа определяет и его место в индивидуальном и историческом развитии. Символ в фило- и онтогенезе появляется раньше, чем знак. Ребенок в своем развитии проходит символическую стадию до того, как овладевает знаковой, но уже минует стадию сенсомоторного интеллекта (Ж. Пиаже), стадию мышления в синкретах (Л.С. Выготский). В определенный период (4-5 лет) он использует слова, знаки как символы, что отмечали и Л.С. Выготский, и Ж. Пиаже, и другие исследователи. Символическая стадия развития интеллекта, или мышление в комплексах, еще не имеет четкого, оформленного понятия и выполняет главным образом номинативную функцию, именуют мир. Слово в таком случае «является не средством образования и носителем понятия, а выступает в качестве фамильного имени для объединенных по известному фактическому родству групп конкретных предметов»¹.

Существенной характеристикой символа является его опора на достаточно древние, архаические пласты нашей психики. «В символе всегда есть что-то архаическое. Стержневая группа их имеет глубоко архаическую природу и восходит к дописьменной эпохе, когда определенные (и, как правило, элементарные в начертательном отношении) знаки представляли собой свернутые мнемонические программы текстов и сюжетов, хранившихся в устной памяти коллектива»², - отмечает Ю.М. Лотман.

В работе С.С. Аверинцева символ как специфическая форма рассматривается в промежуточной, пограничной позиции – как образ, взятый в аспекте своей знаковости, и как знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемостью образа. «Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, невыразимые один без другого, но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит

¹ См.: Выготский Л.С. Мышление и речь // Собрание сочинений: В 6-ти т. - Т. 2. - М., 1982. - С.161.

² Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. - Т. 1. - Таллинн, 1992. - С.147.

сущность символа. Сама структура символа направлена на то, чтобы погрузить каждое частное явление в стихию «первоначал» бытия, что позволяет дать через символ целостный, разномодальный образ мира».¹

Такой «компактностью» смысла символ родственен мифу. Символ, подчеркивает С.С. Аверинцев, и есть миф, снятый (в гегелевском смысле) культурным развитием. Не обладая однозначной определенностью знака, символ обладает большей емкостью, его реальное содержание может быть неисчерпаемым, порождаясь активностью воспринимающего: «Если для чисто утилитарной знаковой системы многозначность есть лишь помеха, вредящая рациональному функционированию знака, то символ тем содержательнее, чем более он многозначен. Сама структура символа направлена на то, чтобы дать через каждое частное явление целостный образ мира. Смысловая структура многослойна и рассчитана на активную внутреннюю работу воспринимающего. Истолкование символа есть диалогическая форма знания: смысл символа реально существует только внутри человеческого общения»¹.

Диалогический характер символа делает его особенно пригодным для эффективной коммуникации, позволяя передавать то содержание, к восприятию которого субъект расположен, и оставляя возможность увидеть в нем нечто новое, вернуться к нему позднее.

Эти рассуждения С.С. Аверинцева о диалогическом характере символа созвучны работам М.М. Бахтина, в которых он говорил о диалогической природе слова, высказывания, текста, рассмотренных именно со стороны своей символической природы, позволяющей выходить за рамки однозначных определений. Однозначность, строгая определенность значения (содержания) знакового уровня, предполагающая максимальную объективность истолкования, присуща скорее, монологическому слову, в то время как диалог предполагает потенциальную незавершенность, многозначность символа. Примером обще-

¹ Аверинцев С.С. Символ // Краткая литературная энциклопедия в 9-ти т. - Т.6. - М., 1962. - С.607.

ния на знаковом уровне могут быть, например, команды (знаки) регулировщика уличного движения, рассчитанные на однозначное, точное понимание, не предполагающие внесение водителями дополнительных смысловых изменений. В то время как стихи, также рассчитанные на понимание другим человеком, требуют от воспринимающего собственного вклада, дополнения собственным личностным смыслом.

Промежуточная, переходная природа символа позволяет видеть некоторым лингвистам в символе источник развития языковых значений, качественный рост культуры, развитие литературы и искусства. Э. Сепир отмечает, что символ всегда выступает как заместитель некоторого более тесно посредничающего типа поведения, откуда следует, что всякая символика предполагает существование значений, которые не могут быть непосредственно выведены из контекста. Действительная значимость символа непропорционально больше, чем на первый взгляд его тривиальное значение, выражаемое его формой.

Э. Сепир предлагает различать два типа символов:

- *референциальные*, к которым он относит речь, письмо, национальные флаги и другие системы, используемые в качестве экономного средства обозначения (то, что у Соссюра квалифицируется как знак);

- *конденсационные*, к которым он относит сжатую форму заместительного поведения для прямого выражения чего-либо, позволяющие полностью снять эмоциональное напряжение в сознательной или бессознательной форме.

Референциальные символы родились позднее, чем конденсационные, но имеют с ними общее происхождение. Э.Сепир замечает: «Вероятно, большая часть референциальной символики восходит к бессознательно вызываемому символизму, насыщенному эмоциональным качеством, который постепенно приобрел чисто референциальный характер по мере того, как связанная с ним эмоция исчезла из данного типа поведения. Когда происходит утрата эмоциональности, символ становится сообщением о гневе как таковом и подготови-

¹ Там же, С.607.

тельной ступенью к чему-то вроде языка»¹. И далее: «Фактически вся культура, равно как и поведение индивида, тяжело нагружены символизмом». ²Таким образом, символ может быть охарактеризован как синтез образности и знаковости, формы и содержания (значения).

Образ и знак с точки зрения выполняемой функции нами понимаются как информационные посредники в процессе трансляции знания. Но это лишь рабочие определения, так как само понимание образа, знака, символа, возможно только в соотношении с понятием «смысл».

Начальные характеристики смысла можно уловить в контексте следующего поэтического рассуждения:

Оставим итальянцам
Пустую мишуру с ее фальшивым глянцем.
Всего важнее смысл, но, чтоб к нему прийти,
Придется одолеть преграды на пути,
Намеченной тропы придерживаться строго:
Порой у разума одна дорога³.

Сегодня в научной литературе можно найти более двух десятков определений смысла, в которых фиксируются те или иные его аспекты.

Старославянское «смысль» означало разум, рассудок, ум; образ мыслей, способ мышления, мудрость. Понятие «смысл» употреблялся раньше как «замысел, намерение, помысел». В. Даль выделял два аспекта мыслей: в *первом* смысл является синонимом разума, мышления, а во *втором* – понимается как некое правило, организованность аспектов мышления. Значение, эксплицируемое приставкой "с-", показывает движение как сближение, соединение,

¹ Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. – М., 1993. – С.205-206.

² Там же, С. 207.

³ Н. Буало. Избр. произв. - М., 1978. - С.34.

слитие. Само соединение, ограниченное сочетание порождает целостность, фиксированность связи, которая может быть определена в некоторой знаковой системе, например, в тексте. Смысл многогранен, поэтому трудно различить, что является смыслом, а что нет.

С точки зрения психологии смысл – некая сущность, возникающая либо в процессе психического отражения, либо являющаяся атрибутом психики вообще. Смысл как бы одновременно и присутствует и не присутствует в нашем сознании, и дан и не дан нам. Нельзя сказать, что смыслы не существуют, поскольку наше восприятие явно осмысленно, наше мышление – есть «порождение» новых смыслов, сама личность – это система индивидуальных смыслов. Но, с другой стороны, мы не можем отождествить смысл с каким-либо конкретным, явным, актуальным содержанием нашего внутреннего мира. Смысл не сводится ни к ощущениям или образам, ни к представлениям, ни к переживанию отношений между актуальными ощущениями, образами, представлениями. "Смысл выражается предложением, но присутствует в вещах"¹.

Таким образом, смыслы образуют «внечувственное» или «идеальное» содержание сферы субъективного¹. Смыслы взаимопроникают и взаимообуславливают друг друга. Они не сменяют друг друга, возникая и уничтожаясь, но лишь меняется их готовность к актуализации. Каждый смысл содержит в себе или с необходимостью предполагает всю систему смыслов в целом.

В этой связи обратимся к одной из работ Леонардо да Винчи «Науке о воде». В ней, в частности, ставится задача учета «всех фигур, образуемых водой»: отскакивание, круговое движение, круговращение, обращение, кружение, отражение, погружение, вздымание, склон, подъем, углубление, исчерпание, удар, разрушение, опускание, стремительность и т.д. – всего 64 термина.

И далее по тексту: «Как брошенный в воду камень становится центром и причиною различного рода кругов, так же кругами по воде распространяет-

¹ М. Фуко. Предисловие переводчика. // Делёз Ж. Логика смысла. - Екатеринбург.- 1998. - С.12.

ся и звук, порожденный в воздухе, так же и всякое помещенное в светлом воздухе тело распространяется кругами и наполняет окружающие части бесчисленными своими образами и все является во всем и все в каждой части».² Именно таким образом нами может быть представлено движение раскрывающегося на глазах смысла.

Смыслы существуют как сплошное смысловое поле, в котором каждый отдельный, условно выделяемый смысл обретает свое содержание через соотношение со всеми другими смыслами. Так, о реке можно судить по ее глади, по срединным и донным струям, о реке можно судить по тихому течению и по водоворотам, по заливам и перекатам. Но это все одна и та же река. Так и смысл художественного произведения – это одновременно и законченность мгновения, настроя чувств, мыслей – с одной стороны, а с другой – лишь звено в большой цепи образов художника. Таким образом, смыслы могут быть охарактеризованы как сверхвременные связи настоящих и прошлых чувственных переживаний.

В контексте наших рассуждения об образе, знаке, символе и их соотношении со смыслом в их современном понимании приведем два полярных рассуждения о смысле.

Первое рассуждение, поэтический вызов, принадлежит М.Ю. Лермонтову:

Мои слова печальны. Знаю.
Но смысла вам их не понять.
Я их от сердца отрываю,
Чтоб муки с ними оторвать.

¹ См.: Иванов Е.М. Материя и субъективность. - Саратов, 1998.

² Леонардо да Винчи. Избранные произведения. - М. - Л., 1935, т.1. - С.217.

Другой поэт - И. Северянин – убеждает нас в том, что смыслы открыты ему:

Я так бессмысленно чудесен,
Что Смысл склонился предо мной!

Значимую для нашего исследования трактовку смысла дает Г. Шпет. Он определяет смысл как содержание и утверждает, что он является как бы знаком внутреннего смысла. Указывая на мотивацию данности предмета, Г. Шпет предлагает различать смысл и значение. Смысл есть характеристика определительной квалификации предмета. Он относится к содержанию предмета, значение же имеет дело с выражением, высказыванием. Тогда внутренний смысл характеризует целевое назначение предмета, а его знаком является смысл, данный через определительную квалификацию. При этом здесь существенны коррелятивные отношения «смысл предмета» и «внутренний смысл»¹.

Таким образом, смысл как феномен сознания, как сложнейшее многоуровневое образование, переливающееся многообразием оттенков, полутонов и скрытых значений, должно не только непосредственно усматриваться интуицией как нечто очевидное, но и пониматься, уразумеваться.

Действительно, как вообще возможно определить смысл через что-то иное, отличное от смысла? Ведь любое объяснение, определение – это тоже приписывание предмету некоего смысла, осмысление его. Таким образом, как это ни парадоксально, рассуждая о природе смысла, мы тем самым пытаемся найти «смысл смысла».

В этом контексте немаловажным для характеристики смысла является рассуждение Ж. Делёза: «Парадокс чистого становления с его способностью

¹ См.: Шпет Г.Г. Явление и смысл. Феноменология как основная наука и ее проблемы. - М., 1914.

ускользнуть от настоящего – это парадокс бесконечного тождества обоих смыслов сразу – будущего и прошлого, дня до и дня после, большего и меньшего, избытка и недостатка, активного и пассивного, причины и эффекта. Именно язык фиксирует эти пределы (например, конкретный момент, когда начинается избыток). Но также именно язык преступает эти пределы, разрушая их в бесконечной эквивалентности неограниченного становления ..."¹. И там же: «... нет ли двух разных измерений, внутренних для языка как такового, - одно всегда заслонено другим и, тем не менее, постоянно приходит "на помощь" соседу или паразитирует на нем?».

Применительно к художественному творчеству мы можем определить характеристики смысла и в терминах литературоведения, используя введенный М.М. Бахтиным термин «хронотоп» («время–пространство»). Вспомним известную формулу: «Всякое вступление в сферу смыслов совершается через ворота хронотопов»². Следует обратить внимание на то, что для М.М. Бахтина была важна лишь существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, то есть несущая определенную смысловую нагрузку в художественном тексте. Определяя границы хронотопического анализа, он выделил «сферу смыслов», не поддающуюся пространственно-временным определениям. По мнению М.М. Бахтина, изначально существующие абстрактные «смыслы» могут быть доступны человеку лишь в знаковой форме, то есть материализовавшись в пространстве и времени. Хронотоп, таким образом, есть условие материализации «смыслов». И хотя М.М. Бахтин не объясняет сущность понятия «смысл», можно предположить, что он развивает идеи И. Канта о времени и пространстве как об условиях всякого познания (художественного в том числе). «Смыслы» Бахтина – своего рода «вещь в себе» (в последнем переводе «вещь сама по себе») хронотоп – настоящий кладёз смыслов, исчерпать которые невозможно.

¹ Делёз Ж. Логика смысла. - Екатеринбург, 1998. - С.16-17.

² Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. - М., 1975. - С.406.

Смыслы существуют как сверхвременные связи настоящих и прошлых чувственных переживаний, то есть в феномене смысла проявляется способность устанавливать связи между различными временными пластами субъективного бытия. Временная нелокальность смыслов, выходящая за пределы чувственно-переживаемого настоящего, то есть способность смысла охватывать помимо настоящего и прошлое и будущее – это и есть, вероятно, тот фактор, который объединяет наше сознание в единое целое, обеспечивает тождественность нашего Я во времени.

В психологической традиции термин «значение» в одних случаях употребляется как значение слова, в других – как значение, как содержание общественного сознания, усваиваемое индивидом. Понятие значения фиксирует то обстоятельство, что сознание человека развивается не в условиях робинзонады, а внутри культурного целого, в котором исторически кристаллизован опыт деятельности, общения и мировосприятия, который индивиду необходимо не только усвоить, но и построить на его основе собственный опыт. Значение рассматривалось как форма сознания, т.е. осознания человеком своего – человеческого бытия. Оно же рассматривалось и как реальная психологическая «единица сознания», и как факт индивидуального сознания.

Имеются различные классификации видов значения. Одна из них для нашего исследования трансформации образа и знака особенно важна. Она включает в себя следующие виды значения: операциональные, предметные, вербальные. Это не только классификация, но и последовательность их возникновения в онтогенезе. Операциональные связывают значение с биодинамической тканью, предметные – с чувственной, вербальные – преимущественно со смыслом. Имеются данные о формировании каждого из видов значений, правда, наиболее детально изучено формирование житейских и научных понятий (значений).

Понятие смысла в равной степени относится и к сфере сознания, и к сфере бытия. Оно указывает на то, что индивидуальное сознание несводимо к

безличному знанию, что оно в силу принадлежности к живому субъекту и реальной включенности в систему его деятельностей всегда страстно. Сознание есть не только знание, но и отношение. Иначе говоря, понятие смысла выражает укорененность индивидуального сознания в бытии человека, а рассмотренное выше понятие значения – подключенность этого сознания к сознанию общественному, к культуре. Нащупываемые пути изучения смыслов связаны с анализом процессов извлечения (вычерпывания) смыслов из ситуации или с «впитыванием» их в ситуацию, что также нередко бывает.

Исследователи, предлагающие различные варианты функциональных моделей восприятия, действия, кратковременной памяти и т.п., испытывают большие трудности в локализации блоков смысловой обработки информации, так как они постоянно сталкиваются со случаями, когда смысл извлекается из ситуации не только до кропотливого анализа значений, но даже и до сколько-нибудь отчетливого ее восприятия. Происходит то, что О. Мандельштам обозначил как «шепот раньше губ». Исследователь в большей степени направляет свои усилия на поиск рациональных способов оценки ситуации. Значительно меньше известно о способах эмоциональной оценки смысла ситуации, смысла деятельности и действия. Выше говорилось о том, что смысл укоренен в бытии, в деятельности, в действии. Большой интерес представляют исследования того, как смысл рождается в действии.

Заслуживают детального изучения процессы взаимной трансформации значений и смыслов, образов и знаков, так как они составляют самое существо диалога, выступают средством, обеспечивающим взаимопонимание.

Конечно, взаимопонимание не может быть абсолютным, полным. Всегда имеются элементы непонимания, связанного с трудностями осмысления значения, или недосказанности, связанной с трудностями не только обозначения смысла, но и его нахождения или построения. Такое явление в искусстве как недосказанность – это ведь и художественный прием, и следствие трудностей, испытываемых мастером при их построении и выражении. Непонимание

и недосказанность – это не только негативные характеристики общения. Они же есть и необходимые условия рождения нового, условия творчества, развития культуры. Можно предположить, что именно в месте встречи процессов означения смыслов и осмысления значений рождаются со-значения (термин Г.Г. Шпета). Конечно, подобные встречи не происходят автоматически. А.Н. Леонтьев любил повторять, что встреча потребности с предметом – акт чрезвычайный. Подобной характеристики заслуживает и акт встречи значения со смыслом. На самом деле всегда имеется полисемия значений и полизначность смыслов, имеется избыточное поле значений и избыточное поле смыслов. Преодоление этой избыточности на полюсах внешнего или внутреннего диалога, к тому же диалога нередко эмоционально окрашенного, задача действительно непростая¹.

Проблема смысла и смыслообразования в культуре справедливо относится к разряду труднейших. И дело здесь не только в разнице и многоголосии исследовательских подходов, а, в первую очередь, в постоянном распредмечивании самого смысла, его ощущением неравенстве самому себе в различных бытийных контекстах культуры, его напряжённой проблематичности, открытости и принципиальной незамкнутости и незавершённости в границах того или иного текста.

Вот что, понимая смысл феноменом свободы, пишет о нём М.М. Бахтин: «Смыслами я называю ответы на вопросы. То, что ни на какой вопрос не отвечает, лишено для нас смысла... представляется нам бессмысленным, изъятым из диалога. Смысл и значение. Значение изъято из диалога, но нарочито, условно абстрагировано из него. В нём есть потенция смысла... Не может быть “смысла в себе” – он существует только для другого смысла, т.е. существует только вместе с ним. Не может быть единого (одного) смысла. Поэтому не может быть ни первого, ни последнего смысла, он всегда между смыслами,

¹ В.П. Зинченко. Миры сознания и структура сознания // Вопросы психологии. - 1991. - №2. - С.15-34.

звено в смысловой цепи, которая только одна в своём целом может быть реальной»¹. Традицию М.М. Бахтина в понимании смысла продолжает «диалогика культуры» В.С. Библера. Для этого исследователя средоточие смыслопорождения «... начинается в недрах сверхплотного и движущегося понятия (или той неделимой частицы поэтической образности, в которой предмет вдруг оказывается непохожим на себя). С этой точки зрения, диалогизм общения «овнешняет», превращает в культуру нечто ещё более интимное и глубокое: диалогизм процесса мышления»².

Итак, о «смысле» в целом можно говорить как о том, что придает осмысленность и значимость, - но не является «значением» или «смыслом», как эти понятия традиционно употребляются в философии языка; или говорить о «смысле» как о том, что располагается глубже противопоставления «общее – частное», как это делает постмодернизм и деконструктивизм. Мы будем определять «смысл» как прерогативу глубинных пластов психики, как идеальную сущность, транслируемую системой множества различных значений. Формой этой трансляции являются тексты как формы репрезентации смысла.

Однако нужно быть крайне осторожным в попытке рационализации процесса понимания (постижения) смысла, ибо в художественном творчестве обязательно присутствует определенная и достаточно большая доля хаоса, и это естественно. Именно это оставляет свободу для творчества и здесь совершенно прав Ф. Ницше, который писал: «Нужно носить в себе еще хаос, чтобы быть в состоянии родить танцующую звезду»¹.

Рождение из хаоса. Вот как фиксирует этот процесс «рождения танцующей звезды» М. Волошин:

В душе моей мрак грозовой и пахучий...

Там выются зарницы, как синие птицы...

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М., 1979. - С.350.

² См.: Библер В.С. От наукоучения к логике культуры. - М., 1991.

Горят освещенные окна...
 И тянутся длинные,
 Протяжно-певучи
 Во мраке волокна...
 О, запах цветов, доходящий до крика!
 Вот молния в белом излучии...
 И сразу все стало светло и велико...
 Как ночь лучезарна!
 Танцуют слова, чтобы вспыхнуть попарно
 В влюбленном созвучии.
 Из недра сознания, со дна лабиринта
 Теснятся виденья толпой оробелой...
 И стих расцветает цветком гиацинта
 Холодный, душистый и белый².

Уместно будет применительно к нашим рассуждениям о диалектике взаимодействия в познавательном процессе образа, знака, символа, смысла, обратиться к понятию «лада», которое объединяет в себе значение таких слов, как «мир», «любовь», «порядок», «красота», «гармония», «связь» и т.д. Понятие «лад» трактуется как единство духовного и материального, иррационального и логического, устойчивого и неустойчивого, статического и континуального, общего и уникального-неповторимого³.

Такое понимание лада может быть соотнесено с восточным «ДАО» – как универсальным законом, неким Единым, одним из способов выражения гармонии мира. Именно поэтому лад – это нерасторжимость смысла и струк-

¹ Ницше Ф. Сочинения. Т.2. - М., 1990. - С.11.

² Волошин М. Стихотворения. - Л., 1982. - С.82.

³ См.: Миклина Н.Н. Феномен лада: философский анализ: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. - Ставрополь, 2000.

турных норм, это и закон в его всеобщности, и явление в его уникальной конкретике.

Слова – хамелеоны,
Они живут спеша.
У них свои законы,
Особая душа.
Они спешат меняться, являя все цвета;
Поблекнут – обновятся,
И в том их красота...¹

В понимании диалектики отношений мира и человека художественные творения и философские учения абсолютно, на наш взгляд, равноправны².

Можно не выходить со двора
И мир постигнуть
Можно из окна не выглядывать
А видеть подлинное ДАО.
Далеко уйдешь, мало узнаешь.
Мудрый не странствует, а все знает,
Не смотрит, а все понимает.
Бездействует, а всего достигает³.

Таким образом, при исследовании художественного творчества как деятельности нами уточнены ключевые понятия диссертационного исследования:

¹ Бальмонт К. Стихотворения. - М., 1991. - С.78.

² См.: В поисках нового мировидения: И.Пригожин, Е.и Н. Рерихи. - М., 1991.

³ Лао Цзы. Дао Дэ Цзин. - Дубна, 1994. - С.47.

«образ», «знак», «символ», «смысл», дана характеристика образа и знака в их современном понимании.

С использованием материалов художественного творчества нами показано, что явление «лингвистической сингулярности» и ярко выраженная индивидуальная временная транспектива могут выступать в качестве особенностей трансформации образа и знака в художественном творчестве. Такое обращение к методологии анализа трансляции знания при характеристике художественного творчества объективно необходимо, так как позволяет учитывать и использовать многочисленные методологические разработки различных наук в этой области.

§ 2. Специфика трансформации образа и знака в различных профессиональных общностях

Решение проблемы трансформации образа и знака в процессе трансляции знаний в сфере художественного творчества напрямую связано с рассмотрением детерминации мышления профессиональной деятельностью. Анализ влияния системы профессиональной организации труда на мышление поможет, на наш взгляд, выявить особенности трансформации образа и знака в различных профессиональных общностях. Следует отметить, что на сегодняшний день, по крайней мере, в России теоретическая разработка проблемы практического мышления, с помощью которого в основном «работают» люди творческих профессий, еще далеко не завершена.

Еще Б.М. Теплов писал: «Психологи начала XX века наиболее высоким проявлением умственной деятельности считали, как правило, работу ученого. Во всех этих случаях теоретический ум расценивался как высшая возможная форма проявления интеллекта. Практический же ум даже на самых высоких его ступенях – ум политика, государственного деятеля, полководца, – расценивался с этой точки зрения как более элементарная, более легкая, как бы ме-

нее квалифицированная форма интеллектуальной деятельности. Это убеждение глубоко ошибочно»¹.

Из этого следует дальнейшая логика - исследовать перенос знания из одной профессиональной общности в другую и ассимиляции его последней. Иными словами, возникает вопрос: как (каким образом) знания, которые являются результатом творческой деятельности поэта, музыканта, художника, трансформируются и становятся достоянием людей совершенно не творческих профессий?

В этой связи необходимо остановиться на следующих характеристиках знания:

- на зависимости формы, получаемой переносимым знанием, от соответствующих стандартов профессиональной деятельности;
- на условиях, определяющих саму возможность выделения некоторого профессионального знания, способного быть перенесенным в другую профессиональную область и работать в ней в соответствии с ее стандартами. Эту характеристику процесса переноса знания можно обозначить как «стандарт мыследеятельности», а совокупность операций по усмотрению знания, поддающегося переносу в чуждую его генезису профессиональную область и ассимиляция его областью заимствования, определяется как «трансляция знания»².

Следует подчеркнуть, что особенности мышления, связанные с профессиональной деятельностью, выявляются не только на уровне осмысления узкопрофессиональных задач, но и на уровне понимания философско-мировоззренческих проблем, что имеет прямое отношение к проблемам трансляции знания из одной профессиональной общности в другую и рас-

¹ Теплов Б.М. Ум полководца // Проблема индивидуальных различий. - М., 1961. - С. 255.

² См.: Бляхер Е.Д., Волинская Л.М. Научная метафора: к методологии исследования трансляции знания // Философские науки. - 1989. - №2. - С.29.

смотрению особенностей трансформации образа и знака при подобном переносе.

Замечено, что в процессе создания художественного произведения художник решает множество задач, не относящихся к самому предмету изображения. Он занимается поиском выразительных средств, цветового, композиционного, пластического решения. Последнее зависит не только от модели, но и от материала, орудий, уровня развития данного жанра. А.Л. Андреев пишет: «Назовем первый тип мыслительных процессов в искусстве исследовательским мышлением художника, а второй тип – техническим мышлением, в составе которого выделим стилевое мышление как практически-творческое решение проблемы стиля создаваемого произведения»¹.

С. Эйзенштейн говорил, что художник мыслит непосредственно игрой своих средств и материалов². Это высказывание предельно лаконично демонстрирует определенную технологичность художественного мышления.

Следует особо подчеркнуть, что основным материалом творческого мышления, из которого оно «лепит» свой продукт, служат образы. В частности, для профессионального мышления поэта, художника, музыканта огромное значение имеет чувство материала, рисунка действия, чувства партнера, чувство композиции и многое другое. Они служат основой для выработки осмысленной программы, осмысленного руководства событиями. Во многих случаях, особенно у опытных профессионалов, не только орудия труда ощущаются человеком как его собственные органы.

Предмет деятельности тоже ощущается как данный вместе с телом человека, как продолжение его самого. Представители самых разных профессий часто замечают этот факт: опытный машинист ощущает состав поезда от своей кабины до хвостового вагона; выдающийся политический деятель «держит

¹ Андреев А.Л. Место искусства в познании мира. - М., 1980. - С.48-49.

² Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6-ти т. - Т.2. - С.266.

руку на пульсе страны» и отождествляет себя с ней, ощущая на себе самом все сбои общественного организма и т.п.

Мало того, что художественное мышление отражается в художественных образах. Специализация мышления идет глубже, отражая специфику жанров художественной практики. Так С. Эйзенштейн ввел представление о «монтажном» мышлении кинорежиссера, где специфической ячейкой выступает «кадр» или «кусок», где могут работать различные принципы монтажа – «сцепления» или «столкновения».

Исследуя мышление балетмейстера, Ю. Слонимский отмечал, что недостаточно восстановить танец в правах главного выразительного средства, надо сделать его образом мышления всех мастеров балетного театра. Аналогичные рассуждения можно встретить и у музыковедов. Отмечается, что существует особый музыкальный язык, есть своя логика в музыкальных произведениях, то есть можно говорить о музыкальном мышлении.

Но особо следует выделить то обстоятельство, что в процессе творчества участвуют, осознано или нет, все познавательные потенции человека, а не только слух у музыканта или зрение у художника. Показательно в этом отношении свидетельство О. Мандельштама. Поэт, осмысливая свои детские впечатления, писал: «Когда сотни фонариков с лесенками мечутся по улицам, подвешивая бемоли к ржавым крюкам, укрепляя флюгера диезов, снимая целые вывески пожарных тактов, - это, конечно, Бетховен; но когда кавалерия восьмых и шестнадцатых в бумажных султанах с конскими значками и штандартами рвется в атаку - это тоже Бетховен... Вот черепахи, вытянув нежную голову, состязаются в беге - это Гендель. Но до чего воинственны страницы Баха - это потрясающие связки сушеных грибов»¹.

В приведенном тексте, на наш взгляд, нашли отражение сложные переходы (взаимные «переводы») способов организации контекстуальной связи. Детские впечатления (социокультурные маркеры) неоднократно переосмыс-

¹ Мандельштам О.Э. Соч. - М., 1990. Т.2. - С.73-74.

ливаются на протяжении всего интеллектуального развития человека. З.Фрейд был прав, когда указывал, что эти впечатления искажаются, приспособляются к позднейшим тенденциям, поэтому их трудно бывает отделить от фантазий¹. Неясное воспоминание – фантазия у О. Мандельштама в процессе осознания вначале трансформировалась во внутреннюю речь. По воспоминаниям современников процесс творчества поэта состоял в напряженном улавливании и проявлении «уже существующего» образа. Сложность задачи состояла в том, чтобы «вытащить его, не повредив» из самых глубин личности. Известно «бормотанье» О. Мандельштама во время работы, когда предпринимались усилия найти словесное выражение уже присутствующего ритмическому звучанию будущего произведения. «Вычерпывание» из всего многообразия связей немногих, представлявшихся поэту существенными, и привело к созданию процитированного выше отрывка.

Если форма практического действия определяется на чувственном уровне, то в ней неразлично слиты единичное и всеобщее, случайное и необходимое, личное и безличное, воображаемое и действительное. Это неизбежно, так как здесь синтез хаотически меняющихся впечатлений достигает упорядоченности в пространстве и времени.

Одна из ключевых проблем современной интеллектуальной сферы, которую в последнее время фиксирует ряд экспертов – это проблема реальности мышления. Дело в том, что сегодня почти все типы интеллектуальной работы осмысляются и нормируются в пространстве объектно-описательного мышления.

Вместе с тем, за последнее время существенно изменился характер общественной жизни, ее ситуации, сложились многосторонние комплексные практики, порождающие такое мыследеятельностное содержание, которое уже не может быть схвачено в традиционных формах объектного мышления, и в ее высшей форме – теоретическом мышлении. Поэтому необходимо, на

¹ Фрейд З. Леонардо да Винчи. - Рига, 1990. - С.28.

наш взгляд, осваивать другие формы и типы мышления, которые нормированы по другим принципам и организованы иначе, чем теоретическое мышление.

Сегодня складывается такая социокультурная ситуация, которая напоминает ту, в которой работали философы XVII века. Подобно тому, как они создавали новые онтологические представления о мире природы и заложили основания системы естественнонаучного знания, сегодня должны быть созданы принципиально новые онтологические представления о мире, и заложены основания для развития системы знаний, обеспечивающих эффективное практическое действие.

В контексте современной проблемы реальности мышления возникает вопрос, когда и при каких условиях можно говорить, о том, что знаковая форма реально определяет мышление и деятельность людей? В связи с этим мы считаем важным, обратиться к некоторым свойствам знака в художественном творчестве.

Жизнь человека состоит не только в познании мира, но и в постоянном его истолковании, переосмыслении. При этом определение человеком того времени, общества и среды, в которой он живет, идет двумя основными путями.

Первый из них опирается на анализ обобщенных фактических данных, характеризующих данное время, общество или среду. Например, многие художественные произведения написаны «по следам» происходивших событий или с использованием достоверных источников: архивных материалов, свидетельств очевидцев и т.п. (Л.Толстой «Петр I», В.Пикуль «Барбаросса» и др.). В данном случае не принимается во внимание оценка автором описываемых им событий, исследователей прежде всего будет интересовать изложение исторических фактов. Помимо этого такой художественный текст дает возможность многое узнать о быте, нравах, верованиях людей той или иной эпохи. То есть художественное произведение может служить в качестве одного из источни-

ков при изучении какой-либо исторической темы при условии, что достоверно известно о том, что в произведении автор использовал исторические документы, и произведение не является художественным вымыслом.

Второй путь основан на восприятии времени, общества или среды через их переживание. Примером тому могут послужить художественные тексты, в которых описывается тот или иной тип личности, который соответствует данной исторической эпохе, или даже предвосхищает ее («байроновские герои», «бедные Лизы», «обломовы», «лишние люди» и т.д.). Эти новые типы и модели поведения личности были преломлены и осмыслены писателями сквозь грани общественно-политических теорий и отражены обществом в повседневной жизни.

Если *первый* путь принято характеризовать как теоретический, то *второй* называют семиотическим (Г.Кнабе). Если речь идет о понимании истории и культуры, то нужно учитывать оба указанных подхода. Но в случае с изучением и осмыслением культурных процессов как процессов коммуникации на первый план выходит второй подход (работы Ч. Пирса и Ч. Морриса, У. Эко, Ю. Лотмана)¹.

В связи с этим мы считаем возможным определить некоторые свойства знака, в которых запечатлены познавательные возможности, недоступные другим методам исследования. Это становится возможным благодаря привлечению художественных текстов.

Одна из особенностей знака состоит в том, что знак возникает и поначалу функционирует в рамках ограниченной социокультурной группы. К примеру, известно, что термин «нигилист» существовал еще до появления романа И.С.Тургенева «Отцы и дети». В конце XVIII века в германоговорящих стра-

¹ См.: У. Эко. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. - М., 1998; Лотман Ю.М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Труды по знаковым системам. - Вып. VI. Уч. зап. Тарт. ун-та. - Вып. 308. - Тарту, 1973; Моррис Ч.У. Основания теории знаков // Семиотика. - М., 1983 и др.

нах велась дискуссия, «которая базировалась на понятиях теологии, философии и эстетики и в которой кроме собственно термина нигилизм, употреблялись его синонимы, как аннигиляция или нигельянизм»¹.

В России это слово было известно еще в первые годы XIX века. Впервые оно встречается в 1829 году в статье Н.И. Надеждина «Сонмище нигилистов», направленной против А.С.Пушкина. В 1830-1850-х годах слово «нигилизм» встречается в русской литературе «без определенной смысловой окраски»². Так, например, сам Н.И. Надеждин употреблял слово «нигилизм» в смысле «ничтожество», у других авторов это слово встречается в смысле «материализм» (Н.А. Полевой). И только после написания И.С.Тургеневым романа «Отцы и дети» появляются «современные Базаровы», которые «стали кроме лягушек резать людей и смеяться не при звуках романса, а на ступенях виселицы, в виду приготовленных для них веревок»¹. Нигилистами стали называть русских революционеров. Отдельные детали портрета нигилиста – внешний вид, характер, занятия и увлечения («резание лягушек») приобретают некоторую символическую значимость у разночинной молодежи 1860-х годов. То есть в предшествующие годы этот текст весь не мог бы прочитаться, знаковый смысл его исчез бы, а десятилетием позже в определенном ограниченном кругу социокультурной группы стал обладать совершенно отчетливым знаковым смыслом.

Другая особенность знака состоит в способности быть фиксированным в связи с определенной исторической эпохой, временем, и читаться через некоторые корреляции с ними. Обратимся к теме функционирования одежды в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Имея семиотическую природу, костюм в романе выполняет функцию вертикальной модели мира Москвы.

¹ Тирген И. К проблеме нигилизма в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети» // Кентавр перед Сфинксом (германо-российские диалоги). - М., 1995. - С.258.

² Козьмин Б. Литература и история. - М., 1982. - С. 221.

Мир романной Москвы весьма иерархичен. Гардероб персонажей представлен весьма пестро: фраки, костюмы, толстовки, больничное белье, униформа и т.д. Каждый герой занимает определенную нишу на шкале ценностей этой вертикали. Символом личной значимости является одежда, при помощи которой утверждается принципиальное тождество означающего и означаемого, знака и значения, имени и объекта. Одежда воспринимается как знак официального миропорядка, с помощью которого герои сознательно или подсознательно ориентируются во времени и, главное, по-своему переживают продвижение вверх или вниз по вертикали социального пространства².

Третью особенность знака можно обозначить как «динамизм знака», которое заключается в его движении сквозь время, свойство, всегда заданное знаку по его природе (индивидуальная временная транспектива). Тот факт, что искусство стремится не к буквальному воспроизведению действительности, а к созданию иллюзорного впечатления естественной данности, нетрудно подтвердить примерами из области живописи, музыки, литературы. Средствами изобразительного искусства создается видимая и неподвижная поверхность реальности, предположительно имеющей глубину, историю, прошлое и будущее, внутренние закономерные связи и собственную логику эволюции. Поэтому, например, портреты вызывают иногда множество догадок и предположений.

Своеобразную роль в процессе творчества играют символы, особенно когда речь идет об искусственном, фантастическом мире. Вообще, художественное произведение допустимо рассматривать как знак изображаемой реальности, либо в силу сходства с предметом, либо в качестве символа, для которого подобное сходство не обязательно. Хотя знаковое отношение само по себе не объясняет феномена эстетического воздействия, оно составляет основу

¹ Лебедев Д.П. Русское общество и нигилизм // Ист. вестник. - 1981, т.6. - С.605.

² См.: Колотаев В.А. Мотивы деструкции в русской литературе XIX–XX веков. - Ставрополь, 1999.

одной из его разновидностей. Символическая деталь или образ, в отличие от простого указателя, может представлять самостоятельный интерес в том случае, когда на основе традиции или посредством ассоциаций знак предстает как часть особого рода реальности, мира предметов, связанных между собой идеальными отношениями символизации.

Рассмотрим в этой связи символику дома в романе А.Платонова «Чевенгур». В произведении различаются группы персонажей, находящихся в оппозиционных отношениях, это мужики и большевики. Для большевиков попадание в пространство дома сопровождается на текстовом уровне разрывом логических связей, остановкой движения, замедлением повествовательной динамики. У коммунаров отсутствует представление о доме как о месте, надежно защищенном от опасности, где можно отдохнуть от забот и тягот жизни. В доме к ним не только не приходит покой, а, напротив, возрастает их внутреннее напряжение, ожидание чего-то страшного. «В кирпичном доме горела лампа и восемь большевиков не спали, ожидая какой-либо опасности»¹. Для мужика – дом – главная ценность, а для коммунистов – главный объект раздражения и агрессии. Мужики только в деревнях, под защитой стен своих домов чувствуют себя в безопасности. Мужиков отличает жесткая привязанность к своему месту. Они инертны, малоподвижны, пассивны. Как правило, крестьяне не покидают своих домов. Деревня, как и крестьянская изба, вбирает в себя символику жизни, покоя, стабильности¹.

Таким образом, материальный объект (обобщенный образ дома) становится знаком, который существует в постоянной динамике относительно воспринимających субъектов (меняются события, атмосфера жизни героев, видение действительности, меняется означаемое, а значит – и сам знак).

И, наконец, еще одна особенность знака – единство в нем объективной картины мира и личного переживания. Например, прочитав стихотворение

¹ Платонов А.П. Чевенгур // Дружба народов. - 1988. - №4. - С.87.

А.С.Пушкина «26 мая 1828 года» («Дар напрасный, дар случайный...»), любой непредвзятый читатель скажет, что автор сожалеет, что рожден на свет, он утверждает, что жизнь для него лишь «дар напрасный, дар случайный, что перед ним «цели нет», а «сердце пусто, празден ум», посему «жизнь томит его тоскою». То есть эти стихи определяют жизнь не как благо, а как зло, как тягостное, кем-то вызванное «из ничтожества» существование, бесцельное бытие. Но ...

Дата, поставленная в названии стихотворения - 26 мая 1828 года – день рождения Пушкина (по старому стилю). В этот день ему исполнилось 29 лет. Если знать это, текст этого же стихотворения будет прочитан и понят совершенно по-другому. Если сопоставить его с другими произведениями поэта, то в том же 1828 году Пушкин вместе со стихотворением «Дар напрасный, дар случайный...» пишет послание – сатиру на И.Е. Великопольского, с которым часто играл в карты, стихи об А.О.Россет – в ответ на стихи князя П.А.Вяземского, стихотворения «Не пой, красавица, при мне», «19 октября 1828» – о лицейской годовщине и другие. Если «Дар напрасный, дар случайный...» сопрягать с этими стихами Пушкина, то облик поэта вырисовывается верней². Конечно же, это не безотрадный пессимист, а полный жизни и жажды деятельности человек. Самый скепсис, если он у него и появляется в иное мгновение, говорит об «избытке чувств и сил», о буйстве страстей, о многосторонности и богатстве деятельной натуры, ущемленной произволом того, кто простер над судьбой поэта «царственную руку». При таком подходе стихотворение превращается в арифметическую задачку. И погоня за однозначностью ответов приводит к непониманию сложности поэтического произведения. Надо, очевидно, читая отдельно взятое стихотворение, уметь читать самого поэта и его эпоху. Причем опыт автора не может быть тождественным

¹ См.: Колотаев В.А. Мотивы деструкции в русской литературе XIX – XX веков. - Ставрополь, 1999.

² См.: Озеров Л.А. Биография стихотворения. - М., 1981. - С.5-12.

опыту другого человека, а следовательно, несводим к логике, то есть к суждению всеобщему и равнозначимому, то есть рациональному.

Но в объектно-описательных интерпретациях остается неконтролируемой граница между желаемым и действительным, а отношение знаковых форм и реально функционирующих (развивающихся) систем мышления и деятельности если и постулируется, то сводится к функциональному отношению знаковых же описаний. Таким образом, происходит приписывание статуса реальности одному из описаний и исследуется соотношение «реальности» и всех остальных описаний.

Подобно этому явлению существует принцип, названный «Синдромом Пигмалиона», который сформулировал М.А. Розов, указав, что исследователю всегда грозит опасность подменить реальный образ объекта своей рефлексией о нем¹. Следовательно, нужно построить такую действительность, в которой решение проблемы реальности мышления разворачивалось бы рефлексивно и без потери контроля за границами возможностей. Такой действительностью может явиться практическое мышление, одной из форм которого является художественное мышление, которое по природе является творческим.

Однако на пути творческого мышления существуют такие препятствия², как склонность к конформизму (желание быть похожим на других); внутренняя цензура (вызванная боязнью оказаться смешным, глупым, экстравагантным, а также боязнью возмездия со стороны других); ригидность как приверженность старым знаниям и идеям, переоценка их значимости; желание найти ответ немедленно.

Рассмотрим механизм творческого мышления относительно вербальности (речевого фактора). Говоря об образном мышлении, мы почему-то сразу

¹ См.: Розов М.А. Проблемы эмпирического анализа научных знаний. - Новосибирск, 1997.

² См.: Линдсей Г., Холл К., Томпсон Р. Творческое и критическое мышление // Хрестоматия по общей психологии. Психология мышления. - М., 1981; Творчество и преодоление стереотипов. - СПб., 1994.

предполагаем отсутствие логики. Рассуждая о процессе рождения музыкального произведения у композитора или художественного произведения у художника, мы вынуждены переводить всё на язык вербальных понятий. Не будем отрицать, что опосредованное исследование возможно, но в настоящее время мы просто не имеем подходящих и достаточных для этого вербальных конструкций. Мы говорим о языке образов, но оказывается, мы очень плохо владеем этим языком!

Например, переживания радости или страха происходят напрямую, «без слов». Да и в бодрствующем состоянии происходит нечто подобное. Реакция «проговаривается» не сразу, а после первичной обработки мозгом. Но и не только. Существенную часть работы сознания занимает переработка образной информации. Это к вопросу о многоканальности. Вербальный канал всё-таки один, но есть ещё невербальные, которых, вероятно, может быть несколько.

Анализируя поэтическое творчество, нетрудно заметить, что написание стихотворения, как правило, связано с рождением первоначально какого-либо поэтического образа, ключевой фразы, буквально одной строки. И она в хаосе мыслей и образов организует весь стих, выстраивает, упорядочивает все слова, определяет их место в общем ритме стекающего с пера стихотворения, Марина Влади в книге о Владимире Высоцком «Владимир, или Прерванный полет» пишет: «А потом ты сидишь неподвижно за столом, будто зачарованный белым сиянием лампы. Вдруг взрыв проклятий. Есть? Ты нашел? Иногда это просто строфа. Но после того как она пошла, все выстраивается и связывается. И под утро,... ты, торжествуя, читаешь мне труд твоей ночи»¹.

Для прояснения проблемы особенностей трансформации образа и знака в различных профессиональных общностях следует обратиться к понятию «внутренней речи». По Л.С. Выготскому, у истоков речи как коммуникативного процесса лежит так называемая внутренняя речь, состоящая из внутрен-

¹ Влади М. Владимир, или Прерванный полет. - М., 1989. - С.58.

них слов¹. Внутренняя речь – это движение смысла, в ней смыслы как бы вливаются друг в друга, так что предшествующее содержится в последующем, последующее содержится в предшествующем. Слово во внутренней речи так насыщено разноплановыми ассоциациями и так богато полифоническими связями, обращенными не только к другим словам, но и к предметному миру, что, по существу, становится неотличимым от образа.

В учении Конфуция говорится, что древние предпочитали молчать, стыдясь, что не могут поспеть за словом. Действительно, мысль идет всегда впереди языка и потому можно говорить о несовпадении «живой мысли» с внутренней речью. Вспомним о «муках слова» поэтов и писателей:

Как беден наш язык! – Хочу и не могу
Не передать того ни другу, ни врагу,
Что буйствует в груди прозрачною волною.
Напрасно вечное томление сердец,
И клонит голову маститую мудрец
Пред этой ложью роковою².

Поэтическая мысль особенно ярко обнаруживает две системы координат нашей субъективности – речевую и неречевую, их связь и различие, отсутствие между ними «изоморфизма», трудности перехода из одной в другую.

Считается, что творческое мышление, протекающее за пределами сознания, должно оперировать не понятиями, а каким-то другим материалом. Каким же? Один из таких ответов мы находим в высказывании А. Эйнштейна, который заметил: «По-видимому, слова языка в их письменной или устной форме не играют никакой роли в механизме мышления. Психологические сущности, которые, вероятно, служат элементами мысли, – это определенные

¹ См.: Выготский Л.С. Мышление и речь. Собр. соч. - М., 1956. - С.229.

² Фет А.А. Стихотворения. - М., 1956. - С.229.

знаки и более или менее ясные зрительные образы, которые можно «произвольно» воспроизводить или комбинировать между собой вышеуказанные элементы в моем случае имеют визуальный характер»¹.

Л.С. Выготский в своей знаменитой теории «психологии искусства»² дает критику современных ему теорий искусства. Ограничивая круг своего исследования теми психологическими теориями, которые в центр своего внимания ставят объективный анализ самого художественного произведения, воссоздавая соответствующую ему психологию, учёный выделяет несколько типических психологических систем.

В одной из них искусство определяется как познание. Эта точка зрения развивалась в трудах В. Гумбольдта, А.А. Потебни и их последователей. Представители этого направления считают поэзию особым способом мышления и познания, она помогает познать то, что непознаваемо «в лоб», точными методами науки, но может быть понято окольным путём, путем иносказания, широко известным, начиная с самых древних авторов. Таким образом, поэзия дополняет науку в деле познания мира.

На взгляд Л.С. Выготского в интеллектуализме этого направления проявилось непонимание психологии формы художественного произведения. Он настаивает на том, что интеллектуальные процессы являются служебными и вспомогательными в том сцеплении мыслей и слов, которое и есть художественная форма³.

Л.С.Выготский приводит мысль Л.Н. Толстого, настаивавшего, что сама форма художественного произведения составлена не мыслью, а чем-то другим. Ссылаясь, в свою очередь, на известное высказывание живописца К. Брюллова, что искусство начинается там, где начинается «чуть-чуть», Л.Н. Толстой утверждает: «чуть-чуть недосказано, пересказано, преувеличено в по-

¹ Зрительные образы: Феноменология и эксперимент. - Душанбе, 1972. - С.72.

² См.: Выготский Л.С. Психология искусства. - СПб., 2000.

³ Там же, С.57.

эзии - и нет заражения». Заражение достигается только тогда, когда художнику удаётся найти какие-то бесконечно малые моменты - единственно верные, научить этому невозможно, их подсказывает только чувство. Л.С. Выготский вводит свой термин: «эмоция формы» как начальный и отправной момент. Без которого понимание искусства не осуществляется вовсе¹.

Полемизируя с вышеназванным направлением психологии искусства и опираясь на труды Т. Мейера, Б. Христиансена, В.Б. Шкловского, Л.С. Выготский приходит к выводам: поэтическое описание по самому своему существу внеобразно - это не чувственный образ объекта, но безобразное впечатление предмета².

Безобразной бывает красота,
Как белый свет,
Сливающий цвета.
Безоблачна, безмерна,
Нестерпима...
Проходит мимо³.

Думается, что под безобразностью Л.С. Выготский понимает не отсутствие в стихотворении чувственных образов. Мы знаем такие стихотворения у А.С.Пушкина, М.Ю. Лермонтова, но они далеко не настолько многочисленны, чтобы считаться типичными. В понятие безобразности Л.С. Выготский вкладывает другое значение: сохранение качеств многозначности, это хаос, не вполне преодоленный формой, это Венера, просвечивающаяся сквозь мрамор и в то же время не отделённая от глыбы камня, это «чуть-чуть». Силуэт, лег-

¹ Там же, С.59.

² Там же, 72-73.

³ И. Фещенко-Скворцова. Острей кристалла. Стихотворения, эссе. – К., 2001. – С.15.

кая прорисовка, незаконченность - «не черты, а очертанья, контуры любви»¹. При этом важно чувство меры, иначе получается нарочитое запутывание, бессмыслица или косноязычие.

Даже самое искреннее чувство само по себе не в состоянии создать произведение искусства. Необходим творческий акт преодоления этого чувства, его разрешения, победы над ним. И для восприятия искусства тоже необходимо творчество: читатель должен творчески преодолеть своё собственное чувство, найти его катарсис². По Ж.-М. Гюйо искусство «выговаривает слово, которое мы искали, заставляет звучать струну, которая была только натянута и нема»³.

Слова -

Подмены и обманы.

Слова,

Поддетые на вилку.

Метафорические брызги,

Осколки

Прежнего значенья.

Слова - звучанья,

Звонко, колко

Навеянные льдистым ветром

На ткань, распятую на палцах.

Слова -

На откуп и на ошупь.

Слова -

¹ Там же, С. 8.

² Цит. по: Выготский Л.С. Психология искусства. - СПб., 2000. - С.339.

³ Цит. по: там же, С. 341.

Всевидающие пальцы¹.

Д.А. Леонтьев предлагает считать жизненный смысл единицей анализа жизненного мира². Люди, погружённые в один и тот же мир - «тайный язык смыслов» (А.М. Лобок), понимают друг друга с полуслова. Важнейшая функция произведения искусства по М. Мамардашвили в том, что оно способствует внезапному усмотрению смысла путём инсайта, когда «твоя, действительно тобой испытанная жизнь как бы всплывает в тебе, очищенная и ясная»³.

Д.А. Леонтьев выделяет несколько классов ситуаций «смыслостроительства». К одному из них он относит ситуации воздействия искусства на личность. Многие психологи рассматривают личностные смыслы как специфическое содержание художественного произведения. Смысловой опыт художника соотносится с личным смысловым опытом читателя. В случае, если это приводит к трансформации смыслов читателя, происходит катарсис - диалектическое разрешение внутреннего противоречия в смысловой сфере личности читателя. Но этого может и не быть, если смысловой опыт читателя намного беднее или имеет противоположный знак опыту художника. Понятно, что возникновение катарсиса у любого читателя нельзя считать объективным критерием ценности художественного произведения.

Сотворчество читателя при восприятии произведения искусства состоит во временном отказе от своей уникальной личностно-пристрастной позиции в мире, слияние с позицией художника, взгляд на мир его глазами⁴. Только в этом случае читатель обогащает свои смыслы теми, которые заложены автором в произведении.

¹ И. Фещенко-Скворцова. Острей кристалла. Стихотворения, эссе. - К., 2000. - С.15.

² Леонтьев Д.А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. - М., 1999. - С.123.

³ Цит. по: Леонтьев Д.А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. - М., 1999. - С.137.

⁴ Там же, С.422.

Таким образом, решение художником задачи на смысл является необходимым, хотя и не достаточным критерием подлинности произведения искусства, «художника не спасёт мастерство, если ему нечего сказать людям», смысл в виде голой идеи не является художественным произведением¹. Художественная форма выполняет психологическую функцию настройки сознания читателя на восприятие данного содержания. Она облегчает доступ в глубины сознания, минуя психологические барьеры.

В различных сферах человеческой деятельности и познания самыми трудными задачами для понимания являются самые простые вещи: точка, линия, число, цвет, свет, время, пространство и т.д. Живопись ставит, может быть, наряду с музыкой барьеры как перед художником, так и перед человеком, воспринимающим искусство. Кажется, что может быть проще точки, числа и других элементов, которыми оперирует математика, но именно они до сих пор трудно поддаются определению.

Что проще, казалось бы, произведений изобразительного искусства - все как на ладони, все очевидно почти в буквальном смысле, а на самом деле меньше всего и хуже всего люди разбираются именно в живописи и в музыке. Свидетельством этого является вся история живописи и музыки (а возможно, и всей литературы и искусства), и, в частности, живопись импрессионистов: Сезанна, Ван Гога, Кандинского, Пикассо, Клее и других.

Насколько трудна живопись для понимания, свидетельствуют письма Рильке о некоторых картинах Сезанна и в целом о его живописи. Так, в одном из писем он признается в том, что, несмотря на все старания вспомнить после посещения выставки фиолетовые, зеленые и голубые тона, которые Рильке хотел лучше увидеть и запомнить навсегда, он был удивлен тем, что ему это не удалось. «Уже и сейчас великая цветовая гармония женщины в красном кресле, хотя я так часто и с таким неотступным вниманием стоял перед ней, так же мало повторима в моем сознании, как большое многозначное число. А

¹ Там же, С.425.

ведь я заучивал в отдельности каждую ее цифру!»¹. И дело здесь вовсе не в “качестве” памяти, а в том, что никакой человеческий ум не в состоянии удерживать столь сложное “сооружение”, каким является произведение живописи. А ведь Рильке сам был выдающимся поэтом, писателем и художником!

Кроме этого здесь возникает трудность словесного и тем более понятийного постижения и воспроизведения живописного полотна: слова и понятия оказываются бессильными передать то, что выражено в картине. “В моих чувствах память об этой картине не покидает меня даже во сне; кровь моя описывает во мне ее контур, но все слова проходят где-то стороной и я не могу их вызвать. Писал ли я о ней?»².

Основной язык творческого мышления – это зрительные образы, чему история науки накопила немало свидетельств. При создании А. Эйнштейном теории относительности заметную роль сыграли образы часов и падающего лифта, в открытии Д. Кекуле формулы бензольного кольца – образ змеи, кусающей себя за хвост. И.И. Павлов опирался на образ телефонной станции как визуализированную модель нервной системы, Д. Пенто использовал образ «стиснутых корней» и т.д.

Изменение смыслов связано с приложением к конкретной проблеме индивидуально-личностного варианта духовной культуры общества в целом, в связи с чем сущность творческого акта не может быть раскрыта нейрофизиологией, общей психологией, историей или культурологией, вот почему мы исследуем это проблематику с позиции философии культуры.

С позиций философии культуры структура творческого мышления складывается из четырех содержательных и специфических по целям и механизмам этапов:

- формирование идеализированного предмета творчества как зоны противоречия между «старым» и «новым» (идеальным) смыслом познания и дея-

¹ Рильке Р. Огюст Роден. Письма. - М., 1971. - С.235-236.

² Там же, С.236-237.

тельности (выделение из неупорядоченной и случайной ситуации существенных для данной проблемы компонентов);

- выявление внутреннего противоречия полученного предмета (несовместимость определенных характеристик, не дающая обычными путями достичь «идеального», желательного состояния) и его развертывания по уровням требований, функций и свойств, требующих оригинального синтеза;

- итоговый синтез противоположностей (творческий акт) через «пространственные» (перенос в новый смысловой контекст и согласование с ним), «временные» (развертывание тенденций развития данного смысла), «смысловые» (выявление принципиально новых возможностей, порождающих качественно новый смысл) преобразования идеализированного предмета;

- адаптация полученной «идеи» решения к предшествующей культуре и реальности¹.

Поиск адекватных замыслу символов предваряет работу по созданию произведений искусства, обладающих наглядно-образным значением. У скульптора, живописца, режиссера нет времени и возможностей для того, чтобы внедрить тот или иной найденный им символ в сознание зрителей, следовательно, в своей работе он должен ориентироваться на уже существующие в подсознании те или иные элементы символических значений. «Видения используют символические образы, они не разрабатывают их, субъект не производит ассоциации; в своих символических снах он просто использует фрагменты, которые приходят в его сознание в качестве уже готового материала; иллюзии, которые на мгновение становятся частью его жизни»².

К примеру картина Пикассо «Герника» стала символом страдания. Воздетые в немой мольбе к небу руки людей не раз использовались в скульптуре и живописи как олицетворение мученичества. У произведений искусства, так

¹ См.: Смирнов А.В. Логика смысла: теория и ее приложение к анализу классической арабской философии и культуры. - М., 2001.

² Ricoeur P., Freud and Philosophy. Trans. By Denis Savage, New Haven and London, 1970, p. 100-101.

же как и у неподконтрольных человеку видений, – общая символическая основа. Однако есть существенный момент, который их разделяет. Произведения искусства направлены в будущее: они предназначены не для объяснения внутренних противоречий прошлой жизни, а для преображения действительности в соответствии с мироощущениями автора. «Произведение искусства приводит нас к новым открытиям в области функционального воздействия символического изображения и к самоочищению»¹. Каждый жанр развивает свою символику, исходя из находящихся в его распоряжении средств. В кинематографе, например, символом страдания являются не вздетые к небу руки, а крик ужаса или побелевшее от страха лицо с широко раскрытыми глазами.

Весьма любопытным с точки зрения переложения языка прозаического произведения на язык кинематографа был опыт, предпринятый режиссером Н. Михалковым в фильме «Неоконченная пьеса для механического пианино». Режиссер разработал специальный символический код отображения сложнейших идей, заложенных в творчестве А.П. Чехова, с помощью средств, доступных кинематографии. Материально-образное выражение мировоззренческих понятий было выполнено на уровне построенных по единому канону мизансцен, повторяющихся на протяжении всего фильма. Серьезные чеховские монологи о смысле жизни, о боли и страдании человека в этом мире, как правило, заканчивались буффонадой, дурачеством, ёрничеством. Накал страстей перемежался с откровенным шутовством и ребячеством. Мысль о бесполезности существования человека в этом пошлом и жестоком мире получила свое новое образное воплощение и стала доступной зрителю так же, как и читателю произведений А.П. Чехова.

Символические образы, являясь молчаливыми выразителями абстрактных понятий, более понятны и эффективны по сравнению с языковыми средствами, а следовательно, имеют более широкие возможности для распространения и заимствования. Язык символов не знает жанровых границ, он обще-

¹ Там же, С.175.

доступен и обладает широкими перспективами для развития. Из Германии пришла к нам традиция выражения солидарности с помощью поднятого вверх на уровень плеча сжатого кулака; из Японии – традиция складывать при поклоне перед собой ладони в знак приветствия; из Древнего Рима дошел до нашего времени обычай обозначения победы с помощью поднятых вверх указательного и среднего пальцев в виде латинской буквы «V» – первой буквы в слове «victoria» и т.д.

Особенностью существования невербальных символических форм является их статичный характер. Символ – застывший образ, наделенный раз и навсегда закрепленным за ним значением, поиск которого, хотя и занимает у индивидуума какое-то время, но ничего не прибавляет к его знаниям о себе или окружающей его действительности, то есть не обладает когнитивным смыслом. Если метафора ведет образ в сторону смысла, то символ, также базирующийся на образе, ведет его в противоположном направлении – «в сторону стабилизации формы»¹.

Символ ориентирован на работу воображения. Будучи “многозначной” тайной, художественный символ является одновременно и приближением к тайне. Не раскрытием, а именно всегда лишь приближением, указанием на тайну как таковую, которая благодаря символу становится для нас очевидной в том смысле, что она есть и не может быть исчерпана никаким научно–техническим чудом.

Апеллируя к эмоциональной стороне сознания, символ является мощным средством воздействия, позволяющим управлять эмоциями и контролировать чувства индивида, направляя их развитие в ту или иную сторону. Разработка и внедрение символики, с одной стороны, получали поддержку со стороны государства и общества, а с другой стороны, находились под их же постоянным контролем. Вербальные же средства символического отображения, ориентированные на индивидуальное творческое мышление, были неза-

¹ Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. - М., 1998. - С.337.

висимы и обладали большей свободой распространения. Многоаспектность соотносящихся с объектом качественных характеристик образов и знаков позволяет продуцировать бесконечное множество языковых значений. Плодотворный характер метафорических переносов и постоянно ведущийся на языковом уровне поиск универсальных носителей признаков во многом объясняют возрастающий интерес исследователей к этой проблеме.

Смысловым значением слов человеческого языка являются понятия и представления. Именно понятия и представления составляют основу интенционального (сознательного, намеренного) использования языковых знаков. Поскольку машины не обладают субъектным миром, с языковыми единицами, образующими их язык, не связываются ни понятия, ни представления. Язык машин не интенционален, хотя бы он состоял из тех же самых слов, которые используются в естественном языке человека. Каким бы совершенным ни оказался впоследствии язык машин, по своему типу, по своей природе он все же будет представлять собою явление иного порядка, чем наш, интенциональный язык, со знаками которых связываются образы. Если бы словам, образующим машинный язык, не было бы присуще смысловое значение, действия машин носили бы хаотический характер. А между тем машины способны действовать в соответствии с обстановкой, выполняя именно то, что требуется командой, и выдавая результаты, логически связанные с исходными данными. Но смыслы, свойственные словам, совершенно отличны по своему характеру от смыслов, какими обладают человеческие слова.

Возникает закономерный вопрос: в чем «специальность» языка для специальных целей? Ведь у людей творческих профессий как ярко выраженной профессиональной группы, вне всякого сомнения, есть свой, специальный язык. Рассмотрим категорию специальности применительно к языкам для специальных целей. Известно, что проблемой специальных языков занимаются многие научные дисциплины, от философии и лингвистики до искусственного интеллекта, однако до сих пор неясен ответ на вопрос, связанный с поня-

тием специального. Этот вопрос является одним из важнейших вопросов теории языков для специальных целей.

Эта теория, создаваемая в 70-х годах XX века, ведет начало от идей функциональной стилистики. Первые шаги данная теория сделала в области установления границ специальных языков и определения оснований самого понятия языков для специальных целей. Л. Хоффман в качестве «дорог, ведущих к языкам для специальных целей», определил: лексикологический и терминологический критерии, функциональный анализ речи, теорию и практику перевода, теорию подязыков, философию, логику¹. Отсюда, первым общепризнанным обоснованием понятия специального явился лексический параметр.

Тем не менее, изучить сущность специального только при помощи семантики казалось проблематичным. Ни одно из оснований языков для специальных целей не смогло послужить тому, чтобы понятие специального стало четким и определенным. Вплоть до настоящего времени оно остается в некотором роде собирательным, обобщающим, а иногда и противоречивым.

В самом общем виде понятие специального противопоставлялось неспециальному, сфере индивидуальной и массовой коммуникации. На этой основе возникло противопоставление языков для общих целей и языков для специальных целей. Считалось, что язык для общих целей является первичным языком, использующимся неограниченно. Язык для специальных целей определялся как вторичный язык с ограничением в использовании.

Своеобразный прорыв в области определения специального совершили исследователи искусственного интеллекта в 80-е гг. XX века, изучавшие пути формализации естественного языка в целях возможности моделирования или имитирования мыслительной деятельности. Они определили специальное как свойство естественного языка, заключающееся в способности создавать штампы, то есть обращаться в искусственный язык.

¹ Hoffman L. Seven roads to LSP. Fachsprache, 1984, №1.

Таким образом, еще одной основой определения специального послужило противопоставление понятий специального и естественного языков. «В новой языковой ситуации естественный язык, используемый в сфере специальных коммуникаций, т.е. специальные языки (подязыки) существенно отличаются от языка сферы индивидуальной и массовой коммуникации»¹.

Отметим, что понятия естественного языка в общей теории языка и в прикладной лингвистике оказались различными, естественный язык в прикладной лингвистике «не есть язык вообще, зафиксированный в текстах художественной литературы, науки, техники, а совокупность специальных языков, обслуживающих специальные коммуникации, включая и человеко-машинные»².

Более того, отмечалось, что специальные языки, возникая в недрах естественного языка, развиваются в сторону искусственного. Данный процесс затрагивает и лексику, и грамматику.

«Символические языки точных наук – целиком искусственные, многие же языки гуманитарных наук на первый взгляд не отличаются от общеупотребительного языка, кроме нескольких малопонятных слов. Однако и символические искусственные знаковые системы, и системы знаков в гуманитарных науках, совпадающие по форме с обычными словами, объединяет общее свойство: все они – сознательно созданные знаковые системы для обозначения специального знания»³. Таким образом, специальность понималась как целенаправленная языковая деятельность по созданию алгоритмизированного языка, предназначенного для сфер специального употребления.

В работах по функциональной стилистике «специальность» языка для специальных целей определялась на основе двух критериев:

¹ Естественный язык. Искусственные языки и информационные процессы в современном обществе. - М., 1988. - С.18.

² Там же.

³ Там же. С.25.

1) экстралингвистического (социального) с учетом специфичности социальных групп, использующих данные языки;

2) лексического, определявшего специфику языка при помощи коэффициента частоты встречаемости специальной лексики (терминов). Считалось, что «наиболее общим признаком всех языков для специальных целей служит наличие в лексике данных языков названий (номинативных единиц), именно названий объектов с которыми имеет дело человек в специальных сферах»¹.

Распространенность экстралингвистического взгляда на языки для специальных целей имела для теории специальных языков ряд последствий, в частности, это позволило некоторым ученым предположить, что данный язык из-за «специфичности» коммуникации в определенной мере напоминает слэнг, т.е. имеет закрытый, кодовый характер (не является ли язык художественного творчества таковым?).

Представители различных профессиональных общностей – это в первую очередь представители разных социальных групп, носители различных социальных ролей. И конфликт между ними может быть связан с непониманием друг другом участниками взаимодействия. Все чаще в современном мире говорится о том, что профессионалы с трудом понимают друг друга, они говорят на разных языках. А ведь межпрофессиональное взаимодействие – есть взаимодействие образов различных миров, различных ментальностей, профессиональных типов личности. Эффективное взаимодействие представителей различных профессий с необходимостью предполагает соотнесение соответствующих образов, смыслов, концепций, создание общих представлений, концептов, без чего невозможно понимание. И в этом смысле искусство играет роль «связного», благодаря его языку обеспечивается понимание между представителями самых разных профессий.

¹ См.: Лейчик В.М. Языки для специальных целей – функциональные разновидности современных развитых языков. Общие и частные проблемы функциональных стилей. - М., 1986.

Сегодня в условиях динамично меняющегося мира логика развития событий диктует современному человеку стремление к универсальности. Он должен овладевать знаниями, позволяющими ему эффективно действовать сразу в нескольких областях. При этом возникает проблема необходимости сжатия информации. Иначе говоря, увеличения индивидуальной информационной вместимости человек может достичь только в том случае, если он будет снабжен системой символов, образов и знаков, емкость которых будет достаточно велика, чтобы быть в состоянии выразить мир как целое, мир в целом. В этом смысле особенности трансформации образа и знака в художественном творчестве показывают нам путь достижения как универсальности, так и увеличения индивидуальной информационной вместимости.

§ 3. Видоизменение продуктов художественного творчества в разных языковых средах

В целях выявления особенностей трансформации образа и знака в процессе трансляции знаний необходимо обратиться к анализу их видоизменения в разных языковых средах. Подобное обращение важно в условиях современного информационного мира, где с применением информационных технологий идет очень интенсивный обмен между культурами и цивилизациями, к тому же мы все заинтересованы в его продуктивности.

Начнем с того, что необходимым условием хотя бы поверхностного взаимопонимания людей является информационный обмен. Информация существует для нас в виде последовательности мыслей, ощущений и предчувствий, совокупности образов, желаний. Количество, качество и динамика информации определяют практическую деятельность личности, в том числе и характер общения. В этом смысле понять другого человека – значит организовать свои информационные потоки так, чтобы они достигали собеседника и могли адекватно интерпретироваться собеседником.

Здесь решается как минимум две задачи:

- доведение информации до потребителя (коммуниканта);
- обеспечение смысловой адекватности полученной информации.

Если в однообразной языковой среде эти задачи решаются более или менее успешно, то в разных языковых средах возникает немало коллизий при их решении и часть из них, мы подвергнем философскому анализу.

Поскольку читать мысли мы не умеем, то для того, чтобы передать информацию, ее необходимо перенести на материальный носитель – иначе говоря, - закодировать. Назовем текстом упорядоченный объем информации, предназначенный для передачи. Превращаясь в текст, первоначальная информация искажается как минимум дважды. Чаще всего она упрощается, что выражается обычно в ограничении толкований. При чтении текста неизбежно второе искажение: информация, заложенная в него, сложным образом взаимодействует с информационными потоками читателя. В результате он может воспринять полученную информацию сколько-нибудь адекватно в силу того, что принадлежит к одной культуре с источником информации, и в силу этого находится в одном с ним информационном пространстве. Если же автор и читатель принадлежат к различным культурам, задача информационного обмена между ними усложняется многократно.

Одним из наиболее простых примеров трансляции является перевод с одного языка на другой – совокупность операций, устанавливающих соответствие между текстами, принадлежащими разным культурам.

«Никто не понимает слово в точности так, как другой, и это различие, пускай самое малое, пробегает, как круг по воде, через всю толщу языка. Всякое понимание поэтому всегда есть вместе и непонимание, всякое согласие в мыслях и чувствах – вместе и расхождение»¹. В. Гумбольдт в данном случае имел в виду одноязычную коммуникацию, но совершенно очевидно, что при межкультурной коммуникации «непонимание» и «разногласие» увеличивают-

¹ Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. - М., 1984. - С.84.

ся. Сегодня, когда межкультурная коммуникация стала неотъемлемой частью нашей жизни, проблема понимания «чужой» культуры, «чужого» языка является одной из наиболее актуальных в теории межкультурной коммуникации. Собственно ее интенсивное развитие и вызвано необходимостью осмысления современного мира как сложной поликультурной среды, где культуры вынуждены как никогда раньше весьма динамично взаимодействовать.

Межкультурные контакты или «ситуации взаимодействия», как известно, могут быть непосредственными (прямыми), то есть без межъязыкового посредничества – перевода, так и опосредованными, т.е. через перевод, который представляет собой, с одной стороны, один из самых действенных инструментов межкультурного общения, а с другой стороны, как и любое посредничество, увеличивает смысловые «потери», неизбежные при любой коммуникации.

При всем многообразии культурных (знаковых) текстов, участвующих в процессе межкультурного общения, роль текстов, языком которых является естественный язык, трудно переоценить. Поэтому представляется правомерным говорить о проблеме понимания в процессе межкультурного общения в рамках проблемы понимания инокультурного вербального текста, и, в первую очередь, художественного.

Как известно, в переводе различают две ситуации: перевод в условиях наличия закономерных переводных (языковых и культурных) соответствий и перевод в условиях отсутствия таких соответствий. Последняя относится к тем ситуациям, в которых «разрыв в опыте людей» очевиден, и где «автоматизм понимания перестает действовать», так как иноязычное слово не находит «нужного клавиша духовного инструмента»¹ у воспринимающего речь и не вызывает в нем соответствующего понятия. Такого типа ситуация может быть с полным правом названа герменевтической, где главной проблемой является проблема понимания, точнее понимание непонимания.

¹ См.: Там же.

Очень часто причиной переводческого непонимания является непонимание именно чужой культуры, невозможность раскодировать все культурные смыслы, скрытые за конвенциональными языковыми знаками. Вступая в контакт с чужой культурой, полезно, как считает Г. Гачев, «исходить из презумпции непонимания», которую он представляет следующим образом. «Если я, придя в другую страну или знакомясь с новым человеком или идеей, заранее полагаю, что здесь встречу то, что я уже знаю, но с некоторыми нюансами, мой мозг, естественно, подсунет привычную схему мира и человека, – так я доложу, что здесь все то же самое <...>. Но если я войду с трепетным ожиданием встретить неведомое, парализую свои привычные схемы, попробую превратить свой ум в *tabula rasa*, о, тогда больше гарантии, что я постигну здешний образ жизни и мыслей. Сказав себе: «я не понимаю», ученый всегда в итоге работы добывает более глубокое знание, чем сказав: «я понимаю». Значит, «презумпция непонимания» не только не ставит преграды реальному пониманию между народами, которые осуществляются жизнью, но имеет целью расширить это понимание, сделать его более сознательным»¹.

Об этой же «презумпции непонимания», но уже именно при переводе, пишет болгарский переводчик и теоретик перевода С. Флорин, который считает, что одна из труднейших задач переводчика заключается как раз в том, чтобы «понять, что ты чего-то не понимаешь»², и относит сомнение переводчика в своих знаниях к первейшим добродетелям последнего.

Таким образом, «презумпцию непонимания» как одно из необходимых условий понимания применительно к вопросу понимания иноязычного (инокультурного) текста можно интерпретировать как внутренний настрой переводчика воспринимать переводимый текст как новый для него, загадочный мир, увидеть который ему предстоит сквозь не очень прозрачные очки, коими

¹ Гачев Г.Д. О национальных картинах мира // Народы Азии и Африки. - 1967. - №7. - С.78.

² Флорин С. Муки переводческие. - М., 1983. - С.5.

является язык со всеми его национально-специфическими особенностями, в знаках которого заключены и знаки культуры.

«Кажется, будто мысль в речи переходит вполне или отчасти к слушающему, хоть от этого не убавляется умственной собственности говорящего, как пламя горящей свечи не уменьшится от того, что она, по-видимому, делится им с сотней других. Но как в действительности пламя свечи не дробится, потому что в каждой из зажигаемых свечей воспламеняются свои газы, так и речь только возбуждает умственную деятельность понимающего, который, понимая, мыслит своею собственной мыслию», – писал А.А.Потебня в своей известной работе «Язык и мысль»¹.

Образное сравнение «сообщения мысли» с пламенем свечи невольно заставляет экстраполировать его на ситуацию перевода, где оригинальный текст – это то пламя, от которого зажигаются (иногда многочисленные) свечи – переводы со своими собственными газами – мыслями. Ситуация перевода в условиях отсутствия межъязыковых и культурных соответствий не требует в данном случае особых комментариев: очевидно, что если нет соответствий, то переводчик вынужден искать свой способ перевыражения, который, непременно загорится своим пламенем. Но даже там, где имеются межъязыковые соответствия, возникает свое прочтение оригинала, загорается свое пламя, которое иногда горит совсем по-иному. Таким образом, если вернуться к образу свечи, то, по-видимому, можно утверждать, что чем больше свечей-переводов зажигается от пламени свечи-оригинала, тем лучше разгорается источник, тем ярче он высвечивается, так как разные свечи-переводы освещают его с разных сторон.

Итак, текст того или иного перевода – это всегда только одна из возможных интерпретаций текста оригинального, который никогда не может быть переведен «до конца». Всегда остается что-то непонятое и, соответст-

¹ Потебня А. А. Слово и миф. - М., 1989. - С.124.

венно, непереуведенное. С другой стороны, в тексте перевода всегда появляется и что-то новое, чего не было в оригинале.

Но возникает дополнительный вопрос: что за объект представляет собой бесконечная совокупность переводов? Каковы его свойства? Образуется ли в процессе многократной трансляции новое качество?

Немало вопросов возникает и при анализе процесса интерпретации (а именно его результат обеспечивает процесс понимания и сохранения смысла), и в их числе:

1. Какова суть интерпретации? Мы рассматриваем интерпретирование одновременно как процесс и как результирующий объект; предпосылкой для интерпретации является трактовка объекта рассмотрения (предмета интерпретации) как знака.

2. Для чего требуется интерпретировать что-либо?

3. Что подвергается интерпретации, каковы требования, которым должен отвечать объект интерпретации, и как предыстория этого объекта сказывается на интерпретации?

4. Что получается в результате интерпретации: мир образов, разрозненные образы (называемые значениями и смыслами), нечто вроде "пропозиций", формулируемых в виде "интерпретирующих высказываний", – или что-либо иное?

5. С помощью чего получают интерпретации, каковы "инструменты" этого?

6. Каков путь интерпретации (его стадии)?

7. Каковы характеристики личности интерпретатора: насколько и каким образом интерпретация связана с намерениями людей (ведь намерения и сама могут быть мишенью интерпретации), насколько интерпретация осознается субъектом, – и как межличностные отношения влияют на процесс интерпретирования?

Ответы на эти вопросы теряются в массе рассуждений, а вот общую картину, связанную с процессом трансляции смысла в процессе перевода с использованием образов и знаков высвечивает следующая ситуация.

Однажды перед переводчиками – специалистами в области разных языков – была поставлена задача: подвергнуть последовательному переводу следующую фразу из повести Н.В. Гоголя "Нос": "Он хотел взглянуть на прыщик, который вчерашнего вечера вскочил у него на носу; но, к величайшему изумлению, увидел, что у него вместо носа совершенно гладкое место!".

После шестого перевода на французском языке эта фраза выглядела так: "Он собирался взглянуть на холм, который со вчерашнего дня маячил перед носом, но был как громом поражен, открыв, что у него вместо носа ничего нет". И после многих трансформаций последний, тридцатый переводчик перевел фразу на язык Гоголя: "Вглядываясь с маяка в даль, она выронила трубу, узнав останки его фрегата"¹.

Можно по-разному оценивать подобную трансформацию, но ясно одно, что результат многократной трансляции непредсказуем.

Следует заметить, что большинство читателей уверено, что они извлекают именно то, что вложено автором, но на самом деле они строят свою личную проекцию текста. Проекция, получившаяся в результате переводческого анализа текста оригинала:

во-первых, не содержит всего потенциально возможного «набора» слов;

во-вторых, не тождественна «набору», извлекаемому из текста носителями индивидуального языка. Она отражает специфику культуры, которая является «своей» для переводчика.

Следовательно, смыслообразовательный потенциал теории перевода будет несколько отличаться от текста оригинала. В сочетании с иными установ-

¹ См.: Неделя. - 1976. - № 1.

ками читателей перевода образуется другое смысловое поле, отличное от смыслового поля данного текста в культуре индивидуального языка.

Одним из аспектов проблемы перевода может быть назван вопрос о соотношении продуктивного и репродуктивного при трансляции смысла в процессе перевода с одного языка на другой. На примере переводов М.И. Цветаевой из ранней лирики Ф.Г. Лорки мы попытаемся показать одно из возможных решений данной проблемы.

По заказу журнала "Интернациональная литература" в 1941 году М.И. Цветаева переводит только три стихотворения испанского поэта Лорки: "Пейзаж", "Гитара", "Селенье". Среди них, на наш взгляд, особенно выделяется "Селенье". Приведем в целях дальнейшего анализа текст оригинала и перевода:

Pueblo.

Sobre el monte pelado

en calvario.

Aqua clara

u olivos centenarios.

Por las callejas

hombres embozados,

y en las torres

veletas girando.

Eternamente

girando.

Oh pueblo perdido,

en la Andalucia del llanto!

Селенье.

На темени горном,
 На темени голом —
 Часовня.
 В жемчужные воды
 Столетние никнут
 Маслины.
 Расходятся люди в плащах,
 А на башне
 Вращается флюгер,
 Вращается денно,
 Вращается ночью,
 Вращается вечно.
 О, где-то затерянное селенье
 В моей Андалузии
 Слезной...¹

Обратим внимание на трансформацию образа и знака при выражении времени–пространства в процессе перевода с испанского языка на русский. Внешним выражением течения времени у Лорки выступает флюгер: "На башне вращается флюгер, вращается вечно..." (дословный перевод с испанского языка). Цветаева отступает от оригинала.

...А на башне
 Вращается флюгер,
 Вращается денно,
 Вращается ночью,
 Вращается вечно...

¹ См.: Лорка Ф.Г. Лирика. - М., 1966.

Подыскивая эквиваленты в русском языке, она переводит эту фразу с четырехкратным повтором слова "вращается". Следует обратить внимание на функцию четырехкратного повтора, а именно на соответствие четверем как некоему магическому действию, обозначающему полноту (например, четыре времени года, четыре стихии, четыре стороны света и т.п.). У Цветаевой – это, как известно, символ вечности.

Образ остановившейся воды – это образ остановившегося времени:

В жемчужные воды
Столетние никнут
Маслины...

Таким образом, текст оригинала имеет только один повтор:

На башне вращается флюгер,
Вращается вечно...,

Цветаева же на повторах выстраивает его целиком: жемчужные воды, столетние маслины, вращается флюгер, вращается денно, вращается ночью, вращается вечно.

Повторяется и звуковой комплекс:

На темени горном,
На темени голом...,

в частности, звуки «г», «л», «м».

В письме М.И. Цветаевой к Ш. Вильдраку (1930) мы читаем: "Я пишу, чтобы добраться до сути, выявить суть, вот основное, что могу сказать о сво-

ем ремесле. И тут нет места звуку вне слова, слову вне смысла; тут - триединство"¹.

Образ времени в тексте Лорки – это бесконечное «сейчас». М. Цветаева, трансформируя образ времени, выстраивает образный ряд несколько иным способом, чем при дословном переводе: «Вращается флюгер, // Вращается денно, // Вращается ночью, // Вращается вечно...». Ей требуется трансформировать текст, чтобы сохранить смысл. Происходит перенос смысла за счет преобразования образного ряда. Образ времени у Цветаевой приобретает особую многозначность: время как объективная характеристика бытия и время как чисто субъективное понятие, характеризующее способ восприятия мира автором. Находящийся в постоянном движении флюгер, отмеривает счет Времени.

Многозначность образа пространства-времени в тексте М. Цветаевой определяется тем, что отдельные свойства образов, их грани, могут при этом вступать во взаимодействие друг с другом сразу в нескольких "смысловых плоскостях". Такие отдельные взаимодействия и сцепления могут выглядеть с логической точки зрения противоречащими друг другу, что и создает впечатление неоднозначности, но, тем не менее, сохраняется смысл.

Это напоминает факт, на который обращал внимание Леонардо да Винчи. "Многочисленны случаи, - пишет он, - когда волна бежит от места своего возникновения, а вода не двигается с места, - наподобие волн, образуемых в мае на нивах течением ветров: волны кажутся бегущими по полю, между тем нивы со своего места не сходят"².

Об этом же писал и биолог В.Н. Беклемишев: «Живой организм не обладает постоянством материала – форма его подобна форме пламени, образованного потоком быстро несущихся раскаленных частиц; частицы сменяются,

¹ Новый мир. - 1969. - №4. - С.204.

² Леонардо да Винчи. Избр. произв. - М., 1955. - С.350.

- форма остается»¹. Равно тому, как образы со временем наполняются новым содержанием, но по форме не изменяются.

Основатель кибернетики Н. Винер сравнивал живой организм с сигналом, который можно передать по радио или телевидению. «Мы лишь водовороты в вечно несущейся реке. Мы представляем собой не вещество, которое сохраняется, а форму строения, которая увековечивает себя. Форма строения представляет собой сигнал, и она может быть передана в качестве сигнала»².

В работах В.А. Лефевра обнаруживаются сходные мысли. Ссылаясь на Н. Винера, он пишет о системах, отношения между которыми он называет отношениями «ткань – рисунок». «Но это не рисунок типа рисунка на ковре, - это скорее подвижное изображение на экране»³.

Явления подобного рода было предложено называть куматоидами (от греч. кума – «волна»), специфической особенностью которых является относительное безразличие к материалу, их способность как бы «плыть» или «скользить» по материалу подобно волне.

Применительно к нашим рассуждениям, можно сказать, что смысл, подобно воде "не двигается с места", а образы и знаки при трансляции смысла в процессе перевода с одного языка на другой трансформируются, подобно волнам, которые "кажутся бегущими по полю"; тот же ветер оказывает воздействие на "флюгер", обращая его в вечное движение.

Итак, проблема соотношения продуктивного и репродуктивного при трансляции смысла в процессе перевода с одного языка на другой решается следующим образом:

1. Смысл сохраняется.
2. При трансляции смысла происходит трансформация образа (в анализируемом нами случае образа времени–пространства).

¹ Беклемишев В.Н. Об общих принципах организации жизни. Биоэкологические основы сравнительной паразитологии. - М., 1970. - С.7.

² Винер Н. Кибернетика и общество. - М., 1958. - С.104.

³ Лефевр В.А. Конфликтующие структуры. - М., 1973. - С.141.

В целом, именно устойчивость смысла делает возможным феномен перевода. Различие состоит только в дозировке объема смысла, передаваемого авторами, что, несомненно, касается установления тех особенностей воспринимаемого и интерпретируемого текста, которые, будучи связаны со спецификой предполагаемого адресата и прогнозируемым характером его интерпретативной деятельности, составляют основу художественной рецепции, как при обычном прочтении текста, так и при переводе.

Одним из наиболее интересных аспектов трансформации образа и знака в художественном творчестве является проблема передачи стилистических приемов на принимающем языке. Данная проблема привлекает в основном внимание ученых-лингвистов, но является недостаточно разработанной. Важность изучения перевода образных средств обусловлена необходимостью адекватной передачи образной информации художественного произведения на принимающем языке, воссоздания стилистического эффекта оригинала в переводе.

Все лингвисты подчеркивают необходимость сохранения образа оригинала в переводе, справедливо считая, что, прежде всего, переводчик должен стремиться воспроизвести функцию приема, а не сам прием.

Наше внимание будет посвящено тропам метафорической группы: метафоре, сравнению, эпитету, олицетворению (в соответствии с классификацией Кузнец М. Д. и Скребнева Ю. М., рассматривающих эти стилистические приемы в составе метафорической группы)¹.

Для перевода образного средства необходимо определить его информационное содержание, его семантическую структуру. В теории перевода важную роль играет сравнительное определение объема образной информации подлинника и перевода. Анализ образной информации следует проводить на уровне языка, определяя и сравнивая постоянно закрепленные за словом объ-

¹ См.: Кузнец М.Д., Скребнев Ю.М. Стилистика английского языка. - Л., 1960.

ем и содержание образной информации. В образном средстве имеет место акт оценки, номинации, а также эстетической информации. “Новое” значение, приобретаемое образным средством в контексте, является элементом его семантической структуры. Данному элементу в этом же языке обычно соответствует слово или выражение в прямом значении, которое используется при истолковании образа. В случае, когда не найдена компенсация образа/тропа и невозможна его передача, передается только понятийное содержание образа.

Вслед за Н.В. Складчиковой, мы выделяем *четыре* параметра адекватности перевода образных средств в плане содержания:

1. параметр адекватности передачи семантической информации образом принимающего языка;
2. параметр адекватности передачи эмоционально-оценочной информации образом;
3. параметр адекватности передачи экспрессивной информации;
4. параметр адекватности передачи эстетической информации¹.

Если семантическая основа образа подлинника передана точно, то результатом явится адекватный языковой образ на принимающем языке и его адекватное смысловое содержание, осуществляющее номинативную функцию образа. Это можно проиллюстрировать теми случаями в переводе, когда из-за невозможности сохранить метафорический образ, используется только смысловое его содержание с целью выполнения хотя бы номинативной функции.

Переводчик отталкивается от семантики слов в метафорическом сочетании подлинника и идет через сопоставление лексических значений слов индивидуального языка и принимающего языка. Анализ перевода слов и свободных словосочетаний с метафорическим содержанием показывает, что во многих случаях языковые образы метафорических словосочетаний индивидуаль-

¹ См.: Складчикова Н.В. Семантическое содержание метафоры и виды его компенсации при переводе// Номинация и контекст. Сб. науч. трудов. - Кемерово, 1985.

ного языка переданы на эквивалентной семантической основе, равны по номинативной функции.

При реализации сложных метафор необходимо развертывание двух ассоциативных планов:

1. плана, основанного на прямом значении;
2. плана, основанного на взаимодействии прямого и контекстуального значений, т.е. плана развертывания образно-переносного смысла.

Несоблюдение четкого параллельного сосуществования этих двух планов может привести к переводческим нарушениям, когда семантика слов в каком-либо звене цепи метафор указывает не на признаки понятий, а на сами понятия. В данном звене происходит разрыв метафорического содержания, так как вклиниваются логические взаимосвязи. Прямое значение воспринимается раньше метафорического, и метафора разрушается.

В переводах наблюдается ослабление метафорической образности и сопутствующей ей экспрессивной информации как при передаче индивидуально-стилистических образов общестилистическими, так и общестилистических – лексическими, как эквивалентами, так и вариантами на основе трансформаций. Сила экспрессии при этом снижается.

Среди лексических трансформаций выделяются дифференциация и конкретизация; генерализация значений; смысловое (или логическое) развитие; целостное преобразование; компенсация.

Наиболее сложным из всех приемов перевода, несомненно, является прием компенсации. В любом языке есть элементы, не поддающиеся отдельной передаче средствами другого языка, поэтому очевидна необходимость компенсировать эту потерю при переводе. Речь идет о потерях и смыслового и стилистического порядка. Прием компенсации заключается в передаче смыслового значения или стилистического оттенка не там, где он выражен в оригинале, или не теми средствами, какими он выражен в оригинале. Если переводчик вынужден жертвовать или стилистической окраской, или экспрессив-

ным зарядом слова при переводе, то, конечно, он должен, в первую очередь, сохранить экспрессивное значение слова или словосочетания, а в случае невозможности найти такое соответствие, возместить эту потерю приемом компенсации.

Итак, основным по отношению к приемам метафорической группы является закон сохранения метафоры, что обусловлено значимостью образности в структуре художественного произведения.

В связи с национальными особенностями стилистических систем разных языков потери отдельных тропов (и, вместе с тем, ослабление метафорической образности) неизбежны. Основной задачей переводчика является воспроизведение не самого приема, а его функции, эффекта, производимого данным приемом на индивидуальном языке. Для этого используется такой творческий способ перевода как трансформация.

Переводчики сглаживают упорно сопротивляющиеся нашему пониманию отрывки текста, так называемые «шероховатости», ссылаясь на невозможность сохранить «буквальный перевод», на приоритет «смысла» над «буквальным выражением» (как будто смысл может быть так удачно схвачен ими даже тогда, когда буквальное выражение остается непонятным или не вполне понятным).

Речь в данном случае идет о глубинных основаниях, руководящих процедурой осмысления – той процедурой, в ходе которой смысл становится ясным для нас.

Для иллюстрации этих положений обратимся к математике Николая Кузанского. Она устроена противоположным образом, нежели евклидовская. Она не имеет начального готового набора исходных и неопределимых слов и их свойств. В начале у Н. Кузанского нет точки и линии вместе с плоскостью, он не вводит одновременно понятия «пересекаться» и «быть параллельным», чтобы с их помощью затем образовывать понятие угла. Он имеет вначале – только точку.

Для Н. Кузанского его начальная «точка» не является эксплицированным набором или, лучше сказать, полем смыслов, которые изначально заданы и к которым легко свести любой иной смысл (естественно, из числа находящихся в горизонте данной науки, который, в свою очередь, определен этим начальным набором). Помимо понятия «точка», которое является, так сказать, субстанциональным, Н.Кузанскому необходимо еще одно, операциональное: «разворачивание». «Точка» задается как «свернутость» и одновременно как «способность разворачиваться». Это ее подлинное определение: «точка» это способность порождения любых иных смыслов, как говорит Н. Кузанский. Таким образом, можно понять, как возможно сворачивание и разворачивание смыслов.

В тексте как вербальном объекте создается своего рода «нормирующий код»¹, то есть складывающаяся по ходу формирования текста программа его интерпретации. Эта программа, отражающая код, характер и глубину рефлексии (по И.Г. Богину) «идеального» читателя текста формируется в нем с помощью различных лингвистических способов и средств – сигналов адресованности. При переводе в силу интерпретационных и собственно лингвистических расхождений сигналы адресованности оригинала могут претерпевать ряд изменений, и, следовательно, программа интерпретации, вписанная в оригинальный текст, в переводном художественном тексте неизбежно корректируется, частично воссоздаваясь и как бы создаваясь вновь.

Представим себе автомобиль, который «стареет», детали изнашиваются и их все время приходится ремонтировать, менять в конечном итоге одну за другой. Наконец, наступает такой момент, когда не осталось уже ни одной старой детали. Спрашивается, перед нами тот же автомобиль или уже другой? Так и переводной текст: остается ли он тем же самым или становится совершенно новым, иным?

¹ См.: Лотман Ю.М. Текст и структура аудитории // Труды по знаковым системам. Вып. 9. Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 422. - Тарту, 1977. - С.55-61.

В этой связи обратимся к феномену рефлексии. В.А. Лефевр¹ впервые сделал предметом изучения не сам факт рефлексии, не ее содержание, а формальную структуру многоуровневой рефлексии, в рамках которой возникает образ действительности, образ этого образа, образ образа образа и т.д. Более того, если субъект создает образ другого субъекта, и даже образ собственного образа, возникающий у этого субъекта. Существенно, что каждый уровень такой рефлексии возникает не как пассивное отражение, но как активный акт сознания предыдущего уровня. Следовательно, исследователь рефлексивной структуры всегда рискует оказаться объектом ее рефлексии.

Интерпретируемый текст способен создать образ исследователя, а рефлексия над образом может привести текст к созданию фиктивного образа самого себя, который она способна передать исследователю. Этим рефлексивная структура (интерпретируемый текст) как объект исследования осуществит рефлексивное управление исследователем, повлияв на его образ объекта. И объект изучения оказывается одновременно участником (субъектом) исследования.

Влияние интерпретационного фактора на проявления адресованности перевода по сравнению с исходным художественным текстом обусловлено тем, что интерпретация «как сложный лингвистический феномен, в котором субъективное начало тесно переплетается с началом объективным... схватывает все стадии перевода как процесса и все уровни переводного текста»², приводя к большим или меньшим смещениям в характере и проявлениях всех текстовых категорий³.

¹ См.: Лефевр В.А. Конфликтующие структуры. - Воронеж, 1967; Шрейдер Ю.А. Искусственный интеллект, рефлексивные структуры и антропный принцип // Вопросы философии. - 1995. - №7. - С. 163-167.

² См.: Новикова М.А. Проблема индивидуального стиля в теории художественного перевода (стилистика переводчика): Автореф. дис...д-ра филол. наук. - Л., 1989. - С.6.

³ См.: Кухаренко В.А. Экспликация содержания текста в процессе перевода // Текст и перевод: Сб. ст. - М., 1998. - С.40-51.

Позиция переводчика, обязательно включаемая в переводимый текст, может не только подчеркивать или, наоборот, заменять отдельные стороны содержащейся в оригинале программы интерпретации, но и искажать их.

Существует известное стихотворение Гете, которое выглядит следующим образом на немецком языке (1), с подстрочным переводом (2) и в стихотворном варианте Лермонтова (3).

1 Über allen ipfeln

2 Над всеми вершинами

3 Горные вершины

1 ist Run

2 Тишина

3 Спят во тьме ночной

1 In allen Wipfeln

2 Во всех кронах деревьев

3 Тихие долины

1 Spurest du kaum

2 Ты едва ли ощущаешь

3 Полны свежей мглой

1 einen Nauch

2 Дыхание

3 Не пылит дорога

1 Die Vögelein schweigen in Walde

2 Птицы молчат в лесу

3 Не дрожат листы

1 Warte nur, balde

2 Подожди, скоро

3 Подожди немного

1 ruhest du auch

2 Отдохнешь и ты

3 Отдохнешь и ты.

Изумителен перевод М.Ю. Лермонтова, которому удалось остаться и достаточно близко к оригиналу и передать авторский смысл. Хотя уже здесь видится безусловное расхождение формального значения смысла отдельных слов. Но история стихотворения на этом не закончилась. Оно попало в Японию, но в варианте перевода со стихов М.Ю. Лермонтова. Здесь уже с этого перевода оно вновь вернулось в Германию и в подстрочном переводе выглядело следующим образом: «Мы с тобою простились // Я сижу в беседке один. // Надо мною летят журавли // Я сижу и плачу». Как видно, это уже совершенно другое стихотворение, адаптированное к иной культуре. Но самое поразительное то, что даже в этом виде оно передает изначальное настроение Гете. Автор в процессе перевода стремился так воссоздать авторскую цепочку образ – знак – символ, что читатель, пройдя по этой цепочке, понимает то, что хотел сказать первоначальный автор в своем произведении.

Если же обратиться к философско-культурологическому аспекту данной проблематики, то следует сказать о типах социального кодирования¹. М.К. Петров с их помощью исследует картину воспроизводства культурных традиций. В контексте нашего исследования трансформации образа и знака в художественном творчестве для понимания невербальных структур сознания привлекает внимание лично-именной и профессионально-именной типы социального кодирования.

Первый тип социального кодирования обеспечивается простым воспроизводством: действия, отрабатываются в имитациях-тренировках, им присуща малая инерционность, значительная точность и эффективность.

¹ Петров М.К. Язык, знак, культура. М., 1991; Его же. Социально-культурные основания развития современной науки. М., 1992; Его же. Миф и научно-техническая революция // Вопросы философии. - 1992. - № 6.

Во *втором* типе основным транслятором навыков является семья, а интегратором профессиональной деятельности служит кровнородственный признак. Все члены профессии-группы через систему наследуемых межсемейных контактов “делают одно и то же”. Наглядно-подражательные схемы опираются на авторитет, на веру в священность и непреложность предлагаемых приемов (текстов). Мысль о роли наглядного обучения, о значимости поведенческого стереотипа обобщается М.К.Петровым до понимания путей воспроизводства культуры, культурно-исторической преемственности.

К числу наследуемых можно, пожалуй, отнести некоторые миро-жизнеопределяемые формы восприятия, под влиянием которых складывается особое дух и образы. Контекст самой жизни, ее уклад с необходимостью ведут к воспроизводству того, что создано предшественниками и наследуется индивидами. Именно на этом пути складываются, по-видимому, образы работника и ученого, образы гражданина и семьянина и т.д.; отсюда проистекают дух ответственности и порядочности, любви к Отчизне и память праотцов, дух добросердечия и милосердия и пр. Образы и дух служат катализаторами и скрепами, которые направляют и интегрируют разные стороны сущности и самого индивида и разных социальных ячеек.

Субъективные восприятия, особая установка сознания становятся той конституирующей силой, которая придает очертания целостности разнородным событиям, независимо от того, удалены они в пространстве и времени или же вовсе не связаны друг с другом. Случайно сочетаемые ощущения пробуждают продуктивную способность воображения. Отсюда неожиданные ассоциации, образы. Художественное воображение может руководствоваться даже “мелодией слова”¹, помогающей переводу стихов. Используя “игру,

¹ Брюсов В. Фиалки в тигле // Воспоминания о серебряном веке. М. - 1993. - С. 525.

скольжения”¹, художник привносит в создаваемый образ смысловую неординарность, символы, загадки.

Таким образом, мы видим, что при мастерском переводе и профессиональной организации коммуникативных процессов, несмотря на различие и трансформацию образов и знаков, различие культур и языков, возможно сохранение смысла. Другое дело – это поиск методик, как это сделать в различных сферах: в переводческой деятельности, в рекламной кампании, в предвыборной агитации и т.д.

ВЫВОДЫ

по второй главе диссертации

Рассмотрев особенности трансформации образа и знака в процессе трансляции знания в сфере художественного творчества, необходимо сделать краткие выводы.

В современном науковедении наблюдается устойчивая тенденция к поискам новых средств выражения мысли. Магистральная линия познания - переход от сущности первого порядка к сущности более глубокой - на современном этапе развития познания воплощается в исследованиях структуры материи и духа различных порядков, системы их взаимоотношений, в разработке понятий и теорий высокой степени абстрактности и сложности - интегрально-обобщенных форм. И в этом русле проведенный анализ образа, знака, символа в их современном понимании помогает прояснить некоторые аспекты трактовки этих терминов и их применимость в различных отраслях знания.

¹ Лотман Ю. Текст в тексте // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1981. Вып. 567.

Сегодня наблюдается ломка отдельных устоявшихся фундаментальных научных понятий, сама логическая форма которых, по-видимому, не имеет аналогов ни в классической науке, ни в науке прошлого XX века. Гносеология с этой точки зрения входит в новое "методологическое пространство", в котором возможна перестройка категориального аппарата и появление нового способа мышления; обращение к проблеме трансформации образа и знака в процессе трансляции знания в сфере художественного творчества помогает решению этой научной и практической задачи.

К особенностям трансформации образа и знака в художественном творчестве мы относим *лингвистическую сингулярность* и *индивидуальную временную транспективу*.

Под *лингвистической сингулярностью* мы понимаем процесс свертывания знаковой формы до уровня символов, что оставляет свободу для интерпретации, как на уровне образа, так и на уровне знака для каждого субъекта в отдельности.

Под *индивидуальной временной транспективой* нами понимается сквозное видение из настоящего в прошлое и будущее, т. е. способность обозрения индивидом течения времени собственной жизни в любом его направлении, возможность взаимосотнесения прошлого, будущего и настоящего и связывания этих временных компонентов человеческой жизни в его сознании и подсознании.

Временная транспектива – это и субъективно данное в самосознании образование, и особый психологический механизм. Знак становится значащим, а оттуда смыслом, при одном условии – раскодировании смысла во времени. Особенности трансформации образа и знака в музыке, поэзии, живописи, поддаются разграничению с позиций их темпоральной специфики. Таким образом, в регуляции времени жизни прослеживаются различные личностные способы, которые определяются характером соотношения индивидуально-личностного и общественного времен.

В условиях меняющегося мира современный человек должен стремиться в определенном смысле к универсальности. Увеличения индивидуальной информационной вместимости человек может достичь только в том случае, когда будет снабжен системой образов, знаков и символов, емкость которых сама по себе достаточно будет велика, чтобы с их помощью выражать мир в целом, мир как целое. Создание модели устойчивого перехода от образа к знаку, модели гармоничного сочетания этих во многом противоположных форм постижения смысла позволит отчасти решать проблемы коммуникации (в том числе и разрешения конфликтных ситуаций).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В завершение проведенного исследования необходимо сделать некоторые выводы и обобщения.

Анализ научной литературы и сопоставление различных подходов к исследованию социокультурных маркеров и особенностей трансформации образа и знака в художественном творчестве показывает, что, несмотря на некоторую фрагментарность и мозаичность в разработке проблематики трансляции знания и трансформации образа и знака, учеными разных направлений достигнуты определенные результаты в исследовании роли социокультурных маркеров в процессе трансляции знания, видоизменений образа и знака в процессе трансляции смысла.

Проводимые в последнее время моно и полидисциплинарные исследования художественного творчества показывают, что само творчество может быть определено, объяснено и понято только в поле двух полярных смысловых сфер. *Одна* из них включает в себя понятия новизны, случайности, индивидуальности, уникальности и т.п., *другая* – социально-нормирующие критерии (признанность, обязательность, общезначимость и так далее). Из чего следует, что творчество – это результат сложнейшего процесса взаимодействия индивидуального и социокультурного.

При характеристике художественного творчества как деятельности нами уточнены ключевые категории диссертационного исследования «образ», «знак», «символ», «смысл» в их современном понимании. Мы считаем, что определение понятий «образ», «знак», «символ» возможно только в соотношении с понятием «смысл». Сами смыслы сменяют друг друга, не возникая и уничтожаясь, но лишь меняется их готовность к актуализации. Смыслы существуют как сплошное смысловое поле, в котором каждый отдельный, условно выделяемый смысл обретает свое содержание через соотношение с другими смыслами.

Символ может быть охарактеризован как синтез образности и знаковости, формы и ее значения.

Результаты анализа художественного творчества как деятельности с позиций рассмотрения трансляции знания и трансформации образа и знака показывают, что при всем разнообразии подходов к анализу творческого процесса, при всей пестроте оценки результатов творческого поиска и форм его использования, вполне само творчество может достаточно эффективно изучаться при условии разнообразия методологических средств и использования междисциплинарных подходов к его исследованию.

Понятие «социокультурный маркер», под которым нами понимаются закладываемые в процессе первичной социализации духовные структуры (восприятие мира в целом и мир как целое), а также перевод этого восприятия в сферу бессознательного, может быть использовано в методологии анализа процессов, связанных с трансляцией знания в различных видах человеческой деятельности. Разнообразие социокультурных явлений, которые могут выступать в качестве социокультурных маркеров, чрезвычайно велико. Это могут быть: представления или понятия, категории, суждения и предрассудки, истины, привычки, логические, моральные или естественные законы, инстинкты, формы созерцания, образцы переживаний (архетипы) или познавательные структуры и пр.

Следует особо подчеркнуть то обстоятельство, что социокультурный маркер не является врожденной структурой, он напрямую детерминирует сферу духа с момента рождения, но до появления сознания, что создает ситуацию трудноуловимости при его локализации и исследовании (примером этого является поиск местонахождения менталитета). После оформления сознания его действие носит опосредованный, но тем не менее исключительно устойчивый характер.

К социокультурным маркерам, под влиянием которых происходит трансформация образа и знака в процессе трансляции знания в сфере художественного творчества, мы относим:

- опыт первичной социализации;
- первый освоенный язык.

Прочность опыта первичной социализации настолько велика, что она оказывается способной противостоять любым другим воздействиям извне, в том и числе и целенаправленным педагогическим и иным информационным воздействиям. Причина этого кроется в первичности закрепления в мозговых структурах именно первого опыта, который переводится затем в сферу бессознательного, и который существует там в латентной форме, уступая с течением времени место сознанию и его производным.

Аналогичное влияние по функциональному воздействию на процесс трансляции знания и трансформацию образа и знака оказывает и первый освоенный язык. Идея В.Г. Мейена о том, что каждая новая стадия онтогенеза закрывает прежние степени свободы, в большинстве случаев оказывается жизненной.

Именно по этим причинам опыт первичной социализации и первый освоенный язык мы относим к социокультурным маркерам, ибо на всей познавательной деятельности в той или иной степени лежит их неустранимая печать.

К *гносеологическим* основаниям трансформации образа и знака мы относим особенности двух стратегий, двух типов мышления. Основное отличие между двумя типами мышления и постижения мира (логико-вербальным, преимущественно связанным с активностью левого полушария и пространственно-образным, связанным с активностью правого полушария) состоит не в характере используемого материала, а в принципах организации контекстуальной связи между словами и образами.

К *социокультурным* основаниям трансформации образа и знака мы относим культурную традицию в целом и сопровождающие ее культурный импринтинг и табуирование. Роль литературы вообще и русской литературы в частности в функционировании российского социума трудно переоценить. Подобно тому, как сходство детей с родителями биологи объясняют генетическими связями, идентичностью биохимических процессов, русская литература играет роль питающих сосудов, которыми мы соединяемся со своими корнями. Таким образом, корни настоящего уходят к историческому единству разных душ, их связности вне временных границ.

Динамика смысла в искусстве зависит от множества факторов общественного и личного порядка. Но одна из форм подобной зависимости – влияние социокультурных маркеров на процесс трансляции знаний в сфере художественного творчества – редко учитывается при анализе процессов подобного рода.

К особенностям трансформации образа и знака в художественном творчестве мы относим *лингвистическую сингулярность* и *индивидуальную временную трансспективу*.

Под *лингвистической сингулярностью* мы понимаем процесс свертывания знаковой формы до уровня символов, что оставляет свободу для интерпретации как на уровне образа, так и на уровне знака для каждого субъекта в отдельности.

Под *индивидуальной временной трансспективой* нами понимается сквозное видение из настоящего в прошлое и будущее, т. е. способность обозрения индивидом течения времени собственной жизни в любом его направлении, возможность взаимосотнесения прошлого, будущего и настоящего и связывания этих временных компонентов человеческой жизни в его сознании и подсознании.

Временная трансспектива – это и субъективно данное в самосознании образование, и особый психологический механизм. Знак становится знача-

щим, а оттуда смыслом, при одном условии – раскодировании смысла во времени. Особенности трансформации образа и знака в музыке, поэзии, живописи поддаются разграничению с позиций их темпоральной специфики. Таким образом, в регуляции времени жизни прослеживаются различные личностные способы, которые определяются характером соотношения индивидуально-личностного и общественного времен.

Говоря о теоретической и практической значимости проведенного исследования, необходимо отметить, что реакция индивида на социальное воздействие носит не механический характер и далеко не всегда выступает функцией стимула. Отражение внешних воздействий имеет сложный характер, оно опосредуется не только через опыт прошлых поколений (привычки, традиции, национальный характер и т.д.), но и через собственный, индивидуальный опыт человека, иными словами, опосредуется его внутренним миром. Причем именно стремление выжить и необходимость иметь для этого адекватные знания для построения эффективной практической деятельности заставляет человека постоянно переключать свое мировосприятие с образной на знаковую форму. Это переключение зависит как от объекта, на который направлено познание, так и от субъекта, который имеет собственную предрасположенность к выбору образа или знака (в том числе под влиянием био- и социальных факторов).

Признавая, что социокультурные маркеры и возникающие под их влиянием особенности трансформации образа и знака, занимают сравнительно небольшую часть объема творческой деятельности индивидуального сознания, все же можно согласиться с тем, что они оказывают глобальное воздействие на все формы существования духовной деятельности человека, так как они сами по себе есть глубинная его часть, связанная с традицией и культурой.

Проведенный анализ социокультурных маркеров и особенностей трансформации образа и знака при трансляции знаний в сфере художественного творчества:

- способствует более глубокому пониманию процессов трансляции смыслов в эволюции культур и цивилизаций;
- содействует системному анализу российской действительности, поскольку сами социокультурные маркеры относятся к одному из значительных системообразующих факторов;
- знание и учет особенностей трансформации образа и знака позволяет более детально вникнуть в механизм межкультурной и межличностной коммуникации.

В условиях интенсивного информационного обмена XXI века, усиления хозяйственных и культурных связей, человек испытывает определенные затруднения в вопросах переработки поступающей информации, которые существенно снижают эффективность интеллектуальной деятельности. В подобных условиях у человека нет альтернативы универсальности. Увеличения индивидуальной информационной вместимости он может достичь только в том случае, когда будет снабжен системой образов, знаков и символов, емкость которых сама по себе достаточно будет велика, чтобы с их помощью выражать мир в целом, мир как целое.

Создание модели устойчивого перехода от образа к знаку, модели гармоничного сочетания этих во многом противоположных форм постижения смысла позволит отчасти решать проблемы коммуникации (в том числе и разрешения конфликтных ситуаций).

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Айдукевич К. Язык и смысл // Логос. - 1999. - №7. - С.67-93.
2. Алексеев А. К осмыслению модели смысла // Здравый смысл. - 1998. - №7.
3. Алексеев И.Ю. Человеческое знание и его компьютерный образ. - М., 1993.
4. Алексеев Н.Г. К проблеме соотношения мыследеятельности и сознания // Вопросы методологии. - 1991. - №1. - С.3-8.
5. Алефrienко Н.Ф. Методологические проблемы теории взаимодействия сознания, значения и смысла // Языковая личность: проблемы значения и смысла. - Волгоград, 1994. - С.3-13.
6. Аллан Д. Формы, трансформации и креативный процесс // Вестник Московского ун-та, Сер.7. Философия. - 1999. - №4. - С.110-118.
7. Андреев А.Л. Место искусства в познании мира. - М., 1980.
8. Андриющенко Т.Я. Понимание текста в общении. - М., 1995.
9. Аристотель. Об истолковании // Античные теории языка и стиля. - М.-Л., - 1936.
10. Арутюнян Ю.В., Дробижева Л.М. Этносоциология: пройденное и новые горизонты// СОЦИС. - 2000. - №4. - С.11-22.
11. Аршинов В., Свирский Я. Философия самоорганизации: Новые горизонты // Общественные науки и современность. - 1993. - №3. - С.59-71.
12. Балла О. Власть слова и власть символа: Проблемы лингвистики // Знание – сила. - 1998. - № 11-12. - С.26-30.
13. Баталов А.А. К философской характеристике практического мышления // Вопросы философии. - 1984. - №4. - С.64-72.
14. Баталов А.А. Понятие профессионального мышления (Методологический и идеологический аспекты). - Томск, 1985.

15. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. - М., 1975.
16. Башмакина О.Н. Язык как проявление «Я», сознания, ума, мысли // Человек: сознание и мысль. - Ижевск, 1994.
17. Бескова И.А. Проблема творчества и буддийская традиция // Вопросы философии. - 1999. - №7. - С.158-173.
18. Бескова И.А. Творческое мышление как эпистемологическая проблема: Автореферат дис.... д-ра филос. наук. - М., 1993.
19. Биbihин В.В. Символ и другое // Начала. - 1994. - №1. - С.177-190.
20. Библер В.С. Мышление как творчество. - М., 1975.
21. Бляхер Е.Д., Волынская Л.М. Научная метафора: к методологии исследования трансляции знания // Философские науки. - 1989. - №2.
22. Богин Г.И. Филологическая герменевтика. - Калинин, 1982.
23. Бодалев А.А. Восприятие и понимание человека человеком. - М., 1982.
24. Босенко А. Третий образ // Философская и социологическая мысль. – Киев. - 1993. - № 7-8. - С.53-74.
25. Брунер Дж. Психология познания. - М., 1977.
26. Букин С.А. Творчество как вид социальной деятельности. - М., 1998.
27. Васильева В.В. В поисках механизмов понимания текста // Вестник Омского ун-та. - 1998. - №3. - С.65-68.
28. Величковский Б.М., Зинченко В.П., Лурия А.Р. Психология восприятия. - М., 1973.
29. Веселовский В.Н. Философские основы информационной парадигмы. Краткий очерк гипотезы. - Арзамас, 1997.
30. Вильданов У.С. Феномен мыслителя: гносеологический анализ трансцендентальной субъективности: Автореф. дис....д-ра филос. наук. - Уфа, 2000.

31. Воронцов Г. Художественное произведение как проблема понимания // Философские исследования. - 1999. - № 2. - С.158-168.
32. Вострякова Ю. В. Представление в иерархии уровней сознания: гносеологические и онтологические аспекты: Автореф. дис.... канд. филос. наук. - Самара, 2000.
33. Вудвортс Р. Этапы творческого мышления // Экспериментальная психология. - М., 1950.
34. Выготский Л.С. Мышление и речь. - М., 1999.
35. Выготский Л.С. Психология искусства. – Ростов- на- Дону, 1998.
36. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. - М., 1988.
37. Генисаретский О.И. Пространства рефлексивных состояний // Вопросы методологии. - 1999. - №1-2.
38. Глазунова О.И. Парадокс как принцип организации художественного текста // Вестник СПбГУ, 1998. Сер. 2. Вып. 3. - С.40-50.
39. Глуздов В.А. Методологический анализ взаимосвязи генерации и трансляции знаний: Автореф. дис. ... д-ра филос. наук. - М., 2000.
40. Голота А.И. О природе творчества // Вестник МЭГУ. - 1998. - №2. - С.21-25.
41. Городничев В. А. Художественная деятельность: концептуальные аспекты, структура и функции. - М., 1997.
42. Горский В.С. Историко-философское истолкование текста. - К., 1981.
43. Грачев В.Д. Философия ума. - Ставрополь, 1999.
44. Губарева Т.Ю. Психолингвистический анализ понимания письменного текста. - М., 1997.
45. Гусев С.С., Тульчинский Т.Л. Проблема понимания в философии: Философско-гносеологический анализ. - М., 1985.

46. Гуссерль Э. Кризис европейского человечества и философия // Вопросы философии. - 1986. - №3.
47. Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания // Сочинения. Т.1. - М., 1994.
48. Де Боно Э. Латеральное мышление.- СПб, 1997.
49. Делез Ж. Логика смысла. - М., 1995.
50. Димитрин Д.С. Особенности онтологического подхода к искусству в философии: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. - Магнитогорск, 2000.
51. Дмитриева И.А. Метафора как способ познания: логико-гносеологический статус: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. - Якутск, 2000.
52. Доброхотова Т.А., Брагина Н.Н. Асимметрия мозга и асимметрия сознания человека // Вопросы философии. - 1993. - №4.
53. Дышлевый П.С. Феномен творчества и философский подход к его исследованию // Становление человека в творчестве. - М., 1994. - С.21-89.
54. Егоров А.Г. Особенности социокультурной трансформации знаний. - М., 1997.
55. Ефимов В.С. и др. Возможные миры или создание практики творческого мышления. - Красноярск, 1994.
56. Жоль К.К. Мысль. Слово, метафора. Проблема семантики в философском осмыслении. - К., 1984.
57. Залевская А.А. Некоторые особенности знаний как опоры мышления при восприятии текста // Мышление и текст. - Иваново, 1992. - С.67-74.
58. Знаков В.В. Понимание в познании и общении. - М., 1994.
59. Зрительные образы: Феноменология и эксперимент. - Душанбе, 1972.
60. Иванов В.П. Человеческая деятельность – познание – искусство. - Киев, 1977.
61. Иванов Е.М. Материя и субъективность.- Саратов, 1998.

62. Иванова Н.Н. Повседневность и произведение // Современная зарубежная философия: проблемы трансформации на рубеже XX-XXI веков. - СПб., 1996.
63. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. - М., 1996.
64. Иойлева Г.В. Проблема понимания в процессе профессионального обучения. - СПб., 1998.
65. Исаева Л.А. Виды скрытых смыслов и способы их представления в художественном тексте: Автореферат дис. ...д-ра филос. наук - Краснодар, 1996.
66. Касавин И.Т. Познание в мире традиций. - М., 1990.
67. Катаенко Т.Ю. Проблема понимания в контексте гносеологии. - Ростов - на - Дону, 1998.
68. Книгин А.Н. Философские проблемы сознания. - Томск, 1999.
69. Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Интуиция как самодоистраивание // Вопросы философии. - 1994. - №2. - С.111-122.
70. Коледа С. Моделирование бессознательного. - М., 2000.
71. Коммуникации в культуре. - Петрозаводск, 1996.
72. Крымский С.Б. Строй культуры: хронотопы и символы // Collegium. - 1993. - №1.
73. Кухаренко В.А. Экспликация содержания текста в процессе перевода // Текст и перевод: сб. ст. - М., 1998. - С.40-51.
74. Кушнарченко С.П. Философская интерпретация литературно-художественного текста: проблема метода: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. - Томск, 2000.
75. Лапин Н.И. Проблема социокультурной трансформации // Вопросы философии. - 2000. - № 6. - С. 3-17.

76. Лебедев С.А., Полозова И.В. Метафора как средство познания: Традиционные и нетрадиционные модели // Вестник Моск. ун-та. Сер.7, Философия. - 1993. - № 4. - С.16-25.
77. Леонтьев Д.А. Психология смысла. Природа, структура и динамика смысловой реальности. - М., 1999.
78. Лефевр В.А. Конфликтующие структуры. - М., 1995.
79. Логический анализ языка: Знание и мнение. - М., 1988.
80. Логический анализ языка: Истина и ценность. - М., 1995.
81. Логический анализ языка: Культурные концепты. - М., 1991.
82. Логический анализ языка: Ментальные действия. - М., 1993.
83. Логический анализ языка: Модели действия. - М., 1992.
84. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. - М., 1992.
85. Лосев А.Ф. Страсть к диалектике: Литературные размышления философа. - М., 1990.
86. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. - М., 1991.
87. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Лотман Ю.М. Избр. ст.: В 3 т. - Таллинн, 1992.
88. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. - М., 1970.
89. Лотман Ю.М. Феномен культуры // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. Вып. X. - Уч. зап. Тарт. ун-та. - Вып. 463. - Тарту, 1978.
90. Лурия А.Р. Язык и сознание. - М., 1998.
91. Малевинский С.О. Значение-смысл-информация // Семантические основы языковых реализаций. - Краснодар, 1995. - С.51-56.
92. Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание: Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке. - М., 1997.
93. Матаков К.А. Онтология идеального: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. - М., 2001.

94. Матяш Т.П. Сознание как целостность и рефлексия. - Ростов-на-Дону, 1988.
95. Ментальная репрезентация: Динамика и структура. - М., 1998.
96. Меркулов И.П. Архаическое мышление: вера, миф, познание // Эволюционная эпистемология: проблемы, перспективы. - М., 1996.
97. Меркулов М.П. Сакрализация знания и ее роль в развитии мышления. - М., 1998.
98. Метафора в языке и тексте. - М., 1988.
99. Минералов Ю.И. Теория художественности. Поэтика и индивидуальность. - М., 1997.
100. Митина С.И. Становление проблематики смысла в гуманитарном знании. - Саранск, 1998.
101. Мицкевич Н. А. Методологические особенности проектирования профессионального знания: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. - Кемерово, 2000.
102. Мозаика смыслов: Сб. ст./ Редкол.: А.В. Павлов, В.Н. Телегин и др. - Тюмень, 1999.
103. Морэн Э. Дух и мозг// Современная наука: познание человека. - М., 1988.
104. Моррис Ч.У. Основания теории знаков // Семиотика. - М., 1983.
105. Муравец В.Д. Гносеологический анализ пространственных символов. - Томск, 1993.
106. Мусхиашвили Н.Л., Шрейдер Ю.А. Значение текста как внутренний образ // Вопросы философии. - 1977. - №3.
107. Набоков В.В. Искусство литературы и здравый смысл // Владимир Набоков. Неизданное в России // Звезда. - 1996. - №11.
108. Назарова Т.Б. Лингвистическая семиотика: теория и практика // Вестник Моск. ун-та. Сер.9, Филология. - 1996. - №4. - С.44-54.
109. Научные и вненаучные формы мышления. - М., 1996.

110. Никифоров А.С. Познание мира. - М., 1989.
111. Новикова М.А. Проблема индивидуального стиля в теории художественного перевода (стилистика переводчика): Автореф. дис.... д-ра филол. наук. - Л., 1989.
112. Нойман Э. Происхождение и развитие сознания. - М., 1998.
113. Нугаев Р.М. Реконструкция процесса смены базисных парадигм: модель коммуникативной рациональности // Философия науки. - 2000. - №1 (7). - С.29-35.
114. Основные современные концепции творчества и одаренности. - М., 1997.
115. Остин Дж. Как производить действия при помощи слов; Смысл и сенсibiliи [Лекции]: Пер. с англ. - М., 1994.
116. Павлович Н.В. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке. - М., 1995.
117. Павлович Н.В. Словарь поэтических образов в 2-х т. - М., 1999.
118. Пелюшенко А.В. Смысл, диалог. Понимание // Проблемы социализации образования. - Волгоград, 1997.
119. Петров М.К. Язык, знак, культура. - М., 1991.
120. Понимание и интерпретация текста. - Тверь, 1994.
121. Понимание как усмотрение и построение смыслов. - Тверь, 1996.
122. Пономарев Я.А. Психология творческого мышления. - М., 1960.
123. Пономарев Я.А. Психология творчества. - М., 1976.
124. Портнов А.Н. Сознание, язык, смысл: в поисках новой парадигмы // Философский альманах. - Иваново, 1998. - №1-2.
125. Потенция А.А. Мысль и язык. - К., 1993.
126. Потенция А.А. Теоретическая поэтика. - М., 1990.
127. Пригожин И. Философия неустойчивости // Вопросы философии. - 1991. - №6. - С.46-52.
128. Проблемы культуры и искусства. - СПб., 1997.

129. Прохоров А.О. Психология неравновесных состояний. - М., 1998.
130. Пучинский В.М. О слоях психического отражения, сознание, речевое понимание, логика // Философские исследования. - 1999. - №2. - С.117-131.
131. Пушкин В.Н. Эвристика - наука о творческом мышлении. - М., 1967.
132. Рикер П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. - М., 1995.
133. Рикер П. Существование и герменевтика // Феномен человека: Антология. - М., 1993.
134. Розин В.М. Научное познание и художественное постижение как явления культуры и творчество человека // Социально-политический журнал. - 1993. - №8. - С.28-34.
135. Розин В.М. Природа сновидений и переживания произведения искусств: опыт гуманитарного и социально-психологического объяснения // Из 26 Випперовских чтений. - М., 1993.
136. Розов М.А. Строение научного знания (проблемы методологии и методики анализа) // Философия науки. Вып. 3. - М., 1997.
137. Романов Ю.И. Философия образа: (Онтологический, гносеологический, аксиологический аспекты). - СПб., 1997.
138. Рорти Р. Философия и зеркало природы. - Новосибирск, 1997.
139. Ротенберг В.С. Внутренняя речь и динамизм поэтического мышления // Философские науки. - 1991. - № 6.- С.157-164.
140. Ротенберг В.С., Аршавский В.В. Межполушарная асимметрия мозга и проблемы интеграции культур // Вопросы философии. - 1984. - №4.
141. Рузавин Г.И. Проблема понимания и герменевтика // Герменевтика: история и современность. - М., 1985. - С.162-178.
142. Рунин Б.М. Творческий процесс в эволюционном аспекте // Художественное и научное творчество. - Л., 1979.

143. Рязанов И.В. Герменевтика текста: (Опыт социально-философского исследования). - Пермь, 1998.
144. Свинцов В.И. Должна ли поэзия быть "глуповатой"? (К проблеме семантики художественного текста) // Философские науки - 1991. - №6. - С.41-46.
145. Селицкая И.А. Теория познания: мышление и речь первобытного человека. - СПб., 1998.
146. Семакина И.А. Бытие как текст: проблема самоопределения смысла: - М., 1998.
147. Семантика слова, образа, текста. - Архангельск, 1998.
148. Семиотика и художественное творчество. - М., 1997.
149. Силин А.А. Творение нового как переход от возможного к действительному // Философские науки. - 1999. - №3/4. - С. 82-99.
150. Симонов П.В. Мозг и творчество // Мозг и разум. - М., 1994. - С.75-90.
151. Смирнов С.Д. Психология образа: Проблема активности психического отражения. - М., 1985.
152. Соловей Л.А. Алгоритмичность практики, мышления, творчества. - Киев, 1980.
153. Соссюр де Ф. Труды по языкознанию. - М., 1977.
154. Социальные конфликты: экспертиза, прогнозирование, технологии разрешения. Вып.18: Этническая и региональная конфликтология. - М. - Ставрополь, 2002// Баева О.Н., Каширин В.И. Цивилизационная идентичность России: универсальная модель метасубъекта в планетарном самосознании. - С.109-131.
155. Спиридонов В.Ф. Осмысленность процесса решения и символической структуры // Модели мира. - М., 1997.
156. Спрингер С., Дейч Г. Левый мозг, правый мозг. - М., 1983.

157. Старостова Л.Э. Проблема смысловтворчества в искусстве и культуре: индивидуально-человеческие основания. - Екатеринбург, 1998.
158. Стахова Й. Значение метафоры в способе мышления и выражения в науке // Познание в социальном контексте. - М., 1994. - С.48-62.
159. Степанов Ю.С. Семиотика. - М., 1971.
160. Степанян Е.Б. Категории поэтического мышления Бориса Пастернака // Вопросы философии. - 2000. - №8. - С.62-78.
161. Страхов И.В. Психология литературного творчества. - М., 1998.
162. Счастливец Р. А. Онтология гуманитарного знания: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. - М., 2000.
163. Сычева С.Г. Онто-гносеологическая роль символов во взаимосвязи человека и духа. - Томск, 1994.
164. Тайна интеллекта: Размышления о возможностях человеческого разума. - Харьков, 1996.
165. Тайсина Э.А. Гносеологические аспекты семиотики. - Самара, 1994.
166. Творчество в искусстве – искусство творчества. - М., 2000.
167. Теория метафоры. - М., 1990.
168. Теплов Б.М. Ум полководца // Проблемы индивидуальных различий. - М., 1961.
169. Тодоров Ц. Теории символа. - М., 1999.
170. Файнберг Е.Л. Две культуры: Интуиция и логика в искусстве и науке. - М., 1992.
171. Фешкова Г.С. Специфика замысла как имманентного элемента творческой деятельности: Автореф. дис.... канд. филос. наук. - Кемерово, 2000.
172. Философия: опыт художественного осмысления. - Ставрополь, 1998.
173. Фоли Дж. Энциклопедия знаков и символов. - М., 1996.

174. Фрумкина Р.М. Семантика текста и семантика сознания: Как мы понимаем то, о чем говорим // НТИ. Сер.2. Информационные процессы и системы. - 1995. - №12. - С.1-7.
175. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. - М., 1997.
176. Хайдеггер М. Время и бытие. - М., 1993.
177. Холл Менли П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. - Новосибирск, 1992.
178. Хрестоматия по психологии художественного творчества. - М., 1998.
179. Цунский И. Театральная герменевтика и анализ театрального текста // Общественные науки и современность. - 2000. - №3. - С.161-167.
180. Шалютин С.М. Искусственный интеллект: гносеологический аспект. - М., 1985.
181. Шпет Г.Г. Явление и смысл. Феноменология как основная наука и ее проблемы. - М., 1914.
182. Шпет Г.Г. Язык и смысл: / Из философ. наследия // Логос.- 1996. - №7. - С.81-122.
183. Шрейдер Ю.А. Искусственный интеллект, рефлексивные структуры и антропный принцип // Вопросы философии.- 1995. - №7. - С.163-167.
184. Шрейдер Ю.А. Логика знаковых систем (элементы семиотики). - М, 1974.
185. Щербаков М. Кластерная теория интеграции // В сб.: Свободное дыхание. Первые пять лет / Под ред. Козлова В.В. - М., 1994.
186. Эндрю А. Искусственный интеллект. - М., 1985.
187. Юдин Б.Г. Объяснение и понимание в научном познании // Вопросы философии. - 1980. - №9. - С.51-63.

188. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Хрестоматия по психологии художественного творчества. - М., 1998.- С.20-36.
189. Юнг К.Г. Психология переноса. - М., 1997.
190. Юнусова И.В. Знаки и знаковые отношения в составе семасиологической системы языка //Вестник Удм. ун-та. - 1996. - №2. - С.141-151.
191. Явление вариативности в языке. - Кемерово,1994.
192. Языковая личность: проблема выбора и интерпретации знака в тексте. - Новосибирск, 1994.
193. Языковая личность: проблемы значения и смысла. - Волгоград, 1994.
194. Якобсон Р. Язык и бессознательное. - М., 1996.
195. Ярошевский М.Г. Социально-психологические координаты научного творчества // Вопросы философии. - 1995. - №12.
196. Яценко Л.В. Философские основания теории творчества и эвристики // Современные проблемы теории творчества. - М., 1992. - С.27-41.
197. Bardel A. Images of reality: the social and aesthetic aspects of representation// Images and reality: Pros. of the 1996 Miskolc conf. - Miscols. 1997. - P.1-22.
198. Chakrabarti A. On knowing by being told// Philosophy East A. West. - Honolulu, 1992. - Vol. 42, №3. - P. 421-439 .
199. Penyer N. Why do wirrous revers left/right and not up down ?// Philosophy. Cambridge; N.Y.,1994. - vol. 69, №268. - P.205-210.
200. Rollins M. Rereinterpreting images// Philos psychology. - L.,1994. - vol. 7, №3. - P.345-358.