

СОДЕРЖАНИЕ И СУЩНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ОПЫТ ФИЛОСОФСКОГО АНАЛИЗА

Аннотация: Предлагаемая читателю статья посвящена философскому анализу содержательно-сущностных характеристик художественной литературы: литература как процесс творческого освоения действительности; воображение и интуиция, полезность и новизна в художественном творчестве; литературное произведение и его язык, художественный образ, метод, идеал; понятие языка художественной литературы и литературного языка, общее и особенное в их характеристике и др.

Ключевые слова: художественная литература как предмет социально-философского анализа; содержательно-сущностные (философские) характеристики художественной литературы; литература как процесс творческого освоения действительности; воображение и интуиция, «полезное» и «новое» в художественном творчестве; литературный процесс и его язык; художественный образ и методы его создания; художественный идеал; общее и особенное в языке художественной литературы и литературном языке.

Философия определяет, что всем без исключения явлениям единого окружающего нас мира присуще нечто общее: природа, сущность, содержание, качество, функции, организация, структура и т.д. В полной мере эта посылка относится и к объекту нашего исследования – художественной литературе. Отмечая, что художественная литература – это сложный социокультурный феномен, мы вправе констатировать, что, как и любое другое явление, данный феномен дискретен, т.е. состоит из других феноменов. Их в науке принято называть элементами.

Элемент в философии часто определяется как всеобщее свойство явлений действительности «состоять» из других феноменов, неделимых в рамках данного явления, но бесконечно делимых, неисчерпаемых, в иных условиях их существования (1). Значимость категории «элемент» в нашем случае обусловлена, прежде всего, тем, что данная категория является центральной, несущей основную нагрузку в процедуре анализа. Ее сознательное применение в этом качестве не только позволяет нам выделить всю совокупность явлений, из которых состоит феномен художественной литературы, но и ориентирует нас на установление границы дискретности нашего объекта.

Таким образом, *выполняя задачу раскрытия содержания и сущности художественной литературы*, мы, прежде всего, должны определить из каких элементов состоит данное явление и как эти элементы взаимодействуют. Для выполнения названной задачи выделим основные сущностно-содержательные признаки художественной литературы.

Прежде всего, следует признать, что художественная литература – это *процесс* (лат. *processus* — прохождение, продвижение), т.е. она подвержена закономерным, последовательным изменениям в зависимости от изменения условий социальной действительности. Продвижение художественной литературы происходит в пространстве и времени, что позволяет нам идентифицировать ее, применительно к общему историческому процессу, выделяя определенные исторические типы художес-

твенной литературы, а так же говорить о национальной художественной литературе и ее специфических особенностях. Изменениям подвержены также содержание, структура и язык художественной литературы.

Определяя художественную литературу как процесс, необходимо подчеркнуть, что это *процесс творческого освоения действительности*, т.е. процесс, связанный с творчеством. *Творчество* – в самом общем смысле – это процесс человеческой деятельности, направленный на создание качественно новых материальных и духовных ценностей, это сформировавшаяся в труде способность человека из предоставляемого действительностью материала созидать (на основе познания закономерностей объективного мира) новую реальность, удовлетворяющую многообразные социальные потребности (2).

Связывая творчество с человеческой деятельностью, мы, естественно, предполагаем, что творчество процесс многоплановый, так как сама человеческая деятельность отличается разнообразием. Виды творчества определяются потребностями общества, социальных групп и личности, характером созидательной деятельности и ее особенностями. Исходя из этого к основным видам творчества чаще всего относят: научное, изобретательское, политическое, организаторское, философское, художественное, мифологическое, религиозное, повседневно-бытовое и др.

Длительное осмысление данного феномена философской мыслью приводит к выводу, что в конечном счете, в основе творчества и творческой деятельности лежат, прежде всего, общественные потребности. Специальный анализ позволяет отнести к основам творчества также противоречия, возникающие в научном, художественном, обыденном и других видах познания, а также практической деятельности, разрешение которых предполагает выход за пределы достигнутого уровня знаний или за рамки существующего уровня художественного отражения реальности и т.д.

Существуют различные философские концепции, пытающиеся объяснить природу творчества. Ее обусловленность, как правило, детерминирована принадлежностью авторов к конкретному философскому течению (решение основного вопроса философии). К числу других факторов, обуславливающих творчество, относят либо социальные, либо природно-биологические условия. *Художественному творчеству* принадлежит важнейшая роль в отражении и духовном воспроизведении действительности. Если научные открытия дают человеку представление об устройстве мира, литературные, шедевры постигают действительность и самого человека в художественных образах, существенно, тем самым, влияя на мировоззрение людей.

Каковы же основные предпосылки развития творческих возможностей человека?

Прежде всего, это обширные и глубокие знания в определенной области деятельности как условие видения имеющихся проблем и противоречий, а также база для их разрешения.

Во-вторых, - это свобода творчества, выражающаяся, прежде всего, в свободе творческих дискуссий, выражения, обмена и борьбы мнений, а также, в правовом обеспечении равных возможностей реализации творческого потенциала личности. Практика показала, что монополия на истину в последней инстанции, завышенная самооценка личностных достижений в литературно-художественной, научной и других видах деятельности несовместимы с творческим поиском.

В-третьих, важной предпосылкой и условием творчества является *развитие необходимых для этого способностей, в частности, воображения*, особенно продук-

тивного. Общеизвестно, что воображение как наиболее активная и подвижная область мышления тесно связана с мировоззрением и оказывает на него существенное воздействие. В связи с этим, по мнению большинства современных исследователей, следующих материалистической традиции (3), которое разделяет и автор данной работы, оно может сыграть значительную роль в решении многих стоящих перед обществом задач и, прежде всего - задачи формирования общественного сознания.

Воображение связано с разными ступенями и уровнями развития познания и является структурообразующим компонентом культуры в целом, которая представляет собой не только процесс передачи коллективного наследия, но и предвидения, предчувствия, которые с точки зрения нормативной теории могут оказаться нереальными и даже иррациональными. Этим целям служат, в частности, и такие специфические формы воображения как фантазия и мечта, разумеется, в том случае, если это не беспочвенное фантазирование в маниловском духе или явный, никогда не реализуемый вымысел, пустые выдумки на уровне неотрефлексированных разумом грез. Воображение содействует поискам истины благодаря своей способности к объединению двух начал — логического и образного.

Способности к созданию новых художественных образов, если мы говорим о художественном творчестве, а, именно, литературном — одном из наиболее значимых видов человеческой деятельности, связанном с созданием художественных образов при помощи слова. Способности наглядно-понятийного, абстрактно-логического описания действительности, если мы говорим о научном творчестве. А также, применительно к обоим указанным видам творчества - способности создания с помощью своих специфических средств, модели будущего, адекватной интересам и потребностям общества и т.д.

Трактовка творческой деятельности как продуктивной выводит на такие ее характерные признаки, как полезность (ценность) и новизна (оригинальность). Однако, следует уточнить, что *полезность не является специфическим признаком именно творческой деятельности*, она присуща и репродуктивной деятельности. В литературно — художественной деятельности, например, следование традициям, приобщение к сложившейся системе ценностей, популяризация высших примеров человеческих отношений, стремление к вершинам эстетического идеала, на наш взгляд, с необходимостью будет включать в себя элементы репродуктивности не в ущерб социальной полезности и творчеству. Кроме того, специфика духовного производства дает нам многочисленные примеры абстрагирования личности от необходимости получения конечного результата своих творческих усилий в пользу самого творческого процесса.

Вместе с тем, недооценка полезности может лишить смысла творческие усилия. Новизна (оригинальность) — отличительный признак творчества. Но она не является самоцелью, и ее абсолютизация в отрыве от социальной полезности приводит к вычурным и спорным нововведениям, которые зачастую не могут быть положительно восприняты общественным сознанием. Художественная литература в своем развитии переживала и продолжает переживать сегодня проявления новизны и оригинальности в противовес не только продуктивности, но и общепринятым нормам нравственности. Например, роман В. Сорокина «Голубое сало», позиционирующийся как самый скандальный роман современности, вряд ли можно отнести к социально значимым произведениям художественной литературы, скорее это попытка обратить на себя внимание и, таким образом, создать бренд для будущих коммерческих авантюр на литературной ниве. Хотя некоторые читатели видят в нем

увлекательный сюжет, остроумнейшие языковые находки, стилизации русских классиков, иногда убийственные для оригинала. Не правда ли – высоконравственная позиция – посмеяться над ушедшими титанами в условиях отсутствия адекватного ответа. Сопоставление данных суждений позволяет сделать вывод о диалектической противоречивости творчества, которое проявляется в единстве продуктивной и репродуктивной деятельности.

Таким образом, противопоставление творческой и нетворческой деятельности, выраженное с помощью пары категорий «продуктивное — репродуктивное», - не вполне корректно. Конечно, творчество представляет собой главным образом продуктивную деятельность, т. е. производящую новое. Но это различие относительно, поскольку не существует как деятельности, решительно во всем оригинальной, так и полностью повторяющей известные образцы. Чаще их различают по преобладанию того или иного начала, по их основной тенденции.

Одним из средств развития воображения является, как известно, приобщение к искусству. В искусстве наиболее ярко проявилось многообразие связей воображения с познавательным отношением человека к миру. Прежде всего, через художественный образ и разные его модификации, а также и посредством других видов образности, опирающихся на «посох памяти» (В.Астафьев), ассоциативную деятельность художественного воображения и главное - способность последнего к созданию «нового». Для искусства эта способность имеет принципиальное значение в том смысле, что оно само по своей природе и сущности строит образ новой реальности. Специфика искусства такова, что этот образ (мир, картина мира), сугубо индивидуальный и неповторимый, также, как и мир представлений его создателя, приобретает общезначимый смысл с помощью воображения и благодаря ему; более того - богатство воображения играет в этом процессе определяющую роль.

Характерно, что многие выдающиеся ученые, инженеры прямо указывали на ту роль, которую искусство играло в их научном и техническом творчестве. В подтверждении сказанного следует отметить, что многие ученые с мировыми именами проявили себя и как выдающиеся представители искусства, наиболее значимыми их достижения были именно в литературном жанре. Не случайно целый ряд маститых ученых вошли в пантеон писателей, определяющих своим литературным творчеством художественный идеал эпохи.

Художественное познание — впервые было заявлено как форма познания в немецкой классической философии, и в первую очередь в философии искусства Шеллинга (4). Искусству доступно то, что не доступно науке — человек, его внутренний мир, чувства, переживания, эмоции. Наука способна описать эти явления в общем. Но «печаль вообще» не существует. Есть конкретные переживания конкретного человека. Художник (в широком смысле слова) отличается от обычного человека тем, что он способен в произведении искусства выразить сущность этих переживаний, идею самого чувства.

Поэтому произведение искусства становится понятным и близким большому числу людей, которые приобщаются через него к истине, и в то же время обогащают эту истину своим личным опытом интерпретации, переживания. Таким образом, художник и субъект восприятия (читатель, зритель, слушатель) вступают через произведение искусства в диалог, в процессе которого всякий раз рождается новая, обогащенная личным и историческим опытом истина. Именно развитое творческое воображение выступает в качестве средства прорыва традиционных представлений, выхода за их пределы. Будучи одной из форм мышления, творческое воображение

усиливает его методологическую мощь, расширяет пространство продуктивного поиска.

Продолжая разговор о творчестве, нельзя обойти вопрос *о природе интуиции и ее роли в творчестве*.

В философии интуиция чаще всего понимается как способность непосредственного усмотрения истины, минуя промежуточные ступени логического обоснования вывода, ведущего к ней. *Интуиция* - это особая форма скачка от незнания к знанию, перерыв постепенности движения мысли, переплетение логического и психического механизмов мышления человека, скачок от исходных данных к результату.

Роль интуиции в творческом процессе трудно переоценить. Об этом свидетельствуют мнения выдающихся ученых. Так, А.Эйнштейн утверждал, что интуиция является подлинной ценностью в процессе познания. В свою очередь другой великий физик Луи де Бройль писал: "... человеческая наука, по существу рациональная в своих основах и по своим методам, может осуществлять свои наиболее замечательные завоевания путем внезапных опасных скачков ума, когда проявляются способности, освобожденные от тяжелых оков строгого рассуждения". (5)

Отдавая себе отчет в том, что механизмы интуиции до настоящего времени недостаточно изучены, мы вместе с тем, хотим подчеркнуть, что большинство исследователей этого феномена утверждают, что *интуиция*, как правило, связана с длительной предварительной работой над проблемой, часто она имеет место тогда, когда, казалось бы, все логические резервы поиска исчерпаны. Если говорить об интуиции в литературной деятельности, то она, как правило, приводит к самым неожиданным аллегориям и метафорам, позволяющим писателю найти новый художественный образ, или сформировать архетип, наиболее адекватно отражающий с применением художественных образов существенные черты социальной действительности.

Интуиция в литературной деятельности (как и в художественной вообще) иногда отождествляется с вдохновением, которое в философии понимается как состояние человека, особо благоприятное для различных видов творческой деятельности. (6) Для того, чтобы понять причины подобного отождествления необходимо обозначить основные черты и предпосылки интуиции.

Основными чертами интуиции являются внезапность и неосознанность процесса мышления. Однако ничего таинственного в интуиции нет. Интуиция не является особой, третьей формой мышления, а представляет собой внутренний момент чувственного и логического в познании. Ее *основными предпосылками выступают*: наличие у человека опыта деятельности в определенной сфере; обладание богатым фактическим материалом; возникновение проблемной ситуации; развитость способностей к творческому мышлению; наличие одаренности, таланта в определенной области.

Впрочем, суждения позволяют предположить, что интуиция и вдохновение неразрывно связаны, но не тождественны. То есть, *интуиция является особой формой скачка от незнания к знанию, а вдохновение — его необходимым условием*.

Вдохновение характеризует полная сосредоточенность всех духовных сил человека в объекте творчества, эмоциональный подъем (радость творчества, творческое горение), в силу чего труд становится исключительно продуктивным. Вдохновение позволяет абстрагироваться от сомнений, неуверенности, прежних неудач, приносит новые, свежие идеи, неожиданные решения; все проясняет, делает понят-

ным, достижимым, и невозможное становится возможным. Поэты не случайно называют его божественным.

В момент вдохновения, творческий поиск автора достигает такого исключительного подъема и интенсивности, что не осознается целиком самим автором, не управляется его холодным рассудком, и поэтому плодотворные результаты такого воодушевления оказываются временами неожиданными для самого художника. В таких случаях некоторые из них признавали, как это ни парадоксально, что то или иное их произведение кажется им «выше» их возможностей или появление его они не могут объяснить сами. А. Блок, по свидетельству очевидцев, говорил о поэме «Двенадцать», что это произведение больше его и больше самого себя. Это — настоящее. (7)

Сущность вдохновения прекрасно раскрыл Гегель в «Эстетике», окончательно развенчав мысли о его непостижимой, божественной по своему происхождению силе, неподвластном художнику экстазе, который повергает его в такое состояние, по мнению Платона, что он в одинаковой мере проявляет интерес к истинному и ложному, доброму и злему. Художественное вдохновение, говорит Гегель, заключается именно в том, что поэт полностью поглощен своим предметом, целиком уходит в него и не успокаивается до тех пор, пока он не придаст художественной форме законченный, отчеканенный характер. (8)

И все же *интуиция и вдохновение* — это не единственные условия достижения результата в творчестве. Кто будет отрицать, что многие страницы произведений Гоголя написаны с истинным вдохновением. И все же он не очень доверял его постоянству. Своего друга В. А. Соллогуба, автора «Тарантаса», он часто укорял в лени и на его жалобы — «не пишется» — отвечал: «А вы все-таки пишите... возьмите хорошенькое перышко, хорошенько его очините, положите перед собой лист бумаги и начните таким образом: «мне сегодня что-то не пишется». Напишите это много раз сряду, и вдруг вам придет хорошая мысль в голову! За ней другая, третья, ведь иначе никто не пишет, и люди, обуреваемые постоянным вдохновением, редки, Владимир Александрович!» А в письме к нему же он дальше развивал эту мысль: «Все будет у вас обдумываться, соображаться и устраиваться во время самого написания» (9). Словом, ни интуиция, ни вдохновение не совершат чуда сами по себе, без деятельного начала. К результату в любом творческом процессе ведет деятельность.

Литературная деятельность — деятельность, в процессе которой создается и воспринимается литературное произведение. Она включает в себя различные виды человеческой деятельности (преобразовательную, познавательную, оценочную, воспитательную, коммуникативную и др.), которые входят в литературную деятельность благодаря присутствующему в них эстетическому аспекту. Она и возникает из потребности вычленив эстетическое отношение из других человеческих отношений и видов деятельности. *Центральное звено литературной деятельности* — *литературное произведение*. В художественной литературе, как одном из важнейших видов вербального искусства, в процессе литературной деятельности осуществляется при помощи художественных образов художественное познание и художественная оценка мира, создается новая художественная реальность.

В художественной литературе эстетическое воспроизведение мира осуществляется через слово (язык), именно поэтому она и является, как мы уже отмечали, одним из основных вербальных видов искусства. *Язык* — знаковая система любой физической природы, выполняющая познавательную и коммуникативную функции в процессе человеческой деятельности. (10) Но!

Язык - явление социальное. Он возникает в ходе развития общественного производства и является его необходимой стороной — средством координации деятельности людей и каждого человека. Язык является средством фиксирования и сохранения накопленных знаний и передачи их от поколения к поколению. Благодаря языку возможно существование и развитие абстрактного мышления. *Наличие языка является необходимым инструментом обобщающей деятельности мышления.* В материалистической философии язык полагается одной из главных предпосылок возникновения сознания.

В современном гуманитарном знании нет ученых - мы имеем в виду не только лингвистов, но и других исследователей, занимающихся языком, например филологов, психологов, этнографов, - которые отрицали бы социальный характер языка, не называли бы язык социальным явлением (11). Вместе с тем, противоречия в подходах к данному сложному и многоплановому явлению сохраняются. Их сущность, чаще всего, проявляется с одной стороны — в традиционно сохраняющихся, в той или иной редакции натуралистическом (биологическом) (12) и психологическом (13) (в противовес социальному) подходах к языку, а также в различном понимании самой категории «социальное».

Известно, что в первой половине XX-го столетия по этому поводу велись многочисленные дискуссии. Острота их сохранилась практически в течение всего советского периода, что было обусловлено появлением в западной философии и языкознании новых вариантов подхода к категории «социальное», суть которых, чаще всего, сводилась к тому — понимать социальность как внешнюю характеристику языка, когда социальное начало, которое вносится в индивидуальную голову вместе с языком, а психическое и физиологическое - противопоставлено социальному (14). Или, напротив, понимать социальное как внутреннюю характеристику языка, как его сущностное свойство. Второй подход в противовес бихевиоризму и некоторым, популярным в XX веке экзистенциалистским концепциям, которые рассматривались отечественными учеными (главным образом в критическом плане — особенно в советский период) (15) восходил к традиции диалектического материализма (марксизму) (16). Социальность понимается им не как исключительно внешняя, а как, главным образом, внутренняя характеристика языка, как его сущностное свойство (17).

Другое направление дискуссий касалось проблемы соотношения социального и идеального в сущности языка. Попытки абсолютного отграничения данных аспектов единого целого не могли дать плодотворных результатов. Очевидно, что применительно к анализу языка, проблема идеального и социального неразрывны. *Язык есть то, в чем опредмечен и закреплён идеальный образ, но сам этот образ возникает не только в индивидуальной познавательной активности человека, а, прежде всего, в его общественно-трудовой деятельности.*

Следует подчеркнуть, что классики марксизма, мнение которых в данном случае мы разделяем, отмечали, что реальная методологическая проблема - не в «антиномиях» языка, не в поисках путей, как преодолеть в научном анализе его якобы существующую внутреннюю противоречивость, а в том, как понять его единство и целостность, не уходя в то же время от конкретного анализа языковых фактов, понять сами эти факты как часть целого - языка и сам язык - как часть еще более общего целого - общественной практики человечества, в ходе которой он только и может выполнять свою основную задачу - быть «непосредственной действительностью мысли» и одновременно «важнейшим средством человеческого общения» (18).

Язык – явление подвижное. Он изменяется в процессе развития культуры, изменяется смысл и значение самих слов, условия словоупотребления, языковой фон развертывания речевого общения, происходит взаимопроникновение разных языков друг в друга. На современном уровне общественного развития язык остается уникальным всеобщим способом коммуникации. Без внимания к языку как к особой форме бытия, а также как к необходимому элементу бытия человека вообще, любая картина мира была бы неполной.

Язык выполняет функцию посредника любой формы познания, что обуславливает некоторые проблемы его развития. Во-первых, в развитии языка науки четко прослеживается стремление сделать его нейтральным, «отшлифовать», лишить индивидуальности, чтобы он смог стать наиболее адекватной копией мира. С точки зрения науки только недвусмысленный, непротиворечивый язык пригоден для постановки и решения научных проблем. В данном понимании вопроса проявляется общая закономерность - каждая сфера культуры или науки требует особого языка, особого стиля и формы изложения.

Логическому анализу языка посвящали свои работы Б. Рассел, Д. Мур, А. Уайтхед, М. Шлик и др. Они усматривали свою задачу в том, чтобы реформировать научный язык, исключив из него логические противоречия, несообразности и двусмысленности. Лингвистическая философия, крупнейшим представителем которой был Л. Витгенштейн, имела своей целью анализ фактического употребления языка с тем, чтобы устранять из него недоразумения, возникающие вследствие неправильного использования.

Логический атомизм представляет собой философию математической логики, изложенную в «Принципах математики» У. Уайтхедом и Б. Расселом (19). Они доказали, что математика, всегда считавшаяся самостоятельной дисциплиной, в действительности является разделом логики, а также выразили убеждение, что математическая логика могла бы дать философии отточенный до совершенства инструмент для выделения значений предложений любого естественного языка. Язык, основанный на математической логике, - это язык совершенный, поскольку он отражает структуру действительного мира. Ученик Рассела Л. Витгенштейн (20) продолжил эту разработку, уподобив совершенный язык географической карте, в котором для каждого имени собственного существует соответствующий объект, а для каждого предиката – соответствующее свойство.

Не вступая в дискуссию по поводу необходимости разработки подобного языка, все же заметим, что идеальный язык, если бы даже поиски его и увенчались успехом, был бы пригоден исключительно для конкретной науки. Подобная изолированность от других отраслей знаний, от обыденного языка – словом, от языковой системы в целом, сделала бы такой язык как минимум нежизнеспособным. Возможен ли вообще идеальный язык? Для попытки ответа на этот вопрос необходимо рассмотреть язык не только как инструмент науки, но и как незаменимый элемент человеческого бытия и быта. Тем более, что данный аспект представляет интерес в контексте нашего исследования.

Язык - это исключительное достояние человека как существа разумного, это особая знаковая реальность, т.е. система знаков, служащая средством человеческого общения, хранения и передачи информации, а также средством управления человеческим поведением. Языковой знак, будучи по своей природе условным по отношению к тому, что он обозначает, тем не менее, обусловлен, в конечном счёте, процессом познания реальной действительности. Благодаря языку возможно

существование и развитие абстрактного мышления. Так, язык, будучи достаточно абстрактной системой знаков, неотделим от объективной действительности и вне связи с ней бессмыслен.

Язык - явление общественное, а значит, это необходимое условие для социализации индивида, усвоения им социальных норм, правил, культуры и достижений общества. Язык же, в свою очередь, не продукт творчества единичного индивида, а, главным образом, стихийное создание человеческого общества в процессе жизнедеятельности. Он выступает в качестве необходимого связующего звена между практикой и сознанием. Таким образом, язык можно рассматривать в двух основных ракурсах: в его связи с социумом и с индивидуальным сознанием.

Правомерно утверждать, что язык и общество есть неразрывная взаимосвязь двух систем. Как уже было отмечено, язык служит средством хранения и передачи информации, из чего следует, что язык *отражает* мир внешних предметов и условно перемещает его в другое измерение. Значит, справедливо было бы говорить о том, что язык также перенимает структуру и законы отражаемой им системы - общества.

Как и общество, язык обладает такими качествами, как *неоднородность, иерархичность, изменчивость* (нельзя сказать эволюционирование, потому что известны примеры языков, развивавшихся настолько слабо, что это привело к их исчезновению) и др. Подобно обществу, накапливающему опыт поколений, язык вбирает в себя всю добытую человеком информацию, осуществляя *трансляцию* — диахронное общение общества. Средством согласования деятельности индивидов является синхронное общение — *коммуникация*.

С XX века проблема установления взаимопонимания между людьми обостряется, чему способствуют интенсификация контактов между людьми, количественный рост актов общения. Жизнь человека становится более напряжённой и динамичной. Объём информации, используемой человеческим обществом, достиг огромных размеров, пропорционально чему увеличилась и скорость распространения этой информации, потоки которой ежедневно «обрушиваются» на человека и сохранить которую полностью он не в силах. В связи с этим формируется противоречие, смысл которого заключается в том, что, живя в информационном обществе, современный человек как никогда ранее страдает *дефицитом информации*, то есть сложностью оперативного поиска необходимой ему достоверной информации.

Более того, эта информация должна быть понятна конкретному потребителю и иметь лаконичную форму, если речь идет о науке. Однако, не для всякой сферы познания характерен такой способ изложения информации. Само понятие «достоверность» изменяет свои качественные характеристики, когда мы обращаемся к ненаучной сфере деятельности. Художественное познание, например, тяготеет к образному способу, предполагающему эстетический поиск, стремление к эстетическому идеалу, а обыденное познание исходит из «житейского» прагматизма. Во многом по этой причине язык, как и любая другая большая и многообразная система, *вынужден структурироваться*. Тенденция к структурированию, распадению на множество подсистем, легко сравнима с такой же тенденцией в социуме. Она и обуславливает требование каждой сферы культуры особого, более точного и соответствующего ей языка.

Индивид, примыкая к той или иной общественной, а следовательно, и языковой подсистеме, решает для себя проблему избытка (а с другой стороны, ощущения дефицита) информации. У человека формируется «жизненный мир» (понятие

введено Э. Гуссерлем), в рамках которого он ощущает себя неестественным, где всё представляется ему объяснимым и близким. Поэтому та часть языка, которая принадлежит жизненному миру человека, ощущается им как своя и используется им в полной мере, а значит, участвует в формировании и развитии мышления. Кроме того, эта часть языка идентифицирует личность с определенной социальной группой. Таким образом возникает проблема *тирании языка*.

Открытие бессознательных структур означало признание того, что сознание, будучи связанным с языком, не может функционировать иначе как посредством языка. Следовательно, сознание оказывается запрограммированным языком той культуры, к которой оно принадлежит, и становится своего рода заложником языка. Человек усваивает готовые варианты оценок тех или иных общественных явлений. Многие философы XX века пришли к выводу о том, что язык в известном смысле творит реальность. Используя те или иные слова, художественные образы мы создаём или исключаем из жизни те или иные реалии.

Напрашивается вывод: чем уже та языковая подсистема, к которой принадлежит индивид, т.е. чем специализированнее его жизненный мир, тем более обособлен человек от того, что не входит в рамки этого жизненного мира. Однако, следует подчеркнуть, что наравне с той силой, которая заставляет абстрагироваться (дифференцирует) элементы системы друг от друга, действует другая, противоположная ей, — тенденция интеграции.

Взаимосвязь всех элементов системы — необходимое условие её существования. Язык функционирует и развивается постольку, поскольку взаимодействуют все его части. Как невозможно вычленив язык одного конкретного народа и рассмотреть его развитие в историческом плане, не учитывая влияния как родственных, так и неродственных языков, так невозможно и полностью обособить ни язык отдельной сферы культуры, ни объём языка, входящего в жизненный мир одного индивида. Ведь если язык отражает реальный мир — бытие вещей, то обособленная языковая подсистема сможет отразить лишь часть объективного мира, которая сама по себе не имеет никакого смысла, а точнее, не способна к существованию.

Для наиболее полного, объективного познания мира человеку необходимо использовать все ресурсы языка, преодолевая его тенденцию к распадению на части — децентрализацию, а также используя богатство языков разных народов, в том числе мёртвых, искусственных, специализированных и возможности различных диалектов. Более того, тенденция интеграции, заложенная в основе развития языка, и проявляющаяся как в пространственном, так и во временном поле, является одним из главных условий этого развития. Поэтому, современные гуманитарные науки, исследующие язык как социальное явление, с необходимостью используют в познавательном процессе в качестве одного из важнейших методологических средств принцип единства исторического и логического.

Развитие художественной литературы во многом обусловлено развитием языка. Он является материалом для создания художественных образов и чем богаче, совершеннее становится язык, тем больше возможностей имеет писатель для передачи этих образов. *Язык художественной литературы — образный язык.* Чаще всего он имеет предметно — конкретный характер. Его сила проявляется в возможности художественного образа передать настроение, эмоциональный накал, отношение к действительности не только словом, как фрагментом знаковой системы, но и интонационной окраской этого слова, включенного в контекст литературного произведения. В современной филологической науке различают язык художественной ли-

тературы и литературный язык. По мнению авторитетных исследователей в области языкознания *литературный язык* есть язык, общезначимый для данного народа, в противовес диалекту и жаргону, не обладающим признаками такой общезначимости. Сторонники данного взгляда утверждают, что литературный язык существовал и в дописьменный период как язык народного словесно-поэтического творчества *или обычного права* (21).

Наличие разных пониманий явления, обозначаемого термином «литературный язык», свидетельствует о недостаточном раскрытии наукой его специфики и места в общей системе языка, его функций и общественной роли. Вместе с тем при наличии определенных различий в понимании этого явления литературный язык есть не подлежащая никакому сомнению языковая реальность. Кроме того, представляется, что рассмотрение литературного языка и языка художественной литературы как системы и подсистемы, представляется не вполне корректным, так как данные системы, на наш взгляд, во-первых, вполне соотносимы по своим масштабам и во-вторых, обусловлены своей функциональной спецификой. Фрагмент сравнительного анализа литературного языка и языка художественной литературы выявляет в содержании данных феноменов много общего, но и позволяет говорить о ряде отличительных признаков.

К разряду общего правомерно отнести, по нашему мнению, следующие признаки:

Во-первых, *они родственны онтологически*. В обоих случаях мы говорим о языке, как общественном явлении, знаковой системе любой физической природы, выполняющей познавательную и коммуникативную функции в процессе человеческой деятельности.

Во-вторых, их объединяет *генетическое родство*, связанное с самосознанием личности и народа, закрепляемом в системе ценностей, формирующих этническую, а затем национальную традиции и выраженных вербально в устной и/или письменной форме.

В-третьих, *общезначимость данных языков для конкретного народа*. Нет необходимости подробно останавливаться на том, что они являются средством развития общественной жизни, материального и духовного прогресса данного народа, орудием социальной борьбы, а также средством воспитания народных масс и приобщения их к достижениям национальной культуры, науки и техники. Это явление общественное, а значит, это необходимое условие для социализации индивида, усвоения им социальных норм, правил, культуры и достижений общества.

В-четвертых, данные феномены всегда *результат коллективной творческой деятельности*. Очевидно, что в основе их развития лежит определенная национальная культура во всем многообразии своего проявления. «Наработанные» художественные образы, воспринимаемые как «архетипы», традиционная жанровая «палитра», национально-психологическая нюансировка — с одной стороны; моральная основа политики и права, отношение к различным нравственным нормам и их вербальное закрепление в законодательных и политических документах (не случайно мы часто говорим о необходимости разработки общенациональной идеи), и очевидное взаимопроникновение в процессе развития (достаточно вспомнить первые письменные источники) а, с другой, свидетельствуют о родстве рассматриваемых феноменов. Едва ли можно из истории языка исключить своеобразие социально-исторических и культурно-общественных условий развития тех или иных народов.

В-пятых, *общие закономерности и тенденции развития*, присущие рассматри-

ваемым феноменам. В их числе исследователи и специалисты языкознания выделяют: историческое своеобразие использования в отдельных странах чужого языка; различие качеств и свойств языка в донациональную и национальную эпохи; характер отношения и соотношения литературного языка (языка художественной литературы) и народно-разговорных диалектов, отражающийся в структуре и степени нормализации этих языков; отношение рассматриваемых стилей языка к старой литературно-языковой традиции; характер стилистических взаимоотношений между разными системами выражения при становлении общенациональной нормы данных стилей языка и некоторые другие (22).

Вместе с тем, по мнению многих исследователей языка, язык художественной литературы и литературный язык понятия не тождественные. Взаимоотношения между ними довольно сложные, но при всей противоречивости они находятся в постоянном взаимодействии, что является одним из необходимых условий их развития. В качестве отличительных признаков языка художественной литературы правомерно, на наш взгляд, выделить следующие.

Первое. В языке художественной литературы наиболее полно и ярко отражаются лучшие качества литературного языка, это его образец, на который равняются в отборе и употреблении языковых средств. Вместе с тем *язык художественной литературы во многих случаях выходит за пределы литературного языка* в область языка национального, общенародного, используя все его стилистические ресурсы, от самых «низких» до самых «высоких». Он может включать в себя языковые черты и даже целые фрагменты различных функциональных стилей (научного, официально-делового, публицистического, разговорного, жаргонного, диалектного и даже ненормативного). Исходя из этого можно заключить, что язык художественной литературы отличается стилевой «многослойностью».

Второе. Язык художественной литературы во многом обусловлен особенностями самого автора, его мировоззрением, уровнем социализации, творческим потенциалом и степенью освоения им языковых возможностей. Уже рассмотренная нами его особенность также свидетельствует об этом. Так как употребление языковых средств в художественной литературе обусловлено именно *авторским замыслом и содержанием произведения*, т.е. стилистически мотивировано. Элементы других стилей в художественном произведении свидетельствуют не о смешении стилей, а используются в эстетической функции, а не в той, которую они выполняют в стилистичке. В этом, в частности, проявляется единство эстетической и коммуникативной функций данного языка.

Третье. Именно за счет отмеченных включений, а также, отражения в произведении личности автора, язык художественной литературы отличается большим национальным колоритом и имеет определенную социальную окрашенность (принадлежность автора к определенной социальной группе — с одной стороны, и ориентация литературного произведения на определенного социального потребителя — с другой).

Четвертое. Язык художественной литературы отличает широкое использование изобразительно-выразительных языковых средств.

Пятое. Язык художественной литературы в отличие от литературного языка является достоянием исключительно художественной литературы.

Кроме того, говоря об особенностях данного феномена, следует подчеркнуть, что помимо уже указанных нами, *главным существенным отличием языка художественной литературы*, на наш взгляд, является его художественная образность, наце-

ленность на художественный поиск, что не характерно, например, для языка права, относимого многими исследователями, как мы отмечали выше, к литературному языку.

Художественные образы, как мы уже отмечали, являются основным материалом творческого процесса, связанного с созданием литературных произведений, это форма отражения (воспроизведения) объективной действительности в литературе с позиций определенного эстетического идеала (23). *Художественный образ* рассматривается также как *форма мышления в искусстве*. Это иносказательная, метафорическая мысль, раскрывающая одно явление через другое. Художественный образ отличается: доступностью для непосредственного восприятия; прямым воздействием на чувства человека. — Приведенные определения художественного образа являются достоянием современных философских словарей, но не исчерпывают собой всего многообразия подходов к данному явлению.

Его философское осмысление имеет богатейшую историю и связано с именами Платона, Аристотеля, Порфирия, Прокла, византийских средневековых религиозных мыслителей: Максима Исповедника, Феодора Студита, Иоанна Дамаскина, западнохристианских мыслителей: Августина Аврелия, Бонавентуры, Фомы Аквинского (24). Ренессансное понимание «художественного образа» принадлежит М. Фичино и Д. Бруно (25). Значительный вклад в новую концепцию «художественного образа» был сделан Р. Декартом, теория которого способствовала перемещению приоритета человеческой субъективной рациональности как источника бытия и истины перед объективной сущностью.

Следующий существенный шаг в формировании концепции «художественного образа» был сделан в философии Д. Юма, И. Канта, Г.В.Ф. Гегеля (26). В теории романтизма субъективистская концепция развивалась в работах Фихте и Шеллинга (27). Иная трактовка художественного образа связана с именами З. Фрейда и К.-Г. Юнга (28).

В отечественной философской, культурологической, филологической и эстетической литературе понятие «художественный образ» представлено в работах А.Л. Андреева, М.М.Бахтина, Ю.Б. Борева, П.И.Бригадина, Н.Ю.Вергилиса, Г.Д. Гачева, Л.Я.Гинзбурга, Н.В.Гончаренко, О.Б.Дубовой, А.Ф. Еремеева, Г.Л.Ермаш, Л.А. Закса, В.П.Зинченко, А.Я. Зись, Г.В. Иванченко, М.С.Каган, Н.П. Копцевой, Е.П. Крупника, О.П. Лановенко, А.Ф.Лосева, Ю.М.Лотмана, А.И.Лилова, В.Г. Лукьянова, Б.С.Майлаха, Б.М.Неменского, С.Х.Раппопорта, Ю.И. Романова, В.Н.Самохиной, В.П. Симонова, М.Г. Ярошевского и др. (29)

Проблема становления художественного образа рассматривается отечественными авторами как воплощение замысла художника, его материализация и объективация с позиции субъектной деятельности творца искусства (автора) по освоению объективной действительности. В качестве следующего этапа художественного процесса, как правило, выделяется перенос в сознание «потребителя» (применение данного термина не вполне корректно, но оправдано в связи с рассмотрением художественного образа, как продукта творческой деятельности — духовной ценности) воплощенной идеи автора, реализующейся затем в форме субъективной реальности «потребителя», интегрирующей в своем содержании в разной степени объективное и субъективное, изображаемое и воображаемое. Внимание, уделяемое рассматриваемому феномену в истории гуманитарного знания, свидетельствует о его значимости и необходимости. Не случайно в современной научной литературе систематизация снятого знания в области разработки понятия «художественный образ» и его разви-

тие занимает столь достойное место.

В современной науке представлено достаточное количество определений понятия «художественный образ», раскрывающих его содержание в определенных рамках конкретных научных интересов. Теория познания использует гносеологические возможности понятия «образ». Психология - рассматривает «художественный образ» как аспект общего понятия «образ» в связи с восприятием человеком мира. Конкретные области искусствознания в большей степени тяготеют к метафорической форме понятия «художественный образ», либо используют его гносеологический потенциал для решения определенных познавательных задач в своей области. Педагогика, в большей степени следуя принципам и закономерностям психологии, решает вопросы воспитания (социализации), используя художественные образы как иллюстративный материал и фактологически.

Эстетика, частично применяя философскую рефлексию в раскрытии содержания данного понятия, в большей степени акцентирует внимание на аксиологических аспектах проблемы, включая художественный образ в систему духовных ценностей. По мнению некоторых исследователей, обилие существующих концепций и принципов подхода к трактовке данного понятия раскрывает отдельные его грани, но не сводится к целостному определению многогранной сущности художественного образа, который, безусловно, занимает одно из центральных мест в теории искусства. Художественный образ отражает диалектический процесс художественного сотворчества: отношения художника и художественного материала до восприятия произведения искусства зрителем, а также, последующего взаимодействия художественного произведения с реципиентом (30).

Достаточно распространенной в современной литературе точкой зрения стало отождествление понятия «художественный образ» или с произведением искусства, или с субъективным процессом восприятия художественного произведения «потребителем», или с воплощенным в произведении замыслом художника. Представляется, что несмотря на определенную дискретность, присутствующую в данном понимании, которая легко преодолевается применением системного подхода, оно, с одной стороны, позволяет выделить основные сущностно-содержательные признаки рассматриваемого явления, а с другой – упрощает использование данного понятия в интересах различных областей гуманитарного знания. Исследование указанных признаков художественного образа открывает, на наш взгляд, возможности интеграции в его понимании не только философии и теории (истории) искусства, но и родственных им наук, разрабатывающих отдельные аспекты гуманитарного знания, близких области искусства: психологии искусства; социологии искусства с определением социальной сущности художника и др. Это поможет в определенной степени снять проблему предметного разрыва указанных дисциплин, имеющих одни объект - духовный мир человека.

Наше исследование также, в определенной степени, посвящено проблеме художественного образа, так как анализ художественной литературы как социального феномена и одного из основных видов вербального искусства невозможен без рассмотрения художественного образа в различных аспектах. Многокачественность данного феномена позволяет нам в последующих разделах рассмотреть его в различных проявлениях: как основу языка художественной литературы; как ее главное выразительное средство; как воплощенное (опредмеченное) творческое воображение писателя (автора литературного произведения); как духовную (художественную) ценность; как одно из наиболее выразительных и действенных средств социализации (воспитания) личности; как фрагмент человеческой (общественной) памяти,

участвующий в формировании эстетической (художественной) традиции и общественного сознания в целом; как цель и конечный результат художественного поиска; а также, как один из главных критериев оценки литературного произведения. В настоящем разделе мы остановимся только на отдельных сущностно-содержательных признаках данного явления.

Гносеологической основой материалистического понимания сущности художественного образа является теория отражения. В художественных образах осваивается и перерабатывается творческой фантазией, воображением, талантом и мастерством писателя специфический предмет художественной литературы — жизнь во всем ее эстетическом многообразии и богатстве, в ее гармонической целостности и драматических коллизиях. Художественный образ интегрирует в своем содержании различные аспекты действительности и представляет собой неразрывное, взаимопроницающее единство объективного и субъективного, логического и чувственного, рационального и эмоционального. Благодаря слиянию в ходе творческого процесса этих противоположных сторон в единый, целостный, живой образ писатель получает возможность достигнуть яркого, эмоционально насыщенного, поэтически проникновенного и в то же время глубоко одухотворенного, драматически напряженного воспроизведения жизни человека. *Создавая литературное произведение, писатель воспроизводит* образы-характеры, образы-события, образы-обстоятельства, образы-конфликты, образы-детали, выражающие определенные эстетические идеи и чувства.

Каждый из перечисленных видов художественных образов находится в сфере внимания филологической науки. Все они важны, также, для предпринятого нами, социально — философского исследования. Однако, особый интерес представляют для него *образы-характеры (художественные типы)*, так как в них, на наш взгляд, наиболее ярко отражается специфика переживаемых социальных событий и их влияние на человека. В процессе типизации писатель в соответствии с идейным замыслом произведения, своим мировоззрением и субъективными особенностями своей поэтической манеры выделяет и отбирает наиболее характерные черты данного социального явления. Достигнутые типизацией образные обобщения писатель при помощи творческого воображения воплощает в форме индивидуализированных, самобытных характеров, действующих в конкретных, своеобразных социальных обстоятельствах.

В этом отношении следует отметить, что значительную познавательную ценность имеют литературные образы (образы-характеры), способствующие раскрытию густой сети связей, пронизывающих культурное пространство. Литературные образы оказываются своеобразными «онтологическими узлами» подобных связей. С этой точки зрения всякий образ, всякий герой или всякий сюжет является не только тем, чем он кажется на первый взгляд, но и сверх того «представителем» традиционных уже выработанных культурой значений, с которыми данный образ ассоциируется, которые он символизирует, частным случаем воплощения которых он является и т.п. Используя достаточно широко распространенное в литературоведческих трудах понятие «архетип», можно сказать, что созданный писателем образ - не просто выдумка, а воплощение определенных существенных признаков переживаемой, или описываемой эпохи.

Характеристика каждой переживаемой человечеством эпохи включает, в том числе, характеристику присущей ей материальной и духовной жизни. *В духовной жизни общества значительную роль играют идеи*, которые во многом определяют ха-

рактик эпохи, ее содержание и особенности. Не случайно Новое время, например, принято считать эпохой великих идей, реализация которых существенно повлияла на ход истории и привела к радикальным изменениям в жизни человеческого общества, то же самое можно сказать и о XIX веке, идейно подготовившем социалистическую революцию, а на рубеже веков (XIX и XX) – вторую научную революцию.

Идея – понятие, широко используемое в различных философских системах для обозначения наиболее развитых форм знания. Вместе с тем, в гносеологическом аспекте идея часто рассматривается как одна из основных форм человеческого познания. Идею можно определить и как мысль, достигшую в данных конкретных условиях высокой степени объективности, т.е. наиболее адекватного отражения объективной реальности.

Конечно, мы понимаем, что *познавательный потенциал художественной литературы* ограничен самой спецификой художественного познания, но мы не склонны отрицать его очевидного значения в сложном и многогранном процессе познания человеком объективного мира. Художественно-образная форма познания зародилась уже в рамках мифологии, а в дальнейшем получила наиболее развитое выражение в искусстве (в том числе – художественной литературе).

Хотя она специально и не решает познавательные задачи, но содержит в себе достаточно мощный гносеологический потенциал. Более того, например, в герменевтике литература считается важнейшим способом раскрытия истины. Хотя, конечно, художественная деятельность несводима целиком к познанию, но познавательная функция художественной литературы посредством системы художественных образов – одна из важнейших для нее. Художественно осваивая действительность, удовлетворяя эстетические потребности людей, художественная литература одновременно познает мир, а человек творит его – в том числе и по законам красоты. В структуру любого произведения художественной литературы всегда включаются в той или другой форме определенные знания о разных людях и их характерах, о тех или иных странах и народах, их обычаях, нравах, быте, об их чувствах, мыслях и т. д.

Л.С. Выготский утверждал, что если бы искусство... (в том числе и художественная литература – В.П.) умело только вызывать в нас веселость или грусть, оно никогда не сохранилось бы и не приобрело того значения, которое за ним необходимо признать. (31) Различные подходы к пониманию искусства и его возникновения свидетельствуют о множественности его социокультурных смыслов (многокачественности). Мы читаем книги, смотрим фильмы, слушаем музыку, восхищаемся грандиозными архитектурными сооружениями и тем самым расширяем наши знания о мире и о человеке, его чувствах и мировоззрении. Русский литературный критик В.Г. Белинский отмечал, что истина открылась человечеству впервые в искусстве (32), а немецкий философ Ф.Шеллинг считал искусство высшей формой познания. (33)

В процессе художественного познания реальности художественная литература активно использует художественные методы. *Художественный метод*, как известно, – это исторически обусловленный, специфический способ отражения бытия, реальности и выражения эстетических отношений человека к миру, способ осмысления и переработки действительности в образы искусства. Художественный метод является средством воплощения и утверждения определенного эстетического идеала.

Эстетический идеал чаще всего понимается как исторически наиболее пол-

ное гармоническое единство субъекта и объекта, человека и общественного целого (а также природы), находящее выражение в свободном и универсальном развитии человеческих творческих сил как самоцели. Будучи основой творчества в любой области деятельности, эстетический идеал служит одновременно и критерием оценки прекрасного в жизни и в искусстве. В эстетическом идеале наряду с исторически ограниченными сторонами имеются и общечеловеческие элементы - известная мера реализации цельности человеческой личности. Словом, идеи в области освоения реальности художественной литературой можно понимать в контексте их адекватности эстетическому идеалу в конкретно исторических условиях его раскрытия, а также общечеловеческим ценностям.

Художественная литература в нашем сознании чаще всего ассоциируется с книгой и это естественно. Книга, как произведение художественной литературы, является результатом творческой деятельности писателя. Художественная литература как книга имеет свою социальную историю. В начале она выступала помощником человеческой памяти и представляла собой свиток листов папируса, подклеенных один к другому. Такая удобная форма книги вполне соответствовала типу литературной жизни, установившемуся к середине 1 т. до н.э. в Афинах и позднее в Древнем Риме, с мастерскими переписчиков — настоящими издательствами, книготорговлей и поступлением копий в большие библиотеки.

В названный период литература имела довольно узкое распространение — среди богатых книголюбов и просвещенного окружения меценатов, а позднее среди духовенства и в университетах. В античном городе самым обычным способом обнародования литературного произведения были публичные чтения. Следует отметить, что и в России в послереволюционный период этот способ получил широкое распространение, особенно в сельских районах. Но причины данного явления были другими: тотальная безграмотность деревенского населения, в которой были заинтересованы правящие классы монархического государства, и почти полное отсутствие литературы в этих районах. Интересно, что такое положение (по — существу средневековье в период века просвещения) сохранялось, по свидетельствам многих историков, до конца первой четверти XX века (начала реализации программы «всеобуча»).

Первая печатная книга в Европе появилась в 1454 г. - в Майнце, в Риме — в 1464 г, в Париже — в 1470, в Валенсии — в 1474 и в Лондоне — в 1476. Некоторые исследователи оценивают число книг, напечатанных в Европе с 1450 по 1500 гг. в 20 млн. экземпляров (34). Для оценки приведенных статистических данных отметим, что в Европе в рассматриваемый период насчитывалось менее ста миллионов жителей, к тому же, в большинстве своем неграмотных. В 1530 г. книгопечатанье ступило на американский континент, вице-король Антонио де Мендоса ввел его в Новой Испании, в Мексике. Одно из самых значительных открытий в истории человечества вошло в жизнь прозаически: первые печатники увидели в нем всего лишь удобный способ для того, чтобы ускорить копирование книг, улучшить их внешний вид, снизить себестоимость. Все — и производство и продажа книг — свидетельствуют о том, что главной заботой печатников было увеличение собственных доходов. О том, что это открытие по — существу, явилось революцией в духовной сфере жизни общества, философы скажут значительно позже. Та же забота проявляется и в выборе первых печатных текстов — все это самый ходовой «товар» и, прежде всего, религиозные сочинения и сборники занимательных историй, т.е. именно художественная литература. С XV века, собственно, и начинается история развития европейской ху-

дожественной литературы.

Благодаря торговым традициям и политической ситуации некоторые города, подобно Амстердаму и Лиону, в течение столетий были международными центрами по распространению литературы среди просвещенной части общества. Чтобы обойти Европу, “Божественной комедии”, например, понадобилось более четырех столетий. “Дон Кихоту” оказалось достаточно двадцати лет, а “Вертеру” – около пяти. Появление машинного книгопечатания совершило новый прорыв в завоевании художественной литературой масс. Провозвестником новой эры был Вальтер Скотт с его знаменитыми историческими романами, но честь ее открытия принадлежала Байрону: в 1814 г. его “Корсар” имел поистине грандиозный успех – в первый же день было продано 10 000 экземпляров. (35)

Социальные последствия этих перемен были весьма глубоки. Прежде всего, писатель потерял непосредственную связь с огромным большинством своих читателей, что было характерным в предыдущий период. Если раньше такой контакт обуславливался замкнутостью и ограниченностью социального пространства распространения литературы, то, с появлением машинного книгопечатания, приведшего к значительному удешевлению литературной продукции, пределы данного пространства начали стремительно расширяться. Лишь культурная элита продолжала еще участвовать в создании влиятельного литературного мнения, непосредственно или с помощью критики. Безымянная же масса прочих читателей формировала такое мнение на обыденном уровне общественного сознания и проявляла его в общественном мнении. Складывалась новая специфическая система коммуникативных связей, в центре которой все более определенно закреплялась литература.

Теперь уже было невозможно игнорировать читательские массы – отныне на них держалось книгоиздательское дело, они обеспечивали его доходность. И если буржуа XIV и XV вв. противопоставляли латинскому языку церковной литературы язык повседневности (обыденный язык), то в XIX веке благодаря новому читателю из народа космополитическую литературу элиты вытеснила литература на национальном языке. Пробудившееся национальное сознание поставило художественную литературу наравне с веком. Так *художественная литература, как мы уже отметили, постепенно формировала новое информационное пространство* (коммуникацию), которое стало значимым социальным фактором развития общества.

По свидетельству истории, появившись сначала как основной производитель и распространитель информации, своеобразный «аккумулятор» человеческой памяти, литература, постепенно, становилась «источником знаний», затем – генератором и распространителем новых идей и, наконец, мощным стимулом, побуждающим к действию. В настоящее время мы уже не представляем своего существования без художественной литературы. Для наших современников она стала и учебником, и коммуникатором, и одним из наиболее популярных способов реализации свободного времени. Следовательно, чем просвещеннее, цивилизованнее становился человек, тем больше литература становилась именно *социальным* явлением, тем большую роль она играла в жизни общества.

Таким образом, проведенный анализ элементной базы художественной литературы и ее сущности – содержательных признаков позволяет определить данное явление. В форме нескольких взаимосвязанных утверждений.

Художественная литература – это процесс творческого отражения людьми действительности в художественных образах с использованием печатного слова (если мы говорим о современной литературе), ориентированный на широкий круг

читателей. *Художественная литература* понимается и как результат указанного процесса, воплощенный в литературных произведениях, в которых реальность осмысливается и фиксируется в художественных образах. То есть, центральным понятием художественной литературы является художественный образ, самые различные его типы. *Художественная литература* — это и вид искусства, онтологически использующий в качестве единственного материала слова и конструкции естественного языка.

Естественно, что *художественная литература не существует изолированно от других феноменов социальной жизни*, которые, наряду с внутренними противоречиями, закономерностями и тенденциями, свойственными данному явлению, оказывают существенное влияние на ее функционирование и развитие. Поэтому одной из главных задач предпринимаемого исследования является анализ данных феноменов, их взаимодействий с художественной литературой; определение места художественной литературы в данной среде и ее социальной значимости. Мы отдаем себе отчет в том, что в рамках одного исследования невозможно полно рассмотреть все указанные феномены, поэтому, основное внимание сосредоточим на тех из них, которые, на наш взгляд, находятся в наиболее тесном взаимоотношении с объектом нашего исследования, обуславливают его состояние и основные тенденции развития, а также подвержены обратному активному, формирующему воздействию с его стороны. И прежде всего — функциям художественной литературы. В нашей следующей статье.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. См. например: Кокорин А.А. Анализ: аксиоматическое эссе. — М.: Изд-во МГОУ, 2003. — С. 101.
2. См., например: Краткий философский словарь/А.П.Алексеев, Г.Г.Васильев (и др.); под ред. А.П.Алексеева. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: ТК Велби, Изд-во Проспект, 2007. — С.387.
3. См. например: Фарман И.П. Воображение в структуре познания М.: РАН, Институт философии, 1994. — С. 353-358.
4. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1966. - 386с. Рукописи, составившие «Философию искусства», написаны в основном в 1805-1807 гг. и уже во вводной части содержат концентрированное выражение идей Шеллинга периода «абсолютного тождества». Здесь эстетическое предстало как фундаментальная характеристика Абсолюта, существующего вне, до и независимо от какого бы то ни было субъекта, и в результате философский эстетизм Шеллинга обрел черты пантеизма религиозно-неоплатонического типа.
5. Бройль де Л. По тропам науки. М., 1962. С.295.
6. См.: Философский энциклопедический словарь, - М.: Советская энциклопедия, 1989.
7. См.: Книпович Е.Ф. В защиту жизни: Лит. — крит. статьи. — М.: Совет. писатель, 1958 — 356с.
8. См.: Гегель Г.В.Ф. Эстетика В четырех томах. Т.1., М.: Искусство. 1968. — С. 291-299.
9. См.: Кулиш П.А. Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем. Вступительная статья и комментарии: И.А.Виноградов. — М.: ИМЛИ им. А.М.Горького РАН, 2003. — 704 с.
10. См.: Философский словарь / Под ред. И.Т. Фролова. - 4-е изд.-М.: Политиздат, 1981. - 445 с.
11. См.: Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. - Т. 35. Вып. 4. - М., 1976. - С. 299-307.
12. Развитие натуралистического подхода к языку связано с именем выдающегося немецкого исследователя Августа Шлейхера (1821-1868). Наиболее отчетливо натуралистическая философия языка Шлейхера изложена в таких работах как “ Теория Дарвина и наука о языке” (1863), “Значение языка для естественной истории человека” (1865). Согласно основному положению натуралистического направления языкознание примыкает к натуралистическим наукам.
13. Одним из виднейших представителей психологической точки зрения на язык был Гейман Штейнталь (1823-1899). Наиболее четко и последовательно психологическая концепция Штейнталья представлена в его работе “Грамматика, логика и психология, их принципы и взаимоотношения”. Штейнталь считал язык явлением психическим, которое развивается на основе законов психологии Он отрицал роль мышления в становлении языка, придавая значение психике.
14. См., например: Слюсарева Н. А. Теория Ф. де Соссюра в свете современной лингвистики. М.,

1975. - С. 42, 104.; Де Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. М., 1933. - С. 38-39.
15. См. например: Будагов Р. А. История слов в истории общества. М., 1971. - С. 63.
16. Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч., т. 26, ч. III. - С. 129, 132.
17. См. например: Чикобава А. С. О философских вопросах языкознания. - "Всесоюзная научная конференция по теоретическим вопросам языкознания. Тезисы докладов и сообщений пленарных заседаний". М., 1974. - С. 146, 151.; Ярцева В. Я., Колшанский Г. В., Степанов Ю. С., Уфимцева А. А. Основные проблемы марксистского языкознания. М., 1974. - С. 10.
18. См., например: Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. Т. 3. С. 29.; Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 25. - С. 258.
19. См.: Рассел Б. Проблемы философии. — Новосибирск: Наука, 2001; Розанова М. С. Современная философия и литература. Творчество Бертрана Рассела / Под ред. Б. Г. Соколова. — СПб.: Изд. дом С.-Петербур. гос. ун-та, 2004.
20. Витгенштейн Л. Логико—философский трактат //Его же. Философские работы. Ч.1. Пер. с нем. М.С. Козловой. — М.: Гнозис, 1994.
21. См. например: Виноградов В.В. Избранные труды. История русского литературного языка. - М., 1978. - С. 288-297.; Стилистический энциклопедический словарь русского языка /Под ред. Кожиной М.Н. - 2-е изд., испр. и доп. М.: Изд-во Флинта. 2006. — 696с.
22. Аванесов Р.И. О некоторых вопросах истории языка. — В сб.: «Академику Виноградову к его шестидесятилетию». М., 1956.; Виноградов В.В. Проблемы литературных языков и закономерностей их развития. М., 1967.; Томашевский Б.В. Язык и литература. В сб.: «Вопросы литературоведения». М., 1951; и др.
23. Философский словарь / Под ред. И.Т. Фролова. - М., 1981. - 445 с.
24. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Соч.: В 4 т. Т.4. М.,1984.; Аристотель. Поэтика. Риторика. - В кн.: Аристотель и античная литературная теория. М., 1978.; Платон. Сочинения в 3-х томах. М., 1968 — 1972; Платон. Пир. Федр. Гиппий больший. Законы. Соч. в 3т. М.: Античная художественная культура. СПб.,1993; Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975; Эстетика Возрождения. М., 1978.; Памятники мировой эстетической мысли. Т.1. М., 1962. С.80-81,84-85, 103-106,117, С.457-465 и 515-546; История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т.1. М., 1962. С.115-118,143-146, 180-187, 192, 195-198, 199-200. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т.II. М., 1964. С.500-514, 730-734, 750-754. Каган М.С. Введение в историю мировой культуры. СПб.,2000. Кн. 1. Лекции 1-4.; Гегель Г.В. Эстетика: В 4 т. М., 1971; Бычков В.В. Эстетика Аврелия Августина. М.,1984.; Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры. Т.1. М.- СПб., 1999.С5-236, 263-573.; Древнерусские предания (XI-XVI вв.) М.,1982; Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры.М.,1984; Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолствующего большинства. М.,1990; Даркевич В.П. Народная культура средневековья. М.,1988; Эстетика Ренессанса. Антология в 2-х т. Сост. В.П. Шестаков. М.,1981.
25. Петрарка, Франческо. Эстетические фрагменты. М., 1982; Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966.; Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения. М., 1988.; Эстетика Ренессанса. Антология. М., 1981. Т. 1, 2.
26. Кант И. Критика чистого разума. — В кн.: Кант И. Сочинения. Т. 3. — М., 1964; Кант И. Критика способности суждения. Соч. в 6-т. Т.5. М. 1966; Кривцун О. А. Гегелевская концепция связи красоты и искусства // Искусство и действительность. М., 1979.
27. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1966.
28. Фрейд З. Психоаналитические этюды. Мн., 1991.; Художник и фантазирование. М., 1995; Юнг К. Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992; Либи́до, его метаморфозы и символы. М., 1994; Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX — XX вв. М., 1986; Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992.
29. См.: Андреев Андрей Леонидович, Художественный образ и гносеологическая специфика искусства: Методол. аспекты проблемы. — М.: Наука, 1981. - 193 с.; Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; Проблема текста. — «Вопросы литературы», 1976, № 10; Эстетика словесного творчества. М., 1979; Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., 1986; Борев Ю Эстетика Пл. «Предмет и задачи эстетики». М.,1975; Вергилис Н.Ю., Зинченко В.П. Формирование зрительного образа. М., 1969; Гончаренко, Николай Васильевич. Противоборство двух культур и ответственность искусства / Н. В. Гончаренко. - Киев : Наук. думка, 1984. - 183 с. ; Гачев Г.Д. Образ в русской художественной культуре. М., 1981. Гачев Г. Д. Жизнь художественного сознания: очерки по истории образа. М., 1972; Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974; Диалектика и теория творчества. М., 1987; Дубова О.Б. Мимесис и пойнсис. Античная концепция «подражания» и зарождение

- европейской теории художественного творчества. М., 2001. С.95-158; Еремеев А.Ф. Границы искусства. М., 1987; Ермаш Г.Л. Искусство как мышление / ВНИИ искусствознания Министерства культуры СССР. - М.: Искусство, 1982. - 277 с.; Закс Л.А. Художественное сознание. Свердловск, 1990. С. 142-211; Зись А.Я. Искусство и эстетика. М., 1975. С.19-101.; Виды искусства. М., 1979; В поисках художественного смысла: Избр. работы / ВНИИ искусствознания Министерства культуры СССР. - М.: Искусство, 1991. - 350 с.; Каган М.С. Эстетика как философская наука. СПб., 1997. С. 283-305; Морфология искусства. Л., 1972; Киященко Н.И. Эстетика жизни. Ч. 3. М., 2000.С.22-29; Сущность прекрасного. М,1977; Крупник Е.П. Психологическое воздействие искусства. — М.: Издательство «Институт психологии РАН», 1999. — 240 с., таб., илл.; Лилов А. Природа художественного творчества. М.,1981; Лосев А.Ф. Строение художественного мироощущения // Форма. Стиль. Выражение. М., 1995; Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. - Таллинн, 1992; Мейлах Б.С. Процесс творчества и художественное восприятие. М., 1985; Неменский Б.М. Познание искусством. М.,2000; Раппорт С.Х. От художника к зрителю. Проблемы художественного творчества. М.,1978; Самохин В.Н. Эстетическое восприятие. М.,1985; Искусство и философия: материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Ж.-П. Сартра и Э. Левинаса (Минск, октябрь 2005 г.) Редколлегия: П. И. Бригадин [и др.] Минск: ГИУСТ БГУ, 2007. 301 с.; Ярошевский М. Г. Социально-философские проблемы науки и человека//Вопросы философии, 1975, № 5.
30. См. например: Бореев Ю.Б. Эстетика: Отношение к действительности. Творчество. Произведения. Природа и виды искусства. М.: Изд. АСТ. 2005. — 829 с.
31. См.: Выготский Л.С. Психология искусства. — М.: Искусство, 1968.
32. См.: Белинский В.Г., Фонвизин и Загоскин, Менцель, критик Гёте, Идея искусства и др. статьи (См.: Полное собр. сочин., под ред. С. А. Венгерова, т. I—XI, СПб, 1900—1917, и т. XII, М. — Л., 1925).
33. См.: Шеллинг Ф.В. Философия искусства. — М: Мысль, 1966.
34. См.: История книги. Под. ред. А.А.Говорова, Т. Г. Куприяновой. — М.: Изд.- во МГУП “Мир книги”, 1998.
35. См.: Там же.

V. Pesotsky

THE MAINTENANCE AND ESSENCE OF FICTION: EXPERIENCE OF THE PHILOSOPHICAL ANALYSIS

Abstract: article is devoted the philosophical analysis of is substantial-intrinsic characteristics of fiction: the literature as process of creative development of the validity; imagination and intuition, utility and novelty in art creativity; a literary work and its language, an artistic image, a method, idea; concept of language of fiction and a literary language, the general and especial in their characteristic, etc.

Key words: fiction as a subject of the socially-philosophical analysis; is substantial-intrinsic (philosophical) characteristics of fiction; the literature as process of creative development of the validity; imagination and the intuition, “useful” and “new” in art creativity; literary process and its language; an artistic image and methods of its creation; an art ideal; the general and especial in language of fiction and a literary language.