

римо технологическое и мировоззренческое влияние Египта и Вавилона на ахейские и дорические государства. Следы этого влияния видны и в мифологии, и в философии, этот факт позволяет нам предположить, что формирование государственных форм организации общества в Греции, Индии и Китае было напрямую инициировано влиянием ближневосточной цивилизации, ставшей очагом распространения новых технологий и организационных форм, способных обеспечить превосходство над соседями. Заимствование этих форм вело к мировоззренческому кризису.

Общественное мировоззрение должно соответствовать технологическому и организационному уровню развития. На Ближнем Востоке, в очаге возникновения первых государств, происходило медленное и одновременное развитие технологий, организации и мировоззрения. Организационно-технологические заимствования создали в Китае, Индии и Греции угрозу разрушения традиционного мировоззрения (мы называем это термином «ментальный удар»), в результате чего в рамках этого мировоззрения и возникла тенденция к рационализации, которая должна была обеспечить формирование целостного мировоззрения, соответствующего новому достигнутому уровню. Отсюда, кстати, понятно, почему на самом Ближнем Востоке, где не было в то время этой проблемы, «осевое время» сильно затянулось и в полной мере рационализация мировоззрения началась только после распространения и утверждения ислама.

При этом сходство проблемы, ставшей духовным «вызовом» греческой, китайской и индийской цивилизациям, только еще больше подчеркивает различие тех путей, которые были избраны ими в качестве «ответа». Пути цивилизационного развития после «осевого времени» обеспечили «разбегание» цивилизаций, а не их «схождение».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Желябовская Л.В. Религии мира. Религии Индии. М., 2006.
2. История Китая. М., 2004.
3. Малявин В.В. Китайская цивилизация. М., 2003.
4. Ясперс К. Истоки истории и ее цель // Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1994.

*Григорий Сергеевич ДЕМИН —
ст. преподаватель
кафедры изобразительного искусства
Института педагогики, психологии
и социального управления
Тюменского государственного университета
gs230607@mail.ru*

УДК 18:165.172

РАЦИОНАЛЬНОЕ И ИРРАЦИОНАЛЬНОЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЫШЛЕНИИ

RATIONAL AND IRRATIONAL IN ARTISTIC THOUGHT

АННОТАЦИЯ. Рассматривается проблема доминирования субъекта в объективном воплощении (объективации) иррациональной мысли при создании художественного образа; единение художника (субъекта) с образами объекта, возникновение чувственных фрагментов бытия, а также рациональное построение художественного образа в сознании субъекта.

SUMMARY. The given article covers several ideas, such as the subject dominant in objective embodiment of irrational idea at creation of image, the unity of artist (a subject) with images of object, the rise of perceptible fragments of objective reality, rational construction of an artistic image in subject consciousness.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА. Иррационализм, рационализм, художественный образ, интуиция, субъект-объект.

KEY WORDS. Irrationalism, rationalism, artistic image, intuition, subject-object.

Проблема единства рационального и иррационального является одной из важнейших проблем философии с самого момента возникновения последней, ибо что есть философия, как не раздумье над устройством универсума и человека, погруженного в него: рационален ли универсум, или в своей основе он иррационален, следовательно, непознаваем и непредсказуем: рациональны ли наши средства познания бытия, или проникнуть в бытийственные глубины можно только с помощью интуиции, озарения и т.п. Подобные вопросы не совсем корректны, ибо разведение рационального и иррационального не философично. Как нет среднего без многого, бытия без небытия, дня без ночи, так нет в философии рационального без иррационального.

В искусстве это один из важных моментов: определение степени использования рационального и иррационального мышления. Хорошим примером может служить возникновение в искусстве импрессионизма, где основой является иррациональное мышление, рационализм здесь выступает лишь как формообразование (отношение большого и малого, ритмов и движений). Пренебрежение или сознательное отвержение рационального или же иррационального пластов бытия приводит к поистине трагическим последствиям — возникает не просто неверная теоретическая схема, объединяющая действительность, но формируется заведомо ложное представление об универсуме и положении человека в нем. Вспомним наше ближайшее прошлое. Существовавшая идеология запретила иррациональное и приказала считать мир предельно рациональным.

В искусстве это выразилось в становлении детали в картине как отдельной части, несущей смысловую и художественную ценность. Посредством детали, которая являлась, по сути, культом, можно решать любые рациональные задачи в политике, экономике, религии. Но будет ли в данном случае изображение являться произведением искусства, если в нем отсутствует иррациональное начало?

Для нас привычно думать, что в процессе создания художественного произведения участвует рациональное мышление, то есть разум человека, обуздывающий «бессознательные» эмоции, или интуиция, как нечто подсознательное. Академик Б. Раушенбах считает, что не меньшее значение для научного и художественного творчества имеет иррациональное мышление [1]. Это существенно, так как открывает новые области творческого импульса, не поддающиеся рациональному объяснению. Иррациональное мышление приводит к открытиям отнюдь не меньшим, чем в случае с интуицией или рационализмом. С позиции иррационального мышления мы способны осознать абстрактное творчество, задатки и открытия того же Малевича. Хотя иногда трудно понять, то есть почти невозможно, что в творчестве художника явилось продуктом рационального или иррационального мышления. Прозрение законов тяжести, веса, гравитации, осознание «ничего», нуля и т.д., вероятно, есть плод иррационального мышления, создающего в искусстве некое значение, адекватное закономерностям бытия живого вещества.

Каждый человек с момента рождения имеет определенную точку отсчета в своем развитии. Если рассматривать развитие как прямую со множеством точек, то принято считать, что начальное развитие человека, исходящее из рационального восприятия окружающей действительности, в процессе приобретения жизненного опыта продвигается к иррациональности:

Рационализм

Иррационализм

Жизненный опыт

Эмпирически наблюдая за деятельностью человека, можно определить точку нахождения на прямой между иррационализмом и рационализмом. В данном случае речь идет об эстетической антропологии творческой личности в определенной форме развития (иррационализм — рационализм).

Степень креативности человека имеет решающую роль в достижении успеха, высокого уровня развития, независимо от того, в какой форме развития он находится. Тем не менее предпочтение в творчестве отдается иррациональной форме, художник находит свою доминанту как движущую силу, очаг возбуждения в сознании, она вспыхивает и живет, пока иррациональное начало не завершится рационализмом.

Доминанта эволюционного процесса предсуществует, она задана природой. Художник сам задает свою доминанту и потом уже истово, преданно служит ей. Человек — раб своей доминанты и господин. Доминанты вспыхивают, живут и, разрешившись, гаснут. Они необыкновенно разнообразны: могут различаться по силе, по деятельности, по времени существования. Несколько доминант могут совмещаться, попеременно владея субъектом.

Доминанта — стимул творчества. Если исходить из того, что доминанта есть мысль или чувство, довлеющее над всеми чувствами и мыслями, значит, творческое начало может быть как иррационально, так и рационально.

Возьмем для примера творчество Леонардо да Винчи. Даже в известной картине «Джоконда» построение композиции, сдержанный цвет говорят о преобладающей рациональности у автора. У него не наблюдается определенного движения от иррационализма к рационализму, последнее — это его прерогатива. «Черный квадрат» Малевича, его супрематические композиции также рациональны и логичны, разница только в условности и форме изображения.

В мире искусства то, что относится к эстетике и ограничивается на сегодняшний день рамками эстетического идеала, уже само по себе рационально. Зритель не может к этому относиться как к «чуду», ведь «чудо» — это то, что недоступно логике, а логичность объясняется прежде всего поиском образа случайных комбинаций. Творец после его иррациональных колебаний, находок, разочарований подсознательно стремится рационализировать продукт своих чувств в стройную систему. Возникает вопрос: «Где формируется образ и его кульминации?» От этого зависит, насколько искусство может быть субъективно. Если мы обратимся к сновидениям, анализируя работы Фрейда, то можно отнести к сновидению как к «скрытому» рациональному мышлению. Сон чаще алогичен из-за отсутствия информации, поэтому он бессознателен по своей природе. В сущности, художник, находящийся в состоянии поиска нового образа (это прежде всего форма и сюжет) ведет себя

двойственно, обманывая самого себя (или второе «Я») для нахождения того состояния, которое он ищет.

Но если сновидение бессознательно, то изображение, полученное благодаря ему, бывает рациональным, примером могут служить картины Дали. В этом случае происходит рационализация сновидения. Зритель видит сон, воплощенный на холсте, уже построенный по законам композиции, логично объяснимой, в определенной последовательности. То же самое происходит с художником, который эмпирически наблюдает за объектом — чтобы создать образ, он иррационально настраивает себя по отношению к нему. С этого и начинаются труднообъяснимые вещи — антология творческой личности. Интуиция и рука человека в качестве инструмента совершают неосознанные движения, собирают нагромождение линий, пятен, обобщая их в одно целое, параллельно эмпирически наблюдая за объектом, рождая художественный образ.

Любопытно, что эмпирически наблюдающий за создаваемым образом человек не может контролировать действия этого образа в своих фантазиях (представлениях), они существуют отдельно, сами по себе. Для того, чтобы кардинально изменить движение фантазий, художник прибегает к приему импровизации. Он рисует на плоскости деталь его фантазии, которая помогает ему перевести ее в себе в другую плоскость или состояние, что радикально может изменить или открыть следующую грань нового образа в картине.

Погружаясь в созерцание своего «Я», мы обнаруживаем движущую причину своего существования — волю. Обратив взор на лежащий перед нами мир, убеждаемся, что воля проявляется во всем, начиная с отражения в луже травы, деревьев, различной фактуры и заканчивая самим человеком, последний сам строит отношения со временем, пространством и причиной через осознание своего «Я».

Если субъект способен ощущать протяженность времени в прямой зависимости от способа его мышления (иррационального), значит, можно допустить, что окружающие нас объекты, как мыслящие, так и немыслящие материальные части (окружающего нас пространства), обобщенные с внешней средой, постоянно находятся в изоляции от субъекта. Большая часть является лишь объектом познания, они существуют лишь как меняющиеся материальные частицы объектов. Они есть, как объекты в динамике, и их нет как субъектов мыслящих частиц материального мира для отдельно взятой группы индивидуумов. Пример: субъект эмпирически наблюдает за динамикой материального объекта, познает объекты, не входя с ними в контакт, но посредством иррационального мышления, используя чувства, старается рационализировать систему движения материальных движущихся частиц.

Для обобщения и нахождения нужного художественного образа художник изолирует свой взор, как было выше сказано, от не контактируемых с субъектом материальных частиц. Рационализируя все мыслящие и немыслящие объекты в одну гармонично выстроенную композицию (схему), иррационально мыслящий субъект, как бы сопротивляясь, оставляет себе нишу для изъявления свободной воли. Субъективно выстроенные художником частицы движутся, а также находятся какое-то время в покое, располагаясь в определенном порядке, с соблюдением законов материальной и нематериальной природы явлений. Задача творческого субъекта — распознать систему движения и распределения массы объектов в пространстве или плоскости, а объекты, не включающиеся в эмпирически наблюдаемый образ, обобщаются субъектом в одно движение или

покой. Что же делает познающий субъект с подобными объектами, или как влияют объекты на иррациональное мышление субъекта? Вспомним о протяженности времени в ощущениях, о чем говорилось выше. Нечто подобное происходит и сейчас, мы раздвигаем границы материальной природы с ее немыслящими материальными частицами (объектами), с рационально выстроенными схемами движения и покоя и чувственными иррациональными образами, возникающими внутри субъекта. Особенность состоит в том, что чем больше расстояние между двумя границами рационально выстроенных объектов и иррациональными образами внутри субъекта, тем больше обозначен образ, который используется субъектом. Пример: художник, сочиняя композицию будущей картины, закрывает глаза, чтобы устранить эмпирию рефлексирующих частиц, оставшись наедине с образами объектов, возникших на почве иррационального мышления.

Единение художника (субъекта) с образами объекта выявляет ассоциативные связи на основе возникающих чувственных фрагментов бытия.

Такие образы сложно уживаются с эмпирически наблюдаемым объектом, симбиоз практически невозможен, возникает дисгармония в ритмических конструкциях (можно использовать данное лишь в качестве эксперимента).

Разведенные по разные стороны мыслительные процессы организуют качественный ассоциативный ряд будущего художественного образа. Но иррациональная мысль творческого субъекта питается эмпирическими наблюдениями и психологическими эмоциональными контактами с другими субъектами, происходит непроизвольное сближение двух противоборствующих сторон материального и нематериального миров. Важно, чтобы субъект выбрал сам мыслящие и немыслящие материальные объекты, мог подчинить их себе и создать благоприятную ситуацию для познавательной деятельности.

Из жизненного опыта многих известных творческих субъектов наблюдается рефлексия по поводу наступления всего рационального на субъективную внутреннюю сторону человека: он защищает себя, находя различные методы и способы мышления.

Все, что разрушает иррациональную мысль субъекта, обобщается, как было выше сказано, в немыслящие материальные объекты в виде одного целого движения или покоя. Так как в иррациональном мышлении, в его чувственных ощущениях не существует реального времени и точных материальных объектов, в субъекте творчество сомнительно блуждает и постоянно тяготеет к материализации своих идей. Так как мир объективных предметных реальностей есть мир вторичный, а не первичный мир явлений, творческая личность отстаивает свое первенство, несмотря на слабость и легкость суждений, осознавая, что объективизация мысли в рамках материального мира — это уже другой продукт человеческой деятельности.

В социуме сущность креативной личности находится в рамках эстетических нравственных идеалов, нерационализируемая идея не воспринимается. Стремление материального мира рационализировать, подчинить себе свободно блуждающую мысль, систематизировать научно иррациональную мысль приводит к обезличиванию искусства.

Иррациональность — это прежде всего чувственность, а где чувственность — там образ. Отсутствие иррациональности — отсутствие образа, а там, где нет образа, там нет искусства.

Можно ли назвать образом «Черный квадрат» или «Красный овал» Малевича? На наш взгляд, это не образ. Это некие значения порядка вещей, которые сам Малевич характеризует как концентрацию энергии, меру пространства,

время или нулевое значение всякого предмета. Эти значения вещей — даже не супрематические символы, оформленные в ритмическую, цветовую, конструктивную или пространственно построенную оболочку. Художественная форма пластична. Пластика строится по закономерностям и зависимостям, предложенным художником. Произведения Малевича зависят не только от оригинального пластического языка, но и представляют новое мышление. Структура искусства коренится не только в общественном сознании, но и в природной органике, питающей многие области человеческого таланта.

Таким образом, сознание человечества имеет своим источником не только общество, но прежде всего органическую природу. Каждый из этих источников устанавливает свои причинные связи, свои закономерности развития искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. М., 1980.
2. Фрейд З. Толкование сновидений. Л., 1900.

*Марина Борисовна ШВЕЦ —
директор муниципального учреждения культуры
«Централизованная библиотечная система»,
г. Ноябрьск
kphil@utmn.ru*

УДК 81'42

ТЕКСТ В ПРОЦЕССЕ ДВИЖЕНИЯ: НОСИТЕЛИ ЗНАЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

TEXT IN THE PROCESS OF MOVEMENT: SEMANTIC ELEMENTS OF THE LITERARY TEXT

АННОТАЦИЯ. В статье анализируются смысловые элементы художественного текста, влияющие на его многообразие и подвижность, важные для процесса эстетического смыслообразования.

SUMMARY. The article analyses the semantic elements of the literary text, which determine its variety and mobility, important for the process of aesthetic sense-formation.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА. Текст, элементы художественного произведения, художественная структура текста, художественные особенности, смыслопонимание.

KEY WORDS. Text, elements of literary text, literary structure of the text, literary features, sense-understanding.

Художественно-творческий процесс состоит из ряда звеньев: действительность — художник — произведение — реципиент (читатель, зритель, слушатель). Художник осмысляет действительность, результат этого осмысления закрепляется в произведении, которое воспринимает публика, аудитория, испытывая определенное идейно-эстетическое воздействие.

Ю. Борев пишет: «... чтобы «Я» познал «Другого», необходим «Третий» <...> В стилистическом анализе три герменевтических термина конкретизируются