

качественное и эффективное воспроизводство вида. По иному – качественное, способное к дальнейшему развитию и воспроизводству потомство.

Но особой формой качества и достижения в выполнении Закона воспроизводства и сохранения вида является *цивилизация*.

Существующие определения «цивилизации», к сожалению, не являются носителями основного закона существования живой материи и никак его не отражают.

Исходя из анализа изложенного, можно дать точное, философское определение *цивилизации*:

Цивилизация – это уровень условий для жизнедеятельности живой материи с целью наиболее эффективного выполнения Закона воспроизводства и сохранения вида.

Но остаётся открытым вопрос, на который может быть дан ответ только высокоразвитым и высокоинтеллектуальным формам живой материи, и это может быть не только человек, поскольку человек в силу своей бездумной деятельности активно стремится к самоуничтожению. Возможно, появится более разумная, живущая в полной гармонии с природой форма жизни. И тогда она получит ответ на вопрос: – Кто и когда запустил этот циклический механизм воспроизводства живой материи в виде непреложного ЗАКОНА, являющегося обязательным для всех поколений.

Литература

1. Адам Фергюсон. Опыт истории гражданского общества: пер. с англ. И.И. Мюрберг. М.: РОССПЭН, 2000. 391 с.
2. Цивилизация. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 22.09.2018).
3. Загадочная цивилизация растений. URL: <http://www.proza.ru/2010/03/09/691> (дата обращения: 22.09.2018).
4. Загадка цивилизации Атта. URL: <http://ufo-mir.ru/zagadka-civilizacii-atta.html> (дата обращения: 22.09.2018).
5. Цивилизация пернатых. URL: <https://www.sunhome.ru/journal/140839> (дата обращения: 25.09.2018).
6. Волки. URL: <https://psychological-s.livejournal.com/29700.html> (дата обращения: 25.09.2018).
7. Люди океана // Вокруг света. 2013. № 9.
8. Современная цивилизация и глобальные проблемы. URL: <https://studfiles.net/preview/1757271/page:56/> (дата обращения: 29.09.2018).
9. Виноградов В.Н. Философский аспект существования живой материи // Психолого-педагогические проблемы человека и общества. 2018. № 1 (38).
10. Виноградов В.Н. Жизнеобеспечение и жизнедеятельность как философские категории // Вестник Академии энциклопедических наук. 2018. № 2 (31).

ПОНЯТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

В.А. Лукашевич. Санкт-Петербургский университет ГПС МЧС России

Рассмотрены вопросы анализа художественного текста, приведены определения категории «художественный образ», а также основания классификации художественных образов. Особое внимание уделяется возникновению понятия «художественный образ» и рассмотрению видов классификаций художественных образов.

Ключевые слова: художественный текст, художественный образ, лингвостилистические средства

THE CONCEPT OF IMAGERY

V.A. Lukashevich. Saint-Petersburg university of State fire service of EMERCOM of Russia

The article examines some issues of the fictional text analysis, the definitions of such a concept as imagery and the bases for the imageries classification. The article is mainly focused on the origin of the concept of imagery and the consideration of the imageries classifications.

Keywords: fictional text, imagery, linguostylistic means

Выполняя лингвостилистический анализ художественного текста, необходимо самым тщательным образом изучить функции и роли языковых средств разных уровней как в организации, так и в воплощении идейно-тематического содержания произведения. Новиков Л.А. различает несколько видов анализа художественного текста:

1) лингвистический анализ – в ходе данного анализа раскрываются значения различных элементов языка для достижения полного и ясного понимания текста, этот анализ может быть: *элементарным практическим*, служащим общему «прояснению» текста (например, для объяснения форм языка и устаревших слов) и *филологическим*, в основе которого находятся данные лингвистической теории, факты системы языка и его истории;

2) стилистический анализ – предполагает рассмотрение образных средств текста как: *общеязыковых* (в разных стилях и жанрах) и *авторских*, в результате которых становится очевидной идея художественного произведения;

3) литературоведческий анализ – к задачам данного анализа можно отнести изучение художественной прозы как произведения словесного искусства, продукта национальной культуры. Стоит отметить, что рассмотрение художественного текста в тройном аспекте («идейное содержание – образ – язык»), по мнению ученого, играет особую роль в лингвостилистическом анализе художественного текста. Тот факт, что художественный образ занимает в этом ряду второстепенное положение, с одной стороны, способствует наполнению его идейно-эстетическим содержанием, а, с другой стороны, выражению его в определенной языковой форме, что, несомненно, придает образу индивидуальность и неповторимость. «Образ оказывается как бы обращенным разными своими сторонами одновременно и к идейному, социальному содержанию художественного произведения, будучи включенным в общую систему образов (= «литературный образ»), и к языку, художественному материалу (= «словесный образ»). Он представляет собой своеобразное диалектическое единство этих разных начал» [1].

Обращаясь к истокам возникновения понятия *художественный образ*, приходится признавать тот факт, что в историческом аспекте данная категория появляется по мере возникновения и, как следствие, развития художественной литературы, в которой язык служит как средством, так и предметом искусства. Примечательно, что сам язык здесь как произведение искусства, то есть это «нечто, само в себе, внутри себя обладающее некоторой содержательной ценностью» [2].

В свою очередь, в такой науке, как литературоведение под поднятием *художественный образ* обнаруживается категория эстетики, определяющая особый, присущий только искусству способ познания и превращения, изменения действительности [3].

Поскольку художественная речь «есть не просто форма, но и определенное содержание, ставшее формой образа», она имеет собственную ценность. Выходит, что одно содержание, выражающееся в звуковой форме (слове), служит формой другого содержания (образа). Выстраивая в ряд такие феномены, как *идея – образ – язык* мы обнаруживаем, что образ является формой по отношению к идее и содержанием по отношению к слову (языку). В целом *образ* является формой содержательной. Однако само понятие *образ*, несомненно, являет собой более широкую категорию, нежели *художественный образ*. В тех случаях, когда словесный образ находит свое применение в других видах литературы, его значение можно воспринимать как форму наглядного отражения действительности. Следует отметить, что словесные образы могут быть обнаружены и в научном языке, например, термины-

метафоры (горный хребет, пожарный рукав, подошва горы, рукав реки и др.). Возникновение таких образов связывается с переносным употреблением соответствующих слов, при этом индивидуальные эстетические черты в подобных образах не обнаруживаются, то есть по сути своей в них отсутствует художественный аспект, но используется «чужое» значение, которое переносится на другой объект. Художественный образ также характеризуется переносом значения, однако не всегда бывает достаточно только переноса значения, нужно еще что-то иное, что лежит за пределами как буквального значения слова, так и переносного [2].

Категория *художественный образ* расценивается исследователями как одна из фундаментальных и в то же время наиболее противоречивых категорий искусства. Если разобраться, то именно художественная образность позволяет выделить искусство из всех других форм отражения и познания действительности: научного, прагматического (например, фотография для официального документа), религиозного и т.д. В этом смысле справедливым видится распространенное утверждение, что сердцем искусства является образ, а само искусство – не что иное, как способ мышления художественными образами. На сегодняшний день наукой накоплено огромное количество информации и сведений, так или иначе затрагивающих свойства и характерные черты художественного образа, но материал этот отличается разнородностью, обнаруживаются противоречия во взглядах ученых, да и в разных странах сам объем значений термина *образ* неодинаков. К примеру, в англоязычных странах этот термин (*image*) не наделен фундаментальным значением, а различные смысловые оттенки, которые в Восточной Европе, России и отчасти в Германии приносят многозначность термину «образ», в Англии и США обозначают другими терминами (символ, икона и т.д.) [4].

Вполне очевидно, что окружающая действительность, равно как и объекты материального мира воспринимаются каждым отдельным автором, творцом индивидуально, в соответствии с их представлениями. В этом смысле И.Ф. Волков справедливо отмечает, что «в художественном образе реальная жизненная характеристика предстает уже не сама по себе, не просто как предмет оценки, а в творческом синтезе с авторским отношением к ней, то есть как творчески преобразованная характеристика и поэтому как часть особой, второй, художественной действительности» [5].

Одновременно с этим образ является «средством художественного обобщения действительности, то есть средством компрессии информации. Он вызывает в сознании ассоциации с прошлыми конкретными ощущениями и эмоциональными переживаниями. Для того чтобы образ нес читателю достаточную информацию, в процессе восприятия должен включаться социальный и эстетический опыт читателя, то что теперь принято называть тезаурусом читателя. Система образов, характерная для каждой эпохи, складывается в особый код, который используется при декодировании художественного произведения параллельно с графическим, звуковым, лексическим, грамматическим [6].

Очевидным также представляется и логичность, некоторая закономерность элементов художественного образа, о чем исследователями неоднократно отмечалось в литературе, но, пожалуй, наиболее красноречиво высказался по этому поводу известный английский писатель Дж. Толкиен. «Он заметил, что любой человек может придумать зеленое солнце. Это не так трудно. Трудно придумать мир, в котором оно будет смотреться естественно» [4].

Примечательно также, что теория импликации рассматривает *образ* не только как средство повышения выразительности, эмоциональности и создания художественного эффекта, но образ здесь выступает в качестве фактора, позволяющего усилить, обогатить момент сотворчества читателя, а также в качестве средства сжатия информации. Предложенная автором модель мира воспроизводится и преобразуется каждым отдельным читателем несколько по-своему, в особом, его собственном варианте, соединяя то, что находит в тексте, с тем, что испытал и познал на собственном читательском и жизненном опыте [7].

В научной литературе художественный образ рассматривается как «конкретно-чувственная форма воспроизведения и преобразования действительности» [8]. При этом

отмечается, что «образ передает реальность и в то же время создает новый вымышленный мир, который воспринимается нами как существующий на самом деле» [8].

Авторы, художники слова переводят предметы «чувственно являющегося мира во внутренние духовные образы» [2], в которых обнаруживается их истина. В данном случае небезынтересным является то, что «чувственно являющийся мир для разных художников может повернуться разными своими сторонами. У одного более развиты слуховые образы, у другого – цветовые, у третьего – предметно-чувственное восприятие окажется гипертрофированным. Так создается мир образов» [2].

По большей части, когда речь заходит о художественных образах, то имеют в виду в первую очередь образы людей, действующих лиц произведений (героев). Вместе с тем нельзя исключать и того факта, что порой, разного рода предметы или даже явления материального мира могут охватываться понятием *художественный образ*. «В подобных случаях предлагается говорить об образной детали, каковой может быть дерево, и об идее, теме или проблеме народа» [8].

Так, по мнению ряда исследователей, «с полным основанием в понятие «художественный образ» могут быть включены лишь изображения персонажей – людей. В иных же случаях употребление этого термина предполагает некоторую долю условности, хотя и «расширительное» его использование вполне допустимо» [8]. Отмечается также, что в частности по сравнению с западной наукой понятие *образа* в русском и советском литературоведении само является более «образным», многозначным, имея менее дифференцированную сферу употребления [8].

Классифицировать художественные образы можно по различным основаниям, в связи с чем различные классификации, как правило, не столь противоречат друг другу, сколь дополняют одна другую.

Так, А.И. Николаев излагает следующую классификацию художественных образов [4]:

– элементарный уровень (словесная образность), где рассматриваются различные виды наращивания значения значений, стилистические фигуры, тропы;

– образы-детали, которые, как правило, строятся из множества словесных образов и являют собой более осязаемое звено при анализе образов более высокого порядка (например, плюшкинская куча как образ-деталь характеризует Плюшкина отчетливее, чем отдельные словесные образы);

– пейзаж, натюрморт, интерьер – такого рода образы, как правило, имеют еще более замысловатое строение: в их структуру органично вписываются и словесные образы, и образы-детали; эти образы могут быть как не самостоятельными, например, являясь частью образа человека, а могут быть и совершенно самостоятельными;

– образ человека, при этом автором поясняется, что образ человека становится по-настоящему сложной знаковой системой лишь в том случае, когда он становится центром произведения, а само по себе упоминание о человеке еще не делает его центром;

– уровень образных гиперсистем и в данном случае речь идет о весьма замысловатых, комплексных образных системах, как правило, преодолевающих границы одного произведения (например, образ России в творчестве Блока, Петербург – Достоевского и т.д.), и разговор этот в равной степени коснется интерьерных зарисовок, городских пейзажей, отношений между героями и их характеров.

Можно привести классификацию художественных образов по характеру обобщенности на образы индивидуальные, характерные, типические, образы-мотивы, топосы и архетипы [8].

Индивидуальные образы отличает исключительность, неповторимость и они обычно являются плодом фантазии писателя. Появление индивидуальных образов чаще всего отмечается у романтиков и писателей-фантастов. Примерами таковых являются, в частности, Квазимодо в «Соборе Парижской Богоматери» В. Гюго, Демон в одноименной поэме М. Лермонтова, Воланд в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова.

Характерный образ, предполагает некий синтез, в таком образе обнаруживаются некоторые общие черты нравов и характеров, свойственные многим людям какой-то определенной эпохи (персонажи пьес А. Островского, «Братьев Карамазовых» Ф. Достоевского, «Саги о Форсайтах» Дж. Голсуорси).

Типичный образ это своего рода высший уровень образа характерного, расцвет которого приходится преимущественно на XIX в. В качестве примеров такого образа можно упомянуть отца Горио и Гобсека О. Бальзака, Анну Каренину и Платона Каратаева Л. Толстого, мадам Бовари Г. Флобера и др.

Образ-мотив по сути своей является темой, всякий раз возникающей в творчестве отдельных писателей и находящей свое отражение в разнообразных аспектах, порой при помощи варьирования наиболее важных ее элементов («деревенская Русь» у С. Есенина, «Прекрасная Дама» у А. Блока).

Топосом принято называть образы, возникающие в творчестве не какого-либо отдельного писателя, но общие и типичные образы, существующие в литературе целой эпохи или нации. Такие образы находят свое место в творчестве многих русских писателей, создававших, к примеру, образ «маленького человека» (А. Пушкин, Н. Гоголь, М. Зощенко, А. Платонов и пр.).

Кроме того, в последние годы в науке о литературе ученые часто прибегают к такому понятию как *архетип*. Надо сказать, что впервые этот термин был введен в обиход немецкими романтиками в первой половине XIX в., однако, по-настоящему широкое применение он получил благодаря работам швейцарского психолога К. Юнга (1875–1961 гг.). В трудах ученого архетип раскрывается как общечеловеческий образ, который передается на бессознательном уровне от одного поколения к другому. При этом в большинстве случаев в качестве архетипов выступают мифологические образы [8].

Несколько иное подразделение образов приводит в своей работе Н.С. Валгина. Так, исследователь пишет, что «если избрать в качестве отправной точки какой-либо определенный критерий в подходе к определению *образа*, то можно наметить некоторую дифференциацию. В частности, можно усмотреть градицию, ступенчатость в образной системе, например, последовательность в восхождении от конкретного смысла к частному и обобщенному. В таком случае можно выявить три ступени восхождения:

- образ-индикатор (использование буквального, прямого значения слова; фактологическая информация);
- образ-троп (переносное значение, концептуальная информация);
- образ-символ (обобщенное значение на базе частных переносных; подтекстная, глубинная информация) [2].

Развивая данную мысль, исследователь отмечает, что на первой ступени образ, как правило, возникает вследствие «оживления внутренней формы слова». На второй ступени можно обнаружить некоторый пересмотр смысла, его переоценку и использование системы тропов, в основе которой преобладают метафоры. На третьей ступени наблюдается появление образов-символов, по сути своей являющихся такими образами, которые преодолевают границы контекста, и употребление которых обычно обусловлено некой традицией [2].

Лингвостилистические средства, с помощью которых создается художественный образ, многочисленны и состоят из фонетических, морфологических, лексических и синтаксических языковых единиц. Традиционно в художественной прозе широкое применение находят *тропы* (от греч. *trōpos* – поворот, оборот, оборот речи, образ [9]), которыми называют «слова, употребленные в переносном значении с целью создания образа. Тропы придают наглядность изображению тех или иных предметов, явлений» [10]. Состав тропов определяется по-разному. «В узком смысле к тропам относят метафору, метонимию и синекдоху (как разновидность метонимии). Мотивируется это тем, что только в данных тропях наблюдается совпадение в одном слове прямого и переносного значений. Некоторые исследователи расширяют данный ряд за счет случаев контрастного изменения значений слова – и тогда в состав тропов включают иронию, гиперболу и литоту. С некоторыми

оговорками в состав тропов включают эпитет, сравнение, перифраз, олицетворение, символ и аллегория, которые далеко не всегда обладают тропеическим (переносным) значением» [8]. Стилистические приемы и выразительные средства подробно описаны и изучены в отечественной науке (Арнольд, Гальперин, Мороховский и др.), что позволяет руководствоваться накопленными знаниями и опытом при практическом анализе материала.

Путем создания образа, получившим наибольшее распространение, считается движение от конкретного смысла (зрительность, наглядность, картинность – начальный момент движения) к переносному и отвлеченному. Стоит заметить, что большинство литературных произведений, в особенности поэтических, целиком выстраиваются на этом процессе, который превращается в композиционный прием [2].

В заключение можно подчеркнуть, что художественный образ остается одной из основных, но при этом наиболее противоречивых и неоднозначных категорий искусства, позволяющих воспроизводить действительность с позиций некоторого художественного идеала. Создание образов происходит при помощи функционально-смысловых типов речи и, в частности, при помощи такого типа речи, как *описание*, где в ходе словесного изображения предмета имеет место перечисление признаков, свойств предмета или явления при его словесном изображении.

Литература

1. Новиков Л.А. Лингвистическое толкование художественного текста. М., 1979.
2. Валгина Н.С. Теория текста: учеб. пособие. М.: Логос, 2003. 173 с.
3. Кожина М.Н. Стилистический энциклопедический словарь русского языка. М.: Флинта: Наука, 2006. 696 с.
4. Николаев А.И. Основы литературоведения: учеб. пособие для студ. филол. специальностей. Иваново: ЛИСТОС, 2011.
5. Волков И.Ф. Теория литературы: учеб. пособие. М.: «Просвещение»; «Владос», 1995. 256 с.
6. Арнольд И.В. Теоретические основы стилистики декодирования. М.: Книж. дом «Либроком», 2014. С. 132–148.
7. Арнольд И.В. Импликация как прием построения текста и предмет филологического изучения. М.: Книж. дом «Либроком», 2014. С. 77–92.
8. Мещеряков В.П. Основы литературоведения: учеб. пособие для студ. пед. вузов. М.: Дрофа, 2003. 416 с.
9. Ярцева В.Н. Языкознание. Большой энциклопедический словарь. М.: Большая рос. энциклопедия, 1998. 685 с.
10. Голуб И.Б. Стилистика русского языка. М.: Айрис-пресс, 2010. 448 с.

МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ: КОНФЛИКТЫ И СОЛИДАРНОСТЬ

И.В. Власова, кандидат педагогических наук, доцент.

Санкт-Петербургский военный институт войск национальной гвардии Российской Федерации

Рассмотрены основные направления исследований в области межкультурной коммуникации. Показана взаимозависимость развития межкультурной коммуникации и солидарности. Раскрывается соотношение понятий «коммуникация», «общение», «диалог», «стереотип», «солидарность». Даны основные модели неконфликтного взаимодействия. Предложены пути формирования межкультурной компетентности в современном мире.

Ключевые слова: межкультурная коммуникация, конфликт, солидарность, ментальность, общение, диалог, культура, стереотип