

УДК 141.2

ТВОРЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ В СИСТЕМЕ КООРДИНАТ СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ КАРТИНЫ МИРА

В. Л. Филиппов

CREATIVE THINKING IN THE COORDINATION SYSTEM OF WORLD IMAGE SENSE REALIZATION

V. L. Filippov

Творческое мышление создает большой диапазон его трактовки и прикладного использования, из чего рождается необходимость верного понимания того, как и почему трансформируются с его помощью смыслообразующие факторы в картине мира. Несмотря на имеющийся философский материал, непосредственно в обозначенном нами аспекте данная тема ранее раскрыта не была.

Ключевые слова: философия, культура, смысл, картина мира, личность, кризис культуры, общество.

The complicity of processes happening in the contemporary world requires their proper interpretation, and, first of all, it is necessary to understand why the modern culture becomes the concentration of the senses of XX century. Despite the existing philosophic knowledge, the topic was not studied in the denoted aspect.

Keywords: philosophy, culture, sense, world view, personality, crisis of culture, society.

Данная статья посвящена анализу творческого мышления как одного из способов смыслообразования в картине мира, в том числе мистификации, которая может происходить как в рамках чьей-то личной истории жизни, так и всей истории или культуры в целом. Примером может служить картина «Прекрасная жизнь» (1998) японского режиссера Хирокадзу Корээда, которая отсылает зрителя к шедевру режиссера Френка Капры «Жизнь чудесна» (1946), которого классик американского кино считает своим самым любимым послевоенным фильмом.

Неомифология способна стать одним из путей смыслообразования, предлагая мифических персонажей в неожиданной интерпретации, объясняет их новый смысл. Так, в картине Л. и Э. Вачовски «Матрица» (1999) герои фильма, Морфеус, Нео и Тринити, предстают в виде аллегорической троицы – Морфеус (Бог Отец), Нео (Сын) и Тринити (Святой дух), все они служат доброму началу, которое противостоит Матрице, генератору искусственного мира и виртуальной реальности, реализующей идею автора – невидимого зла – управлять миром.

В результате столкновения двух сил и двух все-ленских смыслов бытия поверхность планеты Земля уничтожена, но существует подземный город Сеин, который в фильме представлен как реальный мир, где люди еще находятся в сознательном состоянии, живут по законам бытия и осознают, что отсутствие на поверхности Земли города бытия означает Апокалипсис. Название города Сеин ассоциируется с работой М. Хайдеггера «Бытие и время». Сеин обозначает бытие, то есть город бытия, именно из этого реального мира, подземного города Сеин, и посылает тревогу Морфеус о сути Матрицы, о влиянии на сознание людей, находящихся по воле автора Матрицы в бессознательном, виртуальном состоянии.

Таким образом, используя смысл мифологических образов, героев и антигероев, братья Вачовски раскрывают основной смысл фильма – поиск спасения

человечества, нивелирования кризиса цивилизации и культуры. Отметим также, что «Матрица» отсылает зрителя к антиутопии Д. Бурмена «Зардоз» (1973), которая трансформировалась в фантастическую историю, однако сама «Матрица» является синтезом истинных смыслов из Евангелия, сюжетных ходов триллера и поисков смыслов бытия фантастической утопии.

Безусловно, вечная тема борьбы добра и зла, тема спасения человечества всегда остается основной, определяющей иные смыслы и их образование. Так, в «Матрице» поверхность планеты Земля уничтожена, ее «населяют» зомби, выполняющие волю Матрицы. В картине Бурмена действие происходит в 2293 году, это время, когда люди технократического будущего оказываются марионетками в руках неведомых злых сил, навязывающих сверхрациональный образ жизни. В обеих картинах люди – рабы злой силы.

Подытоживая значение интертекст как смыслообразующего фактора в картине мира, отметим, что интертекстуальные ассоциации и интертекстовая реминисценция активно принимают участие в формировании смыслового поля всей культуры, то есть способствуют смыслопониманию и процессу смыслопорождения, который является одним из путей преодоления кризиса культуры. Работа с интертекстом важна не только для создателя произведений культуры, но и тех, кто воспринимает последние, поскольку дает возможность прочтения новых смыслов бытия с последующей их коррекцией в картине мира каждого индивида.

Все это позволяет нам прийти к заключению, согласно которому интертекст оказался предваряющим феноменом гипертекстуальности, что является формой организации такого материала, единицы которого представлялись не линейной последовательностью, а системой переходов к иным возможным элементам и новым связям. Исходя из этого, культурный текст становится доступен для восприятия в любом поряд-

ке, поскольку образует разные нелинейные тексты. Одним словом, в эпоху постмодернизма интертекст в лучших произведениях культуры, решенных в эстетике постмодернизма, принял форму гипертекста.

Останавливая наше внимание на понятии «гипертекст», отметим, что нас интересует в данной связи, опять-таки его роль как смыслообразующего фактора в картине мира. Известно, что феномен гипертекста приобрел свое законное место в художественной структуре произведений культуры именно в эпоху постмодернизма. Гипертекст, то есть свертхтекст, по сути, представляет собой некую иерархию текстов, является своего рода отсылкой к другим текстам, одновременно составляющим единство и множество текстов. Гипертекст можно читать по-разному: от одного текста к другой, игнорируя или не игнорируя гипертекстовые отсылки, или же пуститься в гипертекстовый лабиринт, в котором существуют в свободном порядке разные смыслы, и не имеет значения очередность и порядок их формообразования.

Поскольку понятие «гипертекст» пришло в нон-классику из внехудожественного компьютерного опыта организации текстового пространства, то оно невольно оказывается созвучным структуралистски ориентированной культурологии, философии, эстетике. Суть его в гуманитарных науках состоит в том, что культура в целом, как и все его фрагменты, включая и обычные вербальные тексты, рассматриваются в качестве некой целостной структуры, складывающейся из совокупности текстов, определенным образом внутренне и (или) внешне коррелирующих между собой. Часто эти связи трудно вербализуемы, но они ощущаются исследователем, сумевшим проникнуть в суть данного гипертекста и найти некий шифр для его прочтения.

Безусловно, наиболее активно понятие гипертекста работает применительно к философии, культуре, искусству XX века, в первую очередь, к литературе и кинематографу, многие произведения которых сознательно создаются в рамках гипертекста, ибо этот тип текста наиболее адекватен ситуации XX века, в которой причудливая смесь элементов культуры и посткультуры сама представляет собой супергипертекст. Именно по этой причине мы рассматриваем в рамках настоящей статьи некоторые примеры формирования смыслов в картине мира на примере анализа некоторых фильмов, отражающих наглядно не только процессы, происходящие в мировой культуре и философии, но и личную картину мира практически каждого зрителя, данные фильмы воспринимающего.

Остановимся вкратце на этом понятии, которое было введено в науку в 1960 – 1980-е годы Т. Нельсоном. Ученый определил гипертекст как нелинейный развертывающийся текст, позволяющий читателю самому выбирать маршрут движения по его фрагментам, то есть путь чтения. Структуралисты, постмодернисты, а затем теоретики сетевой литературы довели определение гипертекста почти до строгой формулы, которая сводится к тому, что гипертекст – это многоуровневая система информационных (вербальных или каких-либо иных) блоков (или гнезд), в

которой реципиент волен свободно нелинейным образом прокладывать себе путь считывания информации.

Все это позволяет нам рассматривать гипертекст как формообразование смыслов, основу которого составляют многоуровневая разветвленность и обилие перекрестных ссылок, программно предполагает возможность свободного входа в текст в любом его месте и произвольное странствие по его лабиринту, состоящему из, как правило, самодостаточных фрагментов-симулякров, размытость функции автора, множественность авторов, активизацию реципиента (или читателя) до уровня полноправного автора, самостоятельно выбирающего, например, линию развития сюжета. На этих принципах построены гипертексты компьютерных романов (понятие «гипертекст» тесно связано с компьютерными виртуальными реальностями). Миру известны компьютерные романы «Полдень» М. Джойса, «Виртуальный свет» У. Гибсона и др.

Впоследствии новое понятие, видоизменяясь и обрастая новыми смыслами, привело Ж. Бодрийара к обоснованию теории гиперреальности, причем для его понимания надо отождествить смыслы реальности со смыслами текстов. Мыслитель считает, что люди живут в гиперреальности, которую создают массмедиа, бесконечные пересекающие потоки информации, причём данное пространство обладает тенденцией нивелировать смыслы и стирать ценность бытия, порождая как внутренние личностные кризисы, так и всеобщий кризис культуры.

Согласно концепции М. Фуко, гиперреальность выражает принципиальный отказ от идей линейности в пользу идеи скачкообразного чередования эпистем. Феномены истины, адекватности, реальности перестают восприниматься в качестве онтологически фундаментальных и воспринимаются в качестве феноменов символического порядка. Гиперреальность оценивается как реакция культуры на собственную тотальную симуляционность: американские восковые панорамы исторических событий в натуральную величину, Диснейленд и др., как новая идеология, создающая собственную мифологию.

Данная логика размышлений приводит нас к тому, что текст культуры надо построить как гипертекст и в результате получится гиперреальность. Д. Лион отмечает, что идея гиперреальности оценивается постмодернистской рефлексией в качестве одной из фундаментальных. Безусловно, гипертекст в эпоху постмодернизма стал в кинематографе гораздо более выражен, чем в литературе, он оказался гибким приспособлением, своеобразным лабиринтом, в образе которого погружался зритель в нелинейность, наполненную многообразием смыслов.

Анализируя смыслообразующие факторы в картине мира, остановимся на исследованных Ж. Дерридой, отцом постструктуралистской доктрины, который утверждал, что язык, как литературный, так и научный, всегда художественен, иными словами, существует и развивается по законам риторики, метафоры и бесконечных метаморфоз образования и интерпретации смыслов, которые он несет.

Ж.-Ф. Лиотар рассматривал мир смыслов в качестве литературного дискурса, для чего им была предложена теория нарратива, согласно которой основным сознательным способом освоения мира является повествовательный вымысел, придуманная история. Изначальная установка на мир как некую совокупность игры смыслов в определенной степени сглаживает кризисное состояние сознания и помогает преодолеть кризис культуры в целом.

Отметим также, что концепция поэтического мышления может быть взята за систему координат, в рамках которой создается модель реальности как текста, подверженного метаморфозам, калейдоскопически фрагментарного и иррационального. Принцип методологического сомнения в истинности того или иного смысла по отношению ко всем предлагаемым сознанию установкам, убеждениям и искусственно внедряемым истинам становится предпосылкой мифологичности научного мышления постструктуралистов, одной из черт которого является допущение нескольких одновременно различных концепций и представлений, фантомов и мифологем.

Данное состояние сознания получило в науке наименование «постмодернистской чувствительности», которая И. Ильиным описывалась так: «Специфическое видение мира как хаоса, лишённого причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, мира децентрированного, предстающего сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов, и получило название «постмодернистской чувствительности» как ключевого понятия постмодернизма» [1].

Данный подход значительно менял картину мира, стирая определенность и точность любого смысла и предлагая иной способ освоения мира и создания собственной поэтической реальности. Многообразие смыслов, нарушение четких логических связей, ассоциативность, образность, метафоричность и мифологичность, свойственные поэтическому мышлению, распространяются не только на область художественного творчества, но и философии, культуры, научного познания.

Представители постмодернизма наглядно доказали, что логический аппарат немошен по сравнению с интуицией, откровения которой способны воссоздать новый поэтический мир смыслов и построить новую вселенную. Последнее открытие породило к жизни желающих пойти этим путем, в числе которых можно перечислить имена Д. Лоджа, Д. Фоккема, Д. Хеймана, их труды были нацелены на создание «фрагментированного дискурса».

Отметим, что в результате данного дискурса оказались выявленными «повествовательные стратегии» постмодернистского письма, которые отражали условный характер любого творчества и любого смысла как такового. Согласно мнению Хеймана, именно эти техники осуществили своего рода ревизию стереотипов смыслов, базирующуюся на реалистических традициях и логических концепциях [2].

Представители постмодернизма обратились к феномену, лежащему на стыке литературы, критики, философии, лингвистики и культурологии, – поэтическому мышлению. Основными творческими приема-

ми этого феномена являются: «техника намека», суть которой – в восстановлении подлинного смысла слова или образа путем игры ассоциаций, мифологических образов; «сказывание» – создание в художественном произведении мира как аутентичной целостности, которая существует вне времени и пространства.

Понятие «метарассказ» предложено Ж.-Ф. Лиотаром, который под этим словом подразумевает все объяснительные системы, способствующие благополучию буржуазного общества, так или иначе оправдывающие. Религия, наука, история, философия беспощадно относятся им к оправдывающим недостатки общества, структурам, которые рожают смыслы, «заказанные» обществом и культурой.

Если следовать логике Лиотара, то приходим к заключению, согласно которому любая форма «узаконенного знания» – специфический тип дискурса-повествования. Цель любого оформления знания – формулирование метадискурса о нем. По словам И. Ильина, для Лиотара «век постмодерна» в целом характеризуется эрозией веры в великие «метаповествования», в «метарассказы», легитимирующие, объединяющие и «тотализирующие» представления о современности. Сегодня, как пишет Лиотар, мы являемся свидетелями раздробления, расщепления великих историй и появления множества более простых, мелких, локальных историй-рассказов. Значение этих крайне парадоксальных по своей природе повествований не в том, чтобы узаконить, легитимировать знание, а в том, чтобы «драматизировать наше понимание кризиса детерминизма» [3].

По мнению Лиотара, способом от наваждения «метарассказов» может стать эклектизм: «Эклектизм является нулевой степенью общей культуры: по радио слушают реггей, в кино смотрят вестерн, на ленч идут в закусочную Макдональдс, на обед – в ресторан с местной кухней, употребляют парижские духи в Токио и носят одежду в стиле ретро в Гонконге... Становясь китчем, искусство способствует неразборчивости вкуса меценатов. Художники, владельцы картинных галерей, критика и публика толпой стекаются туда, где «что-то происходит». Однако истинная реальность «что-то происходит» – это реальность денег: при отсутствии эстетических критериев оказывается возможным и полезным определять ценность произведений искусства по той прибыли, которую они дают. Подобная реальность примиряет все, даже самые противоречивые тенденции в искусстве, при условии, что эти тенденции и потребности обладают покупательной способностью» [3].

Соглашаясь с ученым в том, что порождаемые обществом смыслы имеют одну цель – его стабилизацию, отметим, что средства массовой информации также способствуют гедонистическому отношению к жизни, а также потребительскому отношению к искусству, что противоречит позитивному развитию культуры и неизбежно приводит ее к кризису. Выводом из этой ситуации представляется воображаемая деконструкция так называемой «политики языковых игр», которая является способом освобождения от навязанной обществом игры смыслами.

В данной связи уместно привести мнение Д. Бартелми: «Проблема смысла текста сегодня переходит с уровня объективного мифа, функционирующего по правилам метаповествований истории, религии, художественной и литературной традиции или какого-либо другого метаповествования, внешнего по отношению как к произведению, так и к воспринимающему его индивиду, на уровень чисто личностно-восприятия» [4, с. 223].

Т. Дан, внося эту мысль, пишет о системе «двойного кодирования смысла», называя его основным художественным приемом постмодернизма. С одной стороны, практики постмодернизма используют современные технологии и тематику средств массовой информации, но с другой – их произведения обладают привлекательностью: «В этом отношении постмодернизм может быть шагом вперед к подлинно общественному искусству в том смысле, что он обращен в одно и то же время, хотя и по разным причинам, к различным «интерпретативным сообществам» [4, с. 226].

Отметим также, что попытка реализовать в культуре «двойное кодирование смыслами» была свойственна для русской прозы: А. Цветков-младший, И. Бражников, Д. Давидов и другие пытались писать на языке разных смыслов одновременно, строя свои произведения как гипертекст.

Литературный опыт построения гипертекста позволяет сказать, что текст, обладающий многообразием смыслов, является формой гипернарратива, который представляет собой повествование, которое может быть истолковано принципиально шире, чем это позволяют наличные смысловые элементы текста [5].

Поскольку во второй половине XX века жизнь была постоянно насыщена опасностью, необычностью конфликтов между государствами, человечество стояло перед лицом третьей мировой войны. Яркие

произведения отечественной и мировой культуры противостояли ядерному безумию, изображая ужас и состояние человечества в случае ядерной войны. Убежденность в неизбежной гибели мира в случае термоядерной войны объединила художников различных политических взглядов, сторонников различных философских систем, которые условно объединились с целью спасения общества и культуры.

Данное состояние породило один из основных смыслов, вокруг которого строились многие художественные произведения того времени, – апокалипсис. Этот смысл позволил объединить вокруг себя и подчинить себе иные смыслы, и стал центральным формообразующим смыслом для многих произведений культуры того времени. Таким образом, мы приходим к тому, что смыслообразующим фактором в картине мира нередко становятся не только мистификация, но и некие универсальные темы, представляющие собой реальную угрозу катастрофы, полного разрушения общества и культуры, одним словом, всего того, что так или иначе отражает современный кризис культуры.

Литература

1. Ильин, И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. Ильин. – М., 1998. – 256 с.
2. Nauman, D. Re-forming the narrative / D. Nauman. – Urbana, 1987.
3. Liotard, J. Answering question / J. Liotard. – Madison, 1984.
4. Barthelemy, D. Unspeakable practices, unnatural act / D. Barthelemy. – N. Y., 1968.
5. Kristeva, J. La revolution du langage poetique: L'avantgarde a la fin du XIXe siecle: Lautreamont et Mallarme / J. Kristeva. – P., 1976.