

УДК 111.12+316.123-053.2

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ЛИТЕРАТУРЫ И ФЕНОМЕН ДЕТСКОГО МИРОСОЗНАНИЯ

Статья первая

Борис Вадимович Кондаков

д. филол. н., профессор кафедры русской литературы

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Пермь, ул. Букирева, 15. kondakov@psu.ru

Татьяна Дмитриевна Попкова

к. филос. н., доцент кафедры социальной работы

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Пермь, ул. Букирева, 15. tatyana3@mail.ru

В статье рассматривается история формирования понятия «художественный мир литературы» в русской философской критике конца XIX – начала XX в. и в российском литературоведении 1970 – 1990-х гг., а также предлагается методика анализа «художественного мира» произведения (на примере исследования художественного «мира детства», представленного в произведениях С. Аксакова, Л. Толстого, Ф. Достоевского, Ч. Айтматова). Жизненный мир детей – их сущностное бытие – онтологически обусловлен последовательностью сменяющихся событий, в контексте которых глубоко открыты потенциалы к экзистенциальному восприятию и переживанию ребенком окружающей действительности. Раскрывая в художественном произведении внутренний мир ребенка, писатели воспроизводят личностно-деятельностную и аксиологическую природу становления личности.

Ключевые слова: художественный мир; художественная реальность; внутренний мир; мир детства; детская литература; ценностно-смысловая позиция; бытие ребенка; экзистенциальное восприятие; экзистенциальные переживания.

1. Постановка проблемы. На протяжении XX в. российская критика и литературоведение часто писали о «мире» («художественном», «внутреннем», «поэтическом» и т. п.) произведений искусства. Однако эти словосочетания так и не стали литературоведческим или культурологическим термином. Процесс становления этого понятия затянулся: в современном литературоведении оно сохранило образную, метафорическую природу и используется в расширенном смысле (например, для обозначения любых «художественных особенностей» произведения). Недостаточно четко определено место понятия в системе литературоведческих категорий и понятий; не исследована *структура* художественного мира; не сформировалась и процедура анализа явления. Статей, посвященных этому понятию, нет ни в Краткой литературной энциклопедии, ни в других литературоведческих словарях. Отсутствует и общепринятое словосочетание: в близких ситуациях употребляются выражения «художест-

венный мир», «поэтический мир», «внутренний мир», «авторский мир», «художественная» (или «поэтическая») реальность, «художественная вселенная» и нек. др.

Факт появления новых терминов и понятий закономерен: развитие литературоведения и его методов осуществляется через совершенствование системы понятий. Любой научный метод тесно связан с используемой в его рамках системой научных категорий, понятий и терминов. Нехватка терминологии, неразработанность понятийного аппарата сковывают исследователя в тех случаях, когда нужно раскрыть индивидуальное своеобразие художественного мышления писателя или специфику литературного процесса. Этот недостаток особенно остро стал ощущаться в последние годы, поскольку литературоведческий понятийный аппарат, разрабатываемый в 1980 – 1990-е гг., в значительной степени был «настроен» на раскрытие «отражательной» специфики литературы.

2. Формирование понятия «художественный мир» в русской философской критике конца XIX – начала XX в. Особенно важной для понимания природы понятия является традиция, сформировавшаяся в конце XIX в. в русской философской критике.

Впервые словосочетание «художественный мир» («мир литературы», «поэтический мир») стало использоваться в 1880-е гг. Можно предположить, что обращение к представлениям о «мире» произведений искусства было связано с какими-то глубинными особенностями культуры в данный период, – например, с ее обращенностью к решению философско-культурологических вопросов. Представление о «художественном мире» позволяло раскрыть связь отдельного человека с миром, созданным искусством, и с общим состоянием действительности. Этим можно объяснить факт, что слово «мир» в указанном значении часто употребляли сами писатели (например, Л.Толстой или В.Короленко).

В 1880-е гг. слово «мир» стало постепенно вытеснять многие термины, использовавшиеся в 1860 – 1870-е гг. («содержание», «действительность», «среда», «общество», «тип», «герой» и др.). Слово «мир» обладало большой смысловой емкостью, и его употребление имело определенную традицию, о которой мы можем судить по использованию в романе «Война и мир».

Под «миром» произведений искусства представлялась целостная *концептуальная картина духовной жизни*, выражающая ее существенные стороны, и творчество писателей рассматривалось как *источник* культуры (а не ее результат). Анализируя произведения искусства, критики стремились выявлять выраженные в них общие аспекты бытия, мировую гармонию (или, наоборот, дисгармонию, хаос), внутреннюю динамику.

В.Соловьев видел в «мире» произведения не «содержание», а служение красоте, выражаемой совершенством формы. При рабском следовании реальности, злобе дня «теряется» художественное целое и не может возникнуть то, что называется «художественным» («внутренним») миром. Исследуя художественный мир, В.Соловьев прежде всего раскрывал культурный фон, *контекст*, в котором возникает и существует «мир» писателя. Любой такой «мир» он связывал с особым типом духовности и с определенным отношением к ценностям.

В художественном (поэтическом) мире любые явления раскрываются как состояние души. В.Соловьева интересовали связи, существовавшие между мирами, а также границы, их разделявшие. «Нет во всей вселенной такой погранич-

ной черты, которая делила бы ее на совершенно особые, не связанные между собою области бытия; повсюду существуют переходные, промежуточные формы или остатки таких форм, и весь видимый мир не есть собрание деланных вещей, а продолжающееся развитие или рост единого живого существа» [Соловьев 1991: 471]. В бытии мира слиты природа и культура, дух и материя, мысль и чувство, индивидуальное и всеобщее. Художественные миры связаны с сущностями и близки к *первообразам*, являющимся источниками идей. Художественный мир «созвучен» с «объективным смыслом вселенной», с «истинным смыслом мировых и жизненных явлений»; душа художника способна «индивидуально воспринимать и воплощать <...> всеобщий сущностный смысл мира и жизни» [там же: 401].

В.Соловьев указал на важный для понимания особенностей художественного мира момент – характеристику пространства и времени. Художественный (внутренний) мир – независимо от его собственного хронотопа – в сознании читателя функционирует в большом историческом времени и пространстве: гениальный писатель всегда предугадывает будущее, а подготовленный читатель сопоставляет «мир» произведения с другими художественными мирами и с «действительностью».

Назовем некоторые конкретные принципы анализа художественного мира, использовавшиеся В.Соловьевым. От общей характеристики «мира» («динамичность») он переходит к исследованию своеобразия духовного мира писателя (идеалы, мысли и чувства, вера) и далее – к объяснению и определению его «смысла» через выявление основных «культурных» ориентиров мира (Бог, Душа, Добро, Истина). Любой читатель – даже самый подготовленный – может проникнуть в художественный мир произведения искусства только тогда, когда почувствует связь между конкретными явлениями, личностью автора и собственной судьбой и свяжет эти ощущения с «общим смыслом вселенной» [там же: 412].

Центром содержания литературного произведения является художественная *идея*. Для характеристики аналогичного явления в составе художественного или внутреннего мира мы предлагаем употреблять слово «смысл» (другие выражения, использовавшиеся В.Соловьевым в том же значении, – «внутренний смысл», «собственный смысл», «общий смысл», «истинный смысл»). Смысл – эта та главная мысль о мире, которая добавлена самим *фактом существования* исследуемого произведения и его внутреннего мира.

Таким образом, можно сделать вывод: анализ художественного мира предполагает выявление

сущностей, общих для всех возможных миров. Понять связь между единичным и общим, художественным произведением и миром, в котором живут его читатели, личностью автора и собственной личностью можно лишь тогда, когда воплощенный в художественном произведении мир начнет ощущаться как часть личного внутреннего мира, когда настроение читателя соприкоснется с настроением писателя.

Художественный мир можно воспринимать либо *интуитивно*, либо *рациональным путем* (как это делает литературовед или критик). Анализ художественного мира должен предполагать выявление *законов* и пронизывающих его «настроений». Для того чтобы познать выраженные в «мире» «закон», «настроение» или «вечную идею», В.Соловьев рассматривал произведения через систему основных представлений, свойственных культуре, – Жизнь, Смерть, Истина, Добро, Зло, Вера, Любовь, Красота, Гармония, Хаос, через систему гуманистических истин, накопленных христианством и другими религиями. Так, в поэзии А.Голенищева-Кутузова в качестве главного закона им выделены «буддийские настроения» [Соловьев 1990: 446, 454]; в поэзии Ф.Тютчева отмечено «совершенное воспроизведение <...> физических явлений как состояний и действий живой души», ощущение «живой красоты» как истины [там же: 466–467]; в поэзии А.Толстого подчеркнута «воинствующая мысль», стремление раскрыть «самобытный мир вечных идей, или первообразов» [там же: 483, 491].

Иной вариант анализа «мира» писателя был предложен В.Розановым («Легенда о Великом инквизиторе Ф.М.Достоевского»). В.Розанова интересовало функционирование художественного мира, способы его организации в сознании читателя (этот аспект «мира» он называл «просвечиванием» образов перед читателем). Демонстрируя процесс восприятия художественного мира, В.Розанов показывал, как читатель, ведомый автором, входит в «мир» произведения [Розанов 1990: 54–55]. В статьях В.Розанова постоянно встречаются обращения к читателю, описания потенциальных читательских реакций на «мир», созданный писателем (типа «глаза читателя закрываются и снова открываются через пять лет...»), и деятельности литератора по организации читательского восприятия [там же: 56–57, 60–61 и др.].

В то же время В.Розанов, как и В.Соловьев, исходил из представления о полноте и цельности художественного мира. С его точки зрения художественный мир ориентирован на воспроизведение сущности явлений. Характеризуя художе-

ственные миры писателей, В.Розанов указывал на преобладание в них гармонического или дисгармонического начал, определял степень их завершенности. Как полагал В.Розанов, любого художника должны интересовать преимущественно «швы», которыми «стянуты» созданные им картины жизни (это положение можно сопоставить с мыслью В.Соловьева о «связях» и «границах» между мирами) [там же: 60, 62, 71–73].

В интерпретации В.Розанова художественный мир всегда содержит этические ценности и раскрывает идеалы, отношения между Добром и Злом, Истиной и Свободой. Художественный мир вносит «в жизнь и в историю» недостающую гармонию. Художественный мир связан с определенным смыслом, «вокруг» которого он «располагается» («...у каждого ... творца в сфере искусства мы находим один центр, изредка несколько, но всегда немного, около которых группируются все его создания» [там же: 39]).

Представления о «мире» произведений литературы, сформировавшиеся в конце XIX в. в работах В.Соловьева и В.Розанова, в дальнейшем перешли в критику символистов. О «мире» произведений искусства писал В.Брюсов в статьях 1890 – начала 1900-х гг. («Мировоззрения Баратынского», «О искусстве», «Истины», «Ф.И.Тютчев. Смысл его творчества», «А.А.Фет. Искусство или жизнь», «Владимир Соловьев. Смысл его поэзии» и нек. др.). Для характеристики творческой деятельности художника В.Брюсов использовал слова «мировоззрение», «миросозерцание», «мироустройство», которые употреблялись не в современных значениях, а в первичных, изначальных смыслах – как «воззрение» на мир, «созерцание» мира, «устройство» мира и т. д. В своей трактовке «мира» произведений искусства В.Брюсов следовал традиции В.Соловьева, хотя и расставлял собственные акценты, например, подчеркивал связь «мира» писателя с «миром» читателя через единство их настроений. Другой аспект, интересовавший В.Брюсова, – противостояние «миров» – мира внешнего и мира внутреннего, мира явлений и мира сущностей, мира времени и мира вечности [Брюсов 1975: 204–206, 211–213, 221–225 и др.]. Развивая идеи В.Соловьева, В.Брюсов писал: «<...> Есть два мира: мир Времени и мир Вечности. Первый есть мир Зла, второй – мир Добра. Найти выход из мира Времени в мир Вечности – такова задача, стоящая перед каждым человеком. Победить Время, чтобы все стало Вечностью, – такова последняя цель космического процесса» [там же: 221].

В аналогичном контексте использовались представления о «мире» произведений искусства

некоторыми другими писателями и критиками начала XX в., например А.Белым [Белый 1994] или В.Вересаевым. В книге В.Вересаева «Живая жизнь» (1910–1914) характеристика «миров» Ф.Достоевского, Л.Толстого, Ницше рассматривалась в качестве важнейшей задачи (правда, в интерпретации В.Вересаева «мир» – или «царство» писателя – не столько научное или философское понятие, сколько художественный образ) [Вересаев 1991].

В 1900-е гг. представления о «мирах искусства» вышли за рамки критики и стали использоваться представителями разных направлений. Начиная с 1920-х гг. термин входит в литературоведческий оборот и эпизодически встречается вплоть до 1970-х гг., когда о «художественном» («внутреннем», «поэтическом») мире произведения начинают писать многие исследователи.

Выражение «поэтический мир» употреблял Б.Эйхенбаум, как правило, для характеристики творчества поэтов, тяготеющих к символическому мироощущению (например, Ф.Тютчева) или с ярко выраженной стилевой индивидуальностью (например, Н.Лескова) [Эйхенбаум 1931: XLX–LXII]. Понятие «художественный мир» (или просто «мир») использовал и М.Бахтин (в целом следовавший традиции В.Соловьева). В работе «Проблемы поэтики Достоевского» он писал о «воспроизведении мира героев и автора», о «мире сознаний» персонажей и автора, о «собственном мире героя», о «мире романа» и о «мире драмы», о «единстве предметного мира», об «односоставном» (монологическом) и «диалогическом» мирах. Словосочетание «художественный мир» обычно употреблялось М.Бахтиным вместе с именем писателя («художественный мир Достоевского») [Бахтин 1986].

В представлении М.Бахтина понятие «художественный мир» обозначало целостность, обладавшую сложной структурой. Важнейшими характеристиками художественного мира являлись способность взаимодействовать с другими мирами, «состояние» (статичное или динамичное), пространственно-временная структура и отношение к присутствующим в нем «мирам сознаний».

3. «Художественный мир» в литературоведении 1960 – 1990-х гг. В 1970 – 1980-е гг. словосочетание «мир произведения» стало широко использоваться литературоведами. В этот период было опубликовано много работ под характерным названием «Художественный (поэтический, внутренний) мир...» (далее шло имя какого-нибудь писателя-классика) [Бушмин 1987; В мире Лескова 1983; В мире Толстого 1978; Линков 1982; Поэтический мир Чехова 1985; Чудаков

1986 и др.]. Эти книги, как правило, содержали разделы об особенностях поэтики (стиля, системы образов) того или иного писателя, о связях его творчества с творчеством других художников. При этом выражению «художественный (поэтический, внутренний) мир» теоретическое определение, как правило, не давалось, а на практике могли подразумеваться самые разные аспекты творчества писателя, в результате чего его значение могло сближаться с другими понятиями: «поэтика», «художественные особенности», «стиль» и т.п. (которые также не отличаются определенностью семантики и также употребляются литературоведами в самых разных значениях).

Одна из первых работ, в которой понятие «мир произведения» рассматривалось в *теоретическом* аспекте, – опубликованная в 1968 г. статья Д.Лихачева «Внутренний мир художественного произведения» (выражения «художественный мир», «внутренний мир» и просто «мир» использовались в ней как синонимы). Д.Лихачев подчеркнул автономность «внутреннего мира» художественного произведения. По его мнению, «<...> внутренний мир художественного произведения имеет <...> свои собственные взаимосвязанные закономерности, собственные измерения и собственный смысл <...>» [Лихачев 1968: 74–76]. Действительность воспроизводится художником в условном, «сокращенном» варианте; единство «мира» определяется «стилем эпохи» или индивидуальным стилем автора.

Д.Лихачев указал на основные *параметры* «внутреннего мира»: его «собственный смысл», художественное пространство и время, «психологический мир» («общие законы психологии, подчиняющие себе всех действующих лиц»), «социальное устройство» (которое следует отличать от *реального* общественного устройства и взглядов автора по социальным проблемам), «нравственная сторона», «строительные материалы» (взятые из действительности, но трансформированные в соответствии с представлениями автора), отношения между средой и героями (например, инерция среды), особенности структуры (например, «дробность»), соответствие «норме», связь с духовной или бытовой средой [там же: 76–79, 83–86].

Д.Лихачев сформулировал некоторые методологические подходы к исследованию «мира» литературы: изучение его как *целого* (не оставившаяся при этом на поиске прототипов действующих лиц, обстоятельств или событий); анализ различий между фактами реальной действительности и художественными событиями; объяснение того, чем обусловлены данные несовпа-

дения; исследование изменений, происходящих во внутреннем мире [там же: 74–75].

Понятия «художественный мир» и «поэтический мир» использовал Ю.Лотман (употребляя их фактически как синонимы). С его точки зрения, «художественный мир относится к тексту так, как музыкальный инструмент к сыгранной на нем пьесе»: «художественный мир динамичен, подвержен эволюции и <...> находится под постоянным деформирующим воздействием с его же помощью создаваемых текстов», которые реализуют художественные потенции поэтического мира, делая их нормой и традицией [Лотман 1993: 170]. Ю.Лотман сформулировал принципы анализа «поэтического» («художественного») мира: исследование творчества писателя как единого текста в целях описания художественного языка как инвариантной структуры; выявление фундаментальных противопоставлений, оппозиций и системное их исследование (описание «онтологии» мира); определение культурных традиций, выраженных в художественном мире; исследование форм художественного пространства и времени, пространственно-временных координат образов персонажей, «живущих» в художественном мире [там же: 145–171].

Слово «мир» применял и С.Бочаров, имея в виду как «внутренний мир художественного произведения», так и «большой совокупный мир писателя», или «авторский мир», которые являются «основной единицей наблюдения» за «духовными и нравственно-поэтическими процессами», «самой реальной основой живой истории литературы» [Бочаров 1985: 3].

Определение выражению «мир писателя» дал А.Чудаков, который подчеркивал его внутреннюю системность, целостность и завершенность (мир писателя – «<...> некое объясняющее вселенную законченное описание со своими внутренними законами» [Чудаков 1992: 8]), а также его концептуальность (мир писателя – «<...> оригинальное и неповторимое видение вещей и духовных феноменов, запечатленных словесно» [он же 1986: 3]). А.Чудаков выделил и основные компоненты «мира» произведений: а) предметы (природные и рукотворные), расселенные в художественном пространстве – времени и тем превращенные в художественные предметы; б) герои, действующие в пространственном предметном мире и обладающие миром внутренним; в) событийность, которая присуща как совокупности предметов, так и сообществу героев <...>» [он же 1992: 8].

Развернутое определение понятия «художественный мир» было дано С.Шаталовым, который подчеркивал его обобщающий характер: «Поня-

тие художественный мир сложилось на основе системного подхода к литературе. <...> Оно предполагает, что исследователь, осмысляя произведение, имеет дело с особой системой отраженных, в подлинном смысле слова, перевоссозданных реалий бытия (время, пространство, природа, социальные обстоятельства, типы общественного поведения и т. п.) и тех идеологических категорий, которыми, в конечном счете, обусловлено художественное восприятие писателя (эстетические и нравственные представления, воззрения на человека, общество, народ и историю)» [Шаталов 1979: 16]. Согласно определению С.Шаталова, «<...> художественный мир – это особая модель действительности, созданная писателем с помощью словесно-речевых средств и основанная на базе достигнутых к данному моменту сведений об общественной и внутренней жизни человека» [Шаталов 1979: 17]. Данное высказывание, как нам представляется, не противоречит определению Д.Лихачева (в нем называются примерно те же параметры «мира» – время, пространство и т. п.).

Определение художественного мира содержится и в работах Е.Рудневой, которая подчеркивает его духовную целостность и связь с читательским сознанием: художественный мир помогает показать содержание произведения как «самостоятельное духовное целое, объективированное в образной форме». Художественный мир – «<...> это мир, созданный творческим воображением художника и адресованный воображению читателя, возникающий в его представлении»; он с очевидностью выражает «момент переходности» и «представляет собой тот уровень произведения, который с наибольшей очевидностью демонстрирует сраченность конкретного идейного содержания и формы <...>» [Руднева 1988: 34–35].

Развернутый анализ существующих представлений о художественном мире дан В.Федоровым в работе «О природе поэтической реальности». В.Федоров не проводит четкой границы между понятиями «художественный (поэтический) мир» и «поэтическая реальность». Понятие «поэтическая реальность» (противопоставленная прозаической реальности и реальному миру) выступает как одно из наиболее обобщающих понятий литературоведения; выражение «художественный мир», по нашим наблюдениям, используется им, когда речь идет о конкретных явлениях, например о литературных произведениях.

Понятие «поэтический мир» В.Федоров противопоставляет понятию «литературное произведение»: «<...> Литературное произведение, отражая действительность, одновременно явля-

ется специфической формой проявления самой жизни», а поэтический мир – это не «продолжение» литературного произведения и не «дополнение» к нему, а «самостоятельное, автономное понятие, обозначающее особый предмет научного исследования» [Федоров 1984: 10]; «это внутренняя форма литературного произведения, а это последнее есть внешняя форма поэтического мира <...>» [там же: 74].

В.Федоров рассматривает понятия «литературное произведение» и «художественный (поэтический) мир» в контексте отношений автора и читателя. Особенность функционирования поэтического мира заключается в том, что читатель, «воспринимая поэтический образ, переходит на точку зрения, являющуюся моментом поэтического мира»; «в подлинно поэтическом произведении прозаический мир преодолевает свою прозаичность и <...> «вытalkingивает» читателя на точку зрения поэтической действительности» [там же: 69–70].

Методологически важной представляется мысль В.Федорова о том, что, анализируя поэтический мир, исследователь имеет дело уже не с литературным произведением, а с иным объектом, для анализа которого нужна особая система понятий, отличная от системы, разработанной применительно к «произведению». Действительно, такие понятия, как «тема», «проблема», «художественный образ», «сюжет», «композиция», «стиль», применимы только к «произведению»; понятия «характер», «тип», «обстоятельства» находятся на пересечении «произведения» и жизненных реалий.

Ситуация, связанная с использованием выражений «художественный», «внутренний», «поэтический» мир, существенно не изменилась и в последующие (1990-е и 2000-е) гг.: в диссертациях, монографиях, отдельных статьях они использовались не столько в качестве определенных научных понятий, сколько как «научные метафоры», позволяющие исследователю вкладывать в них разнообразное содержание, меняющееся в зависимости от его конкретных целей.

4. Определение понятия. Попытаемся, обобщив высказывания философов, критиков и литературоведов, указать на особенности «художественного мира», которые отражают сложившуюся в XX в. традицию использования понятия.

Основными качествами художественного мира являются *целостность* и *автономность* от мира реального (художественный мир живет по законам, им самим установленным), принципиальная незавершенность и открытость в другие художественные миры, а также в миры автора и

читателя. Структура художественного мира в ряде моментов аналогична структуре реального мира; художественный мир создается при помощи принятого в данной культуре художественного языка; он «похож» на мир реальный, но не тождествен ему и не является его *отражением*. Художественный мир использует в качестве «строительного материала» элементы других «миров», но при этом он сохраняет собственные смысл и форму.

Художественный мир произведения следует отличать от самого *художественного произведения*. Произведение – явление *действительности*; «мир» – событие *духовной реальности*; он *идеален* и может существовать только в сознании *писателя* или *читателя*.

Как явление *духовной* реальности художественный мир неповторим и индивидуален; его неповторимость связана с личностью творца – автора произведения. Духовный мир, лишенный оригинальности и неповторимости, не может быть миром *художественным*. Художественный мир обладает *целостностью*; это сложное, многозначное, многоуровневое целое. Художественный мир не завершен и открыт для взаимодействия с другими мирами.

Художественный мир представляет собой целую группу взаимосвязанных понятий. Для их обозначения мы предлагаем использовать уже вошедшие в обиход литературоведов термины (обычно употреблявшиеся как синонимы общего понятия «художественный мир»). Исходным понятием в нашей классификации будет являться «художественный мир».

Художественный мир – это созданная творческой деятельностью художника целостная и завершенная *духовная реальность*, выраженная (запечатленная) с помощью общепринятых (в пределах данной культуры) знаков и символов. Слово «мир» в этом словосочетании – в соответствии с традицией второй половины XIX в. – взято во «всезначении», в качестве особой «смысловой скрепы» – как организованный, «устроенный» космос (включающий в себя и устройство человеческого общества), противостоящий хаосу и дезинтеграции [Бочаров 1985: 230–232]. Художественный мир всегда содержит некий *смысл*, содержащий *объяснение мира*, – он выражает определенный закон, понятий его создателем – творцом произведения искусства.

В художественном мире мы предлагаем выделять две стороны – *художественную реальность* и *принципы организации* художественного мира (позволяющие художественному миру «осуществляться» в сознании читателя). Принципы организации художественного мира включают в

себя не только способы воздействия на читателя, но и то, что Д.Лихачев называл «строительным материалом» мира. Понятие «художественный мир» направлено на описание не того, что обычно называется «действительностью», а на «пространство» духовной культуры, которое связывает единым художественным переживанием автора и читателя.

Следует учитывать, что «художественный мир» не существует как целостная художественная реальность, характерная для литературы определенного периода, которая складывается из многих непохожих друг на друга художественных миров писателей и внутренних миров их произведений. Представление о «художественном мире» литературного произведения направлено на раскрытие внутренних особенностей культуры – на определение запечатленного в искусстве типа духовности (а не внешних черт, идущих от «действительности» и «идеологии»). В отличие от большинства типологических понятий, используемых для изучения «вертикальных», диахронных срезов историко-литературного процесса, понятие «художественный мир» больше подходит для описания *горизонтальных*, «синхронных» срезов и периодов небольшой (10 – 15 лет) продолжительности. Обращение к этой категории, как нам представляется, позволяет индивидуализировать анализ художественных произведений.

Художественная (или «поэтическая») **реальность** (в тех случаях, когда речь идет о художественной реальности лирического произведения) – это осуществленное в сознании читателя бытие художественного мира. Художественная реальность – это та сторона художественного мира, которая придает ему черты мира действительно, имитирует его физические характеристики (время и пространство, развитие событий, жизнь действующих лиц, социальное устройство мира) и процессы (она может быть статичной и динамичной, может обладать способностью к саморазвитию).

Внутренний мир – это художественный мир отдельного произведения. Внутренние миры литературных *произведений* – основная *реальность* литературного процесса; художественные миры *писателей* – абстракция, созданная литературоведами на основании анализа внутренних миров, принадлежащих одному писателю, и существующая только как результат этого обобщения.

Поэтический мир – это художественный (или внутренний) мир лирического произведения. Его специфическими признаками (отличающими от «мира» прозаических произведений) являются локальность (пространственно-

временная обобщенность) и моносубъектность, сближение *ценностно-смысловых позиций* автора, героя и читателя, незначительная степень конкретности и изобразительности.

Понятие «художественный мир» может быть соотнесено с понятием **«картина мира»** («художественная картина мира»), вошедшим в науку в 1980-е гг. [Рус. худож. культура... 1968–1980], а также с близкими понятиями «видение мира», «образ мира», «модель мира». Несмотря на связанность этих понятий, подход к их изучению различен.

Понятие «картина мира» сформировалось в *культурологии*, где использовалось для характеристики *типа культуры* (как одна из его важнейших характеристик, обладающая наибольшими обобщающими свойствами). Картина мира – это выражение *закона эпохи*, выведенного в работах исследователей культуры («средневековая картина мира»). В *философии* под «картиной мира» понимается ценностное осознание субъектом существующей действительности: человеческое бытие невозможно вне его причастности к определенному ценностному миру. На основании сложившейся в сознании человека картины мира формируется индивидуальное мировоззрение: «образ, картина мира оказываются производной от ценностно-мотивационной сферы (единичного или коллективного) субъекта познания» [Петренко 2011: 77]. Картина мира может быть представлена в различных, дополняющих друг друга вариантах: мифологическая картина мира, научная картина мира, идеологическая картина мира, религиозная картина мира, бытовая («обыденная») картина мира и *художественная* картина мира (т.е. картина мира, созданная на материале произведений искусства). «Картина мира» обращена к социальным и природным закономерностям.

Следует различать понятия «картина мира» (в том числе и «художественная картина мира») и «художественный мир». С первым понятием имеет дело культурология и философия, со вторым – конкретные искусствоведческие дисциплины (в том числе и литературоведение). Различие между этими понятиями провел Г.Стернин. По его словам, картина мира «...выражает общие представления о вселенной, о главных ценностях бытия», «воплощает коллективные воззрения и чувства эпохи». Художественный мир писателя или внутренний мир произведения (в терминологии Г.Стернина, поскольку речь идет о живописи, – «мир картины») «тоже неизбежно несет на себе печать коллективного миропонимания и мироощущения той или иной исторической эпохи. Но между «картиной мира» и «ми-

ром картины» находится личность художника и тот специфический набор выразительных средств, которыми он располагает, реализуя свой творческий замысел» [Типология русского реализма 1979: 14]. Говоря иными словами, художественный (или внутренний) мир произведения – это способ *интерпретации* (включая интерпретацию выразительных средств, с помощью которых создается данный художественный мир), выражающий преломленные через личное сознание художника коллективные ощущения.

5. Принципы анализа художественного мира произведения. Цель исследования художественного мира – описание его характерных особенностей и внутренней структуры. Когда мы имеем дело с художественными (внутренними) мирами произведений, несущественным оказывается противопоставление содержания и формы. Художественный мир не может быть отнесен однозначно ни к форме, ни к содержанию, но в то же время является и тем и другим. Не случайно в 1880-е гг. для критиков (В.Соловьев, К.Леонтьев, В.Розанов, А.Волынский, Н.Страхов), обращавшихся к исследованию «художественных миров», противопоставление формы и содержания было неактуальным.

Выбор научного метода связан как с особенностями изучаемого предмета, так и с преследуемыми целями. Большое значение в процессе анализа имеет определение исходного момента. С нашей точки зрения, такими исходными моментами литературоведческого анализа могут быть представления о *действительности*, о *литературном произведении* и о *художественном мире*, связывающем «действительность» с художественным текстом. При этом следует учитывать, что «художественный мир» через посредство текста «осуществляется» в сознании читателя, связывая его с сознанием автора.

Анализ литературного произведения, имеющий в качестве отправного пункта «*действительность*», предполагает выявление своеобразия выраженных в художественном тексте закономерностей развития общества – идей времени, общественно-исторических типов, эстетических концепций или типов читательских интерпретаций. Такая цель часто ставилась в рамках *историко-типологического* или *историко-функционального* методов. Понятия, чаще всего используемые в процессе такого типа анализа, – «идейное течение», «литературное направление», «тип», «характер» и т. п.

Анализ литературного процесса со стороны «*литературного произведения*» предполагает выделение художественных традиций, устойчивых компонентов формы. Понятия, использу-

ющиеся при этом способе анализа, – «образ», «сюжет», «композиция» – также рассматриваются в аспекте традиции. Эти принципы реализовывались, например, *формальным* и *структурно-семиотическим* методами.

Анализ литературного процесса со стороны «*художественного мира*» предполагает исследование взаимоотношений природы, культуры и человека с «художественными мирами» писателей и «внутренними мирами» произведений. Используемые для этого понятия – пространство и время, герой, тематический мотив и др. Основными задачами исследования художественного мира могут быть:

- 1) выявление основных разновидностей художественных миров;
- 2) определение особенностей взаимодействия самостоятельных художественных миров;
- 3) выяснение общих моментов, проявляющихся в художественных мирах писателей.

Попытаемся конкретизировать эти задачи. Проанализировать художественный мир – это значит:

- установить основные законы художественного мира и увидеть в частных фактах проявление общих сущностей, показать связь красоты со смыслом мира и выраженными в культуре первообразами;
 - описать общее состояние художественного мира (является ли он «статичным» или «динамичным»);
 - раскрыть его главные структурные и смысловые центры;
 - сформулировать основные ценностно-смысловые позиции и нравственные категории, выраженные в художественном мире, а также настроения автора, героев и потенциального читателя;
 - исследовать пространственно-временные координаты художественной реальности;
 - выявить устойчивые тематические мотивы и характерные для исследуемого художественного мира символы;
 - исследовать взаимодействие внутренних миров, созданных одним писателем;
 - сопоставить исследуемый художественный мир с мирами, созданными писателями в другие периоды литературного развития;
 - определить способ включения читателя в «мир» произведения (способ организации читательского восприятия);
 - выяснить, как выразилась индивидуальность художника в созданном им художественном мире.
- Все эти задачи пересекаются и дополняют друг друга.

«Художественный» и «внутренний» миры литературного произведения многослойны. Основными уровнями «мира» являются уровень художественных предметов («мир» может имитировать мир действительности), уровень героев и действующих лиц («мир» обретает черты человеческого, общественного мира) и уровень смысла мира («мир» обретает «ценность» и становится явлением художественным).

Изучение художественного мира писателя или внутреннего мира произведения может осуществляться только через систему фундаментальных противопоставлений (оппозиций): единичное (индивидуальное) – общее (коллективное), красивое – безобразное, житейское – вечное, разъединенное – целостное; бытие – небытие, хаос – гармония, начало – конец, жизнь – смерть, статика («застой») – динамика (движение), реальность – фантазия, мысль (замысел) – дело (поступок), природа – культура, Россия – Запад и Россия – Восток.

Представление о «художественных мирах» произведений искусства тесно связано с национальной традицией исследования духовной культуры, сформировавшейся в конце XIX в. Эта эпоха явилась «точкой отсчета» начала (практически синхронного) исследований в литературе и в философии внутреннего мира человека посредством объяснения мира через человеческое «Я» и раскрытие его многомерной природы, описания подвижной и противоречивой сущности внутреннего мира человека (поиск смыслов, описание переживаний и сомнений, вопрошания о сути бытия и пр.). Русские писатели, не претендуя на создание самостоятельной и завершенной философской теории, стремились погрузить сознание читателя в область «вечных» вопросов, ставящих проблему пробуждения самосознания, поиска путей освобождения личности и возможностей целостного ее проявления, определения моделей самоидентификации, создавая в рамках художественного произведения образ рефлексирующего человека (его сознания) (Е.Боратынский, Ф.Тютчев, Ф.Достоевский, Л.Толстой и др.).

Обращение к понятию «художественный мир» при анализе литературы позволяет, на наш взгляд, разрешить некоторые методологические проблемы современного литературоведения. Изучение художественного (внутреннего) мира произведения предполагает выявление определенного *смыслового духовного ядра*, связанного с коренными ценностями национальной культуры.

6. Художественный мир детства. Попробуем, используя указанные методологические принципы, описать некий относительно само-

стоятельный художественный мир, представленный в русской классической литературе.

В качестве такого мира мы выбрали *мир детства*. Под «миром детства» в данном случае мы подразумеваем созданную писателем художественную реальность, увиденную с точки зрения (позиции) ребенка. Дети наделены способностью «врожденного понимания и переживания» различных явлений и смыслов. Состояние, которое характеризует процесс формирования в сознании детей общей картины мира, можно назвать *всепринимаящим*, для которого свойственна особая «свободная легкость» в познании себя и в открытии для себя окружающего мира. Впитывая события своей жизни через индивидуальные личностные переживания, дети создают своеобразную «нишу», в которой можно «спрятаться» от негативного воздействия внешнего мира.

Для многих русских писателей-классиков обращение к изображению жизни и мировосприятия ребенка оказывалось важнейшим этапом на пути развития художественных концепций. Назовем хотя бы такие известные произведения, как «Детские года Багрова-внука» С.Аксакова, «Детство» и «Отрочество» Л.Толстого, ряд глав из «Господ Головлевых» М.Салтыкова-Щедрина, «Детство» А.Горького, «Белый пароход» Ч.Айтматова и многие другие.

Следует отметить, что как в реальной жизни, так и в сфере искусства на протяжении достаточно длительного периода времени доминировали представления о ребенке только как о «маленьком» взрослом (и в «количественном», и в «качественном» аспектах), а о его «внутреннем» мире – как о «несовершенном», «неразвитом», не связанном с глубинными экзистенциальными переживаниями (изображение детей в произведении живописи с пропорциями тела взрослого человека; отсутствие интереса со стороны писателей к «детской» тематике и т. п.).

На первый взгляд в такой позиции должна заключаться большая доля истины, однако, как, в частности, показывает русская литература, в жизни детей наблюдаются такие же глубинные психологические коллизии, как и в жизни взрослых (и порой не уступающие последним по своему драматизму, остроте протекания и значимости последствий).

Детство часто интерпретировалось русскими писателями как особый относительно замкнутый и в то же время открытый в современность и в будущее самоорганизующийся мир – как период накопления социального опыта и нравственно-этических знаний, становления и развития системы духовных ценностей. В глазах русских писателей детство интересно прежде всего тем, что

его художественное изучение позволяло раскрыть процессы психического и духовного становления, в своей совокупности непрерывно расширяющие потенциальные возможности ребенка в освоении им окружающего мира и самого себя как полноправного субъекта реальной действительности. По своей сути детство предстает динамичным этапом трансформации биологического в социальное, общего – в единичное, индивида – в личность. В художественном плане такого рода трансформации позволяют писателям раскрывать глубинное духовное содержание, связанное со становлением человеческой личности, сопоставлять различные ценностные системы, в соответствии с художественным замыслом моделировать духовно-душевный образ ребенка. В процессе катарсиса автор, «снимая покровы времени» со своего детства, раскрывает «тайники» своей личности, демонстрируя читателям чистоту помыслов, мечтаний, желаний.

В отличие от переживаний взрослого человека, экзистенциальные переживания ребенка могут быть глубоко сокрыты от внешнего наблюдателя вследствие того, что над детьми довлеет «вселенная» непознанных жизненных смыслов окружающего мира (что требует от них большого периода осмысления причинно-следственных связей между событиями); одновременно они наивно-демонстративно открыты в связи с тем, что в силу возрастных особенностей у них отсутствует навык контроля над собственными эмоциями, спасающий детское «трепетное сознание» от разрушающих эмоциональных последствий; у них еще не выработан механизм «самозащиты», поэтому их чувства проявляются реактивно, насыщено, ярко. Детям присуща уникальная особенность психики – эвдеманизм, «спасающий» их неокрепшую психику от перегрузки (по мнению Л.Витгенштейна, «мир счастливого совершенно иной, чем мир несчастливый» [Витгенштейн 2008: 43]). Как никто из взрослых, дети способны быстро переходить из одного эмоционального состояния в другое: они от всей души радуются, веселятся и получают удовольствие даже от незначительных мелочей – звуков, мимики, движений, слов; искренне огорчаются, возмущаются и протестуют на проявленную к себе (или другим) несправедливость и жестокость; горько переживают обиды и невнимание со стороны любимых людей. Дети искренни в проявлении своих эмоций, и только со временем у них вырабатывается способность «прятать» свои чувства. Все это содержит огромный художественный потенциал, реализуемый литературой.

Основной доминантой «мира детства» является его «аксиологическая составляющая», поскольку свободный от стереотипов и идеологических норм взгляд ребенка на действительность создает по отношению к внешнему миру уникальную *позицию внаходимости*, позволяющую автору особым образом структурировать событийный мир произведения, проверяя актуальность и востребованность сформировавшихся в обществе нравственных ценностей через исследование ценностно-мотивированного отношения к ним ребенка, определить степень их истинности. Сознание ребенка имеет сверхиндивидуальный характер: формируясь в процессе получения личного опыта и подчиняясь закону сопричастности (чувства «пра-мы»), выражающемуся в коллективно-духовной целостности способа мировосприятия, оно характеризуется «метасозвучием» единого ментального пространства детства. «Естественное», «открытое» мировосприятие и ценностно-смысловая позиция ребенка во внутреннем мире произведения обычно противопоставляются стереотипным, искаженным, ложным и корыстным представлениям «взрослых».

В качестве иллюстрации этого явления приведем рассуждения Л.Толстого из статьи «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?»: «...Мы так уверены в себе, так мечтательно преданы ложному идеалу взрослого совершенства, так нетерпеливы мы к близким нам неправильностям и так твердо уверены в своей силе исправить их, так мало умеем понимать и ценить первобытную красоту ребенка, что мы скорей, как можно скорей, раздуваем, залепляем кидающиеся нам в глаза неправильности, исправляем, воспитываем ребенка». «Как бы ни неправильно было развитие ребенка, всегда еще остаются в нем первобытные черты гармонии» [Толстой 1964: 34]. В отличие от взрослых, дети видят мир без «второго дна» – без недоговоренностей, двусмысленностей, скрытого или завуалированного подтекста и т. п. Сфера жизнебытия ребенка, его внутренний интимный мир – это особая «внутренняя» вселенная, раскрытие которой предоставляет читателю возможность выявить душевные трансценденции.

Душевное бытие хорошо известно философу-анализу. Л.С.Франк отмечал, что область внутренней душевной жизни непосредственно открывается в самом ее переживании. Душевное бытие он называл «бытием-для-себя» или «непосредственным самобытием». Человек, по его мнению, попеременно живет как бы в двух мирах – «в общем для всех... в «публич-

ном» предметном мире... и в «интимном», извне невидимом «внутреннем» мире его мечтаний, радостей, страданий и желаний – в мире всего того, что образует истинное существо человеческой жизни, ее истинное сосредоточие...» [Франк 1990: 321]. «В эпоху своего младенчества, – отмечал Сьюар, – человек обладает лишь чувствами, воображением и памятью. Он желает лишь забав, песен и сказок. Далее следует возраст, которому свойственны страсти, душа жаждет движений и волнений; ум развивается и разум усиливается; обе эти способности, в свою очередь, требуют упражнения, и деятельность их направляется на все, что интересует любознательность, вкус, чувства, потребности человека» [Suar 1923: 18]. Дети начинают переживать свою субъектность с момента самоидентификации – выделения себя во времени и в пространстве как имманентной единицы мира. Приобретая социальный и духовный опыт в процессе переживания сменяющихся событий и впечатлений, ребенок обнаруживает наличие собственного внутреннего мира (полное раскрытие которого происходит в подростковом возрасте), обусловленного работой сознания, осуществляющего «выбор» собственной позиции по отношению к внешнему миру.

7. Экзистенциальная природа мира детства. Наиболее сложной для интерпретации и противоречивой областью исследования жизненного мира ребенка можно считать изучение экзистенциальных компонентов детского миропонимания и мироосознавания. Переживание ребенком мира и осмысление им собственного места в мире может быть объяснено не только при помощи психологических понятий, философскими интенциями экзистенциальных основ человеческого сознания, посредством яркого художественного образа. Природа мироосознавания и самосознания человека открывает перед ним сущностные основы мироздания – его дуальность (контрастность, противоречивость, противопоставленность – и в то же время целостность, гармоничность, взаимосвязанность), амбивалентность окружающей действительности и самого человека – его мыслей, слов, намерений, поступков.

На первый взгляд может показаться, что проявления экзистенциального сознания могут быть присущи только взрослому индивиду. Однако следует признать, что детство, являясь первоначалом бытия человека, выполняет потенциально конституирующую функцию «зачина» интимной сущности внутреннего мира: ребенок познает мир своим всепринимаящим, всечувствующим сознанием, которое выступает прообразом экзистенциальной духовной ипостаси человеческой

личности. Ярчайшим примером этого служат ранние воспоминания Л.Толстого, записанные его первым биографом П.И.Бирюковым: «Вот первые мои воспоминания... Вот они: я связан, мне хочется выпростать руки, и я не могу этого сделать, и я кричу и плачу, и мне самому неприятен мой крик; но я не могу остановиться. Надо мной стоит нагнувшись, кто-то, я не вспомню кто. Но я помню, что двое. Крик мой действует на них; они тревожатся от моего крика, но не развязывают меня, чего я хочу, и я кричу еще громче. – Им кажется, что это нужно (т.е. чтобы я был связан), тогда как я знаю, что это не нужно, и хочу доказать им это, я и заливаюсь криком, противным для самого себя, но неудержимым. Я чувствую несправедливость и жестокость не людей, потому что они жалеют меня, но судьбы, и жалость над самим собой» [см.: Басинский 2011: 83].

Основой экзистенциального мироосознавания и мировосприятия выступает локализованное пространство внешнего и внутреннего мира человека – его внутреннее (интимное) «Я» и отношение этого «Я» к «Другому Я» (внешнему, публичному). Взаимодействуя, эти миры в своем центростремительном движении создают экзистенциальное ядро, представляющее самоценное, самодостаточное и самоутверждающее начало личностного самосознания.

Экзистенциальная природа мировосприятия детей опирается на первичные мыслительные реакции, которые онтологически формируются в сознание, апеллирующее к разнообразным способам выстраивания отношений с миром, которые не всегда бывают взаимопритягательными. Подтвердим это воспоминаниями Л.Толстого из своего детства: «Он (двоюродный брат матери князь Волконский. – Т.П., Б.К.) хотел приласкать меня и посадил на колени, и, как часто это бывает, продолжая разговаривать со старшими, держал меня. Я рвался, но он только крепче придерживал меня. Это продолжалось минуты две. Но это чувство пленения, несвободы, насилия до такой степени возмутило меня, что я вдруг начал рваться, плакать и биться» [там же: 84–85]. И еще одно воспоминание. Губернер-француз St.-Thomas запирает маленького Льва в комнате, а потом угрожает розгами: «Я испытал ужасное чувство негодования, возмущения и отвращения не только к Thomas, но и к тому насилию, которое он хотел употребить надо мной. Едва ли этот случай не был причиной того, ужаса и отвращения перед всякого рода насилием, которое испытываю всю свою жизнь» [там же: 85].

Художественный мир произведений, в которых писатели обращаются к изображению детей,

имеет имманентно экзистенциальную природу. Переходя из «детского» мира в мир «взрослый» и обратно, писатель «выстраивает» причудливую канву художественного текста, подчеркивая *экзистенциальную наполненность бытия* ребенка. С целью подтверждения высказанных нами утверждений используем в качестве аргументов небольшие фрагменты из художественных произведений русских писателей: «Дети странный народ, они снятся и мерещатся <...>. Но я романист, и, кажется, одну «историю» сам сочинил. Почему я пишу «кажется», ведь я сам знаю наверняка, что сочинил, но мне все мерещится, что это где-то и когда-то случилось...», – читаем мы в рассказе Ф.Достоевского «Мальчик у Христа на елке» [Достоевский 1985: 5].

Дети обладают уникальной способностью фиксировать незначительные (с точки зрения взрослых) факты и события, которые ярко запечатлеваются в их сознании. Время от времени возвращаясь к их осмыслению, они как будто заново проигрывают замеченное, казалось бы невзначай, с тем чтобы акцентировать внимание окружающих на значимости этих жизненных моментов. Выразительным примером этой способности детей может служить зарисовка Л.Толстого: «<...> Суждения их [крестьянских детей. – Т.П., Б.К.] были большею частью одинаковы и верны как в самой постройке повести, так и в самых подробностях и в характеристиках лиц <...> Требования их были до такой степени неслучайны и определены, что не раз я начинал с ними спорить и должен был уступать. <...> В этом отношении в особенности отличался Семка: подробности самые верные сыпались одна за другою. Единственный упрек, который можно было ему сделать, был тот, что подробности эти обрисовывали только минуту настоящего, без связи к общему чувству повести» [Толстой 1964: 12–13].

Экзистенциальная природа мировосприятия детей проявляется в их способности к созерцанию и в уникальной наблюдательности, в сопричастности ребенка к событиям окружающего мира. Многие дети способны подолгу изучать предмет, привлеченный их пристальное внимание (насекомое, животное; работа механизма; движение теней; солнечный зайчик и др.), пытаются найти смысл происходящего и причины его появления. «Иногда вдруг тебя обступает тишина, слов больше нет, сознание летит в пустоте, и ты только созерцаешь мир, любишь его, рассматриваешь в мельчайших подробностях, но без мыслей, без чувств. Отсутствует даже чувство удивления или радости при виде красоты. Ты только созерцаешь. Со стороны кажется, что ты в

глубокой задумчивости, – этот взгляд, обращенный в пространство или погруженный вглубь, что он видит?» [Иванова 2004: 1].

Дети глубоко переживают трагические события и ситуации, с которыми им приходится сталкиваться в своей жизни: предательство друзей, грубость и жестокость по отношению к ним взрослых, временную или фатальную потерю близких: «Мальчик стонал, плакал и сквозь слезы, задыхаясь от рыданий, бормотал: – Нет, я лучше буду рыбой. Я уплыву отсюда. Я лучше буду рыбой» [Айтматов, 1983: 112].

Осваивая духовно-нравственные основы социального взаимодействия, ребенок начинает предпринимать попытки самостоятельно разрешать возникающие в его жизни дилеммы: «добро – зло», «истина – ложь», «радость – горе», «справедливость – несправедливость» и т.п. – с целью найти разумное (для себя!) объяснение всему происходящему в его жизни: «Почему люди так живут? Почему одни злые, другие добрые? Почему есть счастливые и несчастные? Почему есть такие, которых все боятся, и такие, которых никто не боится? Почему у одних есть дети, у других нет?» [там же: 90]. Этот долгий, порою трагичный по своей безысходности процесс разворачивается в автономной, интимной сфере жизни ребенка – его миропереживании. На этом поле внутренних побуждений и внешних коллизий рождаются экзистенциальные переживания, возникающие в качестве реакции на дисгармонию между индивидуальными представлениями и реальностью.

Для детей характерно продолжительное переосмысление услышанной или увиденной информации (рассказа, сказки, картины, фильма и пр.) и многочисленные «снова-проговаривания» с взрослыми или сверстниками содержания и смыслов этих сюжетов. «Вечером, когда с делами покончено, дед рассказывает мне сказки. <...> Он долго рассказывает. <...> Есть у деда и другие сказки, грустные, страшные, печальные. Но самая любимая моя сказка про Рогатую мать-олениху. Дед говорит, что каждый, кто живет на Иссык-Куле, должен знать эту сказку. А не знать – грех. Может быть, ты ее знаешь, папа? Дед говорит, что все это правда. Что так было когда-то. Что все мы – дети Рогатой матери-оленихи. И я, и ты, и все другие...» [там же: 33–34].

Легкость во «всеприятии» мира помогает ребенку верить в чудо и волшебство, способствует очеловечиванию в его сознании животных и природных явлений, одушевляет предметы, благодаря чему он может объяснять самому себе порядок мироустройства, правила взаимодействия между людьми, человеком и природой, соз-

давая в своем сознании личную картину мира: «И еще разные разности знал он о травах. К серебристым ковылям, что росли на пойменном лугу, он относился снисходительно. Они чудачки – ковыли! Ветреные головы. Их мягкие, шелковистые метелки без ветра жить не могут. Только и ждут – куда дунет, туда они и клонятся. И кланяются все как один, весь луг, как по команде. А если дождь пойдет или гроза начнется, не знают ковыли, куда им приткнуться. Мечутся, падают, прижимаются к земле. Были бы ноги, убежали бы, наверное, куда глаза глядят... Но это они притворяются. Утихнет гроза, и снова легкомысленные ковыли на ветру – куда ветер, туда и они...» [Айтматов 1983: 9].

Как правило, наиболее приемлемым объяснением особенностей мировидения ребенка выступает его мифологическая направленность. Способность ребенка к мифологизации того или иного явления жизни заложена в особой «готовности» его сознания интерпретировать событие в рамках системы собственных понятий. Так, в пересказанных И.П.Бирюковым воспоминаниях Льва Толстого о детстве мы обнаруживаем признание писателя в том, что он «в 7-8 лет... имел страшное желание полетать в воздухе <...> это вполне возможно, если сесть на корточки и обнять колени, причем, чем сильнее сжимать колени, тем выше можно полететь» [Басинский 2011: 87–88].

Аксиологическим компонентом детского миропереживания можно назвать этическую и эстетическую направленность притязаний и интересов ребенка. Претерпевая значительные изменения в содержании, потребности детей по своей природе остаются эмансипированными от взрослого мира сферой бытия. С.Аксаков, рисуя переправу семью через реку, так описывает эпизод, произошедший с мальчиком: «...Я успел набрать целую кучу чудесных, по моему мнению, камешков; но я очень огорчился, когда отец не позволил мне их взять с собою, а выбрал только десятка полтора, сказав, что все остальные дрянь; я доказывал противное, но меня не послушали, и я с большим сожалением оставил набранную мною кучку. <...> Камешки очень понравились моей сестрице, и некоторые из них я подарил ей» [Аксаков 1966: 69–70].

Восприятие мира формируется в сознании детей на основе их мировидения, включающего в себя мироощущение, миропонимание, мироистолкование и миропреобразование, которые в своей совокупности создают предпосылки возникновения мироосознания: «Необозримое блестяще-желтое поле замыкалось только с одной стороны высоким синееющим лесом, который то-

гда казался мне самым отдаленным, таинственным местом, за которым или кончается свет, или начинаются необитаемые страны» [Толстой 1978: 31].

В сущностных проявлениях внутреннего мира возникают интеллектуальные потенции, подготавливающие сознание ребенка к рефлексивной деятельности: осмысленному ориентированию в личностных переживаниях, осознанию себя в качестве субъекта социальных отношений, выделению собственных ценностных приоритетов.

Список литературы

- Айтматов Ч.* Белый пароход // Айтматов Ч. Собр. соч.: в 3 т. Т.2: Повести. Роман. М.: Молодая гвардия, 1983. 494 с.
- Аксаков С.Т.* Детские годы Багрова-внука // Собр. соч.: в 5 т. М.: Правда, 1966. Т.1. С. 263–554. («Библио-ка «Огонек»).
- Басинский П.В.* Лев Толстой. Бегство из рая. М.: АСТ; Астрель, 2011. 636 с.
- Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. 445 с.
- Белый А.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
- Бочаров С.Г.* О художественных мирах. М.: Сов. Россия, 1985. 296 с.
- Брюсов В.Я.* Собрание сочинений: в 7 т. М., 1975. Т.6. 652 с.
- Бушмин А.С.* Художественный мир Салтыкова-Щедрина. Л.: Наука, 1987. 275 с.
- В мире Лескова: сб. ст. / сост. В.А.Богданов. М.: Сов. писатель, 1983. 367 с.
- В мире Толстого: сб. ст. / сост. С.Машинский. М.: Сов. писатель, 1978. 528 с.
- Вересаев В.В.* Живая жизнь: О Достоевском и Л.Толстом. Аполлон и Дионис (о Ницше). М.: Политиздат, 1991. 336 с.
- Витгенштейн Л.* Голубая и коричневая книга: Предварительные материалы к философским мыслям. Новосибирск: Сиб. университетское изд-во, 2008. 255 с.
- Достоевский Ф.М.* Мальчик у Христа на елке // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 12 т. Т.ХII. М.: Правда, 1982. С.457–462.
- Иванова А.* Познание мира. Воспоминания о детстве // Lib.ru: Сервер «Заграница», 2004. URL: http://world.lib.ru/i/iwanowa_a/mondo.
- Линков В.Я.* Художественный мир прозы А.П.Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1982. 172 с.
- Лихачев Д.С.* Внутренний мир художественного произведения // Вопр. литературы. 1968. № 8. С.74–87.
- Лотман Ю.М.* Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1993. Т. 3. 496 с.

Петренко В.Ф. Конструктивизм как новая парадигма в науках о человеке // *Вопр. философии*. 2011. №6. С.75–82.

Поэтический мир Чехова: сб. науч. тр. / Волгогр. гос. пед. ин-т; ред. колл.: Д.Н. Медриш (отв. ред.) и др. Волгоград, 1985. 142 с.

Розанов В.В. Несовместимые контрасты жизни: Литературно-эстетические работы разных лет. М.: Искусство, 1990. 605 с.

Руднева Е.Г. Романтика в русском критическом реализме (Вопросы теории). М.: МГУ, 1988. 176 с.

Русская художественная культура конца XIX – начала XX вв. Кн.1–4. М.: Наука, 1968–1980. Кн.1. М., 1968. 442 с. Кн.2. М., 1969. 402 с. Кн.3. М., 1977. 512 с. Кн. 4. М., 1980. 495 с.

Соловьев В.С. Литературная критика. М.: Современник, 1990. 421 с.

Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. 701 с.

Типология русского реализма второй половины XIX в. М.: Наука, 1979. 352 с.

Толстой Л.Н. Детство // Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 22 т. / ред. колл.: М.Б.Храпченко (гл. ред.) и др. Т.1. М.: Худ. лит., 1978. С.11–186.

Толстой Л.Н. Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят? // Собр. соч.: в 20 т. Т.15. М.: Худ. лит., 1964. Т.15. (статьи об искусстве и литературе). С.10–36.

Федоров В.В. О природе поэтической реальности. М.: Сов. писатель, 1984. 184 с.

Франк С.Л. Непостижимое. Онтологическое введение в философию религии. М.: Правда, 1990. С.398–420.

Чудаков А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М.: Сов. писатель, 1986. 386 с.

Чудаков А.П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. М.: Совр. писатель, 1992. 320 с.

Шаталов С.Е. Художественный мир И.С. Тургенева. М.: Наука, 1979. 312 с.

Эйхенбаум Б.М. К столетию рождения Н. Лескова // Лесков Н.С. Избр. соч. М.; Л., 1931. С.XLX–LXII.

Suar J.J.-B. Melanges de Litterature. Paris: Chabrmerot Jeune, 1810. 383 p.

ARTISTIC WORLD OF LITERATURE AND THE PHENOMENON OF CHILDREN'S PERCEPTION OF THE WORLD

Article one

Boris V. Kondakov
Professor of Russian Literature Department
Perm State University

Tatyana D. Popkova
Reader of Social Work Department
Perm State University

The article focuses on the history of the concept 'artistic world of literature' in Russian philosophical criticism of the end of the 19th-beginning of the 20th century and in Russian literary studies of the 1970s-1990s. The article also presents a method for analysing the 'artistic world' of a literary work (on the example of the analyses of the artistic 'world of childhood' in the works by K. Aksakov, F. Dostoevsky, Ch. Aytmatov). The world of children's lives – their essential being – is ontologically determined by a succession of events, following one another. In the context of these events we can find deeply hidden potential of existential perception of the world a child sees around himself. Reproducing in their works the inner world of a child, the writers reproduce personal, active and axiological nature of personal development.

Key words: artistic world; artistic reality; inner world; children's literature; existential perception; existential emotions world of childhood; child's spiritual life; existential perceptions; existential experiences.