

Литература

1. Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский модерн. М., 1990.
2. Власов В.Г. Стили в искусстве: словарь. СПб., 1995. Т. 1.
3. Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней. М., 1982.
4. Стасов В.В. Двадцать пять лет русского искусства. Наша архитектура: избр. соч. М., 1952. Т. 2.
5. Гилодо А.А. Русское серебро второй половины XIX – начала XX в. М., 1994.
6. Кириченко Е.И. Идеи духовного возрождения в градостроительстве России XIX – начала XX в. // Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. М., 1997. Кн. 1.

New national style in the context of Russian modern style

There is described the evolution of the new national style in the Russian art at the turn of the XIX – XX centuries, in particular the formation process of the national and romantic tendency in the modern style.

Key words: *new national style, new Russian style, modern style, Slavofiles, decorative and applied arts, Abramtsevo circle, Talashkino, artistic colonies.*

***И.В. АРАНОВСКАЯ, Е. Ю. ЮЛПАТОВА
(Волгоград)*****ДИАЛОГ В ПРОБЛЕМНОМ ПОЛЕ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ**

Рассматривается диалогическая природа художественной образности в контексте диалогического пространства культурного бытия человечества. Подход к искусству как средству понимания культуры, «коду культуры» позволяет рассмотреть художественный диалог в качестве ведущего измерения в универсуме понимания.

Ключевые слова: *диалогическая модель мира, знаковые системы диалогического типа, художественный образ, «квазисубъект», кодирование и декодирование.*

Диалог как способ личностного соучастия в поисках истины означает, что духовная ценность не может быть дана извне, она возникает

ет вместе с каждым участником диалога. Искусство является таким феноменом, духовная ценность которого не только дана как условие, но и задана как проблема, решаемая благодаря диалогической интенции искусства. Именно поэтому освоение величайших достижений человечества в области искусства требует от воспринимающего позиции, отличной от позиции наблюдателя и исследователя в естественных науках, а точнее, позиции «внезаходимости» (определение М.М. Бахтина). Эта позиция позволяет воспринимающему не только охватывать «диалогическую партитуру» произведений искусства, но и принимать на себя роль любого из участников диалога. Таким образом, диалогическая модель мира, создаваемая на основе искусства, представляет собой тесное переплетение и взаимодействие смыслов, значений и контекстов, не исчезающих, а постоянно возрождающихся, функционирующих и видоизменяющихся в различные культурно-исторические эпохи.

Вместе с тем искусство как «деятельность с культурой», духовно-практическая рефлексия над ней, неизбежно выходит в своих основаниях за ее сущностные пределы. Так, вводя познавательное содержание в контекст человеческого опыта и затем объективируя этот опыт в качестве особой реальности, образы искусства как бы воссоздают бытийный аспект знания, прослеживают способ его существования в мире человеческих отношений и ценностей. В отличие от формально-логического знания, искусство дает синтезированное знание, обладающее собственным критерием истины, основа которого – не та или иная сторона человеческой практики (например, логически осмысленная, как в науке), а вся эта практика в единстве.

Искусство, рассматриваемое лишь как инструмент получения и трансляции объективного знания, в способах своей деятельности и в ее продуктах демонстрирует целый ряд «несовершенств», обусловленных присутствием субъективно-эмоционального элемента, который постоянно элиминируется из состава теоретического познания и его результатов. Так, способы знаковой репрезентации знания, создаваемые в искусстве в виде художественных форм, как правило, не обеспечивают достижимой в других областях однозначности, оставляя в своем «смысловом поле» достаточное пространство для проявления многообразных вкусов и оценок. Это свидетельствует не об ограниченности познавательных возмож-

ностей искусства, а о том, что эти возможности специфичны.

Если формально-логическое знание передается через систему значений как сумму знаний о действительности, то особенность искусства состоит в том, чтобы, по выражению А.Н. Леонтьева, суметь побороть равнодушные значений и передать личностные смыслы. Именно поэтому знаки в искусстве являются стороной образности, имманентно ей присущей и обеспечивающей образу возможность быть пережитым и понятым людьми, а художественные языки как знаковые системы диалогического типа (М.С. Каган), в которых отсутствует фиксированное значение знаков – оптимальным способом общения.

Подчеркнем, что в знаковых системах диалогического типа, требующих субъективного понимания текста, знак должен содержать множество аспектов смысла для того, кто этот текст воспринимает, а соединения знаков должны быть свободными от жестких правил. Идеальный диалогический язык многозначен и поэтому «принципиально нетерминологичен» (М.С. Каган). Отсюда – метафоричность языка искусства, ведь метафора по своей сути многозначна.

Знаковые системы диалогического типа рождены потребностью выработки новой информации совместными усилиями творящих субъектов, которые передают друг другу не готовые сообщения, а сообщения, рассчитанные на интерпретацию, творческое осмысление. Диалогический текст в отличие от монологического имеет принципиально иную структуру: он призывает к соучастию, сопереживанию, сотворчеству, т.е. всегда – к совместной духовной деятельности.

Диалог с текстом порождает новое понимание, что, соответственно, расширяет горизонты сознания. По мнению М.М. Бахтина, взаимодействие с текстом – это не столько познавательная, сколько коммуникативная деятельность текстового общения, которое потенциально диалогично. Однако приобретает ли оно явные содержательные и процессуальные характеристики продуктивного диалогического взаимодействия, зависит как от индивидуально-личностных особенностей участников диалога, так и от уровня диалогичности самого текста. В этом смысле в текстах произведений искусства создается уникальная возможность использования эмоций, переживаний, отношений в качестве источника информации, т.е. в качестве компонентов, имеющих глобальную психическую природу.

Иными словами, само предназначение искусства состоит в его способности делать чужой опыт нашим, заставляя добывать его собственным переживанием. Это позволяет искусству раздвигать рамки эмпирического существования личности, ограниченного во времени и пространстве, благодаря «вхождению» в чужую культуру.

Рассмотрение искусства как средства понимания той или иной культуры, как «кода культуры» (М.С. Каган) делает диалог одним из ведущих измерений в универсуме понимания, выступающего как непосредственное условие межкультурной и межкультурной преемственности человеческого опыта. В отличие от функционально-ролевых форм культурной коммуникации (взаимоотношения по типу «я–он») общение в искусстве протекает по законам свободного, ничем (кроме истории) не ограниченного диалога, духовный смысл которого складывается путем самостоятельности индивидов, как бы впервые порождается ими в качестве общего и вместе с тем совершенно индивидуального. Как подчеркивает В.С. Библер, именно «внутренний микродиалог есть необходимая составляющая диалогического замысла культуры» [2, с. 20].

Следовательно, если искусство обобщает в своих образах познавательный и ценностный кругозор культуры, то оно же и размыкает это обобщение в диалогическом многообразии отдельных голосов.

Для того чтобы оживить суггестивную силу художественных значений, превратить их в личностные смыслы, ценностные ориентации, обогащающие духовный мир субъекта, произведения искусства необходимо перевести из потенциального состояния в актуальное. Благодаря актуализации происходит опредмечивание, объективация в произведениях искусства как в объективных чувственных формах, значимых смыслов субъекта освоения. Последний переживает в этих формах собственный духовный опыт, а потому сквозь первичную текстуальную предметность произведения «просвечивают» косвенные предметности сознания воспринимающего.

На языковом уровне существования художественной реальности опредмечивание и распредмечивание конкретизируются как кодирование и декодирование, а актуализация – как их единство при доминировании декодирования. На этом уровне актуализация выступает как операция расшифровки кода произведения искусства и его преобразования в коды адресата, в которых информация, художественное сообщение переструктурируются и получают новый смысл, а не просто нового носителя.

Актуализация является «порождающей трансляцией» (С.Л. Кропотов) в процессе художественного общения и может быть рассмотрена как система постоянных внутривидовых и межкультурных перекодировок: универсально-бытийного, общечеловеческого – в конкретно-историческое, личностное, и, наоборот, бытовое переосмысливается или поднимается до масштабов подлинно человеческого бытия. Эта система позволяет обнаружить единую сущность как субъекта, так и объекта освоения, позволяет субъекту универсализировать себя через произведение иного времени, т.е. преодолеть социально-историческую, духовную ограниченность и возвыситься до предстояния перед общечеловеческими задачами и идеалами. «Под воздействием художественного произведения меняется, переструктурируется и сам субъект освоения, т.е. происходит обогащение духовного опыта воспринимающего богатством содержащихся в произведении смыслов» [3, с. 128]. Следовательно, актуализация состоит не в том, чтобы к имеющемуся содержанию прибавить дополнительные идеи и образы, а в том, чтобы духовный мир субъекта освоения перестроился, получив новые, дополнительные смысловые измерения в общении с искусством.

Конечно, перенесение современных интенций, личностных смыслов, индивидуального духовного опыта в предметный материал другой исторической эпохи, как и любое художественное уподобление, идентификация, имеет условный характер. Однако идеальные компоненты образа – ценностные смыслы и состояния художника и воспринимающего, а значит, их актуальность в произведении, ставшем художественной реальностью, безусловны.

Поскольку актуализация произведения – это оживление его языкового и предметно-событийного планов ценностным смыслом, созвучным сознанию субъекта освоения, то, следовательно, речь идет о психическом механизме перемещения произведения из неактуальной художественной культуры в актуальную. Как свидетельствуют ученые (В.П. Зинченко, Ю.М. Лотман, В.М. Розин и др.), изучение художественной культуры «по аналогии» с психикой методологически столь же правомерно, как и доказавшее свою практическую продуктивность изучение художественной культуры по «анalogии» с языком. Эти два подхода к художественной культуре фактически стали взаимодополняющими: аналогия с языком позволила вскрыть законы художественной культуры как семиотической системы, аналогия с психикой позволила понять ее

функциональные аспекты. Работы Ю.М. Лотмана, например, наглядно показывают, как исследование семиотической структуры культурных феноменов, развиваясь, перерастает в исследование их психических функций [5].

Рассматривая художественную культуру с позиций деятельностного подхода, отметим, что она объединяет и индивидуальную и коллективную деятельность общества, тогда как психика есть феномен индивидуального порядка. Описание художественной культуры как системы в категориях субъекта, объекта, а также способа деятельности позволяет говорить о том, что в индивидуальной деятельности эти подсистемы традиционно обозначаются как сознание и самосознание. Разумеется, что сознание и самосознание – лишь некие идеальные типы, диалектические противоположности, в чистом виде встречающиеся крайне редко, а в реальности – непрерывно взаимодействующие, корректирующие друг друга, синтезирующиеся.

Известно, что традиционный подход к самосознанию рассматривает последнее как такое психическое образование, предметом отражения которого является сам субъект деятельности. Следовательно, речь идет об отношении к самому себе как объекту собственной деятельности. В этом случае различие сознания и самосознания – это различие внешнего и внутреннего предметов.

В психологии для описания деятельности самосознания требуется постулирование двух Я: Я отражающего и Я отраженного, Я-субъекта и Я-образа. Между тем Я-образ, продукт самосознания Я-субъекта, также является субъектом. Поскольку речь идет об идеальном, «превращенном» бытии субъекта деятельности, то в этом случае можно говорить о квазисубъекте как о модели субъекта деятельности. Соответственно, деятельность квазисубъекта имеет «модельный», «превращенный», «искусственный» характер, но по закону функционирования «превращенной формы» (М.К. Мамардашвили), квазисубъект, подобно квазиобъекту, приобретает известную самостоятельность, относительную отдаленность и независимость от породившего его реального субъекта. Построение такого Я-образа («чужого лица», по определению А.А. Ухтомского) может быть только совместной работой сознания (партнер как «он») и самосознания (партнер как «я»). Другими словами, сознание объективирует свой предмет, самосознание же способно к моделированию его в качестве субъекта.

Если исходить из традиционного понимания сознания и самосознания, то создаваемый в этом общении образ партнера естественно окажется функцией сознания. Однако еще М.М. Бахтин показал, что диалог предполагает прежде всего моделирование самосознания Другого [1].

Иными словами, только с внутренней точки зрения нечто может быть понято как самоценный субъект. Таким образом, специфика самосознания не в его предмете – Я или не-Я, а в механизмах, способах, языке построения образа этого предмета, психологической сущности производимых с ним операций.

В контексте исследуемой проблемы трактовка Я-образа как квазисубъекта имеет особое методологическое значение, поскольку понятие квазисубъекта в последнее время достаточно правомерно соотносится с описанием художественного образа как феномена культуры. Действительно, образ Я и художественный образ имеют много общего. Оба – идеальные формы бытия реального субъекта деятельности, оба становятся превращенной формой его бытия, как только приобретают необходимую для их оптимального функционирования свободу от породившего их субъекта.

Не случайно именно категорию «квазисубъект» М.С. Каган вводит в качестве главной характеристики художественного образа. Определяя специфические признаки квазисубъекта, М.С. Каган отмечает его существование в трех формах: образ «второго Я», образ иного субъекта и художественный образ. Ученый отмечает, что в отличие от других форм квазисубъектности художественный образ есть результат творческой деятельности воображения автора, «целью которого является объективация данной модели субъекта для организации с его помощью общения с другими людьми, в воображении которых эти художественные квазисубъекты должны быть воссозданы и “поселиться” там навсегда...» [4, с. 114]. Иными словами, созданный автором художественный образ каждый раз заново рождается в сознании слушателя в ходе процесса взаимодействия ценностного Я воспринимающего субъекта с создаваемым этим же субъектом художественным образом.

Следовательно, диалогическая природа художественной образности требует диалога уже в процессе восприятия, в основе которого лежит установка автора на понимание своего произведения зрителем, читателем или слушателем, на желание освоить его духовный смысл посредством сопереживания,

сочувствия, творческого соучастия. Это позволяет рассматривать художественный образ в качестве одного из участников диалога в искусстве.

При таком подходе искусство может рассматриваться как единственная форма человеческой деятельности, в которой квазисубъект, самосознание обретают знаковое, а тем самым и внешне устойчивое бытие, а художественное творчество и художественное восприятие могут быть определены, соответственно, как экстерииоризация и интерииоризация, опредмечивание и распредмечивание индивидуального самосознания, превращение квазисубъекта в квазиобъект и обратно. Поскольку квазисубъект в свою очередь есть превращенная форма субъекта, то искусство в его отношении к субъекту оказывается дважды превращенной формой. За этим двойным «превращением» стоит цепь культурно-исторических, семиотических и психологических преобразований.

Таким образом, искусство изначально диалогично. В то же время, участвуя в освоении и индивидуальном осмыслении диалогической модели мира, создаваемой на основе искусства, человек не утрачивает собственное Я, а сохраняет и обогащает его, включаясь в диалогическое пространство культурного бытия человечества.

Литература

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М. : Сов. писатель, 1963.
2. Библер В.С. Диалог культур и школа XXI века // Школа диалога культур (Идеи. Опыт. Проблемы). Кемерово, 1993. С. 13–27.
3. Искусство в системе культуры : сб./ под ред. М.С. Кагана. Л. : Наука, 1987.
4. Каган М.С. Мир общения: проблема межсубъектных отношений. М. : Политиздат, 1988.
5. Лотман Ю.М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Труды по знаковым системам: Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1973. Т. 6. С. 227–244.

Dialogue in the problem field of art study

There is regarded the dialogic nature of artistic figurativeness in the context of dialogic space of culture existence of the humanity. The approach to art as the means of understanding culture, “code of culture” allows considering the artistic dialogue as the main dimension in the universe of understanding.

Key words: *dialogic model of the world, token systems of the dialogic type, artistic image, “quasisubject”, coding and decoding.*