

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ТЕАТРА, МУЗЫКИ и КИНЕМАТОГРАФИИ

ИСКУССТВО В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

ЛЕНИНГРАД
1981

В. М. ДИАНОВА

ИСКУССТВО КАК ФОРМА ОБЩЕНИЯ

Классики марксизма всегда рассматривали общение как одну из важнейших сторон деятельности людей, как условие становления и существования человеческого общества. Все развитие человеческой культуры состоит из процессов опредмечивания человеком своих потенций и способностей, выявления и реализации их в природном материале, превращаемом в предметы культуры, и распредмечивания культурных явлений — с целью усвоения, использования, а также создания новых культурных объектов. Опредмечивая свою собственную мыслительную деятельность, создавая продукт материальной или духовной культуры, человек ставит его в отношения общения с предшествующей культурой. Поэтому все созданные человеком культурные объекты только и могут существовать в контексте предшествующей культуры. И возникают они не изолированно, не как абсолютные монады, а в результате неперенного усвоения предшествующей культуры. «В своем человеческом (культурном) значении предмет предстает как способ связи между людьми, живущими в обществе, как своеобразная форма посредничества между ними, как связующее звено, объединяющее людей в процессе их исторического развития и совместного существования».¹

Таким образом, существующая сегодня культура создается с включением предыдущей, но уже развитой, преобразованной в контексте времени. Общение, лежащее в основе этого процесса, является тем неперенным условием, которое обеспечивает преемственность и развитие культур, генезис самого культурно-исторического развития.

¹ Межуев В. М. Культура и история. М., 1977, с. 75.

Значимость предмета в системе культуры, его смысловое содержание, характер информации, которую он в себе несет — все это переменные величины, зависящие от особенностей материального бытия предмета, а также от характерных для каждого культурно-исторического типа личности мироощущения и мировосприятия. Поэтому нельзя говорить о едином «словаре» значений и смыслов вещей безотносительно к меняющимся в пространстве и во времени формам культуры, так как они (эти смыслы) формируются лишь в реальном процессе постоянного социального общения.

Весь процесс социальной жизни — это непрерывное возникновение новых и новых форм человеческого общения, которому непременно сопутствуют трансформация, усложнение и отмирание старых форм. Особое место среди них принадлежит искусству, ибо оно способно безмерно расширить границы реального человеческого общения, дать возможность зрителю, читателю, слушателю испытать, понять и ощутить то, что не удалось почерпнуть из обыденной жизни. Быть формой взаимного общения людей — таково было основание и условие появления искусства.

Структура любого художественного произведения изначально диалогична, так как она определяется актом творчества, внутренне ориентированным на особый вид сотворчества — эстетическое восприятие. Поэтому каждое произведение искусства оказывается открытой системой, замыкающейся на личности воспринимающего.

Художник уже в период создания произведения ведет своеобразный диалог с будущим, пока иллюзорным и идеальным читателем, зрителем, слушателем. Учитывая будущего зрителя, читателя, слушателя, каждый автор программирует в структуре произведения конкретный способ восприятия, соответствующим образом «раскрывает» произведение навстречу зрителю (читателю, слушателю) и, тем самым, отводит ему определенную позицию в системе «автор — произведение — воспринимающий».

Художественное произведение, взятое до акта его восприятия публикой, представляет собой только возможность произведения искусства, а не его действительность. Действительность художественному произведению сообщает акт эстетического восприятия; человек, осуществляющий этот акт, — истолкователь произведения, вступивший в диалог с его автором. Поэтому общение, предполагаемое автором в процессе творчества, должно быть актуализовано в процессе восприятия, но теперь партнеры общения несколько изменятся. В первом случае, когда совершался процесс реализации творческого замысла, был активный, реальный художник и вымышленный, предполагаемый читатель, слушатель, зритель. Общение велось в сознании художника в форме мысленного, внутреннего диалога. В процессе восприятия возникает конкретный воспринимающий и мысленный художник. Закономерен вопрос: как «найти» художника, как определить его в структуре художественного произведения?

М. М. Бахтин учил различать реального автора и авторский образ, созданный в произведении. За каждым произведением стоит автор. Он опредмечивает себя в своем творении. «Выразить самого себя это значит сделать себя объектом для другого и для себя самого («действительность сознания»)».² Воспринимающий, распредмечивая художественное произведение, раскрывает его субъективность, его внутренний глубинный смысл, раскрывает другое сознание. Он воспроизводит в своем сознании (существующую уже в предметной форме произведения) внутреннюю жизнь художника; отождествляется с последним в мыслях, чувствах, настроении, в видении мира. Вместе с тем, в этом процессе, поскольку он является деятельностью, не только воспроизводится в той или иной мере мир художника, но и совершается опредмечивание «сущностных сил» самого воспринимающего.

Но как бы воспринимающий не отождествлялся с чувствами и мыслями художника, он не может не оставаться в то же время самим собой, особой, неповторимой, не похожей на других личностью. Поэтому одновременно в сознании зрителя существует как бы два сознания — его собственное и сознание художника, которое выступает в качестве «другого я». Одновременно существуют «я» и «другое я», как образ художника, как новый «мир», открытый зрителем. Возникающее вследствие такого восприятия искусства общение протекает в форме внутреннего или мысленного диалога. Основное отличие внутренней речи от внешней, звучащей речи в том, что это не только немая, молчаливая речь, но, главным образом, в том, что это речь чистыми значениями и поэтому короткая, сокращенная. Если воспроизвести внутреннюю речь, «перевести» ее на язык внешней речи, то она окажется фрагментарной, неполной. Отсюда и диалог, ведущийся на языке внутренней речи, не напоминает по своей структуре диалог, происходящий на языке звучащей речи, в процессе которого изменяются оба партнера, оба перестраивают свою мыслительную деятельность, свое сознание.

В структуре мысленного диалога нет четкого разграничения партнеров общения, поскольку в одном сознании содержится два «я», и один субъект мыслит попеременно то от имени «я», то от имени «другого я». Но важная черта внутреннего диалога: «я» не сливается с «другим я», иначе диалога не произойдет, и диалог выльется в монолог воспринимающего с самим собой.³ Поэтому зрителю необходимо найти, ощутить, понять «другое сознание», отнестись к нему так к «ты», как к собеседнику. В таком диалоге не только конкретен зритель со своим «я», но конкретен для каждого зрителя и автор, как «другое я». Причем авторское «я», заложенное в процессе творчества самим автором, не тождественно «авторскому я», созданному зрителем. Если авторское «я»

² Бахтин М. М. Проблема текста: Опыт философского анализа.— Вопросы литературы, 1976, № 10, с. 131.

³ См. Библер В. С. Мышление как творчество (Введение в логику мысленного диалога.) М., 1975.

было единичным в процессе творчества, то в процессе восприятия оно множится в зависимости от числа воспринимающих. Поэтому различны и образы авторов, сложившиеся в различных индивидуальных сознаниях. Вот почему каждый из нас любит и понимает своего Чехова, своего Достоевского, своего Толстого. «Искусство как форма деятельности с изменением типа деятельности и типа общения рано или поздно само преобразуется, само оказывается принципиально новым типом общения, рассчитанным на определенного воспринимающего».⁴ Как подтверждает историко-художественный процесс, одни и те же произведения поворачиваются своими различными гранями, приобретают новое звучание. Этот факт в настоящее время стал объектом пристального изучения.⁵

Следовательно, искусство — это не столько передача информации, сколько форма общения, взаимодействие сознаний. Восприятие искусства — это не однонаправленный процесс получения информации, а взаимопроникновение двух информационных потоков: внешнего, идущего от объекта восприятия, и внутреннего, идущего от субъекта восприятия.

Общение читателя, зрителя с автором произведения не начинается сразу, с момента непосредственной коммуникации. Оно может возникнуть и не в процессе восприятия, а в посткоммуникативной фазе. Если сознание зрителя сохранило всю полученную информацию, то в результате обдумывания, осмысления у него вырисовывается образ автора, возникает понимание его художественного сознания, осуществляется проникновение в его творческий мир. Общение зрителя, читателя с автором — это высшая степень понимания искусства, это проникновение в глубинный смысл произведения, постижение той сверхзадачи, которую воплотил автор.

Но если зритель «знает» автора, если в его сознании в результате предшествующего опыта общения уже сформировалось представление о сознании автора, то этот факт способствует более глубокому проникновению в художественное произведение. Причем, образ автора, существующий в сознании, становится своеобразной установкой в восприятии, определяет готовность тем или иным образом воспринимать произведение искусства, направляет восприятие. «Мерить» восприятие искусства надо не точностью познания, а глубиной проникновения⁶. Воспринимающему важнее всего — добраться, углубиться до творческого ядра личности, приблизиться к смысловому миру автора.

Художественное общение всегда индивидуализировано и протекает с опорой на личностные смыслы, так как апеллирует не

⁴ Глазман М. С. Произведение искусства как исторически развивающаяся система. — В кн.: Наука и искусство. Вып. 4. М., 1974, с. 48—49.

⁵ См.: Русская литература в историко-функциональном освещении. Л., 1979; Литературные произведения в движении эпох. М., 1979.

⁶ См. Бахтин М. М. К методологии литературоведения. — В кн.: Контекст — 1974. М., 1975, с. 204.

к профессиональной осведомленности человека, а ко всему опыту его социальной, эмоциональной, психической жизни. Анализируя особенности функционирования искусства в период средневековья, С. С. Аверинцев видит причину всеобщего воздействия религиозного искусства именно в том, что «человек не «рассматривал» произведение религиозного искусства, удобно развалясь в кресле (как «ценитель» буржуазного общества), — он «предстоял» и молился ему, «медитировал над ним, то есть вступал с ним в диалогическое общение, в котором его собственная активность должна была восполнить все темноты символического языка и сделать самообнаружение художественного замысла подвижным».⁷ Следовательно, произведение искусства воспринимается не в контексте образа автора, но, прежде всего, в контексте собственной жизни.

Восприятие искусства — многоступенчатый процесс, характеризующийся постепенным приближением воспринимающего к глубинному смыслу произведения, к общению с автором. Одним из этапов общения является общение воспринимающего с образами героев. Автор провоцирует это общение, программируя его в структуре художественного произведения. Воздействуя на зрителя, читателя, слушателя, автор «втягивает» его в произведение, ставит на позицию одного из героев, добивается эффекта «перенесения».

Но иногда произведение воспринимается не от одного героя, а от нескольких. Тогда у воспринимающего происходит кратковременное переключение, попеременное перенесение с одного образа на другой. В его сознании попеременно существует множество «других я», но одновременно он как бы видит со стороны, не утрачивает собственной позиции. При этом и возникают известные состояния зрительского сознания — сопереживание, сочувствие. Здесь проявляется удивительная способность искусства расширять реальный круг человеческого общения.

Общение зрителя, читателя, слушателя с образами героев следует понимать как верхний, первичный слой общения. Подлинное же общение посредством искусства осуществляется в диалоге с автором. Именно в нем реализуется все богатство художественной информации, с полнотой проявляются все функции искусства. Принципиальная черта художественной информации в том, что она «не абстрагируется от субъективно-личностного момента, а, напротив, втягивает его в себя, так что все внешнее, объективное, жизненно-реальное оказывается сплавленным в одно органическое целое с внутренним, сокровенным миром личности художника».⁸ Поэтому зритель, слушатель, читатель не может воспринимать произведение искусства иначе, чем через этот мир, одновременно реализуя свой духовный мир, раскрывая себя как личность.

⁷ Аверинцев С. С. — В кн.: Идеи эстетического воспитания. М., 1973, т. 1, с. 244.

⁸ Каган М. С. Художественная деятельность как информационная система. — Искусство кино, 1975, № 5, с. 107.