

ФИЛОСОФИЯ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 140.8.008

А.Н. БЫСТРОВА

Диалогическая природа искусства

В статье автор рассматривает один из актуальных вопросов культуры – диалогическую природу искусства. Предлагаемая постановка вопроса вписывает художественное творчество в общий диалог человека с миром, диалог, предполагающий создание художником новой реальности. В этом контексте художник предстает перед миром как объект, субъект и агент общекультурного процесса.

Ключевые слова: *искусство, диалог, художественное творчество, художественное произведение, коммуникативный процесс, культура.*

А. Дж. Тойнби, характеризуя отношения человека как родового существа с окружающим миром, обозначал действия обеих сторон как Вызов и Ответ. В своем понимании исторического процесса Тойнби представлял общее движение истории как пролонгированный диалог между Вызовом природы, направленным человеку, и соответствующим Ответом. Если Ответ оказывался адекватным, то сообщество людей выживало в бесконечном взаимодействии с природой. Таким образом, оказывается, что вся система отношений человека с миром в принципе диалогична.

Диалог представляет собой многомерное, полифункциональное явление, многосложный, многофакторный социальный феномен и возможен только в социальной среде, поскольку взаимодействие животных с окружающим миром остается однонаправленным: животное может только приспосабливаться к окружающей среде, не меняя ее для себя. Исключительно человек, изменяющий окружающий мир, оказывается практически принужденным совершать в нем некие действия. При этом он одновременно стоит перед необходимостью понимать этот мир и сохранять свое знание, фиксируя его различным способом. Исследователи духовных исканий древнего человека Г. Франкфорт, Г.А. Франкфорт, Дж. Уилсон и Т. Якобсен отмечают, что «древние люди, как и современные дикари, всегда рассматривали человека как часть общества, а общество – включенным в природу и зависящим от космических сил» [9, с. 9]. Именно поэтому окружающий мир оставался для них живым «Ты», с которым возможен диалог в любой своей ипостаси: в виде согласованных или противостоящих действий, в виде обрядно-магических ритуальных игр, в виде соблюдения обычаев, правил и т.п. Любой полученный из окружающего мира результат деятельности представлялся как ответ живого космоса живому человеку. Одной из таких форм диалога оказывается искусство – специфическое отражение мира в художественных образах. Следовательно, искусство предполагает некую деятельность по изменению окружающего мира в сознании автора (авторов) произведения. Эти изменения связаны с процессом создания образа, с одной стороны; с другой же – искусство обращено ко всем членам социума, предполагая, что такое изменение должно изменить картину окружающего мира и в их сознании. Оно обладает способностью создать такую художественную реальность, в которой одновременно присутствует и та реальность, которая явилась «толчком», «исходным материалом», «источником», «Вызовом» для творческого сознания автора, и новая реальность, пересотворенная художником. Новая реальность также является «переживаемой», углубляя, переориентируя и

расширяя сознание того, кому адресовано художественное произведение. Художник оказывается тем, кто становится неким посредником в диалоге мира и общества: он стоит между миром, который предстает искусству, и миром, который предстает в искусстве окружающим. Тот же мир, который предстает в искусстве, во многом зависит от автора, его способностей, таланта и, главное, от его точки зрения. В этом своем бытии искусство предстает как «социально-художественная коммуникация», по выражению А.Ф. Еремеева [5]. В его интерпретации коммуникация включает в себя взаимодействия субъективно-объектного свойства (т.е. взаимодействия субъекта с явлениями, объектами, процессами внешнего для художника мира) и субъектно-субъектного свойства (т.е. взаимодействия художника как субъекта – создателя образной системы мира с субъектами, эту систему понимающими, воспринимающими и действующими в соответствии с нею). Такое взаимодействие осуществляется не только между разными индивидами, группами людей в пространстве настоящего, но и взаимодействие между эпохами, связанное с действиями во времени. Такое взаимодействие оказывается возможным постольку, поскольку, размышляя об искусстве и анализируя его, мы должны выделить систему «художник – произведение искусства – публика».

В данной статье нас будет интересовать преимущественно роль художника, выступающего как объект, субъект и агент общекультурного процесса.

В качестве объекта художник, как и любой другой индивид, в полной мере испытывает на себе все обстоятельства воздействия природы: он – участник всех форм и способов Ответа на любой Вызов природы. Он также сознательно или бессознательно является участником всех социальных процессов и отношений и несет на себе отпечаток их специфики. Кроме того, он уже от рождения входит в огромный мир духовной культуры общества, впитывая представленные в языке, поступках и отношениях людей, вещественной среде идеи, ценности, представления о добре и зле, красоте и безобразии, должном и возможном и т.д. По образному выражению Джона Локка, культура пишет на чистой доске его духовного мира свои письма. (Конечно, в наши дни уже понятно, что не вполне чистой доской является каждый приходящий в мир индивид, но совершенно ясно, что рожденный и воспитанный в Париже китаец вырастет вполне парижанином, так же, как рожденный и воспитанный в Пекине или Шанхае француз не обязательно станет носителем исконно французских традиций.)

Если бы речь шла об обычном человеке, то можно было бы говорить лишь о том, какие частные и частичные изменения в состоянии он может внести в ту реальность, которая является для него объективной данностью. Вряд ли и далеко не всегда эти изменения могут повлиять на культуру общества в целом. Однако художник является не просто неординарной личностью, но уже по определению личностью творческой, обладающей талантом видеть в этом мире сущее. Он способен выделять из всей системы мировоззрения эпохи его наиболее яркие либо в своей гармоничности, либо в своей противоречивости стороны, замечать основные тенденции развития и сплавлять их в образы, активно воздействующие на окружающий мир, социум и культуру в целом. Достаточно вспомнить титанов Возрождения, чтобы отметить, насколько сильна художественная компонента мировоззрения, насколько действенны идеи, выраженные в каждом художественном произведении.

Автор произведения может выступать в различных ипостасях. Он может быть главным носителем вполне определенной сугубо авторской точки зрения, что выражено в той мировоззренческой части общей композиции, которая составляет знаковую или смысловую ее сторону. Однако именно эта, смысловая сторона точки зрения, по точному замечанию Б. Успенского, наименее всего доступна формализации и «при анализе... по необходимости приходится в той или иной степени использовать интуицию» [8, с. 22]. Кроме того, точка зрения автора не обязательно остается выраженной в исключительно монологической форме: каждый из персонажей произведения представляет собой «множественность равноправных сознаний с их мирами» [3, с. 7]. Это обстоятельство приводит к большому разбросу прочтений авторской точки зрения, т.е. к наличию широкого круга интерпретаций. Возникновение вокруг значимых авторов мировой литературы больших отраслей филологической науки (пушкиноведение, шекспироведение и т.д.) обусловлено именно этим обстоятельством. Мир идей автора так же неисчерпаем, как и окружающий мир. Ю. Боров, исследуя эстетические аспекты точки зрения автора литературно-художественного произведения, обращал внимание на то, что в произведении, кроме той его стороны, которая вполне поддается логическому анализу, всегда присутствует и другая, названная им иррациональной, составляющая глубинный смысл произведения [4, с. 202–211]. Известно, что и сами авторы далеко не всегда могли кратко сформулировать основы собственной точки зрения, той главной идеи, с позиций которой написано произведение. Гете в ответ на вопрос о том, какова идея его «Фауста», отвечал, что он не может это выразить, потому что для этого нужно написать «Фауста» сначала. Тем более для читателя любого уровня позиция автора не может быть однозначной. Э. Хемингуэй по поводу своей повести «Старик и море» в одном интервью говорил: «Я попытался дать настоящего старика и настоящего мальчика, настоящее море и настоящую рыбу, настоящих акул. И, если мне это удалось сделать достаточно хорошо и правдиво, они могут быть истолкованы по-разному» [10, с. 530].

Таким образом, точка зрения автора остается явлением многоплановым, включая в себя личный опыт, личные отношения с миром, собственную ориентацию в системе мировоззрения, выработанные лично или преобразованные в собственном сознании идеалы, нормы, оценки, знания, традиции, а также базируясь на определенных мифологических, научных, идеологических основаниях. В этом качестве точка зрения автора – выражение личности художника, соединяющей в себе факты действительности, творческую фантазию художника и отношение к изображаемому. Друг Пикассо, известный представитель авангарда, Хуан Грис в одной из частных бесед замечал, что качество художника зависит от количества прошлого опыта, который он несет в себе. Однако отметим, что главным моментом станет не простое количество, но и качественное своеобразие этого опыта, о котором говорил еще Аристотель. Так в системе мировоззрения автора складывается идея, равная целому миру. Автор может быть непосредственным выразителем этой идеи, так же как он является носителем ее. Но в этой ситуации скрыта двойственность литературного произведения как акта коммуникации, которая остается сущностью любого вида искусства: автор может занимать в произведении внутреннюю или внешнюю позицию. При этом «слово героя о себе самом и о мире так же полновесно, как обычное авторское слово; оно не подчинено объектному образу героя как одна из его характеристик, но и не

служит рупором авторского голоса» [3, с. 7]. Сказанное об особенностях поэтики романов Достоевского имеет большее или меньшее присутствие во многих литературных произведениях, особенно более позднего периода развития литературного процесса. В постмодернистской же литературе (В. Пелевин, В. Ерофеев и др.) это становится практически единственной формой построения произведения и выражения его точки зрения.

Ю.М. Лотман считал, что коммуникация при посредстве любого текста, в том числе и художественного, осуществляется в основном по двум каналам, названным им «Я – ОН» и «Я – Я». В первом случае «Я» (в нашем случае – автор) остается субъектом информации, которая до начала передачи сообщения (произведения) неизвестна адресату, объекту информации. Во втором случае мы имеем дело с автокоммуникативной системой. Не вдаваясь в рассмотрение нехудожественных видов коммуникации, отметим, что главной особенностью такой информационной системы должно становиться возрастание роли информации, ее трансформации, переформулировки. «В процессе такой автокоммуникации происходит переформирование самой личности...» [6, с. 172]. Такую роль играют в литературе разного рода дневники, мемуары, исповеди, в которых воспроизводится информация, заранее известная автору, но в процессе создания текста приращивающая новый уровень информативности. В процессе разворачивания текста чаще всего происходит и развитие, изменение его личности, приобретения «некоторой дополнительной значимости» [6, с. 164].

Однако какую бы позицию ни занимал в произведении автор, каким бы типом коммуникации он ни пользовался, он остается создателем той информации, которую передает своему адресату.

Уже в этом смысле точка зрения автора, воплотившаяся в произведении, становится своего рода посредником между окружающим миром и читателем, выступает как необходимая часть коммуникации со всеми возможными вариантами ее применения и решения. На этом уровне присутствует форма диалога, которая основана на передаче смыслов действительности, не сливаясь с этой действительностью. Это дает право Р. Барту назвать литературу «системой полагаемого и ускользающего смысла» [2, с. 285]. Зыбкость смысловой определенности означает не только изменчивость мира, но и изменчивость его осмысления автором. Оба эти обстоятельства в литературе также образуют пространство диалога, основанного на двойственности искусства как такового. Оно выступает как посредник между миром и автором, автором и его произведением и автором и читателем. Литература, таким образом, осознается автором как цель, «но отразившись в реальном мире, она вновь превращается в средство» [2, с. 134], средство осмысления мира, который «предстает в литературе как вопрос, но никогда как *окончательный* ответ» [там же]. В отсутствии этой окончательно-сти, по мнению Барта, и кроется определенная степень свободы писателя, свободы, которая избавляет его от *учительства* и *свидетельства*, ведущих к *ангажированности*.

Художественное произведение при любом типе организации текста и любом типе диалога остается одновременно средством и целью коммуникативного процесса, оно само – живая коммуникация. Автор произведения (за исключением определенных жанров) не может быть единственным субъектом коммуникации, осуществляя диалог не только с адресатом, но и с героем (главным и второстепенным), другими персонажами. Следовательно, его точка зрения

«приобретает» специфических сторонников и противников, каковыми становятся все действующие (и даже недействующие) лица произведения. Например, в фильме Бахтияра Худойназарова «Лунный папа» рассказчиком становится еще не рожденный ребенок, что придает повествованию определенную напряженность, поднимающуюся до высокой трагичности в точках наивысшей остроты конфликтов межличностного и социального порядка, а адресату (зрителю) надежду на некое счастливое завершение сюжета.

Основная мысль произведения – это мысль самого автора, вся логика композиционно-структурного ряда, вся семантика произведения и каждого его элемента, вся информационно-знаковая структура задуманы, организованы во времени и пространстве и созданы автором. Автор в рассматриваемых нами случаях – личность, обладающая талантом увидеть в мире то, что еще не обнаружило себя, но имеет возможность проявиться. Аристотель в «Поэтике» видел разницу между историком и поэтом в том, что «один говорит о том, что было, а другой – о том, что могло бы быть» [1, с. 655]. Гениальный автор в торопливой повседневности узнает и провидит грядущее, ибо он ощущает и осознает тенденцию развития бытия. Именно то, что предстает перед мысленным взором художника, и становится тканью произведения, не просто воспроизводящего мир, но творящего его заново. Аристотель также отмечал, что различие в личностных качествах авторов лежит в основе вычленения ими из реальной жизни ее различных сторон, видение смысла: так как все действующие в реальном мире люди «необходимо бывают или хорошими, или дурными (так как нравы почти всегда определяются именно этим, различаясь между собой [именно] добродетелью и порочностью) или лучше нас, или хуже, или как мы», то очевидно, что и авторы будут видеть в мире различных людей: «Гомер представляет лучших, Клеофонт – таких, как мы, а Гегемон Фасосский, первый творец пародий, или Никохар, создатель "Дейлиады", – худших» [1, с. 646]. В этой избирательности античный мыслитель отметил одно из главных обстоятельств наличия той или иной точки зрения: это такая избирательность, которая связана с целостной особенностью личностного отношения автора к миру как в плане отбора материала, так и в плане его интерпретации и воссоздания. Таким образом, само произведение и будет представлять собой эту целостную точку зрения, и уже в трудах Античности было отмечено, что весь мир предстает в искусстве как воспринимаемый личностью автора.

Любое художественное произведение представляет собой такую двойственность, в которой все события предстают перед читателем как продукт отражения мира в сознании автора. Это является всеобщей особенностью искусства. То, что именуется художественным образом – сложное и многоуровневое явление. Оно включает в себя такую деятельность сознания, которая не состоит из простого восприятия мира авторским сознанием и столь же простой трансляцией его адресату. Психология творческой деятельности включает в себя и такие непременные составляющие креативного акта, как воображение и фантазия. Однако каким бы сплошным ни был поток подсознания, причудливо сочетающий и преобразующий мир, он всегда связан с процессом мышления, логикой, упорядочивающей и заново организующей действительность, т.е. с деятельностью сознания. Б. Успенский называет психологическим планом точки зрения, заключенной в художественном произведении, наличие того или иного индивидуального сознания, которое он принимает как восприятие. Вряд ли в этом

положении отражается вся полнота художественного психологизма, характеризующего точку зрения автора как феномен, подвергаемый анализу. М. Мамардашвили же полагает, что творческий акт сознания возникает лишь тогда, когда «мы можем называть вещи и когда они из темноты и беспамятства входят в Логос» [7, с. 195]. Следовательно, психологический уровень формирования и функционирования точки зрения в литературно-художественном произведении и вообще в литературном процессе с необходимостью связан со всеми предыдущими уровнями, осуществляя в мировоззренческом смысле некий акт выбора, а в системе фразеологии – акт называния. Акт выбора может осуществляться (и чаще всего осуществляется) нецеленаправленно, его природа может быть спонтанной, но при этом вся система опыта, на который опирается автор, присутствует в начальных шагах этого выбора. Примером могут быть переживания и мысли Кутузова перед тем, как пришлось оставить Москву. В этих мыслях и чувствах проявляется не только то, что становится внутренним миром личности автора, но и то, что характеризует внутренний мир героя или персонажа, потому что «сам выбор имеет решающее значение для личности и с актом выбора она, как в пропасть, падает в выбранную вещь, а когда не выбирает – застывает, мертвоет» [7, с. 323].

Библиографический список

1. *Аристотель*. Поэтика // Аристотель. Соч. в 4 т. М.: Мысль, 1983. Т. 4. С. 645–681.
2. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Изд. группа «Прогресс», УНИВЕРС, 1994. 616 с.
3. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худ. лит., 1972. 470 с.
4. *Борев Ю.* Эстетика. М.: Высш. шк., 2002. 511 с.
5. *Еремеев А.Ф.* Границы искусства. М.: Искусство, 1987. 310 с.
6. *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб.: Искусство, 2001. 704 с.
7. *Мамардашвили М.* Эстетика мышления. М.: Моск. шк. полит. исследований, 2000. 414 с.
8. *Успенский Б.* Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 348 с.
9. В преддверии философии. Духовные искания древнего человека / Г. Франкфорт, Г.А. Франкфорт, Дж. Уилсон, Т. Якобсен. СПб.: Амфора, 2001. 314 с.
10. *Старцев А.* Книги последних лет // Хемингуэй Э. Собрание сочинений в 4 т. М.: Худ. лит., 1968. Т. 4. С. 527–536.

Bystrova A.N. Dialogical Nature of Art. In the article the author gives a view on one of actual cultural questions: dialogical nature of art. The proposed statement of the question inscribes the artistic creativity to general context of human-nature dialogue, which supposes creation of new reality by an artist. In this context, an artist appears before the world as an object, a subject and an agent of the cultural process.

Key words: *art, dialogue, artistic creativity, artistic work of art, communication process, culture.*

Быстрова Анна Натановна – доктор философских наук, профессор кафедры «Философия и культурология» СГУПС. Область научных интересов: проблемы культуры, образования, личностного становления человека. E-mail: natanovna@ngs.ru