

Раздел VII
ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ И ИСТОРИИ
В ФИЛОСОФСКОМ ОСМЫСЛЕНИИ

Part VII. PROBLEMS OF CULTURAL
STUDIES AND HISTORY IN PHILOSOPHICAL REFLECTION

УДК 13 + 316.7 + 7.0

СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ
КОММУНИКАЦИИ В ИСКУССТВЕ

Т. В. Чапля (Новосибирск)

Автор анализирует содержание и развитие основных форм коммуникации (в зависимости от направленности взаимодействия) в истории мирового искусства. В статье рассматривается специфика искусства как одной из форм существования человека в мире и особенности языка искусства. Показана взаимосвязь форм коммуникации с историческими процессами и научными открытиями. Таким образом, обоснована взаимосвязь этих процессов с процессами развития искусства и формами коммуникации.

Ключевые слова: коммуникация, искусство, символ, знак, формы взаимодействия.

THE SOCIAL-PHILOSOPHICAL ASPECTS
OF COMMUNICATION IN ART

T. V. Chaplya (Novosibirsk)

The author analyzes the content and development of the basic forms of communication, depending on the interaction directionality, in the history of world art. In this article there are considered the specificity of art as one of the forms of existence of the person in the world and the features of the art language. There is shown the interrelation between the forms of communications and the historical processes and scientific discoveries. Thus, there is substantiated the

Чапля Татьяна Витальевна – доктор культурологии, доцент кафедры теории, истории культуры и музеологии, заместитель директора по учебной работе Института истории, гуманитарного и социального образования Новосибирского государственного педагогического университета.

630126, г. Новосибирск, ул. Вилюйская, д. 28.

E-mail: chap_70@mail.ru

interrelation of these processes with the processes of development of art and the forms of communication.

Key words: *communication, art, symbol, sing, forms of interaction.*

Ю. М. Лотман называл искусство особым средством коммуникации, особым образом организованным языком. В отличие от обычных сообщений, текст искусства представляет собой сплав смысловых единиц. Следовательно, язык, с помощью которого эти смыслы моделируются, выступает в качестве носителя универсальных категорий, выражающих общее содержание мира и являющегося для конкретных вещей только формой существования. Из этого можно сделать вывод, что, вступая во взаимодействие в сфере искусства, субъект демонстрирует информационную, эстетическую форму взаимодействия с миром, благодаря которой возможно реконструировать его ценности, и, одновременно он воспроизводит модель мира в ее самых общих чертах, то есть то, что вкладывает в каждого из нас окружающая среда.

При этом ценность кодирования информации в искусстве определяется иначе, чем в ситуациях повседневного взаимодействия. Во втором случае она связана с тем, насколько снимается неопределенность, в искусстве же «чем больше потенциальная возможность выбора, тем больше информации несет в себе сама структура языка и тем резче обнажается соотносительность ее с той или иной моделью мира» [1, с. 31]. Исходя из этого, можно выделить некоторые особенности, отличающие тексты искусства. Во-первых, искусство можно рассматривать как самый экономичный и компактный способ хранения и передачи информации, благодаря взаимодействию, осуществляемому с помощью языковых символов. Во-вторых, любой текст искусства отличается многозначностью, которая заключена в одном означающем, следовательно, от того, кто будет его потребителем, зависит количество и качество выдаваемой информации. Происходит это потому, что каждый объект (потребитель произведения искусства) обладает своим собственным кодом, позволяющим реализовать свои требования и ожидания. В-третьих, искусство дает своему адресату язык, на котором он может усвоить следующую порцию сведений при повторном обращении к данному произведению. То есть текст искусства ведет себя как «живой» организм, который находится в ситуации обратной связи со своим реципиентом, одновременно обучая его.

Все эти особенности характеризуют искусство как особый способ познания и отражения мира. «Искусство, с одной стороны, превращает незнакомый материал в знаки, способные доставлять интеллектуальную радость, а с другой, – строит из знаков мнимофизическую реальность второго ряда, превращая знаковый текст в квазиматериальную ткань, способную доставлять физическое наслаждение» [1, с. 69].

Процесс декодировки художественного сообщения связан с признанием либо отказом в нем, как это нередко случалось в истории искусства (Караваджо «Смерть Марии», Рембрандт «Ночной дозор»). Причиной такой ситуации может стать невозможность перевода содержания или формы, или того и другого в произведении искусства на язык доступный и

понятный аудитории, или несоответствие полученного результата ожиданиям заказчика, что нередко находило свое выражение в портретном жанре.

Произведение искусства можно считать символическим, соответственно, символ – это основное средство выражения и общения в искусстве. «Символ достигает максимальной эффективности только тогда, когда он отделяется от конкретной среды и становится силой сам по себе» [2, с. 558].

Главным отличием символа от знака считается его многозначность. Как писал П. Рикер: «Я называю символом всякую структуру значения, где один смысл – прямой, первичный, буквальный – означает одновременно и другой смысл – косвенный, вторичный, иносказательный, – который может быть понят лишь через первый» [3, с. 44]. Таким образом, если рассматривать произведение искусства как систему определенных символов, то оно, по мнению У. Эко, является «открытым» для бесконечного ряда его возможных прочтений, каждое из которых дает ему новую жизнь в соответствии с личной перспективой, вкусом и исполнением. Именно в этом и заключается ценность произведения искусства, как постоянно рождающегося заново от одного зрителя к другому. Благодаря тому, что потребитель – адресат обладает определенными знаниями и ценностями, связанными с его прошлыми глубокими воспоминаниями, произведение искусства способно стать выразительным для того, кто его воспринимает. Следовательно, произведение искусства рождается каждый раз, когда оно встречается со своей аудиторией, а способом и инструментом построения отношений между ними является символ, который, по мнению М. Н. Соколова, есть эпицентр содержания, позволяющий постигать связь между идеалом-идеей, готовым образом и зрительским сознанием. Подобное сцепление приводит к тому, что связь между выражением и содержанием теряет присущую естественным языкам однозначность и начинает строиться по принципу «узелка» и связанного с ним воспоминания.

При этом можно заметить, что развитие и содержание искусства отражает виды и формы коммуникации, существующие в человеческом обществе, по мере их продвижения от направленности вовне до направленности внутрь себя.

Средневековое искусство выступало в роль посредника между двумя мирами: высшим, небесным и низшим, земным. В силу этого взаимодействие между Богом и человеком строилось по принципу «сверху вниз», то есть человек мог только покорно внимать тому, что ему говорится сверху. Следовательно, ценность произведений искусства определялась тем, насколько они способны были донести до смертных слово Божье, а фигура автора как создателя не имела никакого значения, поскольку он выполнял роль посредника, который используется высшей силой для передачи информации.

Эти же тенденции прослеживаются и в архитектуре. Со времен Василия Великого (IV в.) было распространено суждение о храме как о «Библии для неграмотных». В готическую эпоху сложилось так, что именно пластические искусства стали основными коммуникативными средствами. Храм можно рассматривать как энциклопедию религиозных и художественных представлений, которые были объектами направленного восприятия со стороны зрительской аудитории. В этой ситуации собор апел-

лировал к познавательным способностям верующего, но одновременно он выполнял и эстетическую функцию – приобщал человека к кругу образных данностей. Сама структура готического храма, его устремленность ввысь задавала форму взаимодействия человека с Богом – «снизу вверх». «Реальному чувству каменной массы, статическому сопротивлению опорных сил теперь противопоставит образ одухотворенного взлета, вследствие чего становится реальностью полная перемена в интерпретации мировых координат. На смену характерному для ордерной тектоники равновесию в соотношении вертикали (то есть линии отвеса, вектора действия сил земной гравитации) и горизонтали (линии горизонта) пришло нечто совсем иное – безусловное господство вертикали, ориентированной в противоположном направлении – ввысь, к зениту и ослабление субстанциональной роли горизонтали» [4, с. 26]. Такая взаимосвязь между Богом и человеком задается и внутренним членением собора. Его нижняя часть была погружена в полумрак, самой освещенной была верхняя часть – получалось, что верующий не мог не поднять глаза вверх, к свету, к Богу. Вполне возможно провести аналогию: как свет вливается в храм через окна, так и учение Бога вливалось в сердца верующих. Необходимо отметить, что связь между двумя мирами носила односторонний, императивный характер. В роли активного субъекта выступал Бог, который передавал, транслировал свое учение верующим, поэтому взаимодействие между Богом и человеком нельзя было назвать диалогическим, все же оно носило характер монолога. Доказательством этого может служить максимальная дистанция между священником и мирянами, которая сохранялась в раннесредневековой архитектуре. Алтарь, как правило, располагался в глубине параллельных нефов, что и было символом бесконечной дистанции между человеком и Богом. В позднем Средневековье ситуация меняется, в церкви исчезают боковые нефы и внутреннее помещение становится одним большим залом. Алтарь теперь был виден со всех сторон, это свидетельствует о формировании нового отношения к действительности – она перестала быть хаосом и обрела ясность. Это говорит о том, что постепенно подчиненные отношения человека с Богом (снизу вверх) сменяются чувством доверия и безопасности, то есть монолог постепенно переходит в диалог.

Эпоха Возрождения только углубляет и развивает дальше эти новые тенденции. Вертикаль во взаимоотношениях постепенно начинает сменяться горизонталью. Доказательством этого служит распространение и открытие линейной перспективы. Это означало, что теперь пространство картины стало продолжением пространства, в котором находился зритель, то есть религиозный мир стал предельно близок земному. Примером такого рода изменений стало введение фигур заказчиков и современников в картины на религиозный сюжет (П. делла Франческо «Алтарь Монтефельтро» и др.), изображение Бога и первого человека – Адама практически на одном уровне в Сикстинской капелле. Само построение композиции становится соразмерным человеку, точка схода перспективных линий располагается на уровне человеческого глаза.

Сам факт возникновения и распространения портретного жанра также свидетельствует о переходе от вертикального взаимодействия к горизон-

тальному. Портрет Ренессанса, особенно XV в., был рассчитан на узнавание здесь и сейчас, то есть был адресован современникам; правда, он еще не отличался большим психологизмом, поэтому выступал скорее средством репрезентации себя, чем средством самопознания или разговора с самим собой.

Искусство Нового времени, если вести его начало с момента Великих географических открытий, отличается большим динамизмом, что, видимо, было связано с расширением границ уже привычного мира и теми открытиями в науке, которые будут сделаны в XVII–XVIII вв. Более наглядно эта смена покоя движением отразится в искусстве барокко. Мир в XVI–XVII вв. стал восприниматься как некая стихия, находящаяся в постоянном движении и становлении, поэтому в произведении искусства теперь начали ценить стремительность; композиции выстраиваются в диагональ (Рубенс), что позволяло создать иллюзию динамики, персонажи устремляются за пределы картины. Как следствие, изменились отношения человека с внешним миром. Человек эпохи Возрождения считал себя центром мира и чувствовал свое единство с ним. Человек XVII в. живет в мире «безмерности», он ощущает натиск природы на свой благоустроенный мир. Если Возрождение верило в постижимость мира и возможность его упорядочения, то XVII в. признает непостижимость мира, что находит свое выражение в отрицании в искусстве пустоты. Ценность и назначение искусства теперь видели в выражении страстей души, и как доказательство – труд Ш. Лебрена «О методе изображения страстей», где он описывал технические приемы, с помощью которых следовало передавать различные страсти. Считалось, что такие состояния необходимо изображать в момент их наивысшего проявления (в литературе – это пьесы Расина).

Можно обратить внимание на наметившуюся тенденцию: в Средние века искусство было средством построения отношений между Богом и человеком, в эпоху барокко оно стало средством построения отношений между людьми. Доказательство этого служит то внимание, которое стали в архитектуре уделять парадным лестницам, так как приход и уход гостей были очень важными событиями. Именно в этом пространстве бегали слуги, возвещавшие о прибытии гостей, и разыгрывались ритуализированные сцены взаимных приветствий. Архитектуру барокко можно уподобить парадной лестнице, поскольку ее основное предназначение заключалась в том, чтобы представлять публике ту или иную персону, например, дворцовый комплекс Версаля. В нем последовательность залов и внутренних дворов должны были помогать воплощению «режиссерского замысла». Если внутренняя планировка дворца «обслуживала» иерархическую структуру придворной жизни, то внешняя часть постройки была адресована обществу, и ее назначение состояло в том, чтобы производить впечатление на подданных. Искусство стало средством строго рассчитанного воздействия на окружающих и выполняло репрезентативную функцию. Таким образом, произошел окончательный переход от простого созерцания к реальному взаимодействию зрителя и произведения.

XVIII в. очень любил ширмы, ведь с их помощью можно легко трансформировать пространство, но невозможно создать закрытого помещения, оно только условно намечается. Основным изобразительным элемен-

том становится полуприкрытая дверь, которая позволяет проскальзывать в комнату незаметно и также покидать ее (например, Фрагонар «Поцелуй украдкой»). Возникает ощущение, что персонажи играют в прятки.

В представлениях людей XVIII в. космос потерял свое основное качество – быть единой субстанцией, теперь он был разделен на множество отдельных систем, из чего следовала относительность всего в этом мире. В живописи это нашло выражение в английском групповом портрете XVIII в. Групповой портрет демонстрирует и вскрывает самые различные виды человеческих связей: семейные, корпоративные, торжественно-официальные или непринужденно товарищеские. К числу особенностей этого жанра можно отнести «сцены собеседования» (conversation pieces). Сначала это были групповые семейные портреты, изображение людей в конкретной домашней обстановке, объединенные каким-либо общим занятием вроде чаепития, музицирования, карточной игры и т. п. (Хогарт). Следовательно, тенденция, наметившаяся в XVII в. – переход от взаимодействия человека с миром вокруг к взаимодействию друг с другом – получает свое дальнейшее развитие. Горизонталь отношений постепенно начинает наполняться новыми эмоциональными и чувственными характеристиками, что будет доведено до высшей точки в эпоху романтизма.

XIX век прославился стремлением к критике и самоанализу, и, как следствие, родилась программа постоянного преодоления ограничений, отрицания определений и авторитетов. «Для достижения всеобъемлющей целостности и всеобщности романтики настаивают на непрерывном отрицании» [4, с. 13], а те исторические потрясения, которые происходили в Европе, привели к возникновению новых тем в искусстве: судьба, ее неотвратимость и страх перед ней; одиночество и избранность; мечта и видение; история как пример для подражания и гений; ребенок; благополучный мир бидермайера. Проблема судьбы и одиночества нашла свое выражение в появлении нового мотива: фигура, обращенная спиной к зрителю, смотрит из окна и созерцает горизонт, луну или ландшафт.

Таким образом, взаимодействие по горизонтали, которое сформировалось в предшествующие столетия, сменяется темой разговора с самим собой (квазидialogом). Пока это только размышления относительно своей судьбы, своего места в этом мире, относительности всего, незначительности человека и его незащитности перед миром.

Особенностью искусства XX в. принято считать его массовый характер. Оно теперь должно было удовлетворять собственные эстетические потребности человека. Рост городского населения привел к тому, что искусство стало удовлетворять потребности самых разных слоев, и внутри самого искусства это привело к размежеванию.

Динамизм в отношениях между человеком и его средой нашел выражение в концепции «открытого произведения» У. Эко. «Модель открытого произведения воспроизводит не предлагаемую объективную структуру произведения, а структуру отношения к нему потребителя, форма поддается описанию только в той мере, в какой она порождает порядок собственных истолкований» [5, с. 14]. К числу основных характеристик такого произведения автор относит следующие: 1) это эстетический текст, рассматриваемый как коммуникативный акт; 2) это эстетический текст,

выступающий как лабораторная модель знаковой функции; 3) это произведение искусства, являющееся эпистемологической метафорой.

Опираясь на эти характеристики, У. Эко сравнивает классическое и современное искусство. С его точки зрения, традиционное (классическое) искусство, несмотря на кажущуюся свободу и бесконечность возможностей восприятия, тем не менее, имело в своем распоряжении «перечень строго predeterminedных и обусловленных вариантов, служащих тому, чтобы толкование читателя никогда не ускользало от авторского контроля» [5, с. 32]. Только с эпохи барокко появляется, по мнению ученого, современное искусство и мировосприятие, благодаря которому человек впервые оказывается «лицом-к-лицу» с миром, находящимся в постоянном движении и становлении. Но осознанная поэтика «открытого произведения» связывается с концом эпохи романтизма, особенно с символизмом второй половины XIX в. Именно символизм стремился создать неопределенность и растянуть во времени процесс постижения смысла произведения. Апогеем этого можно считать искусство авангардистов. Теперь зритель (объект) становится активной стороной взаимодействия, соучастником и соавтором творческого процесса. От него, от его уровня интеллекта, культурного кругозора зависят судьба и ценность произведения искусства. Таким образом, возникает произведение, которое при каждом его новом восприятии никогда не оказывается равным самому себе.

«Открытость» произведения искусства не означает хаоса внутри самого этого произведения, множественность не предполагает исчезновения произведения как законченного целого, особенно для автора, все дело в возможностях интерпретации данного произведения с позиций его потребителей: «произведение в движении представляет собой возможность множественного личного вмешательства, но не является аморфным призывом к вмешательству неразборчивому: это призыв (не обусловленных необходимостью и не являющийся однозначным) к направленному вмешательству, призыв свободно войти в мир, который однако всегда является миром, желанным автору» [5, с. 58]. Таким образом, «открытое произведение» соединяет в себе не только возможности выражения для автора и зрителя, но все виды коммуникации, по которым это выражение может происходить.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Лотман М. Ю.** Об искусстве. – СПб. : Искусство–СПб., 2000. – 704 с.
2. **Беккер Г.** Современная социологическая теория в ее преемственности и изменении. – М. : Инолит, 1961. – 896 с.
3. **Рикер П.** Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике. – М. : КАНОН–пресс – Ц : Кучково поле, 2002. – 624 с.
4. **Ротенберг Е. И.** Искусство готической эпохи. Система художественных видов. – М. : Искусство, 2001. – 135 с.
5. **Эко У.** Открытое произведение. – СПб. : Академический проект, 2004. – 384 с.